

**O CEGO**

conversas com  
Luis Miguel Cintra

**QUE ATRAVESSOU  
MONTANHAS**

Tiago Bartolomeu Costa

ORFEU  
NEGRO

Esta edição contou com a especial colaboração do São Luiz Teatro Municipal.



**TÍTULO**

O Cego Que Atravessou Montanhas – Conversas com Luis Miguel Cintra

**AUTOR**

Tiago Bartolomeu Costa

**REVISÃO**

Nuno Quintas

**CONCEPÇÃO GRÁFICA**

Rui Silva | [www.alfaiataria.org](http://www.alfaiataria.org)

**IMPRESSÃO**

Guide – Artes Gráficas

**COPYRIGHT**

© 2016 Luis Miguel Cintra & Tiago Bartolomeu Costa

© 2016 Orfeu Negro

**IMAGENS**

© Luís Santos

gentilmente cedidas pelo Teatro da Cornucópia

© Estelle Valente (pp. 105 e 106)

gentilmente cedida pelo São Luiz Teatro Municipal

**1.ª EDIÇÃO**

Lisboa, Julho 2016

DL 412144/16

ISBN 978-989-8327-87-1

**ORFEU NEGRO**

Rua Silva Carvalho, n.º 152 – 2.º

1250-257 Lisboa | Portugal | +351 21 3244170

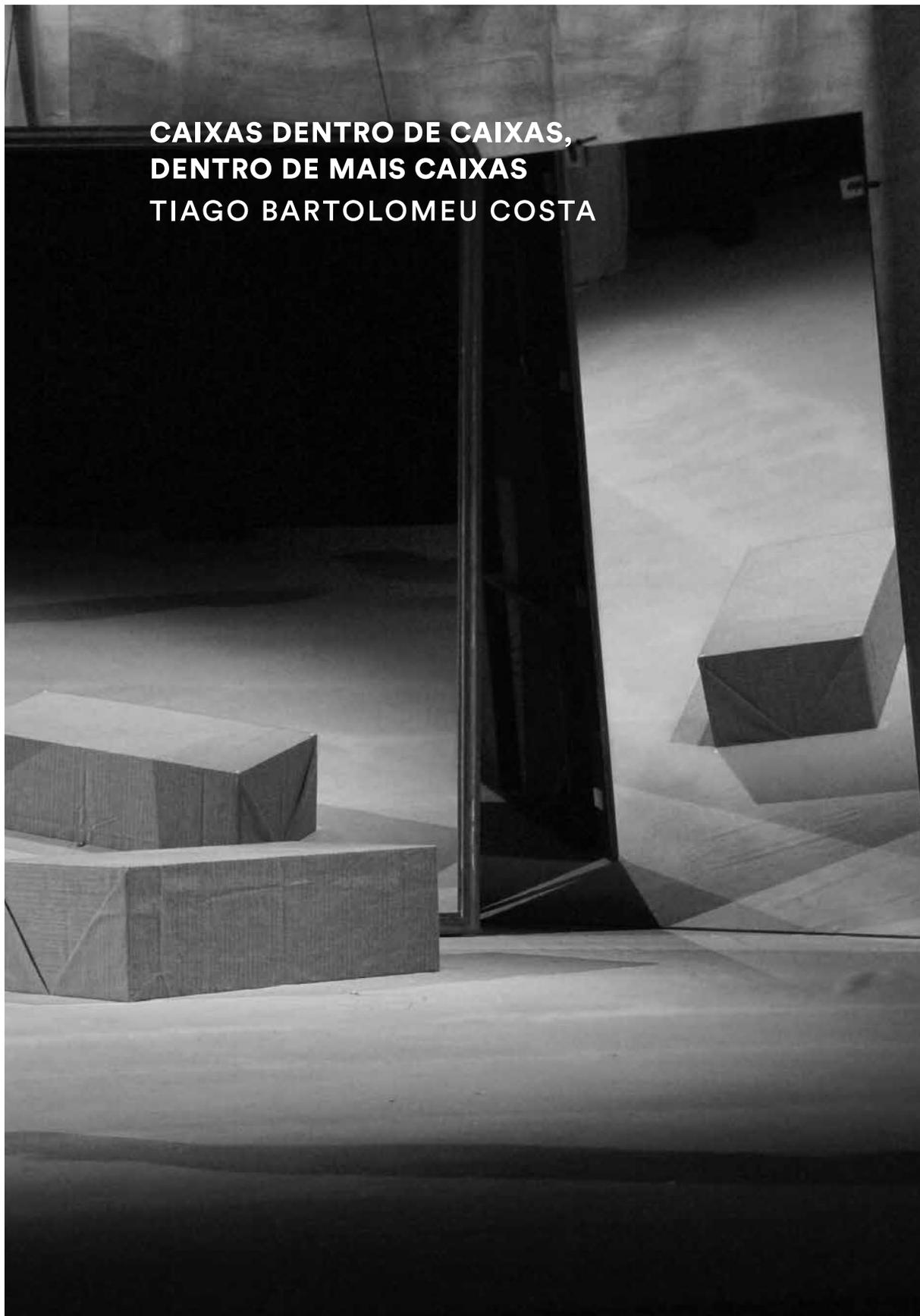
[info@orfeunegro.org](mailto:info@orfeunegro.org) | [www.orfeunegro.org](http://www.orfeunegro.org)

