

Alberto Lopes – Entrevistado por Luísa Lopes

Esta entrevista foi realizada entre os dias 9 e 13 de Junho de 2012, em Maфра, através de gravação de som. Foi posteriormente transcrita sem qualquer alteração.



Biografia:

Alberto Lopes (n.1953, Lisboa). Estudou Arquitectura (ESBAL), Contrabaixo e Cinema (Conservatório Nacional). A sua actividade profissional e artística centra-se na direcção e projecto de espectáculos de teatro, música e multimedia - onde tem desenvolvido o uso expressivo das tecnologias contemporâneas. O seu trabalho no teatro passa pela escrita, a música, a cenografia e a encenação, de acordo com o contexto criativo e a realidade de produção de cada espectáculo.

Globalmente o seu trabalho está centrado na investigação sobre os limites da expressividade cénica da performance e da tecnologia no envolvimento do público, em todas as escalas de produção. Na sua diversidade os espectáculos que dirigiu espelham essas preocupações. São exemplos produções com São José Lapa e Pedro Cabrita Reis (Teatro Nacional), Rui Veloso (Coliseu), Delfins (Teatro da Trindade), João Grosso, Rui Castelo Lopes e Xana (Fundação Calouste Gulbenkian), ou a mega-produção Acqua Matrix (Expo 98) com Mark Fisher, David Toop e João Paulo Feliciano.

Encenou textos seus, e de Amadeu Lopes Sabino, Maria Estela Guedes, Rui Costa Lopes, Gil Vicente, Mário de Sá Carneiro, Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Alfred Jarry, Howard Barker, Frank Wedekind, Reiner Werner Fassbinder, Franz Kafka, Hélia Correia, Samuel Beckett.

1. Fundou a companhia de teatro «A Centelha» (1976 – 1981), com São José Lapa, Jorge Fraga e António Cruz).
2. Colaborador do jornal Se7e (crítica de jazz).

3. Professor de Produção/Gestão de espectáculos, no Instituto de Formação, Investigação e Criação Teatral (1988/89).
4. Fundou a companhia Atelier de Teatro, com João Grosso, Lucinda Loureiro e Alexandre Coelho.
5. Fundou a companhia de projectos e produção de espectáculos O Acaso, Espectáculos, com Pedro Leston e Alexandre Coelho.
6. Membro do Júri do Serviço de Belas-Artes – Fundação Calouste Gulbenkian (1989-90)
7. Desempenhou funções de responsável de programação e produção no Gabinete das Festas de Lisboa (1990 – 1993).
8. Desempenhou funções de chefe de projecto na Expo '98, onde foi responsável pela direcção e gestão do projecto Acqua Matrix (orçamento: €9.000.000).

E ainda:

- Condecoração: Grande Oficial da Ordem do Mérito (1999).
- Membro do Júri do IPAE, Ministério da Cultura (2001)
- Membro do Júri do Prémio Madalena Perdigão – Fundação Calouste Gulbenkian (2002)
- Responsável pelo módulo «Estética e Pensamento» na ETIC – Escola Técnica de Imagem e Comunicação (2008-2009).

ENTREVISTA:

1. Vive-se da arte, para a arte ou pela arte?

Não sei. Não tenho a certeza de saber responder a essas questões, basicamente porque acho que nunca pensei nisso o suficiente para ficar com uma ideia definitiva. No meu trabalho lido permanentemente com processos criativos: faço espectáculos e sou *designer*. Isso faz com que o meu pensamento acabe por estar bastante ocupado com questões ditas artísticas, apesar de nem todas o serem, pois o termo arte (ou artístico) é daqueles onde «cabe tudo» – por exemplo, no mundo da construção civil, um viaduto é uma obra de arte. Seria oportuno delimitar um pouco o campo semântico da palavra arte, de modo a que se prestasse a menos confusão, mas reconheço a dificuldade ou até a impossibilidade, de o fazer. De qualquer forma, se

