

NA PRIMEIRA
PESSOA
INTERVIEW

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 5
JUNHO DE 2026

LÚÍS LUCAS

ARIADNE NUNES

MARTA BRITES ROSA

LUÍS LUCAS

“EST-CE QUE JE
PEUX ESSAYER
UNE CHOSE?”

ARIADNE NUNES

INSTITUTO DE ESTUDOS DE LITERATURA E TRADIÇÃO DA FACULDADE
DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS DA UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA (IELT – NOVA, FCSH)
CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

MARTA BRITES ROSA

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)





LUÍS LUCAS

NO DIA 10 DE DEZEMBRO DE 2024, FIZEMOS A LUÍS LUCAS AQUELA QUE FOI, PROVAVELMENTE, A SUA ÚLTIMA ENTREVISTA, REALIZADA NO ÂMBITO DO PROJETO *PREC.PT – PERFORMANCE E TEATRO DURANTE O PROCESSO REVOLUCIONÁRIO EM CURSO*^[1]. INTEGRADO NO DOMÍNIO DA HISTÓRIA ORAL, O PROJETO PRETENDE RECOLHER TESTEMUNHOS DE QUEM PARTICIPOU NO SISTEMA TEATRAL PORTUGUÊS DURANTE O PERÍODO QUE SE SEGUIU AO 25 DE ABRIL, PROCURANDO COMPREENDER DE QUE FORMA O TEATRO CONTRIBUIU PARA A CONSTRUÇÃO DA DEMOCRACIA INSTITUÍDA NESSA DATA NO NOSSO PAÍS. TODAVIA, NUM ATOR COM A CARREIRA DE LUÍS LUCAS, A CONVERSA NÃO SE PODERIA REDUZIR APENAS A ESTE PERÍODO, ACABANDO POR INCLUIR OUTRAS EXPERIÊNCIAS DA SUA VIDA, DESIGNADAMENTE A RELAÇÃO COM O CINEMA. O QUE APRESENTAMOS DE SEGUIDA RESULTA DA CONVERSA ENTÃO TIDA. INFELIZMENTE, LUÍS LUCAS DEIXOU-NOS, INESPERADA E PRECOCEMENTE, EM AGOSTO ÚLTIMO, E JÁ NÃO PÔDE VER O RESULTADO DA TARDE QUE PASSÁMOS A TRÊS. ESPERAMOS SER-LHE FIEL E QUE DAQUI SE PERCEBA O GOSTO QUE NOS DEU FAZER ESTA ENTREVISTA. ESTA PUBLICAÇÃO É, TAMBÉM, UM TRIBUTU À SUA MEMÓRIA.

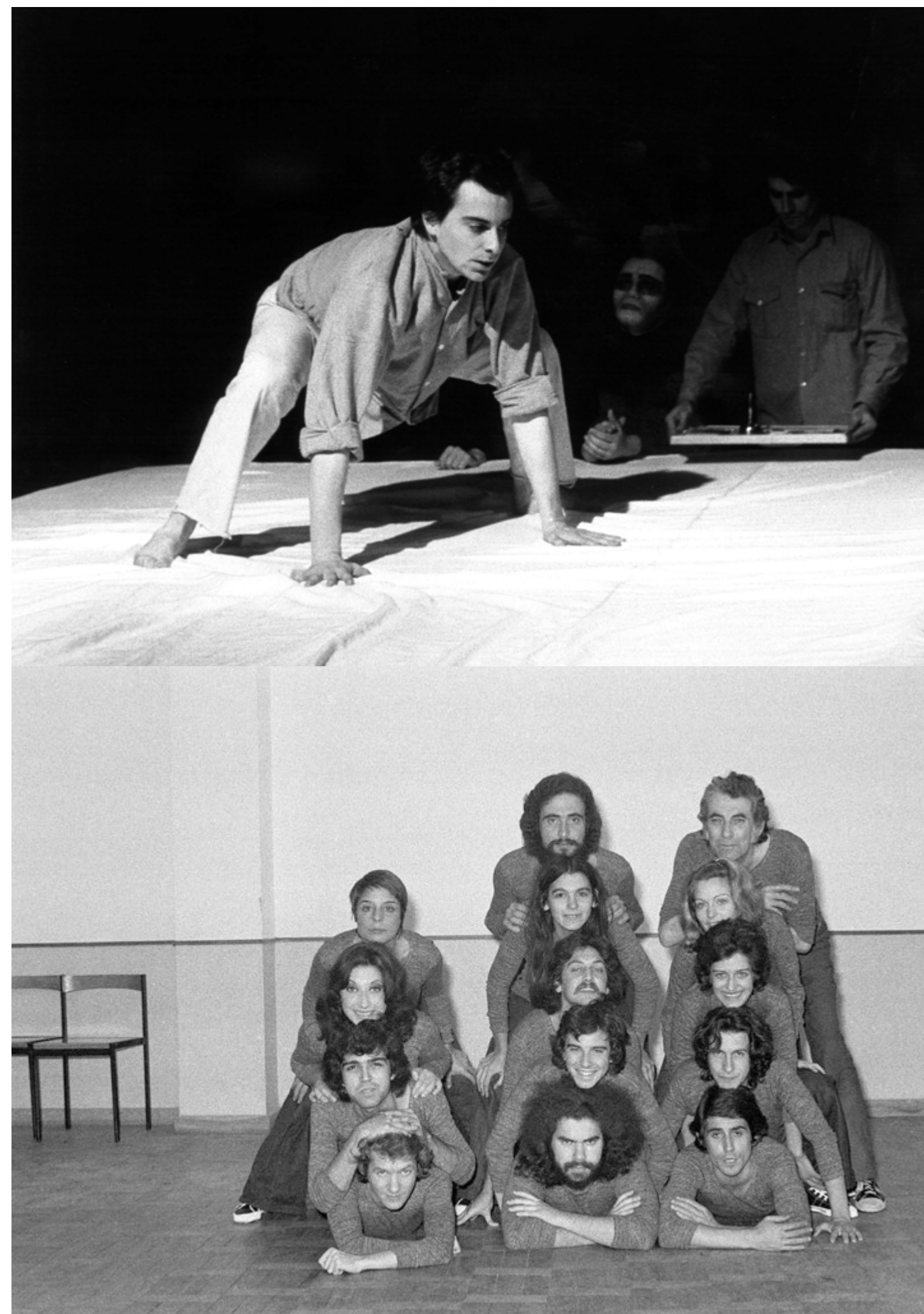
^[1] Projeto financiado pela FCT (2023.10644.25ABR) ao abrigo do concurso “O 25 de Abril e a democracia portuguesa”.

Considerando o âmbito do projeto em que esta entrevista se insere – fazer um retrato do teatro em Portugal no período do PREC –, começávamos por perguntar de que é que o Luís se lembra ou em que é que pensa quando se fala do teatro no 25 de Abril de 1974? Que memória tem do teatro daquele tempo, das pessoas, dos espetáculos?

É evidente que me lembro logo, lembro-me perfeitamente, do dia 24 de abril e dos dias anteriores, de estar a trabalhar na Comuna, a fazermos um espetáculo que ainda foi censurado, *A Ceia*. O espetáculo que fizemos para a Censura durou 20-25 minutos, porque alegadamente era um espetáculo de arte e movimento para apresentar às escolas, por exemplo. Mas depois quando estreámos, estreámos com toda a força, porque era uma coisa sobretudo de sons, de revolta: havia uma mesa muito grande, os símbolos do poder nos dois lados da mesa – a Igreja e o Estado. O Melim [Teixeira] e o [Francisco] Pestana de um lado, representando o poder; e eu, a Manuela [de Freitas] e o Carlos Paulo éramos o povo, a Revolução. Eu estava debaixo da mesa, enquanto a Manuela e o João [Mota] faziam a revolução, através dos gestos e gritos em cima da mesa, e comunicavam para baixo e eu vinha lá acima e fazíamos os três [a revolução], em gritos. O espetáculo foi objeto de censura.

➤ A CEIA I, CRIAÇÃO COLETIVA, COMUNA – TEATRO DE PESQUISA, 1974, [F] JOSÉ MARQUES, ARQUIVO DA COMUNA – TEATRO DE PESQUISA.

➤ ELENCO DA PEÇA PARA ONDE IS? (UMA VIAGEM AOS AUTO DA ALMA E AUTO DA BARCA DO INFERNO DE GIL VICENTE), ENC. JOÃO MOTA, COMUNA – TEATRO DE PESQUISA, 1972. EM CADA UMA DAS COLUNAS, DA ESQUERDA PARA A DIREITA, E DE CIMA PARA BAIXO: EDUARDA PIMENTA, MARIA EMÍLIA CORREIA, CARLOS PAULO E ANTÓNIO RAMA; FERNANDO LOUREIRO, MARIA JOÃO GALOPE, FRANCISCO PESTANA, LUÍS LUCAS E MELIM TEIXEIRA; JOÃO GUEDES, MANUELA DE FREITAS, MADALENA PESTANA, FERNANDO HEITOR E JOÃO MOTA. ©TNDM II| EJM 51249-20A, [F] JOSÉ MARQUES.





FESTA DE ANIVERSÁRIO DE 50 ANOS, LUÍS LUCAS E LUIS MIGUEL CINTRA, EM CASA DE NATÁLIA LUIZA.*

Mas A Ceia esteve em cena?

Esteve em cena, mas depois fizemos *A Ceia II*.

Eu tenho de contar o antes disso. Eu não fiz a tropa, fui-me embora, fui para Paris – porque sou bilingue, tanto falo francês como português. E fui para Paris, dei-me muito bem: trabalhei com o Théâtre du Soleil, com a Ariane Mnouchkine. Mas eu lá em Paris estava ligado a grupos de movimentos de refratários e desertores e foi-se sabendo que estava a haver um movimento em Portugal, que iria haver qualquer coisa, que foi o 25 de Abril. Perante isso, e como estava com muitas saudades de Lisboa, decidi vir para Portugal. Só que não tive coragem

de dizer abertamente à Ariane que me vinha embora e escrevi uma carta a explicar porque é que me vim embora. Isto em outubro ou novembro de 73.

Quando foi o 25 de Abril, eu estava a viver na Bica, na casa do Luis Miguel Cintra, e o primo dele telefonou a dizer que se estava a passar qualquer coisa, havia uma movimentação de carros militares. Isto quase de madrugada. Abri o rádio e estavam a dizer para as pessoas se manterem em casa. Foi o contrário do que eu fiz: fui logo para a rua, porque já estava a haver o Movimento, já estava a avançar, já havia militares na rua, tudo isso. Saí de casa. Felizmente não fui para a António Maria Cardoso, que era ali ao pé, e podia ter-me acontecido alguma coisa, mas fui levado com aquela gente toda que começou a sair para o Largo do Carmo, que era onde havia militares.

Aí parou tudo, os espetáculos pararam, era a alegria total. Fiz parte daqueles grupos que invadiram os escritórios da Censura, deitámos papelada fora, um bocadinho como está a acontecer agora na Síria^[2]. As pessoas ficam muito surpreendidas ao verem as imagens da revolução na Síria, porque se está a estragar tudo, mas eu percebo perfeitamente. Eles tiveram 50 anos, nós foi 48. Claro que nessa altura eu tinha 20-21 anos. Fiz parte de um grupo que entrou nos escritórios da Censura que havia ali perto e abrimos a janela e deitámos documentos fora, tudo para a rua. Depois, mais tarde, houve aquela situação da embaixada de Espanha que foi ocupada e destruiu-se imensa coisa, depois o governo português teve problemas com aquilo porque em Espanha ainda era a repressão total^[3].

