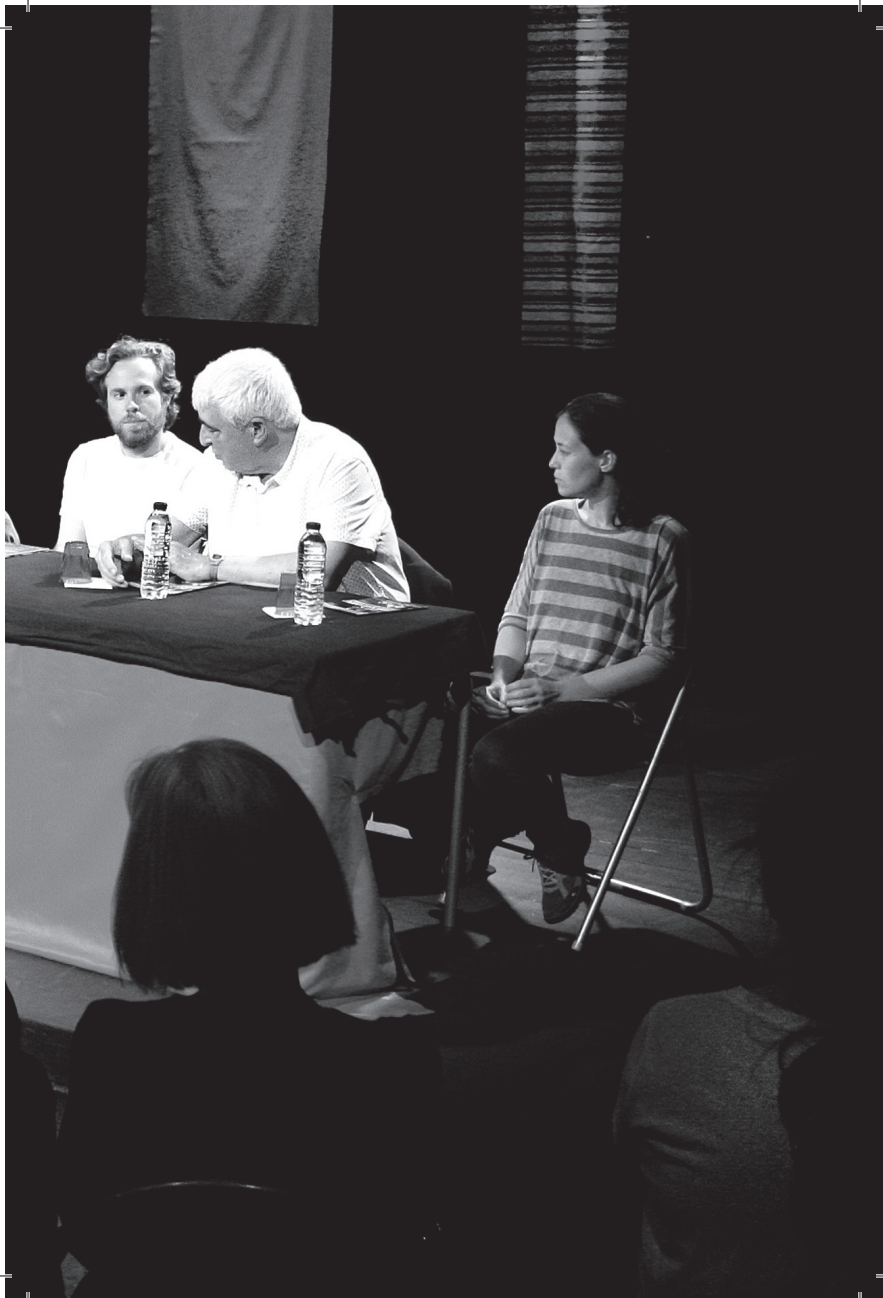


**UM  
ENCONTRO**  
COM LUIS MIGUEL CINTRA





Transcrição e edição: Levi Martins  
Design: André Reis  
Impressão: SOARTES – Artes Gráficas, Lda.  
Depósito legal nº 453888/19

ISBN: 978-989-54413-0-3

**Cegada Grupo de Teatro**  
Teatro-Estúdio Ildefonso Valério  
Parque 25 de Abril, 033  
Alverca do Ribatejo

**Rui Dionísio:** Com tudo o que estamos a viver no teatro, e pegando no mote que deu título a esta conversa, *Teatro e a Contemporaneidade*, começo por fazer uma provocação: será o teatro uma acção artística museológica?

**Luis Miguel Cintra:** O teatro pode ser muitas coisas diferentes. Podes fazer coisas que são museológicas porque são, de facto, antigas, que nada têm que ver com o que as pessoas estão a fazer agora, ou coisas que são modernas. Não se deve generalizar. O que acho que está a acontecer muito é que o teatro não está a saber inventar formas que correspondam a uma verdadeira necessidade de criação de quem o faz. Tenho a sensação de que até quando se quer fazer novidade o que se está a fazer é imitar modelos vindos do exterior. Na maior parte dos casos uns modelos abastardados, já na sua pior forma. Esse caminho de modernização é péssimo. O que eu gostaria que acontecesse – e nada empurra as pessoas para que aconteça – é que os artistas inventassem o que lhes desse na gana inventar. Para mim isto é muito claro porque comecei antes do 25 de Abril, num tempo em que queríamos fazer um teatro diferente do que existia em Portugal, um teatro que era contra o que se fazia naquela altura. Tínhamos um programa e éramos ajudados porque se tratava, de certa maneira, de um programa militante. Fazíamos teatro também por razões políticas. Tenho a impressão de que isso hoje em dia acontece muito pouco. Porquê? Se naquela altura havia pouco espaço para se poder fazer o que quer que fosse organizado pelos cidadãos, actualmente existe muito mais abertura, mas apenas desde que se faça de acordo com os modelos que já estão previstos, ou enquanto amadores. Nós começámos como amadores, mas com uma razão mais profunda, pensando que daí surgiria uma revolução que

nos permitiria um dia ser profissionais e fazer aquilo que tínhamos já começado a preparar. Actualmente é muito difícil. O que eu acho péssimo é as pessoas deixarem-se levar por determinados modelos, que são modelos administrativos, inventados ou pelas entidades que subsidiam, ou pelas que contribuem com algum dinheiro ou cedem espaços – que no fundo já estão à espera de espectáculos de uma determinada dimensão, com determinado estilo, etc. E se as pessoas caem nessa esparrela estão a contribuir para que a actividade passe a não ter força em si própria.

**Rui Dionísio:** Podemos então constatar que o facto de termos este modelo administrativo na forma de subsidiar nos impede a liberdade artística e a criação...

**Luis Miguel Cintra:** É que o modelo administrativo está completamente ligado ao modelo artístico. O modelo administrativo determina que as pessoas façam coisas de natureza artística que se integrem no que mais lhe convém. E o que é que convém? Espectáculos relativamente curtos, com os quais as pessoas não se sintam cansadas; artistas que garantam êxitos de bilheteira, se possível, e que ajudem, nos casos de autarquias (e não só) a que as forças políticas tenham mais votos nas eleições seguintes... Tudo isto conduz a uma diminuição dos critérios artísticos. Os artistas começam a ter medo de não ter público, porque se for esse o caso também não vão ter dinheiro, não vão ser bem vistos na terra, e por aí em diante. No caso de cidades maiores, passam a não ter lugar se começarem a perder o prestígio. É por estes motivos que se integram nos modelos existentes. E quais são os modelos? Os da televisão. A televisão é que estabelece o padrão para tudo. É aquilo que as pessoas vêem, são os actores que conhecem... A maior parte das pessoas

que vão para o teatro só viram televisão, nunca viram teatro. Perguntamos: «Porque é que queres ser actriz?» e a resposta é: «Porque gosto muito de teatro». «Mas que teatro é que tu viste?». «Não vi nenhum, vi televisão». Logo à partida isto está tudo errado, não é? Eu estou extremamente pessimista neste momento. Felizmente já não devo assistir a anos muito mais difíceis do que os que estamos a viver. Já não tenho tempo para isso. Mas desejo-vos muito boa sorte.