excluirmos o sentido de «habilidade» também associado ao termo e também o de entretenimento ou *mainstream*, o seu campo semântico torna-se mais consistente. Portanto falamos de dança ou teatro como falamos de literatura ou artes visuais. Aqui há dois «circuitos» ou «economias»: a dos bens duradouros, a que também se chama «o mercado da arte» onde se transacionam objectos; e a das artes efémeras, que maioritariamente são a música e as artes cénicas. Na nossa realidade, no nosso estado de desenvolvimento, as artes efémeras dependem sempre de financiamentos públicos. Vive-se, portanto, de forma diferente em cada uma destas «economias» – isto quanto a viver *de*. Às vezes não dá mesmo. Se viver *para* tiver o sentido de «o que se dá» e viver *pela* o de «o que se recebe», *para* e *pela* acabam por ser semelhantes na medida em que se reportam a uma relação de tipo «espiritual» entre um sujeito e o mundo da arte em que, na realidade, tanto *para* como *pela* existem simultaneamente numa proporção qualquer. No caso do artista *para* e *pela* alimentam-se directa e reciprocamente constituindo uma espécie de *loop*.

2. A variedade de percursos (artes gráficas, pintura, escrita, música, teatro) tem um ou vários sentidos?

Sempre me interessei por várias coisas simultaneamente. Sempre segui intensamente as minhas curiosidades, pois não resisto a perceber como funcionam as coisas que funcionam. As minhas curiosidades têm a ver com a eficácia das formas e com o efeito produzido por cada uma, em particular. Por exemplo, a música: como a matéria sonora funciona no cérebro, como transporta estruturas ritmos e durações, como cria espaços de sentido, e como tudo isso age sobre o corpo. Escrevo música de muitas maneiras: ou como ideia de som puro, desenvolvendo as lógicas que permitem a coexistência orgânica dos sons e das estruturas temporais em que se desenvolvem, ou como «envelope sensorial» para palavras ou acções, ou como extensão das formas e dos espaços, ou como uma ideia teatral de música, que «representa» a forma musical que faria sentido num dado contexto dramático ou de imagem. Uso electrónica ou instrumentos acústicos, procurando o *raccord* entre ideias de som, dramaturgia e acção, e compreender como isso se inscreve no sentido global do trabalho. Faço o mesmo com o vídeo, experimento muito a relação entre a imagem e a dramaturgia da sua inevitável ideogramia (o que significa por si e o que significa por estar ali), a sua

estética cénica, o som e a música, e o acto de ser espectador, ou seja, a recepção simultânea daqueles fluxos de som e imagem. Procuo a temperatura emocional anterior às palavras e às formas, e faço composições com palavras, sons, imagens, paradoxos, manipulação da percepção etc., como modo de aceder à profundidade emocional que gera uma «expansão de tempo» onde, finalmente, se poderá revelar uma poética. Acredito que é esse o ponto de contacto mais profundo com a audiência. Tudo o que faço tem realmente a ver com o «como se recebe» aquele conjunto de estímulos sensoriais e poéticos, pleno de sinais, eventualmente díspares, que fazem cada espectador ver o seu teatro e isso ser uma experiência humanamente enriquecedora, um momento de humanidade. Quando enceno interessa-me sobretudo o modo de fazer uma ideia chegar ao público, ou seja, as estratégias que me asseguram que entre a formulação da ideia e a sua recepção não há uma degradação assinalável, ou que o sentimento essencial não é perturbado por narratividades adventícias, coisas que se colam aos objectos e que os prendem aos contextos de um modo circunstancial (idealmente o contexto deve ser universalizável, sem deixar de ser contexto, pois ele é sempre necessário para o sentido das coisas se poder afirmar claramente, e para ser possível interpelar o público e partilhar paradoxos, perplexidades e emoções). Creio que há sempre, em tudo o que faço, uma ideia de encenação implícita ou completamente expressa e, por isso, acho que faço sempre basicamente a mesma coisa, ainda que os objectivos, os suportes, os contextos e as formas sejam variados. Na prática tenho escrito os espectáculos como obras complexas, incluindo a dramaturgia e a música, em interacção com o restante grupo criativo normalmente o cenógrafo e o *designer* de iluminação que, na realidade, se tornam co-autores. Muitas vezes, o impacto das soluções tecnológicas é tão vasto que participa profundamente no estabelecimento da estética da cena e do trabalho dos actores. O modo de pensar próprio do *design* ajuda-me muito a ser claro ou, pelo menos, a acreditar que o consigo. Portanto, as várias coisas com que me ocupo e com as quais poderia correr o risco de me dispersar, conduzem para um único sentido: o de ser eficaz no meu trabalho por ter acesso, com razoável aprofundamento, à compreensão das partes ou dos elementos que uso para compor.