Portanto, de repente, de um dia para o outro, foi a alegria e a liberdade total, onde se fizeram as melhores e maiores coisas,

^[2] Luís Lucas refere-se à queda do regime de Bashar al-Assad, ocorrida poucos dias antes da entrevista.

as maiores asneiras também, ao mesmo tempo – fez-se muita coisa. Era a explosão da alegria.

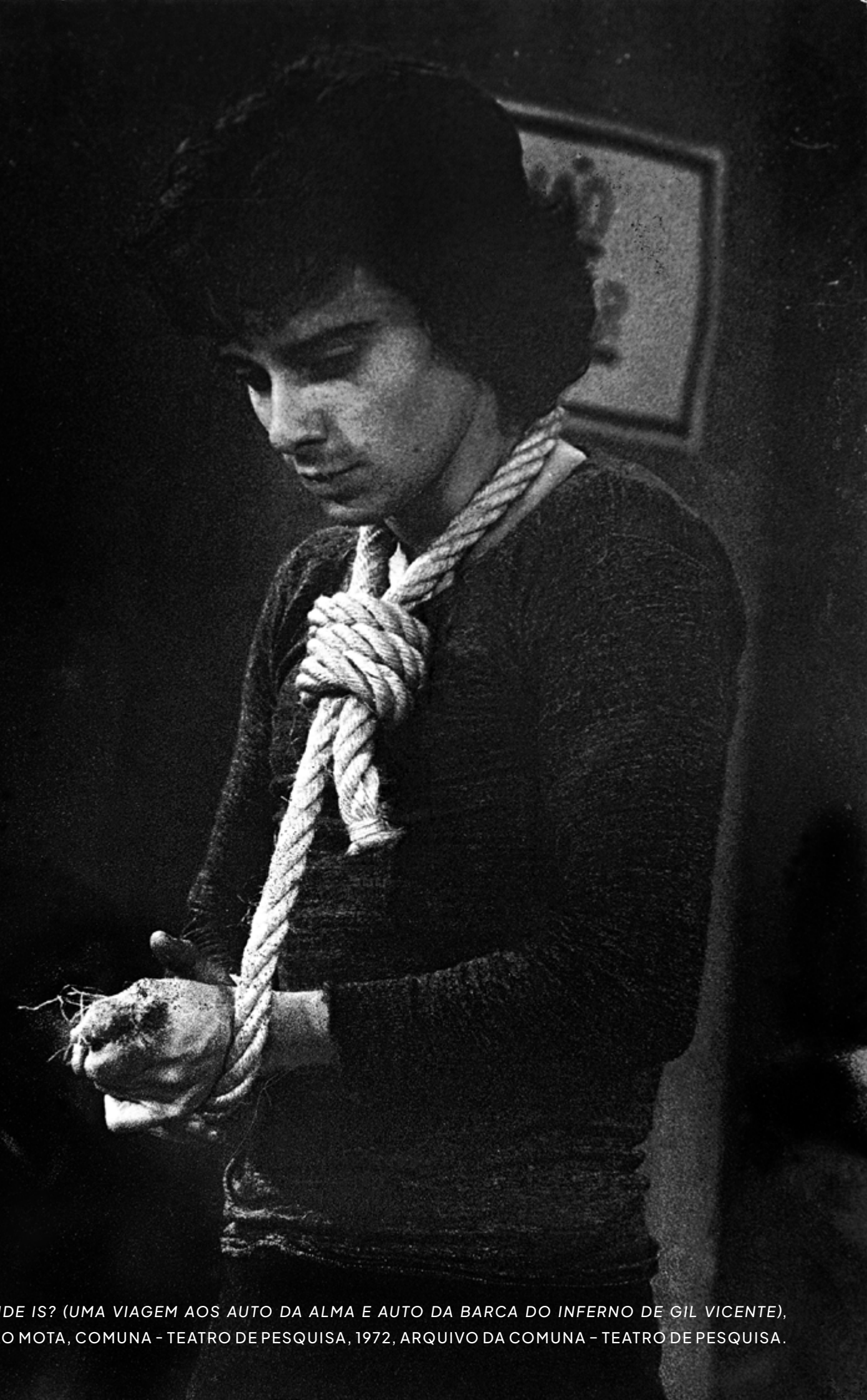
A nível do teatro, havia uns boatos de que a Comuna estava feita com a Censura, porque era impossível terem deixado passar aquele espetáculo [*A Ceia*]. Então, o João e a Manuela – com certeza todos nós, mas sobretudo a ideia partiu deles – fizeram uma *Ceia II*, a explicar como é que foi possível fazer um ensaio de censura que permitisse fazer *A Ceia*. Porque quando nós criámos *A Ceia*, ainda antes do 25 de Abril, o João convidou um fotógrafo do *República* para ir assistir aos espetáculos e o público estava avisado. Quando acabou o espetáculo, foi uma explosão de aplausos, tudo em pé a bater palmas, o tipo da Censura lá teve de se levantar, se não seria o único a estar sentado, e o fotógrafo do *República* tirou a fotografia. No dia seguinte, no *República*, sai aquilo.

Pouco tempo depois fomos ao Brasil e viemos a saber, pelas coisas que foram encontradas na Censura, que nós estávamos quase a ser interrogados e se calhar...

Acho que a Manuela e o João Mota chegaram a ser interrogados pela Censura. O que a Manuela me disse foi que eles estavam quase a ser chamados pela PIDE, propriamente.

Exatamente, exatamente. Nós, se não fosse o 25 de Abril, eu tenho impressão de que eles, ou todos nós, iríamos ser metidos dentro, com certeza. Felizmente, foi o 25 de Abril.

← [3] A 27 de setembro de 1975, a embaixada de Espanha, em Lisboa, foi alvo de um assalto, depois de uma manifestação convocada em protesto pela execução de cinco nacionalistas bascos pelo regime de Franco, dando origem a uma crise diplomática entre os dois países, que incluiu a retirada do embaixador espanhol de Lisboa e a quebra da cotação do escudo em Espanha. A transição para a democracia em Espanha só acontece depois da morte de Franco, a 20 de novembro de 1975.



PARA ONDE IS? (UMA VIAGEM AOS AUTO DA ALMA E AUTO DA BARCA DO INFERNO DE GIL VICENTE), ENC. JOÃO MOTA, COMUNA - TEATRO DE PESQUISA, 1972, ARQUIVO DA COMUNA - TEATRO DE PESQUISA.



LUÍS LUCAS E MANUELA DE FREITAS EM NANCY, ARQUIVO DA COMUNA - TEATRO DE PESQUISA.



LUÍS LUCAS EM FRANÇA, ARQUIVO DA COMUNA - TEATRO DE PESQUISA.

Um pormenor do Théâtre du Soleil de que eu me lembrei: vim a saber depois por um ator de lá, meu amigo, que a Ariane, quando aconteceu o 25 de Abril, expôs a minha carta na tabela do teatro porque, por um lado, ficou com pena de eu me ter ido embora e, por outro, ficou contente por eu me ter vindo embora. Expôs aquilo e foi uma alegria para toda a gente, não é? Portanto, a partir daí, *A Ceia II* e a Comuna começaram a ir por tudo quanto foi festival. Fomos à Venezuela (ainda a Venezuela era um país possível), vamos parar à Colômbia. Na Europa, fomos à Polónia, a Inglaterra, ao Festival de Nancy, onde fomos vistos por diretores de outros festivais. Como éramos um grupo de um país em revolução, começámos a ter muita saída.

Houve imensas coisas que se passaram, houve um primeiro caso de censura no 10 de Junho com *A Cegada*. Estavam a transmitir pela televisão e depois houve um corte. Logo no primeiro ano, o primeiro corte de censura do novo governo.

Que se explica como?

Não sei, acho que foi o receio dos militares, de estarmos a falar de coisas a mais, com as quais os artistas não têm nada que ver. É aquela coisa de sermos sempre postos um bocado de lado, sermos maltratados.

Aquilo era uma paródia ao regime anterior?

Exatamente. Já não me lembro muito bem, mas deviam aparecer os militares, e eles não gostaram muito, não estavam a gostar muito do caminho que *A Cegada* estava a levar e, com medo disso, acharam melhor cortar.

A Manuela, que fazia de Almirante Américo Tomás, achava que tinha sido porque ele aparecia caricaturado, com uma boia, e que o representante da Junta de Salvação Nacional na RTP era um militar e disse “um almirante de cuecas ou de boia, nem pensar. Isto tem de acabar já”. E então deram ordens para cortar a emissão.

Era isso que eu estava a achar: a evolução que aquilo estava a tomar. Foi isso, sobretudo. Depois continuámos a fazer espetáculos. Ah, quando fui para Paris, a Manuela estava contra eu ir-me embora, porque achava que a revolução devia ser feita cá.

Porque o Luís antes de ir para Paris esteve na Comuna, não é? Foi fundador?

Eu fui fundador da Comuna. Estive na Comuna desde o princípio e fiz vários espetáculos ainda na Comuna. Fiz um espetáculo infantil, ainda na garagem em frente ao Liceu Camões.

Eu fui para a Comuna porque no Conservatório fui aluno do João Mota, com quem me dei sempre muito bem, e antes de acabar o curso o João convidou-me para fazer parte da Comuna. E eu fui. Não fiz as últimas cadeiras do Conservatório porque, entretanto, me chateei com a chegada do diretor, do Mário Barradas. Porque nós fizemos parte do ano da renovação e estávamos a trabalhar com o Peter Brook e com assistentes do Peter Brook. Estávamos a preparar um espetáculo de fim de ano, feito por nós, os alunos. E chegou-se às tantas e não sei porquê, o Conservatório, em vez de acabar o que estava a ser feito no primeiro ano e depois ter um novo diretor, antes de o ano acabar, chamaram o Mário Barradas que vem de Estrasburgo e disse “o que vocês estão a fazer, não. É melhor fazer noutra altura. Eu vou encenar um espetáculo”. Ele tinha de mostrar, de dar provas. Comecei logo a enervar-me com isso. E depois fez-nos um espetáculo marcado, marcadinho, que ele (viemos a saber) já tinha feito em Estrasburgo. Portanto, tudo o que nós estávamos a fazer antes foi para o lixo. Fizemos o espetáculo de fim de ano, foi um sucesso, a crítica disse muito bem, só que eu chateei-me, pela atitude dele.

