

Sinais de cena 21

APCT | Associação Portuguesa de Críticos de Teatro | Junho de 2014



Sinais de cena 21

Junho de 2014



Centro de Estudos de Teatro



Sinais de cena

N.º 21, Junho de 2014

Propriedade	APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro), em colaboração com o CET (Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa)
Membros co-fundadores da revista	Carlos Porto, Paulo Eduardo Carvalho, Luiz Francisco Rebelo
Direcção	Maria Helena Seródio
Conselho redactorial	Emília Costa, Fernando Matos Oliveira, João Carneiro, Miguel Falcão, Rita Martins, Rui Pina Coelho e Sebastiana Fadda
Conselho consultivo	Christine Zurbach, Georges Banu, Ian Herbert, José Oliveira Barata, Juan António Hormigón, Maria João Brilhante, Michel Vaïs, Nikolai Pesoschinsky
Colaboraram neste número	Ana Campos, Anabela Mendes, Alexandra Moreira da Silva, Christine Zurbach, Constança Carvalho Homem, Emília Costa, Elisabeth C., Eunice Tudela de Azevedo, Joana d'Eça Leal, João Carneiro, Jorge Palinhos, José Gabriel López Antuñano, Luís Mestre, Maria Helena Seródio, Maria João Brilhante, Paula Caspão, Paula Magalhães, Rita Martins, Rodrigo Francisco, Rui Pina Coelho, Samuel Silva, Sebastiana Fadda, Vera Santos
	Os artigos publicados são da responsabilidade dos seus autores, assim como a opção de seguir o Acordo Ortográfico ou a antiga grafia.
Concepção gráfica	Fuselog - Gabinete de Design, Lda. fuselog@fuselog.com
Direcção, Redacção e Assinaturas	APCT - Associação Portuguesa de Críticos de Teatro Av. Duque de Loulé, 31 1069 - 153 Lisboa www.apcteatro.org CET - Centro de Estudos de Teatro Faculdade de Letras de Lisboa: sala 67 Alameda da Universidade 1600 - 214 Lisboa Tel. Fax: [351] 21 792 00 86 estudos.teatro@fl.ul.pt www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm
Edição	Edições Húmus
Impressão	Papelmunde, SMG, Lda.
Periodicidade	Semestral
Preço	12,00 €
Depósito Legal	216923/04
Tiragem	400 exemplares
ISSN	1646-0715
Apoios	FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR 

Índice

Editorial

sete | *Eppur si muove...* | Maria Helena Serôdio

Dossiê temático

nove | A festa magnífica no Porto para a cerimónia do Prémio da Crítica 2013 | Maria Helena Serôdio

treze | O Festival Internacional de Teatro de Almada:
Uma organização de diversidade única | João Carneiro

quinze | Um festival movido a pedais | Rodrigo Francisco

dezasete | Ah! Que Beckett este, pelo Teatro Nacional São João! | Maria Helena Serôdio

dezanove | A essência da angustiante e claustrofóbica solidão:
Os meus sentimentos, por Mónica Calle | Emília Costa

vinte e um | Um Lear em trânsito entre o Japão e Guimarães | Samuel Silva

Portefólio

vinte e três | Imagens no feminino | Maria João Brilhante

Na primeira pessoa

trinta e sete | Tiago Rodrigues
Sem truques | Rui Pina Coelho
Joana d'Eça Leal

Em rede

cinquenta e três | Somos todos agentes culturais | Ana Campos

Estudos aplicados

cinquenta e cinco | Encenações neste início de século: Criadores e novas tendências | José Gabriel López Antuñano

sessenta e um | Um *workshop* -
Um plano de composição para agir e pensar a partir do "meio" | Paula Caspão

sessenta e sete | Quasiconferência crepuscular sobre *Quarteto* de Heiner Müller | Anabela Mendes

setenta e dois | Cassandra e o teatro como um estaleiro sem fim | Jorge Palinhos | Jorge Palinhos

Notícias de fora

setenta e sete	O novo circo em Edimburgo: Areias movediças? Peadrilhos?	Constança Carvalho Homem
oitenta	<i>L'on y joue, l'on y danse:</i> Quatro datas e um novo Director <i>sur le Pont d'Avignon</i>	Alexandra Moreira da Silva

Passos em volta

oitenta e cinco	"A maior FITA que o Alentejo já viu"	Eunice Tudela de Azevedo
oitenta e oito	Que tempos estes...	Ana Campos
noventa	Novos <i>Autos da Revolução</i> para sete "criaturas inteiras" de António Lobo Antunes	Christine Zurbach
noventa e quatro	A sublime beleza do eterno perecível	Sebastiana Fadda
noventa e oito	O que é o Ocidente?	Vera Santos
cem	Flecha FATAL	Elisabeth C.

Leituras

cento e cinco	Uma orquestra de palavras	Emília Costa
cento e sete	Transforma-se o amador na coisa amada...	Maria Helena Seródio
cento e dez	Três formas diferentes de ler Tiago Rodrigues	Luís Mestre
cento e treze	Uma tragicomédia que dialoga com Samuel Beckett	Maria Helena Seródio
cento e dezasseis	As metamorfoses da quinta Musa	Rita Martins
cento e dezoito	Publicações de teatro em 2013	Sebastiana Fadda

Arquivo solto

cento e vinte e um	<i>O processo do rasga:</i> Na senda de um sucesso dos teatros de feira	Paula Magalhães
--------------------	---	-----------------



<

Tiago Rodrigues

Tiago Rodrigues

Sem truques

Rui Pina Coelho e Joana d'Eça Leal

O Mundo Perfeito, estrutura dirigida por Tiago Rodrigues (n.1977) e Magda Bizarro, celebra em 2014 dez anos de existência. A sua vida acompanha a história do teatro em Portugal na última década e tudo o que nos foi acontecendo. Um teatro pós-António, um rapaz de Lisboa – e dos ventos de mudança aportados por Jorge Silva Melo –, um teatro sob a influência tutorial da companhia belga Tg STAN. Na actualidade, Tiago Rodrigues é um dos mais singulares criadores portugueses e, talvez, aquele em que melhor se percebe a chama libertária, a liberdade na criação e o prazer das aventuras colaborativas em teatro que pautaram a última década.

Autor, actor, encenador, produtor, professor, guionista, argumentista para cinema e televisão, Tiago Rodrigues tem construído um dos mais ricos e versáteis percursos entre os criadores da sua geração. A sua dramaturgia, invulgarmente fértil, navega entre os labirintos borgianos e a poética da coincidência de Paul Auster. Na obra de Tiago Rodrigues – que é um teatro de texto, mas não exclusivamente “de texto” –, encontramos uma erudição despreziosa, uma pulsão enciclopédica, a inscrição de sugestões auto-referenciais, uma retórica cénica plena de inteligência e humor. E, em todos os trabalhos, o mesmo encantamento pelo acto de criar, a mesma convicção que o acto de representação é uma coisa festiva, a mesma responsabilização assumida perante o público, a mesma confiança na função transformadora do teatro, a mesma assinatura estética. Um teatro que dialoga tão agilmente com a história do teatro como com as notícias dos jornais; uma escrita que busca um pathos nas coisas mais banais: numa nota de rodapé, numa conversa afinada, numa coincidência feliz, num trocadilho certo, numa referência que amplie significados.