## **ÍNDICE**

<b>CAIXAS DENTRO DE CAIXAS, DENTRO DE MAIS CAIXAS</b>	<b>7</b>
TIAGO BARTOLOMEU COSTA	
<b>1 / FIM DE CITAÇÃO</b>	<b>17</b>
O CORAÇÃO NO LUGAR DA CABEÇA	
<b>2 / A CACATUA VERDE</b>	<b>31</b>
NO TEMPO DAS CEREJAS	
<b>3 / A VARANDA</b>	<b>43</b>
NUM BORDEL, NO TEATRO COMO NA VIDA	
<b>4 / FINGIDO E VERDADEIRO</b>	<b>59</b>
DESREGRAR O JOGO	
<b>5 / O SONHO DA RAZÃO</b>	<b>71</b>
O GATO ESCONDIDO POR ENTRE AS SOMBRAS E OS SONHOS	
<b>6 / OS DESASTRES DO AMOR</b>	<b>79</b>
CONTRA O CONFORMISMO, POR UM TEATRO NOVO	
<b>7 / O ESTADO DO BOSQUE</b>	<b>93</b>
O CEGO QUE ATRAVESSOU MONTANHAS	
<b>IMPRIMATUR</b>	<b>105</b>
LUIS MIGUEL CINTRA	



**CAIXAS DENTRO DE CAIXAS,  
DENTRO DE MAIS CAIXAS  
TIAGO BARTOLOMEU COSTA**





Que maravilha se, enquanto estamos aqui a conversar,  
alguém na cave elaborasse um plano para se livrar de nós.

Pier Paolo Pasolini (1975)

Não foi Luis Miguel Cintra quem o disse, mas foram tantas as vezes que o pressenti que comecei a ouvir a sua voz nas últimas palavras registadas de Pier Paolo Pasolini: «Gostava de deixar de falar de mim, talvez tenha já dito tudo. Todos sabem das minhas experiências, pago por elas pessoalmente.» Maria Velho da Costa também me contou que temia que Margarida Gil desse a voz dele ao cão quando a realizadora pensou adaptar o romance *Myra*. Às vezes ouvimos coisas com a voz dele. Foram três anos a ouvi-lo.

Por sete vezes repetiu-se o ritual. À minha frente os cigarros enchiam o cinzeiro. À frente dele as notas nunca saíam do caderno. Luz de tecto, corredor vazio, porta fechada. Nem rede de telemóvel, nem relógio a marcar o tempo. O fio do microfone estendido entre os dois, como se fosse uma fronteira, aquilo que identificava quem perguntava e quem respondia, mesmo que, ao fim de algumas horas, as perguntas já não tivessem um sentido único. As respostas, contudo, apontavam para diferentes direcções.