Depois, eu ainda fiz um espetáculo a seguir, depois d'*A Ceia*, já depois do 25 de Abril, *Era uma vez...* chamava-se o espetáculo. Nós na Comuna trabalhámos muito sobre improvisações e eram criações coletivas sempre, embora lá fora, nos festivais, o João assumisse a direção. Também foi uma coisa que me começou a mexer com os nervos. Só lá fora é que isso acontecia. Então começámos a fazer o *Era uma vez...*, com improvisações. Depois as coisas eram vistas, e eram o João e a Manuela quem decidia o que é que se limpava e o que é que ficava. E quando o João finalmente marca o espetáculo, há uma marcação geral – os atores todos, ao receberem a notícia da morte de



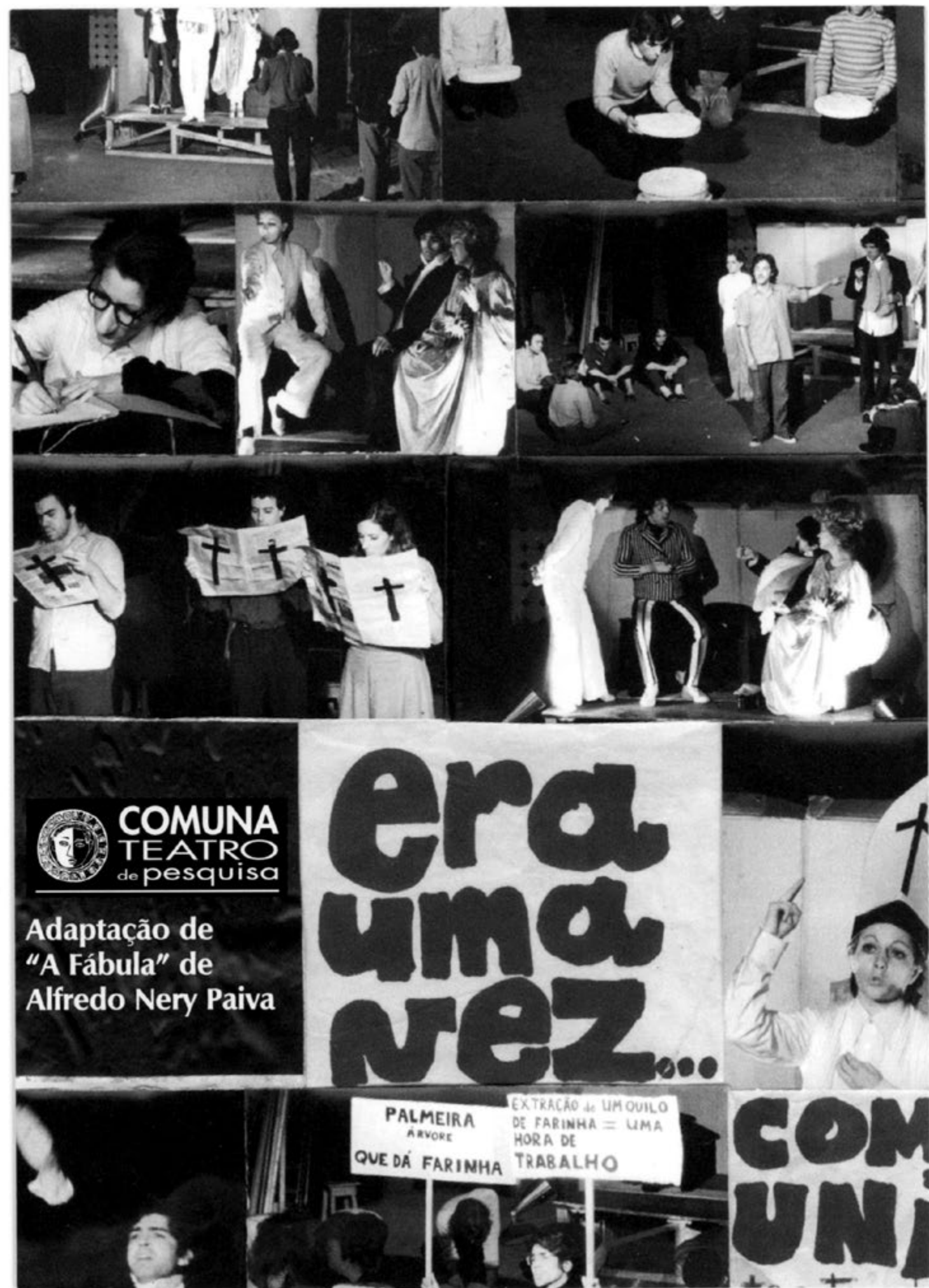
A CEGADA, CRIAÇÃO COLETIVA, COMUNA - TEATRO DE PESQUISA, 1974, ARQUIVO DA COMUNA - TEATRO DE PESQUISA. [F] J. A. ABOIM.

um familiar, imagina na Guerra Colonial, uma coisa assim, tinham de reagir à morte. Eu sempre fui de reagir a essas coisas em silêncio, porque perdi a minha mãe quando tinha 5 anos e lembro-me perfeitamente de que pressenti que ela ia acabar. Com 5 anos, é uma coisa muito marcante. Lembro-me de que pedi ao menino Jesus que não me levasse a minha mãe. Depois a minha mãe partiu e foi tudo uma coisa metida para dentro, de silêncio, de revolta interior. E o João marcou toda a gente a gritar. Eu levantei a questão ao João: “Desculpa lá, eu não grito. Ou me tiras desta cena ou deixas-me...” Armou-se em diretor autoritário e eu disse: “Está bem, mas depois acabou a minha presença, a minha continuação na companhia, vou-me embora.” Para trabalhar com diretores, vou então para uma companhia que já me tinha convidado, que foi a Cornucópia, onde há dois encenadores que se assumem como tal.

Quando eu cheguei de Paris, o Jorge [Silva Melo] convidou-me para ir para a Cornucópia e eu disse: “Não, eu vou para a Comuna, porque eu saí da Comuna para não fazer a tropa e ir-me embora. Voltei, vou continuar a trabalhar com eles.” Mas perante isto, acabou aqui.

Fiz o espetáculo *Era uma vez...* só a fingir que abria a boca. As pessoas gritavam e eu fazia só [abre a boca em silêncio], porque fui obrigado a isso, mas não gritei. Isso para mim foi fatal.

→ MATERIAL DE DIVULGAÇÃO DO ESPETÁCULO ERA UMA VEZ..., ALFREDO NERY, ENC. JOÃO MOTA, COMUNA - TEATRO DE PESQUISA, 1975.



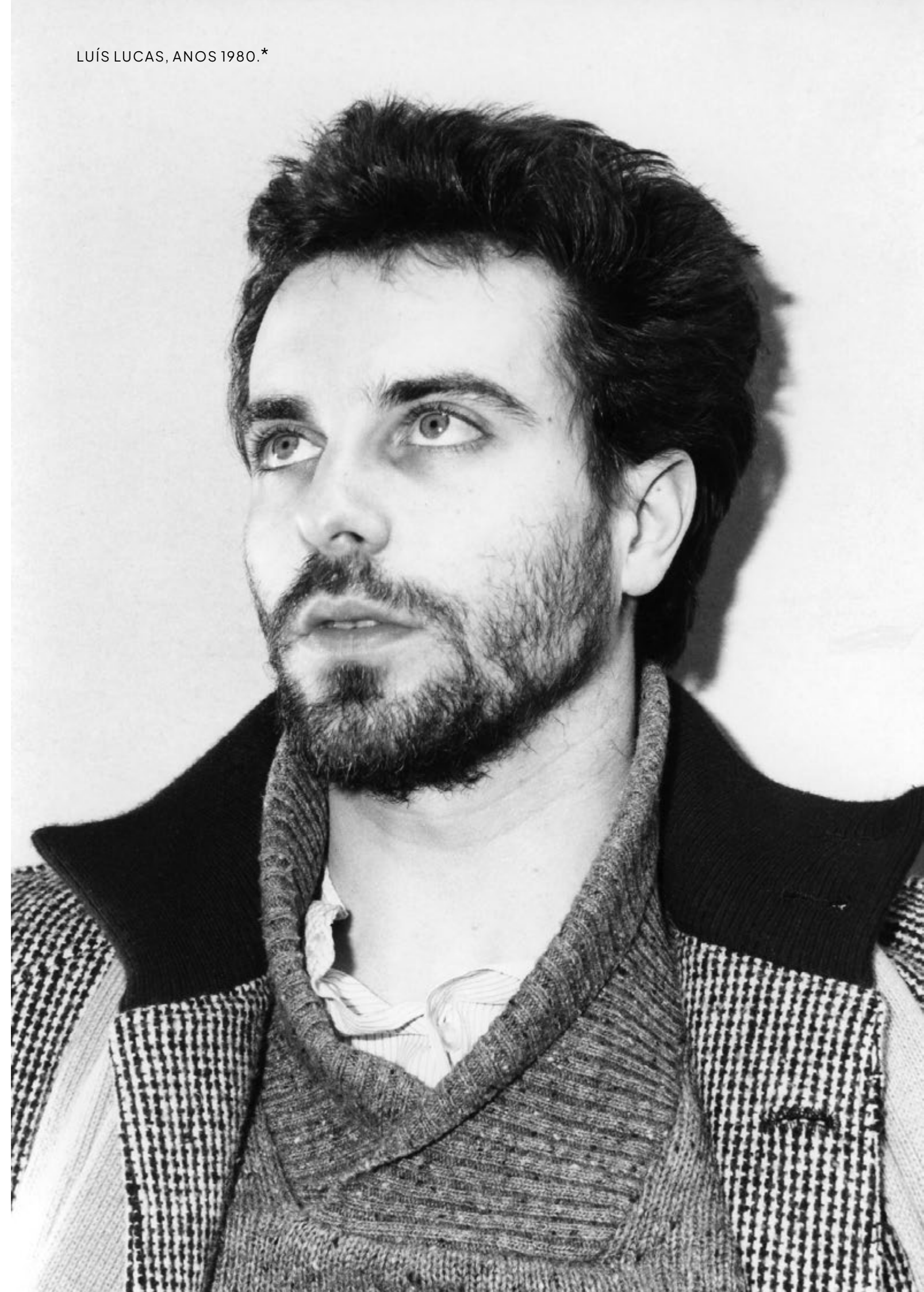
Nós vimos uma entrevista onde fala de uma desilusão em 1976 que o fez voltar para Paris: tem que ver com...

Tem que ver com a revolução. Já não me lembro do que foi... Ou foi uma coisa de o Partido Comunista estar a tomar proporções dentro do exército também, a tomarem posições muito extremistas para o meu gosto. E a tal ideia de democracia total estar a ficar um bocadinho suja. E fui-me embora desiludido. Comecei a ficar desiludido. Dois anos depois, voltei. Mas depois os motivos que me fizeram voltar foram outros. Voltei porque houve um dia em que fui confundido com um terrorista ou com alguém...

Eu estava a trabalhar com o [Patrice] Chéreau (entretanto tive uma bolsa da Gulbenkian e fui assistente estagiário do Chéreau, no *Peer Gynt*, que foi um espetáculo fantástico). Estava a trabalhar no Théâtre de la Ville e um dia apanho o metro para Chatelet, para ir para o teatro e, mal ponho o pé no cais do comboio, tinha dois polícias com uma G3 de cada lado: “*Acompagnez-nous!*”, e lá fui por aqueles corredores todos até chegar à zona da polícia de Chatelet para ser interrogado. Só que as horas foram passando, passando, e nada. Não me interrogaram sobre nada.

Deixaram-no assim à espera?

Sim, à espera. Eu nessa altura fumava, e fumei, fumei. Às tantas já oferecia um cigarro ao polícia. Passadas seis horas, mandam-me embora, sem mais. Eu disse: “Olha, estou a ensaiar no Théâtre de la Ville, preciso de um documento, porque estou a faltar a um ensaio, para provar que não pude estar presente por um bom motivo.” Os polícias deram-me um papel, uma folha A4 escrita à mão a dizer que eu estive ali, e nem *tampon* [carimbo] nem nada a confirmar, aquilo até podia ter sido eu a escrever. Nem apresentei aquilo no teatro. Ainda iam



dizer “Olha, a mentira que ele inventou agora para não vir ao ensaio”. Disse o que se passou, houve alguns que acreditaram, outros não, pensaram que se calhar tinha adormecido, não sei. Passados menos de 15 dias, ia na Avenue Saint-Michel e só me lembro de entrar numa tabacaria que ficava numa esquina, tirar dinheiro da carteira para comprar tabaco, e recebo um soco no estômago. Acordei no dia seguinte no hospital Laennec, com o nariz todo partido. Como? Não sabia. Fui agredido por um grupo de punks, segundo me disseram testemunhas que depois participaram. Ah, e fui salvo como? Havia uma festa no quinto andar desse edifício e houve um rapaz que estava à janela, viu e chamou a polícia. Ele foi a testemunha. Eu fiquei com a morada dele, que era fora de Paris, e quando saí do hospital fui à procura dele, porque ele nem sequer tinha telefone. E ele é que me explicou que era um grupo aparentemente de punks e que me bateram com pontapés, mais não sei quê, e depois foram-se embora. Nessa altura, era comum às vezes existirem esse tipo de agressões. Só que... num dia sou confundido com um agressor, com um terrorista, com o que quer que seja, no outro dia sou agredido... Embora estivesse a trabalhar, comecei a pensar “Isto não é a minha terra”. Pela primeira vez senti-me estrangeiro. E voltei. Acabei a bolsa, já não me lembro quando, 1977 talvez. Acabei a bolsa da Gulbenkian, já era outro ano, porque já não estava a trabalhar com o Chéreau, estava a trabalhar com Jean Jourdheuil. Peguei nas minhas mochilas, nos meus sacos, e vim-me embora. Aí, voltei para a Cornucópia. E depois estive a trabalhar com os Cómicos também. Portanto, o percurso continuou. Mas memórias da revolução com a Comuna: ainda fizemos muita... Como é que se chamava quando acompanhávamos os militares?