**Rui Dionísio:** Como é que se poderia começar a dar a volta a esta situação?

**Luis Miguel Cintra:** As pessoas que estão interessadas em fazer teatro, a primeira coisa que deviam fazer era perguntar a si mesmas: «O que é que queremos fazer?» e «Como é que queremos fazer?». E depois ousarem tentar o que nunca foi feito, a partir do que tenham imaginação para fazer. O trabalho todo deve consistir justamente no desenvolvimento da imaginação. Há dois anos fizemos um espectáculo em que resolvemos dar a possibilidade a toda a gente que queria representar que se apresentasse. Inscreveram-se cento e sessenta e tal pessoas. Fiz audições e acabei por escolher sessenta. Para essas pessoas tratou-se de um momento extraordinário de fuga da banalidade. Foi um momento extraordinário nas suas vidas, sobretudo para os mais velhos, que têm mais tempo porque estão reformados e portanto não têm os problemas que infelizmente as outras pessoas têm: de não saberem onde deixar as crianças, de terem de ir para casa tratar da vida quotidiana porque moram longe, etc. Os mais novos não se envolveram tanto porque estão interessados em construir as suas carreiras, o que significa aceitar as regras do jogo e trabalhar com outros objectivos. Os refor-

mados que participaram, e alguns não ainda reformados mas muito carolas, resolveram fundar uma companhia de teatro. Eram cinco pessoas que não tinham obrigações perante nada e que acharam que podiam fazer espectáculos sem dinheiro (porque não precisavam de ganhar a vida, ganhavam noutra sítio). Fizeram um espectáculo muito engraçado a partir de textos inventados por eles. Cada um escreveu o texto de uma cena. O espectáculo era simpaticíssimo, muito engraçado, e não se parecia com nada – parecia-se com a imaginação daquelas pessoas. Isto achei que foi exemplar. Eles transformaram-se. Como não dependem de nada, estão bem, embora não tenham grandes ambições. De uma outra maneira, o grupo dos mais novos que saíram do Conservatório e têm estado a trabalhar ultimamente conosco, resolveram fundar eles próprios um grupo [Teatro da Cidade]. Organizaram-se e fazem peças que escreveram também muitíssimo bem. Mas no caso deste grupo eu sinto que à partida tem muito menos liberdade, porque enfrenta uma concorrência enorme de outras pessoas da mesma idade que também estão a fazer coisas, ou a integrar-se naquilo que são os projectos que já estão previstos que existam. E estão a deixar-se enquadrar em coisas deste género: a possibilidade que têm é de fazer um espectáculo que só é apresentado três dias. Sujeitam-se porque em três dias pagam-lhes três funções que certamente não seriam pagas de outro modo. Além disso têm a visibilidade de ser apresentados num teatro mais conhecido, o que significa que têm de aceitar. Mas com isto estão a aceitar já um condicionamento de mercado, da administração, da burocracia... Isto vai obrigá-los a fazer uma espécie de auto-censura. Para a próxima vão tentar fazer um espectáculo que venda melhor, que seja mais bem aceite. Vão, quero dizer, não



sei se vão. Estou a dizer isto justamente com o desejo de que não seja o caso. Mas o mais natural é serem levados a isso. A minha ideia é sempre a de que as pessoas deviam lutar por fazer aquilo que querem. Mas o actual domínio do mercado é muito mais subtil do que qualquer censura ou repressão e pesa muito mais porque faz com que dependam desta adaptação permanente para ganharem a vida.

**Rui Dionísio:** Para os artistas estarem imunes, para estarem defendidos e poderem trabalhar sem qualquer tipo de censura, sem qualquer tipo de subjugação a regras, terão de deixar de ser profissionais?

**Luis Miguel Cintra:** A Cornucópia não conseguiu. Mesmo ao fim de quarenta e tal anos de trabalho... Mas já agora: um outro aspecto muito importante relaciona-se com o se passa com o público. Não podemos fazer teatro senão em conjunto com o público, mas o público também tem de sentir necessidade, ou vontade, de ter acesso a um teatro que seja diferente e que o surpreenda de alguma maneira. Isso é também muito difícil de se conseguir, porque o público está sujeito ao mesmo sistema a que estamos todos sujeitos. Teria tudo de começar numa mudança da educação. Mas como a mudança da educação só se faz com uma mudança de toda a sociedade, é muito difícil. Oxalá as pessoas não percam a esperança de a fazer... Isto torna as coisas mais difíceis do que no meu tempo. Porquê? Porque nós tínhamos como objectivo viver de outra maneira. Havia problemas que hoje são encobertos por uma sociedade de conforto. Por exemplo: hoje em dia praticamente toda a gente consegue ter um automóvel. No meu tempo para se ter um automóvel era preciso já ter feito bastantes coisas e estar a ganhar bem. Há um mínimo que é elidido na sociedade

contemporânea pela ideia do conforto como valor principal de existência. Questões como a falta de liberdade de expressão também estão praticamente ultrapassadas. No fundo: ou está tudo muito contente, e se está tudo muito contente que se aguarde com a arte que uma sociedade contente produz, ou se não estão muito contentes, têm de lutar para mudar tudo, o que é muito difícil. Se tivesse de começar agora, ficaria perdidíssimo, porque para mim é fundamental, mesmo para o meu equilíbrio psicológico, estar ligado ao teatro. Chateia-me se não o fizer – isto desde muito novo. Eu sempre quis fazer, custasse o que custasse, uma coisa de que gostava. Mas nem toda a gente é assim. Se calhar há outras maneiras de as pessoas se reunirem em grupos, de perceberem que associados é que podem ter no público, ou que cúmplices podem ter num projecto. E de escolherem o sítio onde podem fazer isso melhor.

**Rui Dionísio:** Tendo em conta esse desejo de fazer aquilo de que gostava, como é que começou o seu percurso?

**Luis Miguel Cintra:** Comecei por fazer muitas coisas em casa só porque me apetecia, com bonecos, coisas para os meus irmãos, para os outros rapazes e raparigas do prédio... Depois, quando quis ir para o teatro, constatei que em Portugal só havia o Conservatório [actual Escola Superior de Teatro e Cinema], que tinha fama de ser muito mau, e sobretudo de ensinar as pessoas de acordo com uma estética que a mim me repugnava. Resolvi então ir a França, até porque estava interessado em perceber o que se passava de agitação política. Primeiro fui com os meus colegas ao Festival de Avignon em 68. Depois fui a Paris para ver se conseguia descobrir alguma escola onde pudesse aprender. Falei com algumas pessoas, fui assistir a espectáculos e houve um