3. Profissão-artista, faz sentido?

Claro que faz. Ser artista é uma coisa que dá imenso trabalho, ocupa a vida de uma pessoa e exige uma dedicação total. Não tem nada a ver com o filme da inspiração súbita: mesmo que a inspiração seja súbita, objectivá-la, criar, fazer, construir são coisas que levam tempo e consomem recursos. A minha especialização consiste em fazer coisas que são objecto da atenção do público em contextos definidos. Nesse sentido faço arte, sou profissional. De resto não sei.

4. Porquê a maior incidência do percurso na área do Teatro?

Diz a etimologia que o teatro é o sítio de onde se veêm coisas, ou seja, o lugar do espectador. Ou, ainda melhor, um sítio preparado para que as coisas sejam vistas de uma certa maneira, ou de um ponto de vista. Em rigor, o teatro é um dispositivo tecnológico complexo onde se gera a manipulação da percepção e a transmutação do sentido ou do significado das coisas. Verdadeiramente é isso que me interessa no que faço, ou seja, nas coisas que assino e ponho no meu cv. O teatro que pratico é um trabalho sobre a perplexidade em que faço coexistir em novas «manchas de sentido» coisas que muitas vezes vêm de outros mundos. É um trabalho de composição mais do que de escrita de texto com espaço para improvisar para o imediatismo da pintura e para a intensidade da *performance*, marcado pelas circunstâncias em que se realiza. Gosto de estar anónimo, no meio do público e sentir as suas reacções, a sua respiração, a sua energia e, com isso perceber onde me aproximo verdadeiramente e onde me afasto sem remissão. Foi a reflexão sobre este conjunto de experiências que me levou a pensar o teatro como escrita complexa e, olhando em retrospectiva, os espectáculos que tenho podido fazer têm sido sempre materializações dessa ideia. Acho que sempre fiz isso tanto no teatro, como nos concertos que encenei, como no caso do espectáculo da Expo, o AcquaMatrix. É curioso que o Mark Fisher dizia que o Acqua Matrix era teatro, e o António Mega Ferreira dizia que o via como uma ópera. No fundo, tudo o que fiz me conduziu para o teatro que, pensado assim, se torna numa realidade absorvente e imersiva, capaz de interpelar ideias e gerar emoções fortes. O teatro é o ponto de encontro de elementos primariamente díspares, que sintetizam um todo que é claramente maior que a soma das partes. O teatro, como

obra, é uma espécie de alquimia, um dispositivo que transmuta sentidos em outros sentidos, que transforma efemeridade em duração e meras plausibilidades em realidade indiscutível. De certa maneira o teatro é o fim último da arte cénica.

5. O Projecto a Centelha foi um projecto político?

A Centelha foi o primeiro grupo de teatro em que me integrei, na segunda metade dos anos setenta. Nasceu em 1976 na Escola de Teatro do Conservatório Nacional e fez o seu espectáculo de estreia na Comuna: uma encenação colectiva de um texto que montei a partir da Romagem de Agravados de Gil Vicente e de outros que eu tinha escrito, em que procurávamos reflectir sobre os personagens como actores sociais, numa perspectiva razoavelmente brechtiana. Antes tínhamos estado quase todos muito envolvidos com o que se passava na rua. Fazíamos teatro de intervenção cuja dramaturgia reflectia dinamicamente o que se passava à nossa volta. Como grupo de teatro estruturado e organizado, os seus membros partilhavam uma ideia de teatro didáctico, que participasse de alguma forma no processo de aquisição de conhecimento e consciência social em que, como comunidade, estávamos envolvidos nessa altura. Apesar de sermos todos muito jovens, era um projecto cheio de sentido, sobretudo se se compreender o tempo histórico que vivíamos: interessávamo-nos pela etnologia e pela cultura «tradicional» a partir das quais procurávamos deduzir formas cénicas novas, poderosas, contemporâneas. Procurávamos uma dramaturgia própria que expressasse os valores que partilhávamos. Fizémos textos da recolha de Leite de Vasconcelos, de Gil Vicente e António José da Silva, outros meus e outros ainda colectivos e, pelo meio, trabalhei também sobre Camões e Jorge de Sena. Era uma resposta «comprometida» e, por vezes, bastante radical à necessidade de reaprender a nossa identidade quando o extinto regime fascista tinha deixado de a produzir e se podia, finalmente, pensar sobre o assunto (é curioso lembrar que uma das canções do 25 de Abril começava por «quis saber quem sou/o que faço aqui»). Mal foi possível instalámos o grupo em Viseu – que na época era um deserto cultural completamente desprovido de infraestruturas – porque queríamos compreender melhor o público que não frequentava espectáculos e o tipo de coisas que faria sentido apresentar. A perspectiva de trabalhar para um público «virgem» era realmente muito estimulante,