Campanhas de dinamização cultural.

Fiz bastantes com eles. Chegávamos aos sítios, fazíamos espetáculos nos sítios mais incríveis, não é? Lembro-me de um, em particular, que foi feito em cima de uma carrinha. Fez-se o palco em cima daquelas de caixa aberta atrás. Não me lembro da terra.

Andavam pelo país todo?

Sim, fizemos vários sítios. Eu depois ainda corri o risco de ser chamado para a tropa, se calhar para fazer campanhas de outro género, não de dinamização cultural. Mas, quer dizer, correu-se um risco, mas depois rapidamente saiu uma lei qualquer a dizer que os mancebos nascidos naquele ano já estavam dispensados. No meu caso, nascido em 1952. Portanto, não cheguei a ser chamado para a tropa.

Como é que era a reação do público, nessas campanhas de dinamização?

As pessoas gostavam imenso. Era o sucesso absoluto. As pessoas não tinham visto nada assim na vida, na maior parte dos sítios onde nós íamos nem sequer havia teatro. Havia teatro na televisão, teatro clássico, mas nem sei se aquela gente tinha televisão. O teatro era uma coisa que não existia. Verem ali pessoas a mexerem-se, a contarem histórias pela primeira vez, era uma grande alegria. Para eles e para nós, porque havia reações de alegria total em que sentíamos que estávamos a fazer um trabalho importante.

Depois faziam as conversas com o público, no fim?

Sim, havia sempre conversas no fim. Perguntavam coisas e as pessoas iam falando, respondendo. Foi uma época fantástica,



ERA UMA VEZ... (ENSAIOS), ALFREDO NERY PAIVA, ENC. JOÃO MOTA, COMUNA - TEATRO DE PESQUISA, 1975. ESPETÁCULO APRESENTADO NAS CAMPANHAS DE DINAMIZAÇÃO CULTURAL DO MFA.*



ERA UMA VEZ..., ALFREDO NERY PAIVA, ENC. JOÃO MOTA, COMUNA - TEATRO DE PESQUISA, 1975. ESPETÁCULO APRESENTADO NAS CAMPANHAS DE DINAMIZAÇÃO CULTURAL DO MFA.*

de conhecimento, de grande alegria, de prazer em estar com as pessoas. Às vezes não tínhamos condições nenhuma para fazer espetáculos, mas sempre fizemos, nunca deixámos de fazer. Tenho essa memória das campanhas de dinamização cultural: foi uma coisa muito forte para todos nós.

Acompanharam as campanhas até ao fim? Ou a certa altura a presença do PCP – essa coisa de que falava nas próprias campanhas e nos militares – começou a sentir-se e houve um afastamento?

Houve, às tantas houve uma quebra, deixou-se de ir, não sei porquê. Mas houve uma quebra. Fomos durante um *xis* tempo.

Não sei se foi por causa disso ou não, ou se achavam que já não era necessário, que já não fazia sentido, porque havia coisas mais importantes a passarem-se, as ocupações de terrenos ou outras coisas. Não sei. Aquilo foi uma grande força e uma grande vontade de fazer e, a partir de uma determinada altura, começou-se a desvanecer e acabaram. No nosso caso, acabaram, tenho a impressão de que não fizemos até ao fim.

Quanto aos festivais, tanto a Manuela de Freitas como Carlos Paulo falaram de um na Polónia, de um ambiente que sentiam de alguma repressão, que tinha que ver com o regime socialista que aí se vivia.

Contaram-me estarem no fim do espetáculo a falar com as pessoas que tinham ido assistir e estar tudo completamente em silêncio e ninguém comentava. Depois, no fim, alguém explicou que estava ali a polícia.

É possível, sim. Na Polónia não havia liberdade de expressão. Mas não me lembro. Quer dizer, já foi há tantos anos...

De coisas bizarras, do que eu me lembro, foi no Brasil. No Brasil era um regime de direita, e só o facto de nos chamarmos Comunista – Teatro de Pesquisa criou receios da parte da direcção do teatro onde nós estávamos de que pudéssemos ter problemas. E então tínhamos sempre a polícia à porta do teatro, quando acabávamos o espetáculo, para nos levarem ao hotel. Durante todo o tempo em que estivemos em São Paulo foi assim. Lembro-me perfeitamente de chegarmos ao hotel, entregues pela polícia, e havia um grupo que jogava às cartas e iam para o quarto. Mas eu fazia parte de outro grupo (ou se calhar era só eu). Mudava de roupa e saía pela porta dos empregados do hotel e ia à minha vida por São Paulo. Ia às festas e aos estúdios. Tenho imensas histórias em São Paulo. Eu não era nada de jogos, tinha 20-21 anos, e não me apetecia nada ir jogar. Não tinha medo, era um bocado inconsciente, porque podia ter problemas, não é? Tinha sempre umas combinações, e saía pela porta dos empregados; combinava com alguém que entretanto tinha conhecido, que tinha ido ver os espetáculos e que me convidava: “Quer ir beber um copo depois do jantar?” Dizia: “Ah, não posso”, mas era tudo mentira e depois ia.

Outra situação bizarra que nós passámos foi em Miami. Nós vínhamos da Colômbia, de Manizales, para a capital da Colômbia, Bogotá, apanhar um avião para a Europa. Só que o avião às tantas, a meio do voo, começou com uns tremeliques. Pensei logo que íamos morrer todos ali. Notícia de voz do comandante: “Vamos ter de parar para ver qual é o problema com o avião.”

Resultado, atrasámo-nos, chegámos a Miami, que era onde apanhávamos um voo para o Luxemburgo ou para a Europa, e perdemos o voo. Não tínhamos visto para estarmos nos Estados Unidos. Então, tínhamos um casal de polícias cubanos-americanos, cada um com a sua carrinha, para nos levarem para a vivenda deles, que era uma prisão. Nós pensámos que estávamos livres para ir passear um bocadinho, mas não. Ficámos presos na cave do edifício, onde esse casal vivia. De manhã, os mesmos polícias foram-nos buscar, levaram-nos ao aeroporto. Ou seja, estivemos na América sem estar, porque não pudemos fazer nada. Estivemos presos ali. Foi ótimo para quem jogava cartas, fizeram coisas... Nós só pelas grades das janelas é que víamos o exterior de Miami.

São aquelas situações bizarras que apanhámos, mesmo na democracia, na liberdade. Essa, de Miami, lembro-me perfeitamente, mas de resto não me lembro de mais nada.

Da Polónia, o que me lembro são coisas boas, foi ter ido ver o Grotowski. O Grotowski estava noutra cidade e pedimos para ir ver um espetáculo, fomos e foi maravilhoso, nunca tinha visto coisas assim desse género. Lembro-me, sim, de que estávamos num país socialista e que as pessoas não tinham nenhuma liberdade de expressão, mas a história do silêncio... é possível, sim.

Há algum ensinamento que traga dessas pessoas com quem contactou quando estive em França quando volta para a Cornucópia? Porque ainda havia fome de novidade, nessa altura.

Em todos os festivais que nós fizemos aprendemos imenso, vimos espetáculos de todo o mundo. Isso, para mim, foi o meu último ano de Conservatório. Porque eu aprendi muito mais a fazer festivais do que a ficar com o Mário Barradas a ter aulas

no Conservatório (não era só o Mário Barradas, claro, havia outros professores). Mas aprendi imenso, porque vimos muita coisa, muita maneira de trabalhar.

Em França, eu trabalhei mais com o Soleil, onde o processo de trabalho era muito parecido com o da Comuna, porque a Ariane trabalha muito com improvisações também. De início há toda uma ideia de espetáculo, não é só improvisações que se fazem. Aprende-se imenso. Aliás, a minha entrada para o Théâtre du Soleil foi muito engraçada, porque, quando eu fui para Paris a primeira vez, o Osório Mateus, que era meu amigo e com quem eu já tinha trabalhado, estava a fazer estudos teatrais lá, e eu comecei a assistir como *auditeur libre* a alguns cursos, e soube que a Ariane dava aulas a alunos da *Société de bon ton*. Só que a Ariane estava em Vincennes, nos arredores de Paris. Então, um dia, decidi ir assistir a uma aula dela, meti-me no metro, para chegar lá à hora da aula; fui com outros colegas e pedi-lhe por favor se podia assistir à aula dela (não sei se vocês conhecem o género de mulher, cheia de força) e ela disse que não, “em princípio não, mas, já que veio, fique aí”. Portanto, não me aceitou, mas eu fiquei a assistir à aula toda, e ela de repente deu um tema de improvisação sobre a mulher e pôs uma música oriental, e eu tive imediatamente uma ideia de fazer uma mulher a engravidar, a ficar fisicamente grávida, mas não tive coragem de dizer nada. Depois fui ver as improvisações e não achava graça a nenhuma e achei que a minha, se calhar, podia ter mais graça. No fim disse: “*Est-ce que je peux essayer une chose?*”; e ela: “*Oui. Vas-y.*” E eu fui e, durante toda a música oriental, transformei-me numa mulher grávida, e ela no fim (ela é muito, muito bruta) diz-me assim: “Tu fazes isso muitas vezes?”, como se aquilo fosse um trabalho meu, que eu apresentasse nas audições. Eu fiquei tão chateado, tão chateado,

que fui bruto para ela e respondi uma coisa qualquer: “Não, tu lançaste a ideia da mulher como tema e eu tive logo esta ideia.” Mas fui bruto também com ela e ela deve ter gostado da minha brutalidade e gostou do que viu, tanto que, passado um tempo, recebo uma mensagem a perguntar se não queria ser assistente, participar na criação de um novo espetáculo, que foi o *L’age d’or*. Fiquei surpreendidíssimo e aí pensei: “Pronto, olha, resultou.” E fui muito bem recebido pelos outros atores da companhia que não me viram na improvisação. Precisamente uma das coisas que eu aprofundei foi o trabalho de improvisação, que tinha mais que ver com o trabalho da Comuna do que com a Cornucópia. Na Cornucópia também se trabalhava muito, no início, só com um texto na mão. Tínhamos um personagem, tem de se montar um espetáculo com personagens, tens de fazer umas improvisações até chegares àquilo que... E aí apurei esse lado, sem medos, porque perdi o medo com a Ariane. Isso foi importante, em termos de conhecimento.

Há pouco disse que na Comuna havia um espírito mais, digamos, coletivista, no sentido em que todos participavam, eram criações coletivas. Todos participavam em todo o espetáculo, todos faziam coisas. Na Cornucópia já não era assim? Em França, como é que era?