^ < >

Yesterday's Man,
de Tiago Rodrigues,
Rabih Mroué e Tony
Chakar, *Mundo Perfeito*,
2007 (Tiago Rodrigues),
fot. Magda Bizarro.



Em *Natalie Wood*, um dos "Cartões de visita", pequenos solos preparados para a apresentação dos criadores, portugueses e brasileiros, participantes na segunda edição do *Estúdios* (2009), dizias que te interessa a vida dos artistas. A sua biografia. Tu também és artista: como olharias para a tua própria biografia, para a tua própria vida?

A minha própria vida? Diria que, não sendo excepcionalmente interessante, tem alguns pormenores que, devidamente exagerados, dariam uma boa história. Mas é verdade que me interessa a vida dos artistas, muitas vezes até como forma de questionar a minha vida e a minha relação com o trabalho. E eu sempre tentei esbater essas fronteiras entre a biografia, a bibliografia ou a teatrografia. Acho que isto vem da minha relação inicial com o teatro. O que eu faço em palco faz parte da minha vida de um modo tão real como dar um beijo, apanhar um comboio ou votar. Isso vem da minha formação e tem sido uma espécie de alicerce sobre o qual tenho construído tudo. É como um dogma: não me interessa como actor fingir que sou outra pessoa. Interessa-me ancorar o trabalho numa construção ficcional, num texto, mais ou menos narrativo, mais ou menos linear. Interessa-me relacionar-me com a palavra para criar transparências daquilo que eu próprio sou e daquilo que quero comunicar às pessoas. E isso tem consequências artísticas, estéticas, estilísticas, técnicas... Como actor, catalogaram-me sempre como alguém que toma uma distância muito grande em relação a uma ideia de personagem. Um actor que não compõe. Eu acho que componho, mas a composição é intelectual, afectiva, pessoal e íntima. É uma composição que me revela em vez de me esconder atrás duma personagem. Para mim, a ideia de estar em palco foi sempre esta: como é que consegues uma intimidade pública? Como é que tens uma versão íntima de ti que se apresenta publicamente, em relação a uma ideia ou um texto? Quando comecei a escrever e a encenar, a pergunta continuou a ser essa. Necessariamente, a fronteira entre

a minha biografia e o teatro não é muito grande. Alguns dos momentos mais incríveis da minha vida, que eu recordo com o maior carinho, que mais transformadores foram para mim, aconteceram em palco. A minha biografia passa pelo palco. Isso faz com que aquilo que faço em palco não tenha como objectivo principal a eficácia. O meu objectivo não é convencer, entreter, iludir. Isso são, quando muito, ferramentas. Mas o meu objectivo é encontrar-me, expondo-me como artista, mas também como cidadão e como pessoa íntima. Em palco, continua-se a viver. Por vezes há coisas que são belíssimas técnica, artística ou esteticamente, mas que são o contrário daquilo que quero que seja a minha participação no mundo. E, então, aí, tenho que recuar. Mesmo que saiba fazer aquela "finta", não a posso fazer porque não é o que eu desejo viver.

Nos teus trabalhos, de uma forma geral, há sempre um gesto retórico, que funciona quase como um gesto anti-confessional. Por exemplo, em *O que se leva desta vida* [2009], há uma montagem de construção ficcional sobre dados mais ou menos biográficos que envolvem a tua amizade com o Gonçalo Waddington... Parece que o gesto é muito retórico, metafórico, que está distante, que a ficção esmaga o ponto de partida, quando – parece-nos – é sempre o ponto de partida – a ideia – o que mais te interessa.

O ponto de partida é isso mesmo: o ponto de partida. E com a carga que isso tem: de raiz, de origem, de ser a versão vital, essencial, daquilo que te levou a fazer um trabalho. Os meus pontos de partida têm sempre qualquer coisa de biográfico, ou real e documental. Pode ser um telejornal, pode ser uma história da minha família, pode ser uma figura histórica. Mas depois há uma construção ficcional. Tenho uma tendência para manipular os factos para os tornar mais interessantes. Romancear, dir-se-ia no universo das biografias. O caso de *O que se leva desta vida* é um bom exemplo, porque é baseado numa relação, numa amizade e num prazer comum – a comida. E também



<
Tiago Rodrigues,
fot. Magda Bizarro.

no facto de termos ido trabalhar juntos para cozinhas de restaurantes três estrelas Michelin para inventar aquela peça. Depois, aquela construção ficcional com os dois cozinheiros (com a disputa que envolvia os dois pontos de vista, duas abordagens conceptuais muito diferentes em relação à comida) foi uma construção que nos permitiu uma relação artística que é uma metáfora da nossa relação pessoal. Também a minha relação com o Rabih Mroué está retratada no solo que escrevemos juntos – *Yesterday's Man* [2007]; a minha relação com os STAN aparece a cada espectáculo que faço com eles; com os Foguetes Maravilha, o *Mundo maravilha* [2012] é, de uma forma muito assumida, uma fantasia sobre o que poderíamos fazer juntos se não estivéssemos a fazer um espectáculo, o que é que poderia ter acontecido. Nestes casos, esta questão é muito assumida, mas acho que qualquer espectáculo acaba sempre por ser também um retrato das relações que se estabelecem entre as pessoas que criam o espectáculo.

Um retrato retórico, e não confessional.

Completamente. Não é confessional na forma, porque, embora parta da intimidade, não quer continuar a ser apenas íntimo. Quer passar a ser público também. No meu caso, esta passagem do íntimo para o público passa por utilizar uma retórica ou um dispositivo onde os discursos íntimo e público possam coabitar e permitam leituras diversas. Isso ultrapassa o discurso confessional. Contar a história do meu percurso como actor, em palco, no *Natalie Wood* ou a história da minha avó no *By Heart* é muito diferente de fazê-lo através de uma entrevista como esta, por exemplo. Nos espectáculos estou a fazer aquilo que é precisamente o meu impulso vital, que é ficcionar, manipular a realidade multiplicando as leituras que podemos ter dessa realidade. Já para quem for ler esta entrevista, embora possa ter, na mesma, muitas leituras, não é a sua forma que as vai proporcionar. A forma da entrevista tenta, pelo contrário, cristalizar as leituras. Tenta

documentar, arquivar. O teatro que me interessa, mesmo quando parte de um arquivo, é um teatro que pretende desarquivar. Quando pego, por exemplo, no arquivo da censura ao teatro durante a ditadura no *Três dedos abaixo do joelho*, eu quero "devolver" o conceito de que ele deixa de ser arquivo a partir do momento em que o usamos num espectáculo. A forma do espectáculo nunca pode ser estável e fechada. Isto porque eu não vejo os espectáculos de uma forma fechada. Os ensaios não servem para inventar a obra que depois se mostra. A obra só existe durante o espectáculo. É nesse momento que acontece o teatro. Antes disso estivemos só a preparar-nos para o poder fazer. Aqui, a retórica não serve para mostrar o que se pensou. Serve para alimentar o pensamento e a criatividade de quem está em palco.