jovem encenador que me disse: «nem penses em vir para França; neste momento está tudo de pantanas, as escolas não existem, está tudo desorganizado, as pessoas nunca sabem o que é que vai acontecer no dia seguinte, portanto se tens possibilidade de fazer teatro seja de que maneira for, faz. Ou com o teatro universitário, ou no teatro amador, o que quiseres. E mais uma coisa: aproveita para ler o máximo de peças possível agora que tens tempo». E eu fiz o que ele recomendou. Vim para Portugal e como os meus colegas sabiam que eu gostava muito de teatro, resolveram apoiar-me e ofereceram-se para entrar na minha primeira encenação. Não tínhamos dinheiro nem para comprar uma cadeira, uma mesa ou seja o que fosse para fazermos cenografia. Era tudo feito com papel e pano cru, uma coisa muito barata. E fomos puxando pela imaginação para conseguirmos construir o espectáculo. O grupo desdobrou-se. Alguns continuaram a fazer teatro com o grupo universitário, que era dirigido por um actor profissional. Estreou um dos espectáculos e depois, passados quinze dias, estreou o outro. O nosso, que era feito só pelos alunos, foi um êxito retumbante, saudado como muito inovador, muito novo, muito importante para o teatro português. O outro, que era dirigido por uma senhora bastante interessante, que foi actriz no Teatro Experimental de Cascais e que tinha trabalhado em França com muita gente boa, a Carmen Gonzalez, foi uma pateada gigantesca. Porque é que isto aconteceu? Porque um usava uma linguagem nova e o outro partia de uma abordagem mais antiga que não surpreendia ninguém. Eu era muito teimoso. Deixei praticamente de ir às aulas durante o tempo em que estivemos a construir o espectáculo – ia só às mais importantes – porque passava toda a semana metido em casa a preparar os ensaios. Os

meus colegas não tinham nada de especial para fazer e aceitavam, gostavam – eram pessoas amigas... Mas isto não pode servir de conselho para ninguém, não é? Ou é algo que surge naturalmente ou não vale a pena.

**Rui Dionísio:** No meio do caos que parece pautar a actividade artística em Portugal, a que é que acha que nos podemos agarrar?

**Luis Miguel Cintra:** Para tentar responder conto a história de uma coisa que me impressionou. Há uns anos fui ver uma encenação do Ricardo Neves-Neves no Teatro Meridional. O espectáculo não tinha quase nada, só umas cadeiras e um sofá. Havia poucas pessoas em cena. Era fantástico, muitíssimo bem feito, muito bem dirigido, tinha uma força gigantesca. E qual não é o meu espanto quando, de repente, chegada a cena final, se acende a luz por trás da cortina de fundo e havia um coro de sessenta pessoas a cantar ao vivo. Quem eram? Eram pessoas que quiseram participar no espectáculo. Quis-se fazer a cena com um coro e aquela malta toda aderiu e ia lá todas as noites. O que é que fazia com que todas aquelas pessoas lá fossem todos os dias só para participar no coro, sem dar para perceber sequer quem eram, porque só se via as silhuetas, não se via caras, nem nada? Era pura e simplesmente o prazer de fazer. Soube depois que havia um actor que estava a fazer uma das personagens pela primeira vez naquela noite, porque tinha surgido um problema qualquer – como agora acontece muito com as pessoas que estão a tentar fazer coisas sem dinheiro –, tinha de ir fazer um espectáculo a outro sítio e, por isso, naquela noite não estava disponível. Imediatamente veio outro actor substituí-lo e não se notava nada. Isto significa que há, apesar de tudo, gente com

muito talento, muita vontade, muito gosto e alegria em fazer teatro. Tenho impressão de que o melhor é tentar que isso não desapareça. O problema é quando se dá o salto do primeiro arranque, do primeiro entusiasmo, para a profissionalização. É depois que começa a concorrência e, no caso dos actores, as competições para entrar na televisão – a televisão é uma meta, um objectivo, porque a televisão é o que dá dinheiro. Se se for trabalhar noutras companhias acaba também por ter de se trabalhar de graça, ou quase, o que faz com que seja preciso ir ganhar dinheiro a outro lado. Se eu tivesse de começar agora se calhar fazia a mesma coisa, mas não ia trabalhar para a televisão. Preferia trabalhar num escritório, ou servir refeições em restaurantes, como alguns actores aliás fazem, etc. Para aí há cinco ou dez anos isso ainda não acontecia, mas actualmente está muita gente disposta a trabalhar assim. Agora, o que é que isto dá? Dá que conseguem manter este ritmo, e é só. Os ensaios têm de render o mais possível. Não há espaço para conversar, para discutir, pensar o que se está a fazer, para o crescimento natural e calmo dos projectos. A tendência é o sistema dominante aniquilar-nos pela prática. Os actores começam a ficar cansados, a ter de meter os textos na cabeça muito depressa para os ensaios renderem mais... Os critérios artísticos vão diminuindo, diminuindo, e os actores correm o risco de transformar-se numas bestas de trabalho, sem imaginação, só a conseguirem sobreviver.

**Rui Dionísio:** É um facto que nos últimos anos temos vindo a assistir a uma redução drástica do tempo de montagem de um espectáculo. Qual era o tempo de montagem há seis, sete, oito anos?

**Luis Miguel Cintra:** Quando começámos a Cornucópia

tínhamos entre dois meses e meio e três meses de ensaios, mas com um horário completo: das três às seis e meia e das oito e meia às onze e meia. Tarde e noite, todos os dias. Os mais novos estão a fazer prodígios, porque conseguem fazer espectáculos praticamente sem ensaios...

**Rui Dionísio:** Muitas vezes não há escolha. Ou se faz assim, ou simplesmente não se faz. E o não fazer significa desistir...

**Luis Miguel Cintra:** Sem estar com grandes teorias, dou um exemplo: uma coisa fundamental, que é o valor da contracena, ter o gosto de estar a jogar verdadeiramente com outra pessoa com quem se está a representar, demora um certo tempo a acontecer. Só se consegue depois de se ter o papel decorado, na ponta da língua. Não se pode estar a pensar no que se vai dizer a seguir. Isto exige tempo. Como não há esse tempo, desde que se seja capaz de dizer o texto, tanto faz. A qualidade baixa drasticamente. Normalmente quando se está a representar, quando se está a dar a ilusão da construção de uma outra pessoa que não é o próprio actor, mas que tem a sua cara, o seu corpo, a sua voz... O que é que muda? É a escolha que o actor faz dos gestos, dos olhares... a partir do que se passa com a personagem. Tem de construir aquilo tudo dentro da sua cabeça. Isto é um trabalho de análise difícil de se fazer. Ao trabalhar-se muito depressa, não se chega a fazê-lo, e é o que acontece a partir do momento em que se entra dentro de um sistema como o da televisão, que normalmente não tem nada que ver com critérios artísticos. Na televisão o que vende é o actor a repetir-se a si próprio. No teatro os actores não podem estar sujeitos a vender uma determinada imagem porque o que é preciso é mesmo mudar de imagem para cada coisa que se faz. Mas para isso é preciso não se ser

forçado a fazer figura. Só que a sociedade toda está construída em torno da ideia de se fazer figura...

**Rui Dionísio:** Mas a imagem de marca que se vende não está só associada aos actores. No meio da música, por exemplo, alguns artistas ficam muito conotados com uma determinada imagem, ou género musical, e depois mesmo que façam coisas diferentes têm muita dificuldade em libertar-se das expectativas do público. No teatro a capacidade de reinvenção é vital, porque é necessário o actor passar a ser outra pessoa, outra personagem, de espectáculo para espectáculo.

**Luis Miguel Cintra:** Mas não é passar a ser o mesmo outro. É mudar de espectáculo para espectáculo para uma coisa diferente.

**Rui Dionísio:** E, ainda assim, fazer com que o público reconheça essa diferença...

**Luis Miguel Cintra:** Pois, porque o teatro é uma produção de sentido. Quando estamos a construir um espectáculo estamos a construir um sentido, a contar uma história, ou a servirmo-nos de figuras que dizem palavras de natureza simbólica, seja o que for... Pode haver diferentes objectivos. Contar uma história, falar de uma época, discutir problemas ontológicos... Temos de saber para que é que é utilizada a arte de representar. No teatro, como também em todos os sectores da vida, a produção de sentido vai-se esvaindo cada vez mais – o sentido está todo impedido, está tudo programado para que as pessoas não pensem e não sejam senhoras das suas próprias decisões. Hoje não parece existir o prazer ou a necessidade de se produzir sen-

tido. Existe quase apenas o prazer que provém da exibição, ou da afirmação pessoal. A apreciação normalmente também coincide com isso. No fundo acabam por surgir muitos comentários que não têm nada que ver com o que está a ser produzido. Era preciso modificar todo o sistema...