Ele escreveria mais tarde que foi com *Miserere*<sup>1</sup>, estreado em 2010 no Teatro Nacional D. Maria II (TNDMII), que decidira «rebentar com a encomenda, expor dúvidas profundas e até dúvidas em grande parte pessoais». Foi lá que começou, diz ele, e foi lá que veio o desejo, meu, de lhe perguntar porquê e o quê. Foi ele quem disse: «Durante anos acreditei desmesuradamente no poder de comunicação do teatro (falo da discussão de ideias, de provocar sentimentos, pensamentos, sensações) com um desmedido amor por tantas obras-primas, sobretudo do chamado teatro clássico, que ficaram como sinais de vidas de autores e de actores que lhes deram vida, e que a mim me provocam momentos de tão grande prazer. Sou actor e sei como se inventa ou reinventa vida quando se actua no teatro.»

Fui eu que lhe fiz a primeira pergunta, então e agora novamente: «Está cansado.» A frase não tinha um ponto de interrogação porque não era só uma pergunta, era também uma constatação. Era, mas não o sabia, o início de um diálogo que partia

---

<sup>1</sup> A partir dos textos de Gil Vicente *Auto da Alma*, o salmo *Miserere mei* e trechos de *Auto da Lusitânia*, *Breve Sumário da História de Deus* e *Carta a D. João III* sobre o tremor de terra de 1531.

de uma recusa. Coincidentemente havia lido, semanas antes do início do primeiro encontro, a última entrevista de Pasolini. Ele falava de recusa, e eu não sabia que Pasolini, que a recusa, ia ser um fantasma nestas conversas: «A recusa foi sempre um gesto essencial. Nos santos, nos eremitas, mas também nos intelectuais. A História foi feita pelo reduzido número de homens que disseram não, e nunca pelos cortesãos ou pelos valetes dos cardeais. Para se ser eficaz, a recusa deve ser grande e não pequena, total e não apenas sobre um ou outro ponto, “absurda”, contrária ao bom senso.»

Escreve Cintra, a propósito de *Os Desastres do Amor*, sobre o que quis começar a recusar em *Miserere*: «o público surdo e mudo», «a linguagem da publicidade tantas vezes escondida atrás de uma máscara de respeitabilidade cultural», recusar que a mudança evidente no mundo mude também, *et pour cause*, o teatro como lugar de encontro. «Preciso do teatro como do pão para a boca. Para pensar. E sobretudo estar com os outros. Um espaço pelo qual neste momento já é preciso lutar.»

Recusar, afinal, que tudo fique fechado na memória de quem viu e, por causa disso, condenado a desaparecer. Perguntar, portanto, eu, não para «ter a posse da floresta», como o moribundo de *O Sonho da Razão* acreditava que era a intenção daquele que queria conhecer, mas perguntar, por exemplo, por que o teatro é o lugar através do qual vale a pena pensar o que nos rodeia. Ele: «O que faz o teatro (e quem diz o teatro diz a arte), como a religião, é criar metáforas, imagens, palavras, figuras, tão opacas como transparentes, para que na descoberta das suas chaves os homens sejam, se unam, se relacionem, se amem e se distingam, se respeitem na sua individualidade ou responsabilidade, que é o mesmo, é criar um corpo que não faça sentido sem uma interpretação para sempre incompleta, para sempre imperfeita. E se no teatro a metáfora é o próprio homem, se a metáfora sou eu, transformo-me, transcendo-me, tomo consciência de mim, ser incompleto.»

Sete vezes nos encontramos no mesmo escritório, e uma delas em sua casa (aí, não para falar de um espectáculo, mas de um registo que havia feito do *Evangelho Segundo São João*, que haveria de ser disco e filme de Joaquim Pinto e Nuno Leonel), rodeado de mais livros e imagens de santos, do mesmo modo que nas suas costas eu via os arquivadores com o que vai ficando dos espectáculos, mais os Globos de Ouro recebidos, teatrinhos de papel e recortes de fotografias do Figo em jogos da selecção nacional.