Essa zona de trabalho deriva dos criadores com quem trabalhaste e te formaste no início da tua carreira. Tens demonstrado respeito pelos teus primeiros mestres, professores ou influências. Ainda que hoje a tua prática esteja já distante dos STAN ou do Jorge Silva Melo, preservas uma aura de encantamento pelos teus primeiros mestres. Como foi, então, a tua formação?

Acho que um artista em formação tem alguns benefícios em ser tremendamente arrogante e buscar a ruptura. Mas também acho que deve conduzir-se da forma mais pessoal e honesta que puder. Quando falo – além de respeito e admiração, com carinho – sobre algumas pessoas que fizeram parte da minha formação, faço-o para pontuar uma formação que não foi completamente feliz ou sem atribulações. Não fui um aluno feliz da Escola Superior de Teatro e Cinema. Nem a ESTC foi muito feliz comigo. Mas foi profundamente formadora: pela negativa e pela positiva. Adquiri conhecimentos que não tinha ainda, fui desafiado e tive pessoas que foram essenciais, numa fase inicial da minha entrada para a escola, em manter vivo o meu entusiasmo pelo teatro, como, por exemplo, o João Mota.

> v

Se uma janela se abrisse,
de Tiago Rodrigues,
Mundo Perfeito / TNDMII
/ Alkantara Festival, 2010
(> Cláudia Gaiolas;
v Tiago Rodrigues
e Paula Diogo),
fot. Magda Bizarro.

O Jorge Silva Melo, com quem contactei através de *workshops* de dramaturgia e de criação, logo a seguir ao primeiro ano de escola, foi essencial porque tinha um discurso formador, intelectualmente muito estimulante. Ele é um intelectual que está cheio de hiperligações, é uma máquina de estimular leituras. Tive também colegas incríveis na ESTC. Eu vinha de um contexto de teatro amador numa escola secundária da Amadora, e encontrei ali pessoas que vinham de contextos mais desafiantes: o Gonçalo Amorim, o Dinarte Branco, o Nuno Lopes, a Cláudia Gaiolas, o Pedro Lacerda, a Catarina Requeijo, tantos...

E que espectáculos ias ver?

Ia ver tudo: o Teatro Nacional, dirigido então pelo Carlos Avilez, a Comuna, o Bando, os Artistas Unidos que estavam nessa altura a começar. Comecei a ver teatro de uma forma regular aos 18 anos: o Teatro da Garagem, o Teatro Meridional, a Lúcia Sigalho, a Casa Conveniente... Nesse tempo começa também a haver uma programação internacional mais regular: no CCB, depois na Culturgest. No CCB foi apresentada uma retrospectiva dos STAN, quando o director era o Miguel Lobo Antunes e tinha o Jorge Silva Melo como conselheiro para a programação de teatro. Organizaram uma espécie de mini-festival STAN com uma oficina de quinze dias onde estavam, na sua maioria, actores profissionais e também alguns alunos da ESTC.

É a oficina onde se prepara o *Point Blank* (1998).

O *Point Blank* é, de certa forma, uma consequência dessa oficina, porque é o espectáculo que os STAN criam no ano seguinte e para o qual convidam algumas das pessoas que tinham conhecido no CCB. Essa oficina foi, para mim, uma epifania – um momento, ao mesmo tempo, transformador e apaziguador. Consegui libertar-me duma visão conservadora, que vinha da minha educação formal, sobre aquilo que é a criação teatral. Foi nesse contexto que encontrei um outro discurso, como já tinha encontrado o do Jorge Silva Melo e dos Artistas Unidos.

Havia "electricidade" nesses espectáculos. Eram acontecimentos. Foram cinco anos extraordinários onde se "formaram" muitos espectadores.

O fim ou tende misericórdia de nós [1996], os *Prometeu* [*Prometeu Agrilhoado/Libertado*; *A Libertação de Prometeu*; *Prometeu – Rascunhos à Luz do dia*, 1996-97], *A queda do egoísta Johann Fatzer* [1998]... O *Fatzer* é a minha estreia como actor. Foi no Teatro Variedades, que estava fechado há algum tempo. No primeiro dia de ensaios estavam centenas de pombos na plateia. Havia esse lado político, muito relevante, sobre a utilização do espaço público. Então, ter descoberto esse discurso do Jorge Silva Melo, estimulou-me e apaziguou-me. E logo a seguir descobri uma prática [a dos STAN] – que até muito mais do que a dos Artistas Unidos – encaixava numa espécie de impulso intuitivo, que eu possuía mas não percebia, que tinha a



ver com o facto de não ser bom a fazer muitas vezes a mesma cena. Descobri isso muito cedo: eu era uma desilusão para toda a gente. Mesmo que a cena me saísse bem uma vez – nunca mais me saía bem outra vez. Para mim, isso era um desgosto profundo. Eu andava à procura de uma maneira de provar a mim mesmo que o teatro não tinha necessariamente que ser essa reprodução da cena que correu bem. Então, quando encontrei o discurso do Jorge Silva Melo e a prática dos STAN, que é uma prática libertária, semi-anarquista, de forte compromisso com a liberdade e com a responsabilidade do actor, com a sua autonomia em palco, encontrei a prática que me libertava e me fazia estar em paz com todos os inimigos. Essa paz tem a ver com começar a filtrar aquilo que nos interessa, até chegarmos a um momento em que começamos a fazer um caminho próprio.

Estiveste depois envolvido em vários projectos, mais como produtor do que como actor, em particular o Projecto Urgências (2004–2007), que há-de levar depois ao Projecto Estúdios (2008–2012). São ocasiões muito originais de revitalização da escrita dramática em Portugal. Está satisfeita a necessidade que levou à sua criação?

Ao fazer esses projectos, sobretudo as Urgências, descobri que podia criar uma plataforma ou congregar pessoas à volta de uma linha de trabalho. Por um lado, o trabalho com os STAN era eminentemente artístico, de actor-criador. E foi, até 2003, uma aprendizagem não-formal. Uma aprendizagem fazendo. Nos anos de criações que fiz com os STAN, vi os espectáculos e os artistas que mais me influenciaram: os Forced Entertainment do Tim Etchells, muita coisa da criação flamenga/holandesa, que é a família alargada dos STAN, os Dood Paard, os Maatschappij Discordia; também companhias que se estavam a criar na altura, como os Berlin ou os Rimini Protokoll, um pouco diferentes da lógica do teatro de texto em que eu trabalhava.

Nas Urgências tentavas encontrar em Portugal parceiros semelhantes?

Sim. Trabalhava metade do ano com os STAN (sobretudo entre 1998 e 2003) e quando estava em Portugal dividia-me entre várias coisas. Trabalhei em teatro, mas também fiz programas de televisão como o *Zapping*, o *Serviço público*, o *Portugalmente*, coisas meio alternativas numa época em que a RTP 2 procurava uma espécie de espaço "autoral", que foi essencial e cuja influência eu vejo hoje na minha escrita.

Como guionista e argumentista.