**Rui Dionísio:** Mas por onde é que se poderá começar, pelo menos no caso do teatro, a modificar o sistema?

**Luis Miguel Cintra:** Neste momento, para dar um exemplo, acho preferível fazer-se coisas muito modestas para um público conhecido, minoritário, mas com o qual se estabeleça uma verdadeira comunicação, original e própria, do que estar a fazer espectáculos para toda a sociedade – como nós pensávamos fazer no início. Acho que faz muito mais sentido e parece-me que o caminho vai ser esse. No cinema, aliás, já está a ser assim: passou-se das mega produções que custavam uma fortuna, de que ainda existem alguns sobreviventes no cinema comercial, para um cinema que é feito em vídeo, para públicos muito mais pequenos, para festivais, para círculos de adeptos de um determinado género... O que é que as pessoas do cinema estão a começar a fazer? Estão a multiplicar as ocasiões excepcionais em que é possível relacionarem-se com espectadores que sabem que se vão interessar pelo cinema que gostam de fazer. Não lhes passa pela cabeça apresentá-los a pessoas que nunca gostarão dos seus filmes. Já pensam de outra maneira. Não se importam de não chegar a toda a sociedade desde que esta relação funcione verdadeiramente enquanto comunicação entre pessoas. Como agora o material de vídeo é relativamente barato, pode-se fazer um filme quase sem nada, desde que se tenha imaginação e companhia. E muita gente tem trabalhado assim.



**Rui Dionísio:** Quando apareceu a televisão disse-se que iria eliminar a rádio. Depois apareceu a internet e diz-se que vai eliminar a televisão. Com o passar do tempo percebemos que a rádio continua a ter um papel na sociedade, embora mais reduzido. Ainda hoje reparei numa coisa que um humorista, numa rádio pública, tinha como preocupação: quando ele está a fazer o programa, sabe que é para ser escutado maioritariamente no carro e, por isso, pode haver crianças no banco de trás. Ou seja, pode-se concluir que a rádio hoje é para ser ouvida em trânsito, no automóvel. Será possível encontrar-se um paralelo em relação ao posicionamento do teatro na sociedade?

**Luis Miguel Cintra:** O teatro ainda não conseguiu fazer o mesmo tipo de movimento. Até porque implica muito mais gente, o que cria dificuldades na própria reunião das pessoas necessárias para se produzir espectáculos. É mais fácil fazer um programa de rádio. Mas acho que tens razão em comparar. O que é que eles fazem? Analisam as circunstâncias em que vão trabalhar e, portanto, trabalham de acordo com a realidade da sua situação, que é o que eu acho que todos devíamos estar a fazer.

**Rui Dionísio:** Isso implica ter em conta as modificações tecnológicas e práticas da sociedade e a maneira como afectam as artes.

**Luis Miguel Cintra:** A mudança de meios expressivos dentro de cada uma das artes aconteceu ao longo dos séculos; o teatro foi-se modificando, a pintura, a arquitectura, tudo se foi modificando. Conforme a sucessão das épocas, deixaram de se utilizar certas técnicas e passaram a utilizar-se outras. Hoje, por exemplo, todas as pessoas têm a

possibilidade de fotografar. Há uns anos era mais difícil. Um pintor provavelmente não pode fazer logo pintura a óleo. Sai muito caro, demora muito tempo, tem de esperar que as tintas sequem, tem de ter um atelier, é muito difícil. Mas se calhar pode fazer umas obras mais modestas noutro tipo de material. Talvez até no computador. Estas mudanças e adaptações sucessivas às técnicas diferentes acho que podem e devem existir. Posso dar um exemplo muito bom em relação à publicidade: hoje em dia é um gasto estúpido estamos a colocar anúncios nos jornais que custam uma fortuna, porque as pessoas já não precisam deles para serem informadas. Temos de nos ir adaptando a partir da relação inteligente que estabelecemos com o mundo exterior a nós. A Cornucópia, no entanto, tinha de continuar a fazer esses anúncios. Porquê? Porque tínhamos um determinado público, que para nós era fundamental, que habituámos a ser informado de determinada maneira. As pessoas sabiam que normalmente no *Expresso* anterior à estreia saía um anúncio. Esse anúncio custava uma fortuna mas não ousávamos não o pôr porque tínhamos medo de romper com um hábito que tinha sido criado com os espectadores já há muito tempo. Se calhar devíamos ter tido a coragem de fazer uma comunicação muito mais dirigida a determinado conjunto de pessoas. Ainda noutro dia estava a falar disso com o Levi [Martins] e com a Maria [Mascarenhas]. No projecto que estamos a desenvolver [*Um D. João Português*] sentimos alguma dificuldade porque não conhecemos bem os sítios onde vamos trabalhar. Como é que se há-de criar a curiosidade e a expectativa do público nos diferentes locais? Começámos no Montijo. Agora, em Setúbal, como é que vamos chamar o público? Uma das pessoas ligadas à cultura na Câmara de Setúbal dizia-me

que se calhar hoje não se devia fazer espectáculos para o público em geral. Não nos devíamos dirigir a toda a gente. Devíamos fazer os espectáculos sabendo que se dirigem ao público daquela escola, mais o público daquela organização... E trabalhar mais profundamente com esses grupos de espectadores. Só que as pessoas não estão habituadas a isso. Teríamos de ter contacto com elas – e um bocado de dinheiro para podermos ir comendo enquanto estamos a estabelecer esse contacto – para começarmos, pouco a pouco, a saber a quem é que nos estamos a dirigir. Apesar de tudo ainda não desistimos, é o que estamos a tentar com este projecto. A ideia é tentarmos criar uma relação muito mais em profundidade com grupos de pessoas de diferentes cidades que não conhecíamos. O que está a ser difícil não é tanto encontrar financiamento (que também é difícil, claro), mas mais encontrar parceiros verdadeiros nas cidades onde vamos actuar. Por exemplo: vamos a Viseu com a ideia de que o Teatro Viriato tem um certo apoio, tem muitos hábitos de trabalho locais e, por isso, deve conseguir mobilizar determinados grupos para assistir aos ensaios, para perceberem como é que vamos fazer a peça, o que é que está em jogo quando passamos tanto tempo a ensaiar – coisas a que habitualmente o público não tem acesso. A ideia é fazer com que o público participe na própria discussão temática, do texto, etc. Vamos lá ver como é que isto funciona com a colaboração de pessoas que já têm alguma prática na relação com o público, como é o caso do Teatro Viriato. Mas é uma tentativa. Se calhar fazemos isto e é um projecto pioneiro que só acaba por dar resultado na última residência artística. E se calhar nós não fazemos mais, mas talvez alguém aprenda alguma coisa sobre este tipo de relação pelo caminho e mais tarde outras pessoas aproveitem e desenvol-

vam este tipo de trabalho de outras maneiras.

**Rui Dionísio:** O Levi [Martins] e a Maria [Mascarenhas], que estão aqui connosco, fazem parte da Companhia Mascarenhas-Martins, sediada no Montijo, e estão a desenvolver este trabalho com o Luis a partir do *Don Juan*, de Molière. A produção de todo o empreendimento está a cargo desta nova companhia, em co-produção com o Teatro Viriato e o Centro Cultural Vila Flor.