Sete vezes, dizia, e de cada vez a partir de um espectáculo que ia ou acabava de estrear, com a intenção de reduzir essas horas sem horas para as páginas do jornal *Público*. *Fim de Citação*, *A Cacatua Verde*, *A Varanda*, *Fingido e Verdadeiro*, *O Sonho da Razão*, *Os Desastres do Amor*, *O Estado do Bosque* eram os nomes dos espectáculos ou os pretextos para encontros que procuravam ir ao encontro do profundo

questionamento em que se encontrava Luis Miguel Cintra depois de *Miserere*, alegoria, como orgulhosamente lhe chamara, a partir de *Auto da Alma*, de Gil Vicente, e de outros textos. Teatro cheio de corpo, de culpa, de desejo, cheio de um desejo de celebração e consciente da culpa. Um espectáculo de expiação e de pecado, malvisto e mal entendido, feito «para uma época de cultura tão pouco espiritual», um texto que era «um processo de culpabilização de grande violência».

A ferida que esse espectáculo haveria de representar permaneceria aberta ao longo de todos os que o seguiram e que, de forma mais ou menos presente ou evidente, procuraram cicatrizar. Por isso, o interesse da compilação das entrevistas permitia trazer a esse diálogo com um espectáculo-espectro, a carregar aos ombros, como o fantasma de Hamlet, essa outra peça que parecia irremediavelmente abandonada, mas que, anos depois de concluídas as entrevistas, haveria de significar o abandono oficial de Luis Miguel Cintra como actor. Sete entrevistas, portanto, encravadas entre dois espectáculos determinantes. «No teatro ou na vida, fingido ou verdadeiro, não interessa, tudo o que se passa tem razão por si.»

Porque haveríamos de querer saber mais? Porque, precisa e paradoxalmente, parece ser tudo tão claro. Por exemplo, aqui: «Como encenador não sei ser tão poeta como os poetas que admiro, mas aprendi com eles a defender um teatro difícil, que responsabiliza o espectador, um teatro que lhe propõe um jogo de descoberta da vida decifrando imagens vivas, pessoas em cena, afinal verdadeiras e ficcionadas manifestações de vida criadas apenas para um jogo com o conhecimento, conhecimento da vida mesmo, momentos únicos e individualmente responsáveis de reflexão, de prazer, de partilha. Um trabalho com as consciências. Um trabalho moral.»

Por exemplo, um dos modos de fixar as razões da recusa são os textos *Este Espectáculo*, publicados no programa de cada criação desde 1973. Gestos de reflexão e análise que, ousado, tal como estas entrevistas, se tornam com o tempo sempre mais do que os próprios espectáculos, porque deixam de depender deles.

Se os lermos sem termos visto os espectáculos, disponíveis que estão na internet, no sítio da companhia, o que sabemos – diria talvez, o que sentimos – é que, de um para outro, há um diálogo que se vai construindo, como se com cada um deles (em cada um, a cada um) houvesse a consciência de que algo se perde e, por isso, algo terá de ficar – como, no aproveitamento dos cenários de Cristina Reis, co-directora e cenógrafa da companhia, há uma memória explícita ou invisível, mas que sabemos fundamental, para contrariar a efemeridade que é inerente ao teatro.

Os textos vivem, contudo, muito para lá dos espectáculos de que falam, porque fixam, não o espectáculo, mas o que nele se projectou. Ao passo que os espectáculos se perderam já no segundo depois de os termos visto, os textos, podendo ter sido escritos após o espectáculo, são sobre o que haveria de ser, ou sobre o que