Eu queria experimentar nas áreas mais diversas: escrever, fazer rádio, fazer artigos para jornais, uma crónica para *A capital*... Essas experiências permitiram-me reconhecer uma tendência para a versatilidade e uma certa capacidade organizadora e mobilizadora. O "produtor" é visto muitas vezes de uma forma muito estreita. Mas eu gosto muito dessa palavra, entendida no sentido de alguém que interfere criativamente, que está na origem da produção: arruma as cadeiras e telefona, mas também discute o texto. A minha escola foi essa: a do trabalho colectivo, onde todas as funções têm uma valência artística.

Uma responsabilidade.

Uma partilha do objecto artístico, da autoria, das decisões. Uma espécie de aspiração democrática na forma de construir os espectáculos. Por exemplo, estou aqui agora a dar esta entrevista, mas isso é uma injustiça porque a Magda [Bizarro], que dirige o Mundo Perfeito comigo, é tão responsável por tudo o que temos feito quanto eu, também no plano artístico. A questão é que eu falo mais... Falo mais alto. Esta partilha, com a Magda e com quem quer que se junte a nós, está lá desde o início. Foi assim com o *Stand-Up Tragedy*, o primeiro espectáculo do Mundo Perfeito, de 2003. Mas eu não queria fazer só espectáculos. O que estava a fazer com os STAN satisfazia-me imenso artisticamente. Mas queria estar em Portugal, trabalhar aqui. E não tinha ainda cúmplices evidentes. É também por isso que o primeiro espectáculo do Mundo

Perfeito é um solo. As Urgências surgem logo a seguir e partem da vontade de passar por novas escritas, encontrar os autores e os actores cúmplices e pensar que é uma plataforma onde eu posso descobrir pessoas, sabendo que as pessoas se podiam descobrir umas às outras. O primeiro impulso é muito egoísta. Queria criar um espaço, mas só podia criar esse espaço se envolvesse outros. E isso passava por criar condições onde os artistas pudessem trabalhar. Não procurava só uma nova escrita, mas uma nova escrita em contacto directo com os actores, com a cena. O meu primeiro texto para teatro – um embrião [*Coro dos amantes*, 2004] – surge nas Urgências (apesar de eu já escrever, mas não para teatro).

O que temos: um actor que se vai tornar autor e encenador? Fazias teatro para escrever? Escrevias para fazer teatro?

O ponto de partida é o actor. Quando penso em encenação penso do ponto de vista do actor. O meu primeiro objectivo é: como é que, enquanto actor, poderei ter ali um estímulo interessante? Como é que o actor tem liberdade suficiente? Escrevo quase sempre para um actor com o qual estou a trabalhar e que conheço bem. O actor tem soberania sobre o que eu escrevo. Alguns dos meus melhores ensaios de leitura são os que resultam das piores manhãs de escrita. Um mau texto de manhã dá um ensaio, normalmente, muito bom à tarde.

É um processo em aberto?

Quando apareço com um mau texto, implica que eu reconheça que a manhã correu mal e obriga-me a um trabalho mais criativo no debate com os actores. E depois reescrevo o material de modo a incluir as diversas visões dos actores. Às vezes, visões que entram em conflito. Aí, a escrita e a encenação passam a ser o trabalho de fornecer a matéria prima que permita aos actores debater em palco. Inventar esse debate em palco em vez de obedecer a um caminho pré-estabelecido e reproduzir a tal cena que correu bem.

Isso no *Stand-Up Tragedy* está muito presente. Havia uma ideia de vírus sobre a ideia do *stand-up*, sobre a ideia de solo ou do monólogo. Foi um espectáculo importante?

Foi um espectáculo importante para testar algumas ideias, para testar os perigos do *flirt* com o *mainstream* – mesmo que fosse satírico. Foi importante para testar os limites mais radicais desse actor em aberto, em palco e entregue ao público. Com o *By Heart* [2013] voltei a colocar-me nas mãos do público, não pela provocação mas pela ternura. Mas são gestos, para mim, muito semelhantes.

Mas também muito controladores.

O *Stand-Up Tragedy* era muito mais controlador porque, sendo pela provocação, condicionava a situação pela violência.

Punhas-te à mercê do espectador?

Completamente à mercê. Eu fui insultado em vários espectáculos. Era um espectáculo limite no que diz respeito à experiência de actor.

Jogavas com a expectativa do espectador.

A premissa era que se tratava de um espectáculo *stand-up* – e ele era isso mesmo, durante meia hora: um espectáculo de *stand-up mainstream*. Até que se transformava noutra coisa, no falhanço da ideia inicial, e começava a trabalhar sobre o gorar das expectativas com que entras numa sala de teatro. Era um falhanço porque era sobre o falhanço, e a decisão que eu tomava era perder o controlo sobre o espectáculo.

No *By Heart* controlas melhor...

Aí não se trata tanto da questão formal como da experiência pessoal do actor. Continuo a estar à mercê, mas a forma passa pela generosidade, e não pela provocação. Continuo a estar à mercê do público, mas num lugar mais doce. Não é sobre falhar, é sobre construir um colectivo durante um espectáculo. Construir esse colectivo que aprende de cor um soneto de Shakespeare ao longo da obra.

As tuas primeiras colaborações com criadores estrangeiros são momentos de grande viragem? O *Yesterday's Man* (2007), com Rabih Mroué e Tony Chakar (ambos libaneses) – que é um dos teus trabalhos mais inspiradores –, *A festa* (2008, Estúdios 1), com os Nature Theater of Oklahoma (E.U.A.) e Faustin Linyekula (Congo); e depois nos Estúdios 2, *Sempre, Pedro procura Inês* e *Bobby Sands vai morrer Thatcher assassina!* (2009), com Alex Cassal, Felipe Rocha, Michel Blois e Thiaré Maia (do Brasil).

Durante as Urgências tentámos experimentar colaborações que estavam ali a nascer. Criámos espectáculos como o *Azul a cores* (2006) [texto de Filipe Homem Fonseca] ou o *Duas metades* (2007) [textos de Patrícia Portela, *Babbo*, e Tiago Rodrigues, *Coro dos amantes*], espectáculos muito importantes, para mim, para encontrar uma voz e parceiros. Uma voz que já não era só individual porque, com o Mundo Perfeito, passa a ser uma pessoa colectiva. Com isso vem um peso qualquer. Não no sentido negativo. Mas o facto de teres uma estrutura torna-te um pouco esquizofrénico no sentido em que não sabes quando é que te colocas individualmente e quando é que estás a falar no plural, que é o "nós" da companhia. Não uma companhia de elenco fixo – esse modelo de companhia é impossível – mas uma companhia alargada de pessoas com as quais vou trabalhando e que se vai formando, neste caso particular, nas Urgências. Pessoas como a Cláudia Gaiolas, o Tónan Quito, a Paula Diogo... Apostávamos na quantidade, na produção, na descoberta inconsequente. Irresponsável. Apresentámos os espectáculos *Duas metades* e *Azul a cores*, de 2006 e 2007, imediatamente antes da colaboração com o Rabih Mroué e o Tony Chakar. E nesse momento