**Luis Miguel Cintra:** Fica tudo surpreendido como é que eu, um encenador com mais de quarenta anos de trabalho, que fiz centenas de encenações, me vou associar a uma pequena estrutura de produção do Montijo, em vez de ir fazer parcerias com o Teatro Nacional ou instituições do género. O que aconteceu foi que há uns anos o Levi me foi fazer uma entrevista e começou a dialogar comigo de uma forma que me agradou. «Ora aqui está alguém com quem se pode conversar...», pensei. Portanto depois naturalmente foram-se sucedendo outros encontros, até que chegou uma altura em que já não me lembro se foi ele que me empurrou a mim, ou se fui eu que o empurrei a ele, mas em que percebi que ele estava disponível. Disse-me que tinha uma pequenina unidade de produção e ofereceu-se para ser produtor deste projecto. Isto é completamente fora de tudo o que é possível esperar. E agora concorreremos a um apoio pontual da DGArtes...

**Rui Dionísio:** Um encenador com décadas de apoios plurianuais que, de um momento para o outro, volta aos pontuais...

**Luis Miguel Cintra:** Plurianuais que a Cornucópia recu-

sou. Vieram propor-nos um prolongamento do quadriénio anterior e não aceitámos, não concorreremos. Porquê? Porque era verdade que não conseguíamos manter uma estrutura como a Cornucópia com os subsídios que nos estavam a ser atribuídos. Era uma estrutura que tinha muitas despesas e uma grande ambição. Neste projecto estou a trabalhar como se fosse principiante, com muito mais dificuldades, até porque os actores têm quase todos de ter outros empregos e, portanto, tenho de adaptar-me à falta de disponibilidade. Mas no fundo o que interessa é: entendo-me com eles; são pessoas que percebem e apreciam a minha linguagem artística. No início alguns dos actores que participam neste projecto diziam-me: «o que era preciso era tu teres um produtor profissional, um produtor profissional a sério...». Ora, com um produtor profissional a sério se calhar ter-me-ia zangado imediatamente.

**Rui Dionísio:** Levi, podes explicar-nos melhor em que consiste este projecto, *Um D. João Português*?

**Levi Martins:** Sim, claro. Bom, o Luis Miguel escolheu o *D. João* de Molière como ponto de partida, numa tradução portuguesa anónima de cordel, dividiu-o em quatro blocos e inseriu-lhe outros textos pelo meio (textos que têm uma relação dramática com a peça). Cada um destes blocos é preparado numa cidade: a primeira foi Montijo, a segunda vai ser Setúbal, a terceira Viseu e a quarta Guimarães. E o que acontece em cada uma das cidades é que se faz uma leitura aberta ao público e também se convida os espectadores a assistirem a alguns ensaios – no Montijo, por exemplo, o público teve oportunidade de ver o Luis a marcar o final do primeiro bloco...

**Luis Miguel Cintra:** Incluindo indicações, interrupções...

**Levi Martins:** Depois fazemos duas apresentações do resultado de cada residência artística. Ainda não são bem espectáculos numa forma final, mas sim apresentações dos diferentes blocos nas fases de trabalho a que chegaram em cada sítio. No Montijo, por exemplo, os agradecimentos não chegaram a ser marcados, portanto as apresentações não tinham propriamente um final – passava-se directamente para uma conversa com o público. Em Setúbal talvez venha a ser assim também, ainda não se sabe... E uma coisa que acho apaixonante neste projecto é não se saber. Não está tudo definido à partida.

**Luis Miguel Cintra:** Faço isso de propósito. É a maneira de destruir a ideia de que estamos a apresentar-nos a um júri. Não estamos a apresentar-nos a um júri mas sim a construir um espectáculo com umas outras pessoas que podem estar interessadas no assunto que estamos a trabalhar – por isso abrimos as portas para que possam entender em que é que o trabalho consiste.

**Levi Martins:** Já agora, quanto à história de como o Luis Miguel e eu nos conhecemos: o que aconteceu naquela entrevista que lhe fiz foi que ficámos a conversar muito para lá daquilo que era necessário para o que estava em causa. Coisa, aliás, que aconteceu quase sempre que gravámos conversas (por exemplo para algumas edições da Companhia de Teatro de Almada). Dessa primeira vez ficámos a conversar sobre cinema português...

**Luis Miguel Cintra:** Sim, porque tu me disseste que tinhas feito a Escola de Cinema [ESTC].

**Levi Martins:** Pois foi. E continuámos porque nos interessava conversar e não estávamos muito preocupados – e acho que ainda não estamos – com qualquer tipo de formação. Do tipo: «bem, eu venho aqui fazer uma entrevista porque tenho determinado objectivo, então não me interessa saber mais nada». Ou então o Luis dizer: «desculpa lá, já te dei a entrevista, agora tenho de voltar ao meu trabalho». Aliás, isto relaciona-se em certa medida com o facto de termos decidido fundar uma estrutura de produção em 2015, neste Portugal tão complicado: tratou-se da maneira que encontrámos de evitar qualquer tipo de formação, qualquer tipo de pressão para ir ao encontro de algum tipo de utilidade ou de pré-definição de objectivos. Queríamos inventar qualquer coisa que pudesse existir à nossa medida e à medida daqueles com quem nos identificamos: assumo-o assim porque a Mascarenhas-Martins não partiu propriamente de ambições profissionais – até porque no início está um pouco fora de questão as novas estruturas terem esse tipo de ambições... Não conheço, aliás, nenhuma nova companhia que tenha surgido e que logo nos primeiros anos tenha tido financiamento para toda a gente ter um contrato de trabalho, que tenha tido logo um espaço... No fundo, fundámos um projecto cultural e artístico porque queríamos estar uns com os outros a fazer coisas que nos interessavam e que julgávamos que poderiam interessar a outras pessoas. E acho que isso também tornou possível esta colaboração aparentemente improvável.

**Luis Miguel Cintra:** Mas isto que vocês acham agora, com más experiências e uma análise realista da situação, é bastante diferente de quando nós começámos. Porque nessa altura era possível ter algumas condições – o que quer dizer que a situação piorou. Mas era possível porquê?

Porque a Gulbenkian funcionava, antes do 25 de Abril, como uma espécie de anti-Ministério da Cultura. Nós conseguimos começar com um subsídio pontual que nos chegava para termos ordenados como deve ser durante o tempo que fazíamos um espectáculo. Como nos portávamos bem, foram-nos dando subsídios iguais para continuarmos a trabalhar. E quem diz nós diz Os Bonecreiros, que depois se dividiram entre Bonecreiros e Comuna, diz o Grupo 4, uma quantidade de companhias...

**Levi Martins:** Quando apresentámos a nossa estrutura ao público, em Janeiro de 2016, demos uma entrevista ao Miguel Branco para o jornal *i*. Uma das primeiras perguntas que ele nos fez foi: «Vocês têm consciência da loucura que é fundarem uma companhia neste momento?». Isto confirma o que o Luis estava a dizer. Neste clima, sobretudo depois destes anos de crise que afectaram toda a gente, tomarmos a decisão de fundar uma estrutura veio de uma consciência de que era preciso fazer alguma coisa, era uma necessidade que sentíamos. E não queríamos deixar de o fazer lá por tudo apontar no sentido inverso. Há bocado o Luis falava sobre uma questão que já pude ver por outro prisma também: a da instrumentalização da cultura e da criação artística. Eu tive oportunidade, por ter trabalhado durante um breve período no Cinema-Teatro Joaquim d'Almeida, de ir a uma reunião de programadores, decisores, técnicos e um conjunto de pessoas com ligações à ARTEMREDE, que é uma associação de municípios que trabalha supostamente em prol da cultura. Lembro-me de ouvir alguém, ao que parece um indivíduo que chegou a dirigir um cineteatro municipal, dizer uma frase que me deixou preocupado e indignado: «A cultura gosta de ser instrumentalizada pela economia». O que é que este indivíduo queria dizer? Eu na



altura zanguei-me e tentei contestar aquela afirmação – ele previsivelmente também se zangou comigo e fechou a questão dizendo mais ou menos o seguinte: «O facto é que nós temos o dinheiro e vocês, artistas, fazem aquilo que vos pedirmos que façam», e assim justificava não existir motivo nenhum para a minha indignação. Ou seja, achava que a instrumentalização das actividades culturais era uma prática normal e até, ao que parece, desejável. Bom, na base do nosso projecto está a vontade de não sermos instrumentalizados por nada. Se não tivermos dinheiro, não temos, paciência, vamos fazer outras coisas.