e a experiência correspondia à expectativa. Uma vez fomos fazer um espectáculo a uma escola, em Pendilhe, que era uma aldeia na região de Castro D'Aire que nem estrada tinha. A escola estava cheia de gente, sobretudo miúdos. Quando os actores, caracterizados, entraram em cena, toda a gente fugiu... não ficou ninguém na sala. Conseguimos fazer o espectáculo dali a duas horas, depois de a professora ter ido falar com os espectadores um a um... Foi um processo realmente muito enriquecedor que nos obrigou a reflectir muito sobre a dramaturgia e as formas cénicas, para além do que ficámos a conhecer sobre o público e a sua expectativa em relação ao teatro, as dinâmicas de comunicação e o envolvimento da comunidade no nosso trabalho. Nessa medida foi claramente um projecto político. Não o foi no plano ideológico primário, pois nunca fizemos teatro para ilustrar, comunicar ou validar uma ideologia qualquer.

6. A arte é política?

Entendendo política no seu sentido mais lato, que é o da relação orgânica entre o indivíduo e a sociedade, a arte acaba sempre por ser política, mesmo quando diz que não é. Tudo o que se faz em público exprime inevitavelmente a posição política de quem faz. A arte só existe com um destinatário e, portanto, a relação entre o artista e o público não pode deixar de ser política.

7. E sobre o estado da arte no mundo?

Ultimamente tenho saído pouco de Portugal e tenho falta de ver o que se anda a fazer, embora ache que em nenhum país europeu se terá descido tanto como cá. Nós somos muito eurocentristas, ou pelo menos etnocentristas e temos dificuldade em compreender a arte com outras origens pelo que ela é, e acabamos sempre a compará-la com «a nossa». Mesmo as pessoas cultas acabam por olhar para o resto do mundo com uma condescendência razoável, e não se sabe o suficiente sobre o que se pensa e o que se faz em outras zonas do globo. Basta ver como se trata a questão do Irão, exemplo banal de excesso de opinião e míngua de conhecimento. Por outro lado, em todo o mundo, o que passa na comunicação está muito limitado ao «mercado da arte» e ao grande entretenimento, que é principalmente televisão e cinema sobretudo o *mainstream* americano. Na comunicação há realmente muito pouco espaço para

cultura e, menos ainda para as artes, o que faz com que o público em geral tenha delas um conhecimento muitíssimo vago. Apesar disso, de vez em quando percebe-se que acontecem coisas em muitos sítios. Pese embora o enorme esmagamento que a indústria do entretenimento exerce sobre o mundo da cultura e da arte, estou muito curioso sobre o que vem da China e da Índia, e também sobre o que está a nascer em África, cujos sinais me levam a crer que a arte está bem e recomenda-se. Confesso que tenho muita curiosidade de ver como se vão universalizar obras originadas em contextos e em culturas muito diferentes da nossa.

8. E em Portugal?

Em Portugal sofre-se de imensos constrangimentos e de dificuldades escusadas e surpreendentes. Normalmente o político encarregue da cultura não tem mais do que umas noções esparsas e gerais, mesmo que, por vezes, exista uma bondade empenhada em relação às coisas da cultura e da arte. A História mostra que, até esta data, o único pensamento estruturado aplicado ao mundo da cultura e das artes foi o do ministro Manuel Maria Carrilho. A partir do ministro seguinte, os responsáveis políticos estiveram longe do equilíbrio estruturante que marcara a criação do Ministério da Cultura e a acção de Carrilho, no primeiro governo Guterres. Com alguma aplicação, o percurso tem sido uma espiral descendente de acções contraditórias até ao ponto da irrelevância absoluta, que acaba de se atingir com o Secretário de Estado Francisco Manuel Viegas.