pensámos: "já encontrámos cúmplices para o nosso trabalho em Portugal e vamos então suicidar as Urgências, porque nós não somos a instituição que deve fazer o trabalho de laboratório da dramaturgia portuguesa". Estava a tornar-se mais relevante para uma "paisagem social" do que para nós. Sempre achei que deveriam ser os Teatros Nacionais a fazer isso de uma forma consequente, com investimento regular. Tão importante como a produção de espectáculos deveria ser permitir o surgimento e o crescimento de criadores. Assim suicidámos as Urgências, mas queríamos continuar com processos colaborativos em torno do conceito de "projecto". Não um espectáculo, mas um projecto. Então surgiu a possibilidade de fazermos os Estúdios. A primeira edição nasceu ainda um pouco coxa: aproveitámos artistas que já estavam em Lisboa, no Alkantara Festival, para interagirem com artistas portugueses que por sua vez fariam um espectáculo, mas isso para nós pecava pela hierarquização, como se o artista estrangeiro desse formação ao português. A nossa lógica era muito mais de promover colaborações. Em 2009 eram quatro portugueses e quatro brasileiros; outras foram organizadas em co-produção, como fizemos com os Dood Paard. Portanto, tínhamos: portugueses e belgas, portugueses e holandeses ou portugueses e brasileiros. Os Estúdios foram isso até ao *Mundo maravilha*, em 2012. Decidimos que a edição de 2012 seria a última. Por um lado, porque sentimos que tínhamos cumprido essa parte do nosso percurso que passava por descobrir parceiros internacionais. Mas também, em grande medida, porque as co-produções internacionais, em termos práticos, são uma violência.

Em que medida?

No sentido financeiro. Não conseguimos cumprir com as nossas obrigações na co-produção porque em Portugal ninguém cumpre as obrigações financeiras a tempo.

Ficamos como o parente pobre?

Parente pobre em quantidade, em competência, em tempo. Que paga atrasado. E depois há uma questão muito simples. Por exemplo, quando co-produzimos com os Dood Paard, foi uma violência conseguir acompanhar os *timings* e conseguir pagar aos artistas portugueses da mesma forma que estavam a ser pagos os artistas holandeses.

Mas isso não te tem metido medo.

Não. A sustentabilidade do nosso trabalho – e ele é sustentável – passa por uma série de coisas. Em primeiro lugar, uma equipa fantástica. Somos apenas três a trabalhar de modo fixo no Mundo Perfeito: a Magda Bizarro, a Rita Mendes e eu. Elas são a base de tudo o que conseguimos, mas a família de gente que trabalha em cada projecto nosso também é fundamental. Outra coisa muito importante é a circulação. Circulamos muito. No passado mês de Março, enquanto criamos um espectáculo na Culturgest, fazemos oito apresentações em quatro cidades.



<

Tristeza e alegria na vida das girafas,
texto e enc. Tiago Rodrigues,
Mundo Perfeito, 2011
(Carla Galvão e Tónan Quito),
fot. Magda Bizarro.

Uma vez por mês, pelo menos, apresentamos fora de Portugal, o que é muito importante para o nosso percurso artístico, mas também para as nossas receitas. Em termos de sustentabilidade, o Mundo Perfeito vive das apresentações. O impacto do apoio do Estado na nossa estrutura é de vinte por cento. Não digo que seja residual, porque cria estabilidade. Mas não é vital. E isso conduz muito a nossa relação e o nosso diálogo com o Estado: a nossa noção de não-subserviência, de uma certa independência. Estamos a prestar serviço público. Se ele

é contratualizado ou não com o Estado, depende do reconhecimento de um trabalho que faríamos de qualquer modo. O financiamento público não nos torna empregados do Estado, embora às vezes nos tentem tratar como tal. Isso seria mortífero para o trabalho artístico e para o próprio serviço público que nos é reconhecido. Portanto, a circulação é muito importante para nós. Corresponde à nossa natureza nómada e ajuda à nossa independência. Temos uma organização absolutamente fenomenal – feita pela Magda [Bizarro] – o que nos permite pensar a longo

>

*Três dedos abaixo do**joelho,*

texto e enc. Tiago

Rodrigues,

Mundo Perfeito, 2012

(Isabel Abreu),

fot. Magda Bizarro.

prazo, por causa, precisamente, da circulação internacional. Educámo-nos a pensar com muito tempo de avanço. Isso dá-nos estabilidade e independência.

As vantagens da internacionalização são mais ou menos óbvias. E os riscos? Para o criador, não para o gestor, quais são os riscos da internacionalização?

A minha tradição é colaborativa. Mesmo quando agora faço espectáculos mais autorais, as minhas estratégias são todas colaborativas, são todas de diálogo, são todas de democracia. Isso vem da minha experiência internacional e de mobilidade.

Achas que há uma tendência para um desenho do espectáculo que deve ou "merece" circular?

No caso da internacionalização, os benefícios são claríssimos. Quanto aos riscos, há o de uma uniformização estética (e isso observa-se a viajar, sobretudo pela Europa), que passa, às vezes, mais por maneirismos do que por uma estética ou por um discurso real. Maneirismos que são imitados (como um artista hoje pode pôr uns "cubismos" na sua tela). Há o perigo de criar um teatro pan-europeu pseudouniversal. Isso é tentar criar uma língua universal, uma espécie de esperanto. Eu acho que o interessante da internacionalização é o problema da tradução, de comunicar na diversidade. A tradução é tentar perceber como é que se apresenta um espectáculo como o *Três dedos abaixo do joelho* em Dublin: um espectáculo profundamente português, historicamente português, como é que é visto em Dublin e como é que na Irlanda se relacionam com a ideia universal de censura? Acho que o teatro cumpre um papel de manutenção da diversidade europeia. E acho que os públicos, os teatros, as comunidades procuram essa identidade, essa diversidade, muito mais do que a uniformidade. Alguns dos espectáculos mais absolutamente constrangedores que vi nos últimos anos são aqueles que ambicionam essa ideia de "este é um espectáculo europeu". Tornam-se espectáculos insípidos, um discurso de perfumes e maneirismos e não de substância.

Em *Se uma janela se abrisse* (2010) havia uma construção sobre recursos estilísticos já muito usados: projecção vídeo, actores sentados em linha. Essa prática desconstrutiva é consciente? É sempre um vírus, não é? É como se colocasses um vírus no formato *stand-up*, ou no formato mais *media*, interartes?

É boa, essa ideia do vírus. Quando estou a montar um espectáculo novo começo sempre por descobrir qual é a sua linguagem – se é uma linguagem que já existe ou se a inventamos. Mas o segundo passo é sempre inventar o vírus do sistema, a imperfeição que torna o espectáculo muito mais a exposição de um problema do que de uma solução. E sem dúvida que há muitos vírus que se apanham a viajar. O que acho muito interessante nessa mobilidade, na internacionalização, além de transportares o teu trabalho



para uma outra comunidade, é a possibilidade de estares lá e veres coisas, de estares lá e debateres aquilo que fazes com outras pessoas, com outras culturas, com outras comunidades. A tradução no sentido da reinvenção das ideias; tradução no sentido dos cafés de que o George Steiner falava. Steiner afirma que haverá Europa enquanto houver cafés, onde as pessoas dialogam e traduzem; onde se encontram as ideias e se confrontam, traduzindo.