A diferença é entre trabalhar sobre um texto ou partires para um espetáculo com uma ideia de espetáculo, mas sem texto concreto. Portanto, as improvisações tanto podem ser feitas num caso como noutro, não é? Só que, no caso da Comuna, havia uma ideia de espetáculo em que muitas vezes nem havia texto – porque depois as montagens dos textos eram feitas pela Manuela e pelo João (mais pela Manuela) –, que é diferente de teres, por exemplo, uma peça de Tchekhov para fazeres. Tens aquele texto para dizeres. Podes improvisar, como eu estava

a dizer, para chegares ao personagem, mas a diferença está aí, na disponibilidade para um tipo de improvisação ou outra.

Mas estava a pensar também que na Comuna todos faziam tudo – vendiam os bilhetes, levavam as pessoas a sentar –, eram coletivistas em todos os sentidos. Sendo que, se, por um lado, há este espírito igualitário, por outro, há uma devoção aos mestres, e parece haver uma disparidade entre as duas coisas. O que eu queria perceber era se este espírito coletivista também era vivido nas outras companhias de teatro da época, se era uma coisa propriamente da época e geral ou se era específico da Comuna.

Eu acho que nesse aspeto, os mestres, era mais da Comuna. O João Mota teve o Peter Brook, que foi o mestre, a Manuela teve o Fernando Amado e o Gutkin, que foi muito importante na vida dela.

Ela tem uma história parecida com a do Luís com a Ariane com o Gutkin. Ele dá um curso na Gulbenkian, mas diz-lhe que não tem vaga para ela, porque era para as grandes figuras. Depois foram desistindo e ela acabou por ser aceite. De certa forma, ela quer aquilo, como Luís queria, e vão à procura.

E eu queria, porque já tinha visto dois espetáculos da Ariane: *1789* e os dois espetáculos das revoluções francesas. Quando eu fui, foram feitas as apresentações no mesmo dia, um à tarde, à noite outro. Jantámos lá. Aquilo para mim foi uma revolução e eu queria trabalhar ali, com ela.

Mas tanto a Manuela como o João tiveram, se calhar, mais devoção aos mestres do que eu. Porque eu tive a Ariane e o Chéreau. Também tive dois. O Chéreau foi um mestre. Trabalhei como assistente. Aí, como era bolseiro da Gulbenkian, fui mesmo assistente. Cheguei ao ponto de ser preciso um porco para o espetáculo, um porco real e ninguém tratava disso

– o primeiro assistente mandava o segundo... Eu de repente, isto foi em Lyon, tive uma ideia para arranjar o porco, e fui falar aos homens do talho. Fui a dois talhos e expliquei a situação. Deram-me os contactos e eu um dia cheguei lá ao teatro com o porco. E o Chéreau ficou... [risos] São assim estas coisas, de iniciativa, que às tantas uma pessoa vai aprendendo, e como isso fiz muitas coisas, de me atirar sem saber se ia ter sucesso ou não. Os tipos do talho podiam dizer, “Não, nós queremos os porcos é para matar, vender a carne e acabou-se. Agora para o teatro? Um porco para o teatro?!” Mas eu tive uma boa recepção (não sei se logo à primeira, se foi à segunda, mas a verdade é que tive).

Estava a pensar que eles, o João e a Manuela, tiveram mais essa sensação do mestre. Eu acabei também por ter com a Ariane e com o Chéreau. Não tive cá, tive lá fora. Mas eu acho que se calhar nas outras companhias não havia tanto isso. Não sei, não trabalhei em todas as companhias.

Mas na Cornucópia era um esquema diferente? Quer dizer, o Luis Miguel Cintra e o Jorge Silva Melo eram os encenadores, eles escolhiam os textos.

Sim, sim. Eram eles que produziam, nesse aspeto. O Luis Miguel tinha a formação do Old Vic, que ele estudou em Inglaterra. O Jorge, não, o Jorge estudou cinema e não teatro. Mas não havia tanto essa...

E a forma de trabalhar era diferente numa e noutra?

Era, porque para já havia os ensaios de leitura. Por isso é que eu agora digo que já não faço mais teatro, porque agora os espetáculos é assim: tens dois meses para fazer um espetáculo, então tens um ensaio de leitura, no dia seguinte já estás a fazer marcações com os textos na mão ou decorados, de preferência



A MULHER DO CAMPO, WILLIAM WYCHERLEY, ENC. LUIS MIGUEL CINTRA, 1986, TEATRO DA CORNUCÓPIA.*

(dizem o que é que vais fazer antes e põem as pessoas a trabalhar em casa, para terem os textos decorados). Tens assim um mês para decorar, passado um mês, um mês e meio, estreias, depois fazes meia dúzia de espetáculos, e acabou. Depois, às vezes, três meses depois, seis meses depois, vais a Braga, vais a Bragança com o mesmo espetáculo. Não tenho paciência para isso, nem pensar. Já recusei vários e já sabem que eu não aceito. Paciência.

Isso é muito impressionante: a diferença entre como se faz teatro hoje e como se fazia nessa altura. A análise do texto para mim era uma coisa super importante, sabermos o que é que



↑ CONTO DE INVERNO, WILLIAM SHAKESPEARE, ENC. LUIS MIGUEL CINTRA, TEATRO DA CORNUCÓPIA, 1994, (LUIS MIGUEL CINTRA E LUÍS LUCAS).*



↗ PRIMAVERA NEGRA, EDUARDA DIONÍSIO, ENC. LUIS MIGUEL CINTRA, TEATRO DA CORNUCÓPIA, 1993.*

estamos a dizer. Agora é durante o tempo em que estás a fazer um espetáculo com público que vais descobrindo coisas. Esta coisa de se ter começado a fazer televisão e teatro, tudo ao mesmo tempo, há alguma coisa que sai mal. Ou então essas pessoas, os mais jovens, têm capacidade para isso. Eu não tive e não tenho capacidade para isso. Fui trabalhar em coisas onde pude ganhar algum dinheiro que me dê para pagar a gasolina do carro, se for preciso, ou coisa assim. Porque não tenho rendas para pagar, felizmente, a casa é minha. Uma pessoa que



MUITO POR BARULHO POR NADA, WILLIAM SHAKESPEARE,
ENC. LUIS MIGUEL CINTRA, TEATRO DA CORNUCÓPIA, 1990.*

tenha uma renda para pagar, que tenha um filho e tenha um ordenado de teatro é pouquíssimo. Portanto, tem de se fazer muitas coisas e, ao fazer muitas coisas, dispersa aquela alegria que havia em fazer os espetáculos.

Se bem que hoje em dia vejo espetáculos... Agora recentemente vi dois espetáculos de que gostei imenso. Um dos Artistas Unidos, que estão sem sala. É uma coisa completamente absurda. Quer dizer, um grupo como os Artistas Unidos, a fazer espetáculos no Variedades. O Variedades não é deles, porque não lhes foi entregue, dali vão para não sei onde e a Câmara Municipal ficou de arranjar um espaço num teatro e não arranjam. É uma pena.



O TRIUNFO DO INVERNO, GIL VICENTE, ENC. LUIS MIGUEL CINTRA, 1994,
(LUÍS LUCAS E ROGÉRIO VIEIRA). FOTO DE BASTIDORES.*

Fui ver um espetáculo daquele grupo em Massamá, o Teatroesfera. Um espetáculo só com atrizes. A Cucha Carvalheiro escreveu o texto. O espetáculo é engraçadíssimo. Eu fui porque queria ver a Mité [Teresa Faria] e queria ver as outras. Conheço-as todas, são minhas colegas e são boas atrizes. Gostei imenso de ver o espetáculo, mas, lá está, foi feito em muito pouco tempo. São pessoas ainda com capacidade de decorarem muito rapidamente (eu já não tenho capacidade) e fazem com muita alegria. Mas são casos assim pontuais, porque de resto... Mas vão acabar rapidamente também, e mesmo assim ficou mais tempo, porque é uma companhia. Por exemplo,

no Teatro São Luiz, que é um teatro municipal, neste momento deixaram de fazer projetos, para receberem grupos três, quatro dias. Vais para comprar [o bilhete] e “Ah, está esgotado”. Acabou. E depois chegas à sala e tens vários lugares vazios. Pessoas que marcaram com antecedência, pagaram, inclusivamente, e depois não vão. É muito estranho.

O teatro não acaba, nunca vai acabar, mas, para mim, já não tenho muita paciência. Só vou ver coisas onde tenho amigos. Os Artistas Unidos, porque conheço muitos atores, era amigo do Jorge, quero continuar a ver o que é que eles conseguem fazer da companhia. Porque, ao contrário do Luis Miguel, o Jorge deixou uma escola, deixou um grupo com atores que podem (como tem sido) encenar espetáculos. E o Luis Miguel não deixou nada disso. É uma pena, e foi uma pena a companhia acabar como acabou. Também não se percebe. Ao fim de tantos anos de trabalho, como é que aquilo foi tudo vendido. Um disparate.

Voltando agora à Comuna: quando a Comuna ocupa o espaço que tem agora, há projetos para uma Casa da Criança, para alfabetização de adultos. O Luís participou nesses projetos também?

Eu participei na ocupação da casa. Também é outra memória muito forte. Estávamos a fazer *A Ceia II* e, às tantas, o João, na entrada, ou quem estava à entrada, disse “depois disto, se quiserem ir connosco, vamos ocupar um espaço na Praça de Espanha. Passem a palavra”. Foi toda a gente. E lembro-me de ter dormido algumas noites no teatro, no que é hoje a Comuna. Fomos obrigados a ficar lá, porque, se não, ia lá polícia e tirava toda a gente. Dormi lá, como muita gente dormiu. Também foi uma outra memória muito forte. E depois participei naquele projeto inicial, só que entretanto eu saí, e já não fiz parte desse projeto da Casa da Criança. Mas assistia às discussões sobre os projetos, o que fazer daquela casa, como utilizar aquela casa.



BRUSCAMENTE NO VERÃO PASSADO, TENNESSEE WILLIAMS, ENC. CARLOS FERNANDO, GRUPO DE TEATRO HOJE, 1988, [PEDRO SOARES].*



Mas eu vi que em 1974 orientou um atelier de prática teatral com crianças no Instituto Adolfo Coelho. Isso não tinha que ver com a Comuna?

Isso foi uma coisa à parte, nada que ver. Foi um grupo criado com a Tété (a Teresa Ricou), a Luísa Correia Pereira, que era uma pintora que vivia em Paris e que voltou para cá depois do 25 de Abril, e de quem eu era muito amigo também, e mais alguém. Fomos fazer esse projeto em Carnide, com os miúdos que viviam lá fechados e foi muito engraçado. Para fazer trabalho de improvisação, a ideia do palhaço, do nariz nos miúdos, era sempre uma grande alegria quando nós chegávamos para trabalhar com eles. Depois também acabou, não sei porquê, também deixámos de ter apoio, de repente. Quer dizer, se calhar os conselhos que nós dávamos aos miúdos não eram os mais ortodoxos e muito rapidamente... quem nessa altura estava no poder... porque houve o 25 de Abril para muita gente, mas para algumas pessoas e nalgumas instituições não houve revoluções assim tão rapidamente como nós gostaríamos. Havia uma mentalidade um bocadinho fechada e lembro-me de que tivemos de acabar já não sei porquê, mas ficou tudo muito triste. Quer dizer, ficou o trabalho a meio. Mas foi muito engraçado, tivemos relações de amizade com alguns dos miúdos durante algum tempo e foi uma experiência fortíssima. Porque eram miúdos sem amor, sem perspetivas nenhuma... Estavam ali fechados, foram apanhados na rua, foram famílias que os entregavam às instituições. Enfim, também foi uma coisa muito importante, mas não tinha nada que ver com a Comuna.