se quis que fosse. Se o espectáculo desaparece no segundo que se segue àquele que acabámos de ver/ter, ainda estando a ver/ser, ainda estando dentro do espectáculo, o texto guarda o processo que levou ao desaparecimento do espectáculo. Ora, o diálogo que esses textos vão propondo é menos com o espectáculo do que com o leitor. O leitor que pode, ou não, ser espectador. O leitor que, tendo sido espectador, não lê o que viu. O mesmo princípio aplicou-se às entrevistas. Não eram sobre o espectáculo, eram sobre o que podia dele ficar (o que queria Luis Miguel Cintra que ficasse?). E, ao mesmo tempo, aquilo que eu tinha visto. Nunca era o espectáculo e, por isso, nunca foi uma entrevista, sendo ao mesmo tempo aquilo que não podia ser. Feitas para um jornal diário, eram para quem ainda não tinha visto aquilo que já tinha começado a desaparecer. Uma entrevista, afinal, como uma imagem, tal como as imagens não são sobre o que estamos a ver. Para falar de *Fingido e Verdadeiro*, Cintra recorda-se das palavras de Genet e escreve: «O que importa é viver construindo uma imagem como se estivéssemos sozinhos diante de Deus, o que importa é transcender-se, é deixar nascer a necessidade de absoluto na construção do nosso viver. Se quiserem, por respeito aos outros, ou se quiserem por respeito à vida, ou se quiserem por respeito ao Criador, seja Ele quem for, mas que é o único que é, e é tudo.»

Das várias categorias de indivíduos, contrariando as ideias do Moribundo – personagem contra actor, actor que é também o encenador sem ser joguete nas suas mãos, mas quase entomólogo –, há os artistas «que inventam o seu espelho pessoal e para quem a felicidade seria perder-se em si próprio, num labirinto de imagens, verbais, visuais, auditivas, apaixonados pela Humanidade». Como não continuarmos apaixonados por esse artista, esse actor que vive «a brincar com o fogo», queimando-se e queimando-nos em permanentes desafios que são mais sobre o que ainda podemos fazer em conjunto do que sobre o que poderíamos esperar receber. Escreveu, por isso, isto: «Sejamos todos artistas. Reinventemos o mundo. Contemos histórias, inventem-se formas. Não é ridículo dizer que um grão de mostarda se parece com o reino dos Céus. É com imagens, e com formas, que damos a liberdade a cada um de entender.»

Sejamos, pois. Mas como?

No final do texto sobre *Os Desastres do Amor*, ensaiava a resposta: «Com a nossa arte, que nenhum *money can buy*.» Dois anos antes já o havia anunciado, no texto de apresentação de *Fim de Citação* – «uma espécie de prólogo para os outros futuros espectáculos» –, assumindo estar a «perder o medo e quem sabe a ganhar o gosto pelo desconhecido». Essa intenção, quase a refundação de um programa, correspondia «a uma necessidade de clarificar o que está em jogo quando trabalhamos como trabalhamos, e de recusar a estática imagem pública a que nos querem reduzir».

Estas foram, assim, conversas atravessadas por uma ideia de teatro que parecia estar a acabar, fosse porque os financiamentos públicos punham em causa o

presente da companhia, fosse porque o público parecia ter deixado de se questionar, e de os questionar, fosse porque, tal como Prospère em *A Cacatua Verde*, ou Irma, em *A Varanda*, deixava de haver pares com quem continuar a revolução, ou fosse porque a própria ideia de legado parecia encontrar-se sem herdeiro que o continuasse. E esta frase ecoava: «Nasci no pós-guerra em Madrid e ainda colhi a memória desses dias, que ficaram míticos para mim.»

O que Cintra escrevia sobre as razões que levavam o Teatro da Cornucópia a apresentar *A Varanda* não eram razões suficientes para antecipar todas as respostas? Não eram. Havia vontade. Haveria tempo? Era este o tempo ou seria já tarde para ouvir o eco das cerejas?

«É-me de facto muito difícil, como encenador de teatro, aguentar a pressão de uma opinião pública que já classificou o Teatro da Cornucópia com um selo de garantia de produto de qualidade e que já não lhe quer deixar campo livre para ainda ter dúvidas, porventura errar, mas tentar surpreender, e que dele espera já tão-só a confirmação do já conhecido.» A máscara parecia ser já a morte da revolução, para abusar da frase de Heiner Müller.