As artes têm sofrido bastante com a ausência de consenso político sobre que objectivos atingir e como envolver neles a comunidade como um todo – que seria o esperável num país europeu do sec. XXI, mas que, entre nós, não se vislumbra num futuro próximo. Na verdade não há um discurso estruturante, nem publicação de ideias sobre estas questões há muito tempo. Actualmente, no aperto ultra-liberal que estamos a viver, discute-se de novo o papel do Estado nisto tudo, e há umas luminárias que acham que o Estado não deve ter qualquer responsabilidade, e defendem «reformas estruturais» que se resumem a acabar com tudo o que ainda funciona. Por eles bem podem acabar as orquestras, por exemplo, pois estão seguros de que «o povo» prefere a pimbalhice. O certo é que a classe política tem mostrado uma

profunda incompreensão da relação entre os movimentos do pensamento, a produção cultural e artística, as dinâmicas locais e a capacidade de apelo das cidades como «o sítio das coisas interessantes». Os exemplos de Barcelona, Linz ou Avignon – entre muitos outros igualmente relevantes – parecem não merecer aos políticos portugueses qualquer estudo ou reflexão. O discurso que os nossos políticos conseguem alinhar sobre a cultura é basicamente folclorista, como se a arte e a cultura fossem coisas que nascessem espontaneamente no seio do povo, vagamente reguladas «pelo mercado» e por uma espécie de justicialismo que coloca o Quim Barreiros na Aula Magna e nas queimas das fitas, sob o aplauso ébrio da estudantada, que assim acabou de vez com a «arte esquerdista», repondo finalmente a ordem natural das coisas que o 25 de Abril teria subvertido. É essa geração que tresanda a ignorância e saíu da universidade para os lugares profissionais da política que hoje toma conta do país. Foram alunos de classificação duvidosa, que ainda hoje se vingam das secas que tiveram com uns bocados de textos nas aulas de português e desprezam profundamente qualquer coisa que «faça pensar», preferindo a segurança populista do clientelismo, confundindo ideias gerais com conhecimento, cortando a direito sem qualquer capacidade real de avaliar o resultado de tanto pragmatismo.

9. Existe Arte Total?

Isso é uma conversa longa. A expressão «Arte Total» tem uma marca muito específica, associada ao pensamento wagneriano, que propunha conjugar em cena a música, o teatro, o canto, a dança e as artes plásticas. No entanto, a ideia de arte total é, em si, uma armadilha em que se cai com bastante facilidade, pois juntar «todas as artes» numa realização «de síntese» parece uma coisa óbvia, mas, na realidade dificilmente é receita para alguma coisa. Essa ideia marca sobretudo o início de um processo de especulação sobre a forma cénica e as formas do dramático que, ao longo do séc XX., se desdobrou em múltiplas linhas de estética teatral. Meyerhold, por exemplo, trabalhou muito sobre esses pressupostos, tal como Oskar Schlemmer, na Bauhaus. A comunicação contemporânea é, por definição, *multi-media* e *multi-layer*, e a continuidade narrativa é gerada a partir de uma fenomenologia fragmentária. É impossível que a arte cénica não tenha de o reflectir. Se conseguirmos dizer Arte Total

sem essa ressonância na forma cénica dos dramas líricos de Wagner, sim, pode dizer-se que há sempre quem procure ou desenvolva objectos que solicitem ao «espectador» uma participação mais complexa do que a discursividade linear que resulta da ideia de partir de A para chegar a B. O problema fundamental da arte acaba por ser «impressionar», no sentido etimológico de «fazer uma marca». Ao propor obras que contêm um certo nível de paradoxo formal ou de sentido, uma simultaneidade de ser e não ser, o artista procura também um modo de apresentação que auto-enuncie um modo de a apreender. É portanto inevitável que as obras sejam muito complexas, polissémicas e compósitas, mesmo as que se apresentam como coisas simples, ou unívocas, como é o caso da música ou das artes visuais.

De todos os projectos desenvolvidos qual o que se aproximou mais do conceito/filosofia de arte que preconiza?