Há pouco também disse que tinha feito teatro infantil.

A primeira peça infantil da Comuna. Fiz a *Feliciano e as batatas*, de Catherine Dasté [e François Lauzon]. Era muito engraçada, essa peça. As atrizes no espetáculo estavam todas muito



FELICIANO E AS BATATAS, CATHERINE DASTÉ E FRANÇOIS LAUZON, ENC. JOÃO MOTA, 1974, ARQUIVO DA COMUNA - TEATRO DE PESQUISA.

cheias, inchadas, gordas e depois tiravam coisas e eram tudo salsichas à volta da cintura. Foi o primeiro espetáculo infantil que se fez. Também foi um sucesso. Esse foi feito na garagem em frente ao Liceu Camões. Esse espetáculo infantil era muito diferente dos espetáculos infantis que se faziam. Foi um espetáculo revolucionário. Embora eu não visse muito teatro infantil, não posso estar a afirmar uma coisa que eu não conheço, não ia ver propriamente teatro infantil, já não tinha idade, como público.



LUÍS LUCAS AOS TRÊS ANOS.*

Mas tinha ido, quando era criança?

Não, não muito. O meu pai levava-me ao circo, era o máximo. Ia ao Coliseu no Natal. Mas teatro, não. Nem havia assim muita coisa – eu já sou velho, não é? Não havia teatro infantil, não fui muito habituado a ver teatro de miúdo. Eu sempre quis foi ser artista, desde miúdo.

Artista, mais do que ator propriamente?

Foi sempre uma coisa muito chata em casa, porque o meu pai queria... mais tarde vim a saber que o meu pai queria que eu fosse farmacêutico.

E tinha já uma pretendente... ouvimos numa entrevista.

Pois é. Eu, de repente, quando conheci a miúda, achei-a feíssima. Quando eu comecei a frequentar os cursos, muito antes do teatro profissional estive no Primeiro Acto de Algés, tudo muito à margem das coisas, o meu pai, quando começa a perceber que eu andava num curso de teatro e nos grupos, começou a tentar cortar-me as asas, não me deixava chegar a casa mais tarde do que a hora prevista. Nunca foi de me bater, isso nunca, mas de castigar, sim. “Não saís assim, não saís ali, não vais acolá.” E eu sempre na maior, sempre. Fugia quando me apetecia, sempre às escondidas.

Aliás, eu tenho uma história muito curiosa e engraçada. Não me importo de contar. Eu comecei a ver teatro na televisão, não é? E houve uma vez que vi uma peça do Bernardo Santareno, *O pecado de João Agonia*, com o João Perry, e fiquei apaixonado pelo João, o ator, bonito como ele era. E então houve um dia, imaginem as coisas, tinha para aí 16-17 anos, numa passagem de ano... Lá em casa, o Natal era o Natal, havia sempre festa de Natal, uma ceia de Natal, mas à passagem de ano não se



FESTA DE ANIVERSÁRIO DE 50 ANOS, MIGUEL SEABRA, CUCHA CARVALHEIRO, CRISTINA CARVALHAL, LUÍS LUCAS, MARIA JOSÉ PASCOAL, ELISA LISBOA, EM CASA DE NATÁLIA LUIZA.*

ligava muito, porque muitas vezes o meu pai trabalhava logo no dia seguinte. E eu nesse dia pensei: “Em casa do João Perry, a festa da passagem de ano deve ser diferente, deve ser uma festa.” Então... Eu fazia coleção, ainda no liceu, de fotografias de artistas, de fotografias autografadas e tinha uma série de moradas que saíam na *Plateia* e escrevia para muita gente a pedir fotografias, que depois ia recebendo pelo correio, mesmo para os artistas estrangeiros. Tinha sempre uma frase em inglês e uma frase em francês. E mandava. O meu pai punha no correio, porque achava graça – ele trabalhava nos Correios. Tinha fotografias do Walt Disney, etc. Depois rasguei isto tudo, quando saí de casa, aos 18 anos, achava que não podia deixar aquilo em lado nenhum. Hoje estou arrependidíssimo.

Assim, tinha a morada do João Perry, como tinha de muitos atores. Então o que é que eu faço? Antes da meia-noite, já os meus pais estavam na cama, saí de casa, pé ante pé, e fui apagar um táxi para casa do João e apareci lá à porta. Bati à porta; o João tinha vindo de Nova Iorque, e havia uma festa lá em casa, com imensa gente. Eu cheguei à porta e disse-lhe: “Olhe, eu sou um admirador seu, gostava muito de fazer teatro, e achei que a festa da passagem de ano em sua casa devia ser diferente. Não sei se me deixa entrar...” E o João deixou-me entrar, disse: “Ah, está bem, há aqui muita gente ainda, entra, não faz mal.” E eu fiquei, estava tudo numa grande alegria. Andei por ali, deram-me conselhos, disseram-me que devia falar com este, que devia ir ali... E, de repente, olho para o relógio e eram quase horas de o meu pai ir para o trabalho, e digo: “Tenho de me ir já embora. O meu pai acorda e não me vê na cama... Tenho de me ir embora.” E o João deu-me dinheiro para o táxi e eu fui para casa, entrei e fui meter-me na cama, vestido e tudo. Tapei-me e, passados cinco minutos, ouço o despertador do meu pai a tocar e o meu pai a sair, a levantar-se, foi ao meu quarto, como fazia sempre, a ver se eu estava bem e se estava a dormir. Saiu. Depois, nem a minha mãe soube também, porque ela saiu pouco tempo depois, e aí eu tive tempo de tirar a roupa e vestir o pijama. Foi assim que eu conheci o João Perry e ainda hoje ele e eu somos amigos, telefonamo-nos de vez em quando, sempre foi uma pessoa a quem eu – agora já não, mas durante muito tempo – pedi conselhos. Mandou-me falar com o Bernardo Santareno, que estava a trabalhar num instituto qualquer, que dirigia as pessoas para as profissões que deviam fazer. Fui falar com o Bernardo Santareno que depois, mais tarde, veio a ser meu professor no Conservatório Nacional. Portanto, imagina a minha ideia...

A lata!

A lata de vir de casa, tocar à campainha do João Perry, numa noite de passagem de ano! Ele sempre achou muita graça a isso. Enfim, a verdade é que o fiz.

Mas isto vem de ter dito que queria ser artista. Depois rapidamente percebi que o artista era ator. Eu queria ser ator, fazer teatro, fazer aquelas coisas que via fazerem na televisão e no teatro. A primeira vez que eu vi teatro... muito engraçado... Eu era miúdo e o meu pai era de Alpedrinha, da Beira Baixa. No Natal e no verão, o meu pai tinha sempre o hábito de me mandar para Alpedrinha passar as férias com a minha avó. E havia um teatro – o teatro ainda existe em Alpedrinha –, onde iam grupos de estudantes fazer peças de teatro. Um dia, soube que estava lá um grupo, devia ter os meus 8, 9 anos, aí era muito fácil eu sair de casa da minha avó, porque fugia, ia. E fui. Fui para lá, ao teatro, deixei toda a gente entrar e quando, depois, já os empregados da entrada estão lá dentro a ver, estava a porta aberta do teatro, e eu entrei e subi, subi, fui para o balcão lá de cima e vi que não havia ninguém e vi lá ao fundo o palco. A caixa, não é? E com aquela gente a mexer-se de um lado para o outro. Eram estudantes de Coimbra, ainda por cima. Achei que o teatro era só para gente que tinha dinheiro, estudantes de Coimbra e tal. Foi a primeira vez que eu vi teatro. Foi uma coisa que me marcou, para eu hoje ainda me lembrar, estás a ver?

O que gostou mais no teatro foi querer ser aquela pessoa que estava lá no palco?

Sim, a dizer coisas lá naquele espaço, naquele quadrado. Era uma coisa estranha para mim, ver pessoas a comunicarem umas com as outras e haver gente a assistir. Porquê? Depois, acho que saí antes do fim para não ser apanhado.

Sempre clandestino.

Sempre clandestino. Assim, antes daquilo acabar, é melhor ir-me embora, antes que me apanhem, etc. E lá desci outra vez e fui a correr para casa da minha avó. Não sei a que horas. Entrei, porque era uma porta que nem tinha chave. A casa da minha avó abria-se no trinco, assim uma coisa; enfim, memórias. Vocês estão-me a fazer lembrar de coisas que eu acho que não se esquecem, no fundo. Mas enfim, estão lá.

Sim, mas nós tínhamos curiosidade nesta: como é que o teatro chegou até si?

Sempre foi assim aos poucos. Mas fui muito bem encaminhado, não é? Esses conselhos do João já foi aos 16 anos e eu já fazia parte de um grupo de jovens, naquela altura, havia muito aquela coisa, no liceu, sobretudo os professores de religião e moral, alguns eram revolucionários. Eram quem nos indicava coisas e explicavam. Tive um professor de religião moral, o padre Victor, que já morreu, que depois casou, apaixonou-se por uma aluna e casaram; tinha um grupo na Igreja de Fátima, do Liceu, um grupo misto, onde estava o Fernando Heitor, que é como se fosse meu irmão, conhecemo-nos desde os 10 anos, do Liceu Camões, formámos um grupo. Não era um grupo de teatro, era um grupo para discutir a guerra no Vietname, falar de coisas assim importantes que na altura se passavam, e fazíamos, às vezes, uns festivais de teatro com alguns grupos que faziam teatro e um Festival da Canção. Eu ainda cantei, no Festival da Canção, uma canção da Juliette Greco, porque não era preciso ter muita voz e cantar. Como falava francês... Foi a minha participação nesse Festival da Canção. Acho que foi onde se estreou o Variações, também, nessa altura, nesses festivais, o Fernando foi amigo dele.

Isso era tudo na igreja?

Na igreja, numa cave da igreja. Tínhamos uma sala para essas conversas. E foi aí também que nasceu a ideia de irmos, eu e o Fernando e uma outra amiga, a Júlia Correia, de irmos para o clube, para o Clube de Teatro Primeiro Acto, de Algés, que ainda frequentei. Aí comecei a frequentar aulas de improvisação, de dança, de movimento, com a Inês Palma. Foram as minhas primeiras coisas antes do Conservatório e depois, a seguir, lá vieram os conselhos do João Perry e do Bernardo Santareno para ir para o Conservatório. E eu comecei no Conservatório. Saí aos 18 anos de casa dos meus pais.

Foi para o Conservatório?

Já estava no Conservatório. Tive algumas dificuldades, porque tínhamos uma bolsa. Foi no ano da reforma do Conservatório, e a Luzia Maria Martins e a Madalena Perdigão faziam parte dessa comissão e houve uma série de alunos que foram escolhidos para entrarem com bolsa. Mas era uma bolsa relativamente pequena e, nessa altura, quando eu saí de casa, tive de alugar casa com o Fernando Heitor e a Júlia Correia. Éramos os três. A Júlia nunca apareceu, mas pagava uma renda ao princípio. Como a Luzia gostou muito de mim, perguntou-me se eu não queria trabalhar lá no teatro, durante os espetáculos, ser assistente de palco, ajudar o contrarregra. E pagava-me também uma coisinha que dava para eu aguentar aquele período do Conservatório. Em casa, a minha mamã, sempre a tratei assim porque ela não era minha mãe, dava-me sempre que podia, às escondidas do meu pai, algum dinheiro.

Portanto, ela apoiava.

Ela sempre me apoiou. Ela apoiava, o meu pai não. Depois, mais tarde, quer dizer, quando me começou a ver no palco...



LUÍS LUCAS E NEIL, EM FRENTE À CASA CONSTRUÍDA PELO PAI DO NEIL, CANADÁ.*

Tudo bem.