**Luis Miguel Cintra:** A propósito da questão do dinheiro: no dia em que anunciámos que iríamos fechar a Cornucópia, apareceu o Presidente da República no Teatro do Bairro Alto. Estava convencido, e o próprio Ministro da Cultura também, que dizermos que não tínhamos dinheiro era *bluff*, era um jogo para ver se conseguíamos mais apoio, como acontece muitas vezes no mundo da política. Fazíamos aquela fita para que nos dessem mais uns euros. Não era verdade, estávamos a falar a sério, as contas eram mesmo verdadeiras – coisa que muitas vezes não acontece. E portanto não acreditaram que íamos mesmo acabar. O Presidente da República pensou que podia resolver o problema ali num instante. Seria uma maneira do Ministério conseguir, à vista de toda a gente, furar as suas próprias regras, porque era empurrado pelo Presidente. Não estava mal pensado, mas havia um dado que era fora do normal, que era a honestidade. Já não passa pela cabeça de ninguém nestes meandros que alguém possa ser honesto. Eu prefiro sofrer o que for preciso para ter o prazer de ser honesto. Mas Levi, ficaste com a explicação do projecto a meio, não a queres levar até ao fim, já agora?

**Levi Martins:** Então, depois de construirmos os quatro blocos nas quatro cidades, a ideia é regressarmos a cada uma delas com o espectáculo já completo. Isto só vai acontecer a partir de Janeiro de 2018. Vai estrear em Guimarães e, nessa versão integral, deverá ser um espectáculo bastante longo, à partida dividido em duas partes – ainda não sabemos qual será a duração. Lá está, uma das coisas que me agrada também enquanto produtor, e que talvez seja extremamente pouco profissional de um certo ponto de vista, é que eu não quero saber que duração é que o espectáculo vai ter. Não estou preocupado. Se calhar um produtor “a sério” diria logo: «Luis, é melhor começares a cortar porque vai ficar demasiado longo». Acho que esse tipo de considerações, sobre se é longo, se é curto, não deveria sequer ter lugar na criação artística – a não ser, é claro, que tenha relação com as decisões dos criadores. O espectáculo terá a duração que tiver de acordo com, neste caso, a decisão do encenador. Para mim isto é muito claro. Depois dessa digressão que já está prevista, poderá haver outras datas noutras teatros – já há pelo menos uma que está a ser pensada e negociada – portanto não sabemos quanto tempo é que *Um D. João Português* vai durar. Gostava ainda de sublinhar um pormenor que é importante. No Montijo o espectáculo foi preparado na sala de uma antiga colectividade, que agora é um espaço da Junta de Freguesia [da União das Freguesias de Montijo e Afonsoeiro], que não é um teatro e foi utilizada de uma forma muito pouco convencional. Havia entradas e saídas por zonas que não eram necessariamente as esperadas. Em Setúbal vamos trabalhar num armazém [Cais 3 do Porto de Setúbal]. Só a partir de Viseu é que começamos a trabalhar em espaços convencionais. Na própria construção do espectáculo está esta ideia de lidar com os espaços

em que se está a trabalhar sem que haja uma preocupação com a adaptação que será depois feita para a versão integral, que vai ser necessariamente diferente.

**Luis Miguel Cintra:** Eu pensei que se calhar muitas pessoas que iam assistir a estes blocos não tinham noção de que não é importante ter um palco. A intenção era também didáctica, porque de facto não é nada preciso. Aliás, um palco à italiana condiciona muito. Pode-se fazer teatro de outras maneiras completamente diferentes. Mas também há aqui outra ideia que acho que é engraçada. Quando voltarmos ao Montijo e fizermos a peça toda, repetimos o primeiro acto que já lá apresentámos, encenado de outra maneira. Faremos todas as cenas no cineteatro. Isto acho interessante para as pessoas que seguirem o trabalho, para que vejam que é possível fazer, com outra cenografia, uma concepção diferente. Espero que isso faça parte do lado didáctico do projecto: as pessoas acharem graça, se se lembrarem de como foi da primeira vez, a perceberem que tudo depende da imaginação e da inteligência. Aí é que está o segredo. E os artistas não deveriam ter complexos de inferioridade nenhuns em relação a fazerem teatro deste modo, de acordo com as suas imaginações e inteligência, sem copiar aquilo que outros fizeram.

**Rui Dionísio:** Então o público, antes de ver o espectáculo enquanto obra mais tradicional, vai, num certo sentido, ver um outro espectáculo, que é a construção do próprio espectáculo. O evoluir do próprio espectáculo vai sendo inspirado e catalizado pelos vários sítios e pelas várias condicionantes dos espaços.

**Luis Miguel Cintra:** Sim. E até agora, pelo menos, as pes-

soas têm achado interessante. Mas quem são as pessoas? No Montijo, os que seguiram o processo – embora na última vez que apresentámos houvesse muitas pessoas que não sabíamos quem eram – eram pessoas quase todas ou ligadas à Câmara Municipal, ou que a Câmara tinha convidado, pessoas amigas dos participantes, ou pessoas que tinham ouvido falar através da Companhia Mascarenhas-Martins. Talvez não seja o ideal... Mas também tem de haver humildade da nossa parte para aguentarmos. Eu nunca me esqueço que das primeiras vezes que estive com o Manoel de Oliveira em Veneza, ou no Festival de Cannes – a que fui muitas vezes com filmes diferentes –, nas primeiras vezes que fui, há muitos anos, o público saía da sala e ficávamos praticamente sem espectadores. As pessoas chateavam-se e não tinham vergonha nenhuma de sair. Nos últimos filmes batiam-se para arranjar um bilhete. Isto acho que é uma vitória gigantesca de persistência daquele homem em querer fazer aquilo que ele achava que era certo, aquilo que achava importante, da maneira que queria. Nunca se sujeitou a nenhuma pressão de empresários de espécie nenhuma e foi por isso que conseguiu ir vingando, que as pessoas foram começando a perceber que podia ser interessante e acabaram por aceitar. Mas é preciso ter uma força de vontade enorme e não vacilar no objectivo que se quer atingir. A administração portuguesa ao princípio não ligava nenhuma ao que se passava em Cannes e em Veneza; ao fim já era o contrário, ia uma delegação enorme do Ministério da Cultura para estar presente no que já se sabia que ia ser um êxito do Manoel de Oliveira. E o que é mais engraçado é que a administração não sabia porque é que era um êxito. Eu acho que não tem problema nenhum não saberem, o que tem problema é fingirem que sabem. Mas acho que

o pior é continuarmos a queixar-nos e não tentarmos criar uma alternativa. No fundo tem é de haver imaginação para jogar com os dados verdadeiros. Julgam que muitos dos meus amigos vão ver os filmes que eu fiz, ou que ouvem algumas das narrações que gravei? Quase ninguém. E são pessoas com quem convivo diariamente... O que é que eu faço? Não é nessas pessoas que coloco as minhas expectativas nem os meus objectivos. É noutras que penso que existem e se calhar nem existem... Mas pronto, gosto de fazer e faço. Se há oportunidade de fazer, faço.