O que me intrigou foi precisamente, e desde o início, como abordar este corpo, esta presença, esta ideia de actor, de homem, de criatura que escreveu isto: «É-me de facto necessário, agora mais do que nunca, imaginar que estou a ajudar a reconstruir uma consciência da vida que julgo indispensável para viver.» Ora, se a consciência reconstruída é a nossa, se o que vemos no espelho somos nós, as perguntas que fazemos têm, necessariamente, de ser sobre o que nos inquieta. Não há teatro sem inquietação. É ele quem o diz: «O ofício do teatro serve-me como maneira de me pôr a pensar, e gosto de pensar no que ando a fazer.» Não se tomam as inquietações dos outros como nossas, mas agradece-se que a mão do outro nos guie. Que nos ajude, mesmo cego, a atravessar montanhas. Mesmo que essa mão nos avise: «Em vão procuramos a coerência de um discurso.» Di-lo a propósito do seu próprio ofício, mas o aviso fica feito para quem quiser procurar a coerência no conjunto de uma obra. «É nas nossas contradições e em tanto inconsciente que se vai gerando o viver e tentando conquistar a sabedoria.» E cita Louis Jouvet: «Condenados a explicar o mistério da vida, os homens inventaram o teatro.»

A dúvida, portanto: «Ao fazer coincidir a minha função de Director do Teatro da Cornucópia com o papel destes inventores de jogos que a literatura dramática traz para a cena, estou a querer pôr-me em xeque(-mate?), a continuar o que sempre quis que fosse uma relação leal com o espectador. Expor-se é intrínseco ao trabalho do teatro. A máscara é a nossa pele. Não posso gostar de me esconder.»

Quando chegamos a *O Estado do Bosque*, que José Tolentino Mendonça havia escrito para que Cintra interpretasse, a máscara parecia ter caído. Seria, sem o saber,

a última entrevista. Era(-me) difícil não ver, no cego John Wolf, o actor e o encenador e o director confundidos no mesmo corpo que se queria espantar. Haveria de explicar que aprendera em Bristol, para onde fora estudar teatro, «que só se pode representar uma coisa de cada vez, que o actor tem de escolher e abandonar ambiguidades».

«A um actor pede-se que convença, mas afinal quem faz o trabalho mais difícil são os que se deixam convencer.» É por isso muitíssimo curioso verificar como a ideia de personagem foi desaparecendo no interior do imenso afecto com que Cintra se foi dedicando aos actores. Havia personagens, claro, mas havia sobretudo actores – não só porque a eles nos habituámos, nos habituou, mas sobretudo nesses, com esses se respondia ao problema da verosimilhança. «A verosimilhança assenta, aliás, num consenso de interpretação da vida que só pode ser reaccionário, visto que nega à partida o teatro ou o cinema como forma de conhecer e o instala pela própria linguagem numa passividade de consumidor, no reconhecimento do já consensual, do já sabido», escreveu. Menos suspensão da descrença, como lhe chamou o ensaísta Samuel Taylor Coleridge, e mais «um pouco de inocência para que possamos ser bem-afortunados», como pediu Jean Cocteau no início do filme *A Bela e o Monstro*. Inocência, pediu Cocteau. Incoerência aparente, diz Cintra a propósito do teatro de/em Jean Genet, mas que serve para olhar de novo para o palco e deixar de ver corpos anónimos (o que significa que não há escuridão que nos resgate da visibilidade que julgávamos desnecessária, postos no interior da massa anónima que é o público numa sala de teatro): «E admitamos que, se recusarmos esta aparente incoerência, é porque nos recusamos, com o autor, a inventar uma personagem, uma imagem que depende apenas da nossa criatividade e do autor, como forma dramática que é metáfora e não fotografia e pode ter o feitio que decidirmos que tem.» Mais: «O conceito de personagem está mais perto do de actor, ou seja, de um artista, de uma pessoa no palco, a construir e a desconstruir pistas de sentido, um portador das constantes ambiguidades poéticas, do prazer da provocação. O seu ponto de vista, obviamente, não pode ser o da sua personagem na antiga gramática.» Escrevia-o, e aprofundaríamos depois, a propósito do jogo entre actores e prazer, entre prostitutas e representação, por causa das questões e dos limites que um texto como *A Varanda* levantava. Dizia-o, afinal, como mapa onde o actor é o próprio território de acção. E onde o actor era afinal a mão que, ao guiar o espectador, se guiava a si mesmo. Ou seria o contrário? Escreveu assim Luis Miguel Cintra, em 1985, sobre o espectáculo *Páscoa*: «Só avançamos por contradições. O desejo de absoluto passa pelo teatro do sofrimento. A vontade de alegria pela dor. [...] Só nas trevas a luz pode brilhar.»