Tudo bem. Começou a ver, lá foi uma vez, foi uma segunda vez, depois aceitou perfeitamente. Uma vez, quando eu fui ao Canadá – e a ideia era ficar lá, mas depois não fiquei –, o meu pai apoiou-me, deu-me dinheiro para ajudar na viagem, porque foi sempre um sonho dele, emigrar. Não para França, porque ir para França o meu pai achava que preferia ir para um sítio mais longe, onde ganhasse mais. Mas nunca chegou a ir, foi uma frustração dele. Quando eu decidi ir para um país desses, ele queria apoiar-me, e apoiou, deu-me algum dinheiro para isso.

Mas como foi essa ida para o Canadá? Quando é que foi e quanto durou?

Foi mais tarde, mais crescido. Foi com o Neil, este meu amigo com quem estou casado; os pais do Neil sempre nos apoiaram. O meu pai gostou imenso do Neil também, e depois disto, desta história toda, eu decidi ir para o Canadá, há 40 anos, que eu vivo há 40 anos com o Neil, portanto foi há 40 anos. Era muito difícil de emigrar para o Canadá, naquela altura.

Fui para Calgary, na província de Alberta, e gostei imenso, e os pais dele trataram-me muito bem. Tentei tudo, mas não foi possível. Não consegui ficar, porque houve um escândalo qualquer com uns açorianos que fizeram uma falcatrua, e dificultaram a imigração a todos os portugueses, eu apanhei essa coisa. Pronto, depois vim, voltei para cá, e o Neil ainda ficou uns tempos. Depois veio ele.

Voltando ao PREC, quanto aos movimentos de reorganização da classe em termos sindicais, digamos assim, participou em alguma coisa?

Naquelas primeiras reuniões em que se juntava toda a gente para discutir que era preciso ter um sindicato...

E na discussão sobre a nacionalização do teatro, participou ou não?

Ah, não, não, nunca participei nisso, não. A criação dos sindicatos, sim, porque às tantas passou a haver dois sindicatos. E havia sempre essa coisa de para que lado é que se vai, para que sindicato. Eu fui sindicalizado, depois deixei de pagar as quotas, porque achava que aquilo não valia a pena. E hoje em dia existe um sindicato de teatro. Ainda tem muita malta de teatro, fui a algumas reuniões e mandam-me a informação. Mas não participei nesses processos de nacionalizações. Não, não participei em nada. Sou muito anarquista nestas coisas também, sempre muito fugitivo das organizações.

Além dos próprios espetáculos da Comuna, lembra-se de outros espetáculos desse período que o tenham marcado?

Lembro-me, lembro-me. Do Grupo 4, dos Bonecreiros também vi alguns espetáculos. Depois, A Barraca também. Quer dizer, eu assisti ao nascimento de todos esses grupos. A Casa da Comédia, vi espetáculos ótimos na Casa da Comédia. O princípio do Filipe La Féria, começou ali a fazer os espetáculos. Ele também esteve na Luzia Maria Martins; desses grupos dessa época, eu praticamente vi todos os espetáculos. Não vi todos, mas vi quase todos. Dava para ir ver e gostava.

Portanto, ia muito ao teatro nessa altura?

Ia, ia. E só não ia àquelas coisas mais.... Por exemplo, lembro-me de que sempre gostei muito de revista também, porque a revista era o sítio onde se falava das coisas, de tudo, por outras vias, não é? E eu ia sempre às estreias de algumas. Quando comecei a ir à revista, ia às estreias e as estreias duravam sempre até às tantas da manhã...

Ainda antes do 25 de Abril?

Antes sim, porque a revista, depois do 25 de Abril, começou a fraquejar.

Porque é que eu passei para a revista?

Ah, já sei o que foi. Eu, quando fui para Paris, às tantas, recebi um convite do Vasco Morgado para fazer o *Equus*, para participar no *Equus*, que era um espetáculo onde tinha de me despir, metia um cavalo... E eu disse logo que não, não foi por me despir, foi porque era o Vasco Morgado, tinha essa coisa do teatro comercial, não queria fazer teatro comercial. E depois não vi o espetáculo, que eu não estava cá nessa altura. Só que sou muito amigo da Ana Zanatti, que entrava no espetáculo,

e nessa altura não conhecia ninguém desse meio, do Vasco. A Ana Zanatti também não era uma atriz que trabalhasse muito nos projetos do Vasco Morgado. Mas pronto, aquilo era uma peça à partida revolucionária, dentro do género.

Mas isso continua a ser antes do 25 de Abril?

Não, depois. Depois do meu regresso a Paris. Foi depois do 25 de Abril, porque se fosse antes estou a ver o nu...

Pois, estava a estranhar.

Pois, se de mulher era o que era; de homem, ainda pior, acho eu.

Mas foi feito com o nu de facto?

Foi, foi. Mas, estás a ver?, era um género de teatro; não ia tanto ver teatro comercial, não me apetecia muito, mesmo comédias, embora gostasse do humor da revista. Mas o humor das comédias achava sempre tudo muito parvo, sempre um bocadinho tonto e nunca aderi muito. Eram os casais, a mulher punha os cornos ao marido, o marido punha os cornos à mulher, e depois aquilo tudo ali, muito à volta daquele relacionamento entre eles. Não era tudo assim, mas havia muito esse lado de graça, a que eu não achava graça nenhuma. Mas tudo o que foi grupo independente, sim, segui, do Grupo 4 vi espetáculos fantásticos, ainda no Tivoli.

Agora temos uma pergunta que é mesmo o tema do nosso projeto: durante o PREC, o teatro terá contribuído para a construção da democracia? E de que modo é que isso pode ter acontecido?

Eu acho que sim, acho que sim. Porque pelo menos para quem foi ao teatro... Ia muita gente ao teatro, criou muito público e abriu a mentalidade a muita gente. Quer dizer, ajudou muita

gente a raciocinar e a pensar um bocadinho melhor sobre as coisas que não se podiam falar antes. E nós, mesmo assim, fizemos textos que foram proibidos durante muito tempo ou textos criados de raiz. Acho que é impossível dizer que não, porque o teatro que se fazia anteriormente era muito diferente. O teatro que se passou a ver, começou-se a falar de coisas... O *Zip Zip*, que foi um programa que abriu perspectivas e mentalidades, e atingiu mais gente, porque foi através da televisão. O teatro, para as pessoas que foram ao teatro, acho que sim, acho que abriu e que ajudou muito à criação de novos públicos, também, mentalidades novas, jovens.

E as próprias campanhas, não é?

Sim, sim, as campanhas de dinamização cultural, tudo isso. Absolutamente, não tenho dúvida nenhuma.

E em termos de mentalidades e de integração de minorias étnicas, religiosas, de orientação sexual e/ou de identidade sexual, mesmo dos retornados. Como é que o teatro lidava com isso? Há alguma alteração com o 25 de Abril?

Acho que, nesse aspeto, levou mais tempo a abrir mentalidades... Os retornados, foi uma onda muito violenta. Houve muito racismo mesmo, viveu-se muito mal, as pessoas receberam mal as pessoas terem voltado. O teatro ajudou. Acho que ajudou um bocadinho a desmitificar o retornado. Para muita gente, para as pessoas de cá, quem voltou foram falhados, falharam o projeto. Foram para lá para ver se ganhavam mais dinheiro, agora vieram-se embora. Assim aquela mentalidade tacanha, que havia muito, não é? Essa mentalidade tacanha demorou. E o teatro levou tempo a poder ajudar nessas coisas. Essa sensação de aceitar grupos diferentes demorou muito tempo.

Mas, mesmo no próprio meio, houve alguma alteração na forma como essa diferença era tratada?

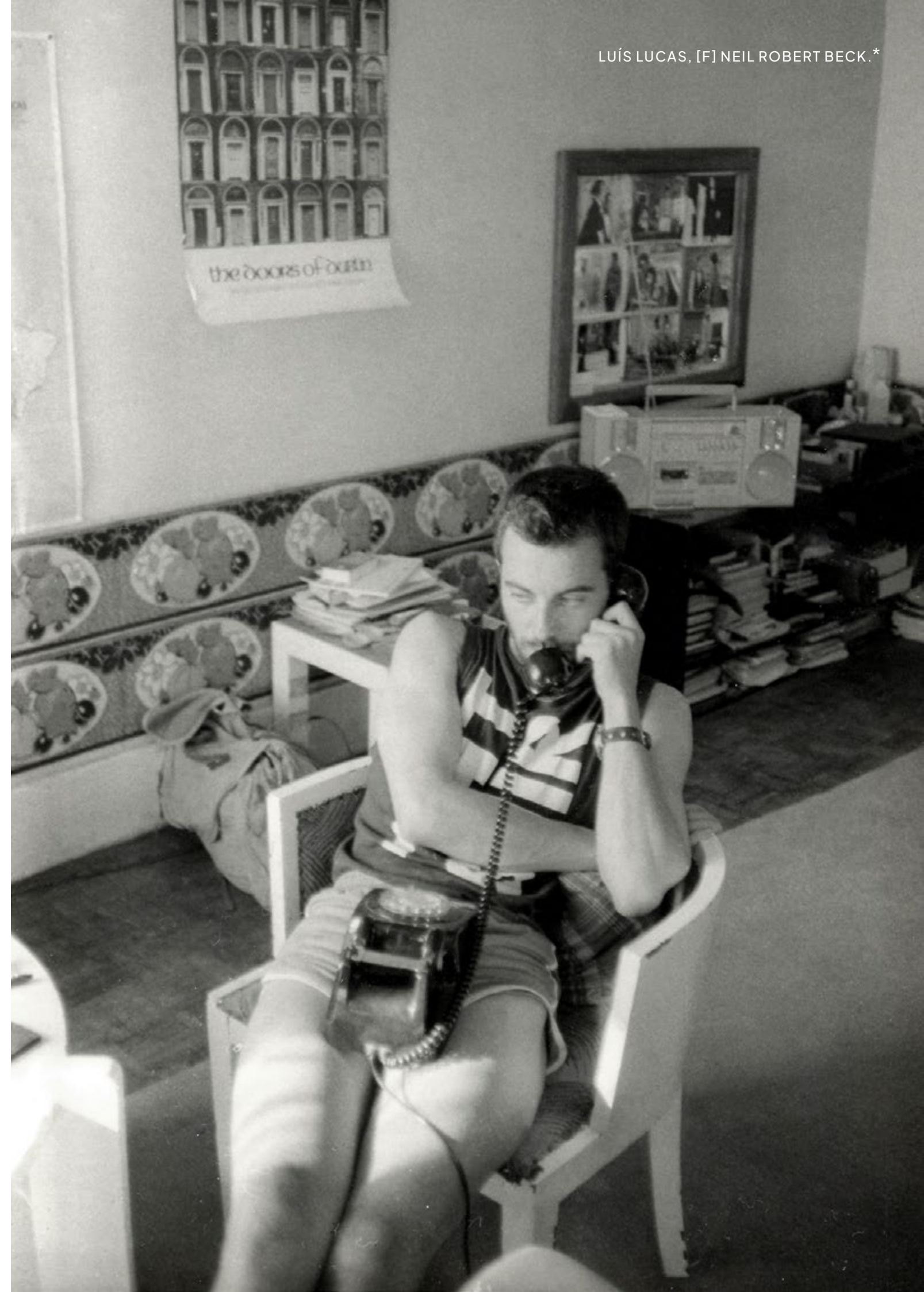
Eu acho que houve. Foi havendo lentamente, lentamente.

Não é nada que se sinta de um dia para o outro, não é?