Esse discurso também não te leva a procurar um certo exotismo lusitano. Mesmo um espectáculo como o *Três dedos...* não é um espectáculo que elabore propriamente sobre a "portugalidade".

Não, não estamos a falar aqui da marca Portugal, ou de um teatro de "estilo" português ou de um sabor a Portugal, mediterrânico ou do Sul. Tem a ver com a identidade dos trabalhos. Às vezes essa identidade é geográfica. *Se uma janela se abrisse* é um trabalho que tem rodado muito internacionalmente e as caras daquelas pessoas que aparecem no telejornal são portuguesas – é um telejornal português. E, no entanto, assim que o apresentas noutro país, dá-se uma tradução. As nossas figuras públicas passam a ser personagens ficcionais nos olhos do público estrangeiro. Portugal passa a ser um lugar ficcional que serve para um público de um outro país pensar no seu próprio país. Há um Alberto João Jardim em todo o lado. Isso é muito curioso, sobretudo no sul (na Turquia, na Roménia...) – aparece o Alberto João Jardim e eles riem porque sabem. Eles não sabem quem é, mas sabem o que é! Aquele *facies* diz tudo. Mas a identidade das obras não tem que ser necessariamente geográfica. Às vezes é lírica. Eu vim agora de uma leitura em York da *Tristeza e alegria na vida das girafas* [2011], um texto que tem alguns elementos sobre Lisboa. Mas aquilo que muita gente mencionou (e é interessante ter sido num contexto em que havia muitas peças inglesas) foi "que alívio que é ver teatro que vem do continente europeu, e que vem aqui



<

Três dedos abaixo do joelho,

texto e enc. Tiago Rodrigues, Mundo Perfeito, 2012

(Isabel Abreu

e Gonçalo Waddington),

fot. Magda Bizarro.

ser apresentado em Inglaterra, mas que não tenta copiar a escrita monossilábica realista dos laboratórios de escrita ingleses, dos novos autores ingleses. E que tem um lirismo que é completamente 'a vossa tradição lírica', não é?" Isto está mais perto de Camões do que de Sarah Kane. E isso é interessante, porque há efectivamente uma identidade literária.

Em relação à tua escrita: uma vez, no São Luiz Teatro Municipal, no Encontro de Novas Dramaturgias Contemporâneas (2011), dizias que o teu teatro não é literatura com pessoas dentro, mas pessoas com literatura dentro. A nossa pergunta é: já te arrependeste de ter dito isso?

Não, não me arrependo nada. É "pessoas com literatura dentro" no sentido em que antes de uma proposta formal, literária ou teatral, vem a presença das pessoas. E essas pessoas transportam propostas e literatura. Com essa soberania das pessoas (entenda-se, actores), e com o que elas transportam, nós construímos uma forma. Construímos uma forma ao longo do espectáculo, uma proposta estética, literária, ficcional, política, que nunca pode anular as pessoas que estão em palco. E isso significa desacordo, significa que o espectáculo não tem um discurso unívoco, nem em termos estéticos nem em termos políticos.

Algo sobre civismo? Uma coisa que remete para a Antiguidade Grega. Sobre o lugar do homem no mundo, na cidade, a importância da vida do dia-a-dia na vida colectiva. Uma preocupação com a Polis?

Eu não tenho a mínima pretensão de oferecer qualquer tipo de resposta, mas apaixonava-me muito fazer as perguntas, e perguntá-las com o impulso que é o meu: de inventar histórias e de as pôr em cena. E tento criar as condições para que, quem está comigo, possa fazer o mesmo.

Sempre me senti a fazer um percurso em que a *performance*, o *happening*, a influência desta cúpula das

artes visuais com as artes da cena, era desejável e era um vírus estético (para voltar à ideia do vírus); um vírus estético interessante, um problema interessante para fazer teatro. Na dança, o impacto é mais do que óbvio. Não há dança contemporânea que não seja filha também disto. No teatro, a minha noção, quando comecei a trabalhar em 1998, era de que isto era um problema muito interessante. Havia uma forma fácil de fazer teatro, que era não lidar com esse problema; e havia uma forma complicada de fazer teatro, que era, sem deixar de fazer teatro, fazê-lo, lidando com este problema de que a *performance* tinha mudado tudo. Eu sempre fui por este caminho mais complicado. Se eu fizer Racine, com uma distribuição em que toda a gente tem o seu papel, o problema para mim continua a estar lá. E é um problema que questiona a ideia de ilusão, a relação com a ideia de personagem, a relação com o público, com o espaço, com a literatura, com a composição, com a elocução. Tudo, para mim, está, de alguma forma, infectado por esta questão do "estes tipos da *performance* implodiram tudo, arrebentaram com tudo". É libertador. Hoje, quando penso em fazer um espectáculo, confronto-me sempre com uma espécie de *tabula rasa* de convenções. Tudo é possível, por isso tens logo que fazer uma série de escolhas.

Há um protocolo que pré-existe em relação ao espectáculo.

Por exemplo, agora estamos aqui a ter uma conversa sobre o meu percurso. O meu percurso muitas vezes recusou o *site-specific*. Mas recusei propositadamente, por causa dos equívocos que achei que o *site-specific* ia trazer ao meu trabalho. Fiz isso [*site-specific*] muito poucas vezes. O *Hotel Lutécia* [2010] é um desses casos. Mas é um evento celebrativo, é um parêntesis, é uma coisa que convoca muitos autores (os Nature Theater [of Oklahoma], o Tim Etchells, o Alex Cassal, etc. e vários portugueses, o Zé Maria [Vieira Mendes], o Jacinto [Lucas Pires], o Miguel

>
Entrelinhas,
 de Tiago Rodrigues e
 Tónan Quito,
 Mundo Perfeito, 2013
 (Tónan Quito),
 fot. Magda Bizarro.

Castro Caldas). Era uma celebração mais do que uma peça. Mas eu questioneei-me várias vezes. "Ah, estou a fazer um *site-specific*, espera aí, o que é que isto significa?" Claro que se eu olhar para o meu trabalho há escolhas que se repetem. Eu gosto de trabalhar em teatros. Gosto mesmo de teatros e gosto de as pessoas estarem ali e eu estar aqui. Gosto de lidar com esta arquitectura do palcos-plateia. Não me cansei ainda dessa arquitectura. Não preciso ainda de outra.

Mas não é nunca tomada como garantida.

Não. E é uma escolha, não é uma inevitabilidade. O que o *happening* e a *performance* fizeram ao teatro, no meu entender, foi retirar inevitabilidades no nosso universo de escolhas. Por isso é que fico perplexo quando observo hoje uma tendência em artistas mais novos para voltar a dividir as águas. Parece-me profundamente antiquada esta ideia de que um espectáculo ou é uma coisa ou é outra. Posto de uma forma simplista: ou é teatro ou é *performance*. Estar perante a inevitabilidade de escolher uma coisa ou outra é altamente prejudicial para o teatro. Porque coloca o teatro no lugar do passado, do antigo. E o teatro, por definição, é presente.