Quando chegámos a *O Estado do Bosque*, «uma revisitação contemporânea, abstracta, é o negativo do *Auto da Alma*», li isto, sem saber se nos avisava ou se se espantava: «Agora as pessoas só entram se quiserem, sem afinal serem guiadas,

entregando-se ao próprio bosque sem defesas, responsabilizando-se pelo próprio risco de não deixar de o conhecer e de lá encontrar, não a autoridade da Estalajadeira Igreja nem os seus doutores antigos.»

E chama novamente Genet, que n’*O Funâmbulo* («o mais belo texto sobre a arte») diz explicitamente a Abdallah: «A solidão, já te disse, nunca te poderia ser concedida senão pela presença do público, é preciso portanto que tu te lances a isso de outra maneira e que faças apelo a outro processo. Artificialmente – por um efeito da tua vontade, devias fazer entrar em ti esta insensibilidade para com o mundo.» E ao citá-lo, reagir prontamente: «Ao que ele aqui chama “insensibilidade”, chamaria eu coragem ou respeito.»

De quê, de quem, para com o quê, para com quem? Ele aprendeu-o com João Bénard da Costa: «Cultura é aquilo que fica quando tudo o que aprendemos se esqueceu.» Eu aprendi com ele a transformar o verbo em acção.

O homem sozinho, em frente a outro homem que lhe fazia perguntas. Terminava assim, com uma citação dos primeiros versos do salmo de Gil Vicente, o texto de apresentação de *Miserere*: «Que farei angustiado/ onde caminho perdido/ onde vou descaminhado/ pecador desatinado/ homem embalde nascido?»

Conhecer. Ouvir. Partilhar. Acções que ambicionavam ser verbos. Acção. Princípio. Solidão. Aquele gravador como as palavras de Próspero. Aquele escritório como a ilha de Próspero. A cave como a ilha de Próspero. O bordel como a ilha de Próspero. O quarto do moribundo como a ilha de Próspero. O encenador como Próspero. Próspero como Próspero. *Mise en abyme* solitária. *Ella*. Ele. Papa. Actor. Homem. Espectador.

Terminava assim a última entrevista de Pier Paolo Pasolini: «Alguns pontos parecem-me um pouco absolutos. Deixa-me pensar, que os reveja. E dá-me algum tempo para encontrar uma conclusão. Tenho uma ideia que talvez responda à tua questão. É mais fácil para mim escrever do que falar.»

Terminava assim cada entrevista: Obrigado.

Termina assim este livro.

O título é uma citação retirada do texto sobre *A Varanda*.

As citações são retiradas dos textos *Este Espectáculo* dedicados a *Fim de Citação*, *A Cacatua Verde*, *A Varanda*, *Fingido e Verdadeiro*, *O Sonho da Razão*, *Os Desastres do Amor* e *O Estado do Bosque*, disponíveis na internet, no sítio da companhia.

Duas entrevistas tiveram uma primeira versão no jornal *Público*: *Fim de Citação* (25 de Novembro de 2010) e *A Cacatua Verde* (25 de Fevereiro de 2011), sendo as restantes inéditas. As entrevistas foram, contudo, base dos artigos publicados no mesmo jornal, a saber: *Fingido e Verdadeiro* (4 de Abril de 2012), *Os Desastres do Amor* (5 de Novembro de 2012) e *O Estado do Bosque* (11 de Fevereiro de 2013).