Não, não. De um dia para outro, nem pensar. Mesmo em relação à mulher, em relação às liberdades sexuais, de grupo. Isso demorou tempo e ainda hoje, a gente sabe, vê-se a quantidade de mulheres que são mortas durante o ano, não é? E isso tem a ver com o lado muito machista da população, de parte da população. E em relação aos *gays*, aos transsexuais, a tudo isso, sempre foi muito lenta a mudança, não é? E ainda há muitos problemas com isso. E agora com a chegada deste grupo “fantástico” de extrema-direita que está maioritariamente na Assembleia, as coisas não me parecem mais fáceis, não é? Porque cada vez sentes mais gente a achar: “Ah, o Ventura tem razão nisto.” Eu, quando ouço essas coisas, fico logo “como é que é possível, depois deste tempo todo?!” Mas é gente que não viveu o 25 de Abril. Muita gente não viveu o 25 de Abril; e quem viveu o 25 de Abril e aderiu a essas ideias é porque as coisas não foram resolvidas. As gerações mais velhas que continuam a apoiar essas ideias é porque não entenderam muito bem a ideia da liberdade e estão a voltar para trás. E isso faz-me imensa impressão. Mas isto em termos mundiais, não é?

Sim, sim. Mas o teatro continua a ter um papel pedagógico?

Sim, pelo menos isso nunca deixará de ter.



Mas às vezes há um receio... Até agora [10 de dezembro de 2024], o Estado apoia espetáculos que passam uma mensagem de igualdade, liberdade, democracia.

Mas pouco a pouco...

Também não sabemos que tipo de espetáculos é que vai apoiar daqui a uns anos.

Ninguém sabe. Ninguém.

Neste momento, o teatro também está a contribuir para a construção da democracia?

Mas basta termos o exemplo dos Artistas Unidos. Porque é que um grupo de teatro como os Artistas Unidos não tem uma sala? É uma questão de má vontade ou de pouca vontade de resolver. Isto é um exemplo. E este exemplo pode servir para futuramente as coisas piorarem em vez de melhorarem, não é? Digo eu, não sei.

Parece um bocadinho o que acontecia no pré-25 de Abril, não é? Em que as companhias independentes também não tinham espaço.

E foi preciso ocupar. Só que se agora se ocupar...

Há um projeto da Câmara que é um teatro em cada bairro, mas depois, na prática, não sei o que acontece lá. Ou seja, constroem-se espaços ou arranjam-se?

No país todo há uma série de casas novas de teatro que foram refeitas. Eu tenho uma relação com o Cartaxo, porque a minha mãe era do Cartaxo e tenho casa no Cartaxo, a 50 km de Lisboa. O Centro Cultural foi feito há não sei quantos anos, tem uma sala ótima e recebe muito pouco teatro; é só as tais peças que de vez em quando estreiam em Lisboa e depois, não sei

quantos meses depois, passam por lá. Passam, porque já me aconteceu ver peças lá que não vi cá, porque não tive tempo. Mas mesmo lá, quando vão, esgotam, a sala fica esgotada. Portanto, há uma vontade de ver teatro. Há é pouca vontade de produzir espetáculos, de dar dinheiro a grupos para poderem fazer os espetáculos que querem. A Cornucópia acabou porque o subsídio foi diminuindo, diminuindo. E o Luis Miguel, que ia num ritmo de espetáculos, ou que tinha grandes elencos, começou a ter de fazer espetáculos com dois ou três atores ou com ele sozinho. Quer dizer, a companhia não se aguentou. Pois, um espaço daqueles... Porquê? Porque o Ministério foi cortando. Já há quantos anos é que acabou a Cornucópia?

Foi em 2016.

Foi um grupo de produção que acabou ali. A Cristina Reis, que era uma cenógrafa fantástica, deixou de trabalhar, não é? Ela faz outras coisas também. Mas foi uma companhia que acabou antes de tempo. Tinha muita coisa ainda para fazer. Por isso é que eu digo também, como estás a dizer, que tenho receio de que as coisas não melhorem. Há esse receio, e as pessoas cada vez mais desistem de fazer. Quer dizer, está um bocadinho agora na mão dos jovens, da malta mais jovem, que lutem como nós lutámos na altura, não é? Eu já não tenho vontade, não tenho forças para isso, já não, como digo, já não vou fazer teatro, farei televisão ou cinema, se me quiserem, com a minha bengala, porque eu agora tenho problemas de coluna, não me mexo como antes. Agora vou fazer um papel numa novela nova. Precisavam de um ator que pode ter bengala para fazer de pai de uma atriz de uma certa idade. Sou um pai rezingão. E da minha idade.



Antes de encerrar, temos aqui algumas perguntas sobre o cinema, porque o cinema teve também muita importância.

Teve, teve. A primeira coisa que eu fiz... Quando trabalhei na Comuna, era numa época em que, nos grupos independentes, não era muito possível trabalhar no cinema, porque geralmente os encenadores, no caso do João Mota também isso aconteceu, não gostavam muito de nós faltarmos aos ensaios para ir filmar. Portanto, houve muitas coisas que eu recusei, porque não tinha alternativa, não podia. Estava a ensaiar um espetáculo, não podia parar. Isto agora está tudo ao contrário: agora fazem-se os ensaios, quando há atores que têm televisão ou cinema, conforme as disponibilidades; é mais importante o trabalho que fazem lá fora do que no grupo e, mesmo nos ensaios, desde que as pessoas consigam adaptar-se, saber os textos... mas na minha altura não era assim.

A primeira coisa que eu fiz foi um filme com o João Botelho e um outro realizador que já morreu [Jorge Alves da Silva], que era o *Alexandre e a Rosa*, com a Teresa Madruga, uma curta-metragem que era quase média-metragem, toda filmada no Porto. Eu sempre gostei muito de cinema e correu muito bem. Gostei imenso de fazer o filme e depois tive alguns convites que não pude aceitar.

Depois o convite mais importante foi o *Dina e Django*, um filme da Solveig Nordlund, que foi mesmo um filme de fundo com muita emoção. Conheci o Django, estava preso, foi uma coisa muito forte para mim. E o filme seguinte também foi muito importante, foi *O Bobo*, do José Álvaro de Moraes. Eu sempre gostei muito de cinema e não sei se, a partir de determinada altura, me dei melhor a fazer cinema do que teatro. Porque aquela coisa de cortar as cenas e podermos estar a filmar uma cena do fim do filme logo no princípio ou a meio, a saltar cenas,



DINA E DJANGO, DIR. SOLVEIG NORDLUND, 1981.*

sempre me agradou muito, ao contrário de muitos atores que não gostam disso, que gostam das coisas todas seguidas. Sempre me identifiquei muito com o cinema e sempre gostei muito de fazer cinema.

Também tive a experiência do Manoel de Oliveira. Entrei no *Non ou a vã glória de mandar*, que fiz no Senegal. Foi uma experiência fortíssima. Há assim três ou quatro experiências no cinema muito, muito marcantes para mim. Depois, o resto, são pequenos papéis que vou fazendo. Mas gosto. Aceito sempre, no cinema, se for um pequeno papel, aceito, gosto da equipa, daquela coisa.



NON OU A VÃ GLÓRIA DE MANDAR, DIR. MANOEL DE OLIVEIRA, 1990.

No *Non*, nós estávamos numa zona, não era na capital, estávamos em Ziguinchor, e houve dois atores, o Luis Miguel e o Diogo Dória, que apanharam paludismo, mas do forte, tiveram de ir para Dakar para serem tratados. E nós ficámos ali mesmo um tempo, sem filmar, e aproveitámos para ir viajar, para ir à praia, apesar de ser perigoso andar lá. Aliás, tivemos várias paragens de tipos armados, queriam saber o que é que levávamos no carro. Éramos atores, mas ia alguém da produção. Sempre nos safámos, sempre. Mas às tantas, aquilo era produção do Paulo Branco, e estava a perder muito dinheiro, tantos dias ali sem trabalhar. E houve uma fase do filme em que, entre o Manoel de Oliveira e ele, decidiram avançar.



CAMARATE, DIR. LUÍS FILIPE ROCHA, 2001.*

Há uns planos, que estou eu e acho que é o Miguel Guilherme em diálogo com o Luis Miguel e o Diogo sem eles lá estarem. Portanto, o nosso contracampo foi filmado e depois, quando eles, o Diogo e o Luis Miguel voltaram, filmaram a parte deles. Só que via-se a diferença de cara a cara. Ficaram muito brancos com a doença, com paludismo, mas com um bocado maquilhagem ninguém nota, não é?

Dá vontade de ir ver o filme depois de saber isto para ver se se percebe. É diálogo e contradiálogo.



"Até Amanhã, Camaradas"
22/1/04 Trafaria

ATÉ AMANHÃ, CAMARADAS, DIR. JOAQUIM LEITÃO, 2005. TRAFARIA, 2004.*

No teatro, era impossível.

Pois, é essas coisas que eu acho engraçado no cinema, poder fazer isso. Para nós foi fortíssimo. E houve outra história: às tantas estávamos no mato a filmar, todos fardados, à tropa, um calor, uma coisa horrível. Quando parávamos, queríamos era uma sombra e a única sombra que havia era um chapéu de sol. Estava a Dona Isabel, mulher do Manoel de Oliveira, que tinha ido com ele, sentada a uma mesa a distribuir canetas pelos pretinhos, e nós cheios de calor, a desejar uma sombra qualquer. Não havia árvores, não havia nada. E outra coisa muito engraçada que aconteceu, quando chegámos ao hotel, era um hotel que era uma cabana grande, mas tudo bom, de qualidade, e os quartos... tínhamos palhota em cima. O teto era palha. Quando chegámos ao hotel, mesmo à chegada, uma piscina fantástica e vemos um movimento lá dentro. Eram iguanas dentro da piscina. Depois, com o tempo, habituámo-nos. Estávamos na piscina com as iguanas e até achávamos graça. Mas houve um dia em que eu cheguei das filmagens, a desejar um banho, cheio de calor, entro na minha casota, que era um apartamentozinho, cheio de calor. Despi-me todo, para chegar à casa de banho, para me meter debaixo do duche e, ao chegar, a banheira era uma mancha negra. Toda, toda de preto. Mas o que é isto?! Fui vestir-me outra vez e fui à receção dizer que ia tomar banho, mas tinha a banheira toda negra, não sabia o que era aquilo. O empregado lá foi, com o tempo dele, "Já vou tratar disso. *Je viens, je viens à tout à l'heure*". Chega lá, pega no duche, eram formigas. Formigas grossas, grandes, todas a forrar a banheira. Se calhar era mais fresquinho, a banheira, pois estavam lá as formigas todas. Eu apanhei um susto; coisas assim deste género, todas aventuras.

Pergunto ainda uma coisa: como é que foi repetir, naquela sessão em Letras^[4], no outro dia, aquela cantiga com que ocuparam a Comuna? O que é que pensou? O que é que sentiu?

Senti assim qualquer coisa na pele, de me lembrar, porque nunca mais a cantámos, não é? E foi muito refrescante, pensar no 25 de Abril e naquela ocupação, naquele dia. Foi muito, muito agradável lembrar isso, foi uma memória simpática. Gostei. Viram a gravação do Igrejas Caeiro?^[5] Isso sim, é muito engraçado: nessa ocupação, nomeadamente, todos muito jovens, todos muito lindos, bonitos.

¶

[4] Sessão realizada no âmbito das II Jornadas em Estudos de Teatro no dia 25 de outubro de 2024.

[5] Referência ao programa TV Palco, exibido na RTP a 27 de março de 1975.

* IMAGENS CEDIDAS POR NEIL ROBERT BECK.



LUÍS LUCAS, FESTA DE ANIVERSÁRIO DE 50 ANOS.*