**Rui Dionísio:** Como é que podemos, então, criar essa alternativa no que se refere à relação com o público?

**Luis Miguel Cintra:** Acho que temos de começar por perceber que há muitos públicos diferentes. Como há tanta oferta actualmente, se calhar temos de inventar uma maneira diferente de nos relacionarmos com o público. Não é sentarmo-nos à espera que as pessoas venham, o que no fundo é mais fácil e mais cómodo. E depois queixarmo-nos. O mais cómodo de tudo talvez fosse ter um agente e dizer: «arranja-me um papel, mas que só tenha para aí dez sessões por mês, e que me dê a possibilidade de só faltar aos ensaios duas vezes por semana». Assim tem-se um ordenado garantido, consegue-se conciliar com outra coisa, mas não é solução nenhuma. É uma maneira de se safar, que é o que faz grande parte dos actores. Continuam a conseguir ir fazendo teatro, mas como? Apesar de tudo, as salas institucionais precisam de apresentar espectáculos... O Teatro Nacional precisa de espectáculos, o Trindade precisa de espectáculos, o Centro Cultural de Belém, a Culturgest, entre outros. Como há uma grande falta de apoios, as pessoas acabam por aceitar seja o que for...

**Rui Dionísio:** Incluindo o facto de, muitas vezes, terem de aceitar que os espectáculos fiquem muito pouco tempo em cena...

**Luis Miguel Cintra:** Por exemplo: «É uma sala com quatrocentos lugares, vocês estão três dias em cena – quatrocentos vezes três dá mil e duzentas pessoas, mil e duzentas pessoas a gente paga-vos não sei quanto...». Quanto tempo é preciso para chegar a mil e duzentas pessoas numa sala de cem lugares? Muito mais. As pessoas acabam por ter de aceitar seja o que for. E aos programadores convém que seja assim. Distribuem a fome por toda a parte e vão conseguindo alimentar as suas programações. E fazem uma outra coisa que é condicionar aquilo que as pessoas escolhem fazer. Porque pode muito bem acontecer assim: «apresentam o espectáculo durante três dias». «Mas nós demoramos dois dias a montar o cenário». «Ah, então se demoram dois dias a montar o cenário só podem fazer dois dias, tem de se roubar um dia de apresentação... Nesse caso já não vos posso pagar três apresentações, só pago duas». Entretanto os gastos para o teatro são os mesmos, uma vez que têm pessoal fixo que ganha o seu ordenado, tanto faz fazer-se dois ou três dias. Está tudo a ser organizado desta maneira. Outro exemplo: foi-me prometido por uma sala que havia de produzir um espectáculo meu, quer houvesse Cornucópia ou não. Uns meses mais tarde foi-me dito que afinal não podia ser porque estavam sujeitos a novas regras e tinham de corresponder a interesses de intercâmbio com países da União Europeia. O meu espectáculo já não tinha sentido no meio daquilo. Isto é possível. Mudam a programação em função do que é a orientação geral do Estado ou das autarquias. Não há nenhum critério cultural que comande a actividade e isto é posto o mais às claras possível.

**Rui Dionísio:** Entretanto não sei se alguns dos presentes gostariam de colocar questões.

**Espectador 1:** Gostava de perguntar-lhe o seguinte: como é que um primeiro público que veja um espectáculo sabe que é novidade? O que é que um primeiro público vê de novidade, ou de ser diferente, se o que conhece é zero?

**Luis Miguel Cintra:** Mas não tem de ser novidade... Tornase novidade para esse público. Há um erro de pensamento que é acharmos que só podemos gostar das coisas que são novidade – aliás, que nos dizem que são novidade. Para nós é que temos de saber se são novidade ou não. Por isso é que digo que mais vale que haja uma comunicação a sério, verdadeira, com um público específico, mais pequeno se calhar, e que as pessoas gostem mesmo do que estão a ver. Isto depende dos que fazem conhecerem aqueles para quem fazem. E do teatro estar integrado nas comunidades em que existe. Eu acho que quem faz teatro gosta que as pessoas vejam. Não só que vejam mas que vejam em grupo. É um acordo. Fazer teatro é um acordo social, é uma forma de as pessoas se encontrarem umas com as outras. E isso implica colocar a construção de um objecto artístico à consideração dos outros. Isto é que devia significar fazer teatro. Não imitar outras pessoas mas sim inventar o que se quer fazer. Por exemplo: o que contei sobre o cenário ser de papel na primeira encenação que fiz, não tinha consciência disso, mas foi uma das coisas que causou mais interesse aos espectadores: «Um cenário de papel, mas que engraçado, como é que fizeram um cenário de papel?». Isto criou uma espécie de cumplicidade entre as pessoas e aquilo que lhes apresentámos, que passava por saber que tínhamos conseguido fazer aquele espectáculo com meios muito reduzidos. Criou-se

uma ligação entre os espectadores e nós próprios a partir de uma coisa muito simples. Isto é que temos de ir analisando. Temos de ser inteligentes na análise das situações concretas. No trabalho político é a mesma coisa, ninguém vai saber as soluções que se devem adoptar em cada situação já de cor – que é justamente o que está a acontecer por toda a parte. As soluções deveriam ser inventadas localmente, de acordo com as necessidades de cada sítio, como um acordo entre as pessoas representadas e as pessoas que nos representam. Mas as soluções que são apresentadas pelos governos são muitas vezes copiadas de outros países, que não têm nada a ver com a sociedade portuguesa. Isto está a acontecer pelo mundo inteiro. A catástrofe vem daí. Os verdadeiros interesses que estão por detrás disso tudo não são motivados por um verdadeiro encontro, cuja finalidade deveria ser a de contribuir para a felicidade dos cidadãos envolvidos no processo democrático. Os verdadeiros interesses consistem em fazer dinheiro à custa da maioria das pessoas...

**Levi Martins:** Mas se esse acordo social gerado em torno de alguém fazer teatro, cinema ou seja o que for, for forte o suficiente, provavelmente acaba por ter repercussões políticas. Uma coisa que temos sentido a partir do momento em que fundámos uma companhia é que nós próprios somos impelidos a ter uma participação política muito mais activa, o que passa por irmos a reuniões de Câmara, tentarmos conhecer os agentes políticos e entrarmos em diálogo com eles, etc. Sinto que é preciso inventarmos também uma forma de relação com os decisores...

**Espectador 2:** Vocês, enquanto jovens criadores, produtores, actores, realizadores... Como é que sentem – ou será que sentem, será que existe – essa pressão que há sobre a vossa



criação. Sentem pressão para corresponder a algum tipo de expectativa política ou pensam a criação e depois, quando chegar a altura de falar com os decisores, logo se vê?

**Levi Martins:** No nosso caso, para tentarmos lidar com esse tipo de pressão (que existe, de facto) decidimos logo à partida distinguir muito bem entre o que é criação artística e o que são actividades culturais. Quanto à criação artística, pensamos da seguinte forma: se, por exemplo, o Luis Miguel quer fazer determinado espectáculo, de acordo com as suas ideias, devemos fazer tudo o que estiver ao nosso alcance para concretizá-lo (é evidente que a vontade de o produzirmos depende de afinidades estéticas, ideológicas e pessoais). Fazemo-lo sem interferir em opções artísticas e sem que nos passe pela cabeça que o presidente de uma qualquer câmara tente influenciar estas opções por ter determinados interesses de política cultural. Para nós esta lógica de total soberania do artista em relação à sua criação é muito importante e muito clara. No caso de outras actividades culturais, julgo que pode haver mais abertura para que as estruturas se tornem parceiras de municípios ou de outras entidades, embora deva continuar a existir um respeito pela autonomia das propostas dos artistas e agentes culturais que se dispõem, por exemplo, a contribuir para a programação cultural de determinado território através da organização de diferentes tipos de actividades, formação, mediação, etc. E é claro que muitas vezes o que é preciso é dizer que não. Se não estamos de acordo com o tipo de intervenção em causa, se achamos que aquilo que está a acontecer é uma instrumentalização do nosso trabalho para fins que nada têm que ver com cultura, então é importante recusarmos esse tipo de trabalho.