Há um texto do Alan Badiou, *Éloge au théâtre* [Flammarion, 2013], que fala das ameaças ao teatro, as vindas da direita mas, também, da esquerda. Mas isto também é uma ameaça para a *performance*...

... para as possibilidades de reinvenção do próprio teatro.

Do mesmo modo que o teatro se pode reinventar pela *performance*, a *performance* só pode evoluir como proposta parasita do teatro, da música, das artes visuais, da literatura, da tecnologia. Voltamos à tradução, à mistura, à confusão, à necessidade de inventar variações até ao infinito. É como aquela caixa de espelhos do Da Vinci: não dá para contar o número de reflexos: multiplicam-se até ao infinito. Precisamos destes espelhos para a prática artística muito mais do que discursos que encerrem as práticas ao ponto de se tornarem ditaduras estéticas do "isto ou aquilo". Eu tenho sempre muitos problemas em falar dos espectáculos antes de eles existirem: estás a criar a tese do que vais fazer. Por isso é que evito escrever textos sobre o espectáculo nos programas, textos que de alguma forma vão ao encontro de uma tese artística, porque sinto que depois vou tentar pôr aquilo em prática em vez de fazer as descobertas improváveis que qualquer criação dum espectáculo me pode revelar. Há artistas que defendem teses de uma forma incrível, porque conseguem que a sua tese seja de questionamento, aberta, mas para isso é preciso ser mesmo muito bom a pensar. Já não é o meu caso...

A tua relação com a História do Teatro é sempre muito informada. Esse fascínio por uma certa erudição e um



reconhecimento da importância da História do Teatro, tem a ver com aquilo que dizias, de não repudiar formas à partida, de não considerar nada antiquado só porque está afastado cronologicamente? Reconheces isto na tua prática?

Reconheço. A questão da erudição – vamos ser claros, e aqui não é falsa modéstia, nem aqueles jogos de auto-ironia que eu às vezes gosto de fazer – a minha erudição é de notas de rodapé, é colada com cuspo. Ou seja, gosto do labirinto intelectual; mas não consigo (como conseguem ver nesta entrevista) exercê-lo no quotidiano. Enquanto artista consigo porque é uma construção. Eu gostava de falar como falo no *By Heart*, mas eu não falo assim. Por isso é que preciso do *By Heart*! Mas é verdade que gosto particularmente da questão da erudição no sentido do labirinto, das histórias labirínticas, do labirinto intelectual, artístico, do pensamento. Gosto de promover as coincidências. Ou as traduções. Ou as interpretações.

Mostrar também como gostas muito de algo – de uma citação, de um livro...

Tem a ver com a aprendizagem. Quando sabes pouco, as coisas que descobres são novas, e como são novas para ti, arrogantemente achas que são novas para o mundo. Embora o mundo seja só as pessoas que estão vivas, não é? As mortas, existem mas só se forem lidas e pensadas pelos vivos. Quando vamos ler Goldoni, é a história de todos os actores que trabalharam com ele, de todos os actores que vieram dos *canovacci*. Essas pessoas existem no trabalho que nós fazemos. Eu sempre tive muitos problemas com o discurso vanguardista sobre a originalidade e a autenticidade. Acho que é importante assumirmos que somos herdeiros, que somos sempre herdeiros. Mais do que herdeiros, somos viúvas. Os actores são viúvas ou viúvos dos autores, são os que ficam... Eu acho que o actor no palco é a viúva que representa o autor, que pode assinar, que tem o poder de procuração



<
Entrelínhas,
 de Tiago Rodrigues e
 Tónan Quito,
 Mundo Perfeito, 2013
 (Tónan Quito),
 fot. Magda Bizarro.

daquele autor. Essa ideia de que decorremos de uma História, para mim, também é política. Da mesma forma que não podemos falar de democracia sem falar de Atenas, ou da Revolução Francesa. Eu não posso falar da liberdade do actor sem falar de *commedia dell'arte*, de Brecht, de Stanislavski.

Outra coisa que sentimos no desenho dos teus espectáculos, no teu percurso, é essa ideia de uma intervenção sobre a condição do cidadão na cidade. Uma história humanista, um elogio do civismo, da presença inteligente do indivíduo na cidade. Uma espécie de procura de uma justiça universal. Que se pode contrapor a um teatro de intervenção mais panfletário. É certa esta avaliação que fazemos assim, a grosso, do teu trabalho?

Sim, é algo que tem estado presente no meu percurso e assumido diferentes formas. Tem evoluído. Eu fiz espectáculos – como por exemplo o *Zapatistas AM/PM* [Suburbe, 1999], com o Dinarte Branco – que tinham uma relação com a circunstância política ou com movimentos políticos específicos. Claro que depois aquele espectáculo, em si, não era panfletário, não era “apologético de”, mas referia-se, de uma forma mais específica, a circunstâncias políticas. Falava de listas de mortos em massacres. Mas é verdade que o explícito é qualquer coisa que eu venho aprendendo a gerir. Eu gosto da realidade explícita nos espectáculos, das referências explícitas, mas não gosto que o discurso seja explícito. Porque, para mim, é sempre um exercício de dialéctica. Interessa-me muito mais o conflito entre ideias e o debate. Eu acho que fazer a *Antígona* é promover o debate entre Creonte e Antígona, sobre o bem comum e a coisa pública, o desejo individual, as convicções individuais; sobre onde é que acaba a liberdade individual e começa o dever para com o colectivo. Acho muito mais interessante promover este debate do que dizer “bom, eu estou do lado da Antígona, o meu

espectáculo é a apologia da Antígona”. Uma coisa que eu encontro nos meus trabalhos é uma espécie de pessimismo político e íntimo. Isto passa muito despercebido porque acontece subterraneamente, sob uma primeira camada onde há um elogio desse humanismo e da liberdade individual. Eu tenho uma visão tendencialmente melancólica e – pessimista não é a palavra certa – derrotista, em relação às tentativas de liberdade e de democracia. Eu gosto muito dos gestos vãos de resistência. Na realidade, eu acho que o teatro tem muito a ver com isso.

Isso é muito inspirador.

A ideia é: “isto não vai lá com espectáculos... mas vamos fazer um espectáculo que pode fazer com que isto mude”. Há um lado derrotista, mas eu gosto do gesto vão. Acho muito importante e acho que, para mim, fazer espectáculos tem a ver com isso, a beleza dos gestos vãos, das tentativas falhadas.

Como n' *As girafas*. É um texto sobre o fracasso, também. É talvez, dos teus textos, aquele onde melhor se sente uma pulsão trágica.

Durante muitos anos eu tive medo de dizer lugares-comuns como este que vou dizer a seguir. E depois, a certa altura, percebi que também não estou a dizer outra coisa que seja propriamente brilhante. Então mais vale dizer os lugares-comuns em que acredito: nós estamos todos a viver histórias que acabam com a nossa morte. Isto não é, pelo menos até ao momento, uma história com um final feliz. E isso é libertador. Estamos todos lixados, como diz o Urso n' *As girafas*, estamos todos perdidos, estamos todos fodidos. A posteridade interessa-me pouco. Porque a posteridade significa a minha ausência, e eu não estou muito interessado nessa fase da minha vida onde já não posso fazer grande coisa, porque é a parte depois de eu ter morrido.