A tentativa de perceber o que me toca no teatro e o que o faz funcionar foi o que me levou a interrogar-me sobre alguns processos e a explorá-los e desenvolvê-los. O modo de fazer as coisas que faço resulta da forma como penso nelas e é uma aproximação pessoal dificilmente transformável num «sistema» e, por isso, não acho que o que faço se traduza numa coisa que possa ser preconizada. Seja como for, e ainda que das invariâncias que encontro no meu trabalho se possam deduzir as bases de uma estética, de um pensamento cénico, etc., eu não tenho tido vontade (ou necessidade) de as formular pois conheço-as a partir do que faço e – na perspectiva do fazer – andar à procura do meu próprio cânone é completamente improdutivo. Talvez um dia me dedique a essa análise, ou talvez nunca o faça, logo se vê, não é coisa relevante nesta altura. Mas, se pensar nos momentos em que o meu trabalho se produziu com grande clareza, não posso deixar de referir o AcquaMatrix, na Expo 98 e a versão da Lulu do Wedekind que apresentei em finais de 2004. São coisas com escalas extremamente diferentes na sua natureza e escala, mas que partilham elementos importantes no modo de fazer: enquanto que o AcquaMatrix era uma peça ao ar livre (ou, melhor, uma *extravaganza* tecnológica), na antiga Doca dos Olivais, para um público médio da ordem das dezenas de milhar, a Lulu era uma produção para uma sala de teatro típica, com duzentos lugares. Em ambos os casos foi possível trabalhar sem restrições e o resultado mostra que valeu a pena. Ambos eram, nas respectivas escalas, trabalhos profundos de macro-dramaturgia, ou de escrita contrapontística do *acting*, da

visualidade, da fábula e do som. Em ambos os casos pude trabalhar, com uma profundidade e uma extensão que raramente são possíveis, vários aspectos da escrita cénica que estão no centro do meu pensamento teatral, para aproximar o conceito de «por em cena» à criação de um ambiente de imersividade em que a máquina cénica é um dispositivo partilhado de fruição individual e o espectáculo é «rendido» pela «estranheza» induzida no espectador pela luz, o som, a fábula e o *acting*, que o transportam para o universo de plausibilidade em que a poética se produz.

10. E a pintura?

A pintura tem sido para mim um laboratório que uso para pensar em coisas que não são pintura – sobretudo teatro e música. Apesar de procurar ser bastante sério quando pinto, ou seja, de ter «princípios», gosto de ensaiar processos de composição que exploro depois na música e em cena. Por vezes faço séries de coisas à procura ou a explorar o *punch* visual de uma ideia. Ultimamente tenho feito isso com video, como, por exemplo, no video que fiz para o *Workers Union* de Louis Andriessen, dirigido pelo maestro Jean Sebastien Béreau, em produção da OrchestrUtopica. Depois há o imediatismo da pintura que me atrai irreprimivelmente, tanto pelo que a pintura tem de físico, como pela matéria, pela relação directa entre um gesto e um sinal. A pintura é também uma espécie de teatro, pois o que se vê na pintura não é a matéria com que é feita, no seu sentido físico, mas o que ela revela como marca ou testemunho do momento «em que ficou assim».

11. E agora? What's next?

Agora está difícil. Não consigo vislumbrar o *next*, apesar de saber que ele inevitavelmente virá. Não penso o meu trabalho a partir de uma companhia de teatro porque não tenho paciência para tomar conta de todas as coisas que é preciso fazer: prefiro trabalhar concentrado, por objectivos, no contexto de uma estrutura de produção. Porém os tempos estão muito toldados e nada propícios ao grau de experimentação necessário para a produção das coisas em que penso, e à estabilidade

necessária para a desenvolver, sobretudo porque não há interlocução suficiente para este género de coisas. A Secretaria de Estado da Cultura é uma perda de tempo e os teatros estão dominados por programadores que se pensam como curadores de uma exposição e se limitam a trabalhar para as «suas» coisas. Talvez por isso são muito focados numa estética ou numa tendência e completamente ignorantes sobre o resto. É mesmo muito difícil ter acesso a meios de produção. Portanto, nesta altura não está a dar... Mas em compensação, é uma altura boa para *stand-up* e variedades. E para trabalhar de borla.