**Rui Dionísio:** E o que acontece é que depois os decisores ficam zangados.

**Levi Martins:** Paciência. É importante que se compreenda, de uma vez por todas, que este tipo de relação será tanto melhor quanto mais confiança existir no trabalho das pessoas que, efectivamente, estão motivadas para o fazer. Se não fossem as estruturas de produção independentes, é provável que nas últimas décadas a criação artística e actividade cultural no nosso país praticamente não tivesse existido...

**Maria Mascarenhas:** Estava aqui a pensar que, de facto, uma das classes com menos qualidade no seu trabalho em Portugal é a classe política. Temos artistas muito bons, professores muito bons, cientistas, enfermeiros, médicos, desportistas, quer dizer, e depois políticos... Dá a sensação que antigamente havia uma vontade muito maior em realmente fazer-se política. Uma preocupação maior em pensar a sociedade, em pensar de que forma é que se pode intervir no real.

**Luis Miguel Cintra:** Mas olha, dos ministros da Cultura com quem contactei a resposta foi sempre a mesma: «eu gostava muito de fazer isso, você tem toda a razão, mas não posso, não tenho orçamento». Há uma questão que é bastante clara, no entanto: o orçamento interno do Ministério da Cultura não deixa de existir. Muitas vezes tive vontade de perguntar: «mas se não está de acordo, se a política que gostava de propor é impossível por constrangimentos orçamentais, então porque é que continua no seu cargo?».

**Levi Martins:** E estamos a falar de valores que, de um ponto

de vista global, são baixíssimos... O Joaquim Benite, na altura mais grave da crise, em que foram feitos cortes muito significativos no financiamento às companhias, escreveu um texto em que explicava, com dados quantitativos, que a argumentação de que o teatro precisava de sofrer cortes para se equilibrar as contas do Estado era completamente absurda, porque o resultado desses cortes correspondia a 0,0016% do Orçamento do Estado<sup>1</sup>.

**Luis Miguel Cintra:** A grande luta durante anos foi a de se tentar conseguir ter 1% do Orçamento de Estado para a cultura e ainda não se conseguiu.

**Levi Martins:** Na realidade, a nível local é frequente haver orçamentos um bocado nebulosos que dão para tudo o que encaixe no conceito de cultura. No contexto de um debate eleitoral autárquico cheguei a perguntar a um dos candidatos à presidência da Câmara do Montijo o que é que ele entendia por cultura, porque se tudo é cultura, então o Ministério é o ministério de tudo... Embora haja várias acepções possíveis do conceito de cultura, a que é utilizada com mais frequência a nível local parece-me ser a da antropologia, que se refere a todas as manifestações humanas. E nesse caso tanto o fogo de artifício sai do orçamento para a cultura como as festas populares, almoços comemorativos, apoios para associações copofónicas...

**Luis Miguel Cintra:** Não acho assim tão grave, na verdade.

1. BENITE, Joaquim (2010). «Quando o Teatro Carrega Sobre os seus Ombros a Responsabilidade de Equilibrar o Orçamento de Estado» in SERÓDIO, Maria Helena (2013). *Joaquim Benite Desafiou Próspero... e Inscreveu o Mundo no seu Teatro*. Almada: Companhia de Teatro de Almada.

**Levi Martins:** O problema é que com este tipo de abordagem o que acontece é que se investe muitas vezes numa só noite de festa dez ou vinte vezes mais do no ano inteiro de actividade de, por exemplo, uma companhia de teatro. Ou seja, aposta-se naquilo que já é popular e poderia perfeitamente subsistir sem apoio público.

**Luis Miguel Cintra:** Porque se traduz em mais votantes.

**Maria Mascarenhas:** Claro. Mas isso agora é feito de forma completamente descarada.

**Luis Miguel Cintra:** Eu por acaso até gosto mais de quem faz isso de forma descarada, quem o assume com franqueza.

**Maria Mascarenhas:** Mas como é que se lida com isso?

**Luis Miguel Cintra:** Objectivamente, percebendo que a realidade é essa. E perante essa realidade decides o que fazer.

**Maria Mascarenhas:** Isso não é nada fácil... Mas voltando um pouco atrás e tentando responder à pergunta que nos foi colocada, sobre se sentimos pressão para fazermos o que querem que façamos. O facto de termos de lidar com todo este descaramento faz com que a certa altura deixemos de sentir qualquer tipo de pressão, por não termos grande coisa a perder. A Companhia Mascarenhas-Martins nem sequer tem um espaço... A Cornucópia, por exemplo, chegou a uma altura em que ou fechava, por não haver condições, ou então teria de adaptar-se.

**Luis Miguel Cintra:** É ainda mais escandaloso do que isso. Fecha mas há uma quantidade de coisas que ficaram dos

quarenta e três anos de trabalho. Não é só memória, são as coisas que lá estão: projectores, adereços, guarda-roupa... Tentámos que outras pessoas pudessem ter acesso a esses meios, foi o que propusémos ao Ministério da Cultura. E o Ministério não parece entender que isso tem um valor. Como há outras despesas que temos de satisfazer, temos de vender esse material para fazer dinheiro<sup>2</sup>.

**Maria Mascarenhas:** Eu acho que não podemos depender dos decisores para fazermos aquilo que queremos. Até porque o tempo que passam no poder é potencialmente muito mais curto do que o tempo que podemos dedicar a uma estrutura. Nós ficamos e o público também vai ficando. No fundo, o que interessa mesmo é a profundidade dessa relação...

**Luis Miguel Cintra:** Pois é. Mas para os que estavam já activos antes do 25 de Abril é mais fácil perceber isso. Pasámos por situações em que de facto partíamos do princípio de que não se conseguia modificar aquele estado de coisas por partes, era mesmo preciso modificar tudo.

**Maria Mascarenhas:** E era uma sensação comum, imagino.

**Luis Miguel Cintra:** Exactamente. Não estava tudo dividido em capelinhas, cada qual com o seu interesse e a concorrer com as outras. Eu acho que esse jogo, a análise destas situações, devia constituir, sobretudo para os novos,

2. O Teatro da Cornucópia acabou mesmo por vender a maior parte do material que foi guardando ao longo dos anos para fazer face às despesas de encerramento, nomeadamente indemnizações dos trabalhadores a contrato. Algum do espólio remanescente foi entregue ao Museu Nacional do Teatro e da Dança e o material de arquivo foi doado à Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

um divertimento.

**Maria Mascarenhas:** Eu passei há pouco tempo por uma fase em que estava a ficar muito frustrada porque estava a ser muito difícil. Mas estar a trabalhar neste projecto, *Um D. João Português*, entusiasma-me muito.

**Luis Miguel Cintra:** Obrigado.

**Maria Mascarenhas:** Tem a ver com tudo aquilo de que temos estado a falar. Sentimo-nos muito mais livres se começarmos a pensar dessa outra forma.

**Luis Miguel Cintra:** E fica-se orgulhoso das coisas que se consegue. Dá-te vontade de conseguir outras. Ou então fartas-te, bates com a porta e vais-te embora.

**Maria Mascarenhas:** Das duas, uma.