> v

Mundo maravilha,
de Alex Cassal, Cláudia
Gaiolas, Felipe Rocha,
Tónan Quito, Paula Diogo,
Renato Linhares, Stella
Rabello e Tiago Rodrigues,

*Mundo Perfeito /
Foguetes Maravilha*, 2012

(> Paula Diogo;

v Felipe Rocha,

Tiago Rodrigues

e Paula Diogo),

fot. Magda Bizarro.



Isso é tchekoviano, também.

É. Agora, por exemplo, de alguma forma estou a voltar a textos de outros autores, a adaptar. Comecei a fazê-lo há algum tempo (acho que já falei sobre isto algumas vezes e a primeira vez foi contigo [RPC] na ESTC, numa conversa que tivemos lá). Num momento em que comecei a sentir-me muito confortável a escrever, senti a necessidade de voltar aos textos que me formaram e que nunca tive coragem de trabalhar. Sobretudo porque não tinha coragem de adaptar e porque não os sabia colocar em cena se não os adaptasse, porque sabia que não os conseguia fazer

como queria. E estou a voltar a textos desses – *Bovary*, de Flaubert, agora, *António e Cleópatra*, mais no final do ano – e tem a ver com isso: sinto-me preparado para falhar em grande, ali.

E estás a alargar a tua família artística e a colocares-te como dramaturgista. Com o Rui Horta, com o John Romão... Sim, sim. Também com Ana Borralho e João Galante (já mais como autor, estou a escrever uma peça para eles)... Dirigi uma peça da Companhia Instável. Trabalhei e continuo a colaborar com a Companhia Maior.

António e Cleópatra será com a Sofia Dias e o Vítor Roriz...

Mas aí como intérpretes dum espectáculo do Mundo Perfeito. Quero dizer, a Sofia e o Vítor, inevitavelmente, não são intérpretes normais (mas também os intérpretes com que o Mundo Perfeito trabalha nunca são normais).

Menos habituais.

Menos habituais, sim. Não são intérpretes obedientes. São intérpretes criadores. Interpretam mesmo. Mas essas aventuras em que colaboro no trabalho de outros têm sido muito ricas. A colaboração com o Rui Horta aconteceu durante algum tempo (ao longo de três obras) e é uma colaboração muito confortável, no sentido em que há uma grande empatia e cumplicidade, um entendimento muito grande, e para mim foi uma aprendizagem também de outras práticas de trabalho. Com o John Romão é um contacto que começa motivado por mim, mais como produtor: um dos poucos espectáculos do Mundo Perfeito em que eu não tive intervenção artística é do John Romão, um desafio que lhe lançámos. É um artista que eu tenho seguido, há essa empatia e havia já uma espécie de tentativa de combinar universos. E temos algumas coisas em comum, nomeadamente o Rodrigo Garcia, cujos textos traduzi e cujo trabalho conheci muito cedo, e com quem o John trabalha já há algum tempo. No caso da Ana Borralho e do João Galante, já tivemos algumas colaborações, mas é também um percurso paralelo. São artistas que eu acho absolutamente exemplares na forma como conseguem "combinar" as tais zonas transfronteiriças, os lugares sem muros. Eles são muito bons *Humpty Dumpties*, estão ali sobre o muro a aproveitar o que há de melhor em todos os quintais. São artistas que eu admiro muito e que acho absolutamente singulares em Portugal. O mesmo se passa com a outra dupla, a Sofia e o Vítor, que desafiei para serem actores numa peça minha. No caso *Bovary*, como noutros casos, tem a ver com manter uma família de actores, onde estão a Isabel Abreu, o Gonçalo Waddington, o Pedro Gil e a Carla Maciel. Há uma vontade de tentar reconhecer a comunidade que construímos e continuar a abrir essa comunidade. Quando trabalho com os Dood Paard ou os Foguetes Maravilha também está a acontecer esse movimento de abertura. Aliás, a maratona que fizemos com a Mala Voadora no Maria Matos, foi exemplar para perceber isso através da congregação improvável de artistas que havia ali no mesmo palco.

E em termos de organização política? Nos últimos anos participaste em algumas plataformas, em actividades mais políticas de tentar organizar a classe... Esse impulso ainda lá está? Como é que acontece?

Está, sim. Eu acho que ao longo do tempo – sobretudo desde 2005 – comecei a ter alguma actividade a esse nível, mas sempre circunstancial. Não é algo a que me dedique diariamente, mas é um tipo de intervenção em que me empenho sempre que sinto que é necessário.

Não é sindical, mas quase?

Não é sindical. É reivindicativa. Não é sindical no sentido em que não se foca na questão laboral. Sempre tive o cuidado de defender que, embora tenham muitos pontos de contacto, o trabalho dos sindicatos é diferente daquele que pode ser o trabalho de uma plataforma de estruturas. Porque as estruturas são empregadoras e não devem poder falar em nome dos trabalhadores nas questões laborais. No teatro, às vezes confundem-se estas questões. Acho que o trabalho sindical é fundamental, mas deve ser feito pelos sindicatos. A procurar entendimento com as estruturas, claro, mas separando as águas. Eu sempre estive mais envolvido em reivindicações ou diálogos em que representava a minha estrutura ou, provisoriamente, um conjunto de estruturas. O que aconteceu a certa altura foi que, em 2010, houve uma organização (também informal, mas que existia e que era de um número de estruturas de teatro, dança, etc.) – a Plataforma das Artes.

Tinhas um papel dinamizador nessa estrutura.

Sim. Combinei reuniões, estive em todas as reuniões, discuti muito com as várias pessoas envolvidas provenientes de várias áreas e aí tive um papel muito activo. Mas bom mesmo era conseguirmos uma organização que funcionasse regularmente, onde as estruturas de teatro discutissem os seus problemas e propusessem caminhos. Tem sido difícil dar esse passo. Em grande parte, porque vivemos num permanente sobressalto, sempre preocupados em sobreviver, em conseguir fazer o próximo espectáculo, e com pouco oxigénio para nos organizarmos. As condições de trabalho continuam a ser muito difíceis no teatro português e a relação com o governo está estrangulada por uma tecnocracia e um excesso de burocracia completamente desadequado aos montantes dos apoios e à dimensão das estruturas. Pior que tudo, completamente desadequado ao sujeito do seu apoio, que é a fruição e a criação artística.

Quem é que vais ver ainda, em Portugal? Segues artistas com atenção? Ou és um espectador avulso?

Sou um espectador menos competente do que gostaria de ser. Tento, de uma forma mais ou menos regular, ver coisas novas – um bocadinho como aquelas pessoas que lêem o primeiro livro dos escritores, ou vêem o primeiro episódio de uma série, sempre. Tento ver o que não conheço, pelo menos uma vez. Depois, sigo muito os trabalhos das pessoas que colaboram comigo, e isso leva-me a uma multiplicidade de lugares. Vejo a Mala Voadora, o Pedro Gil, o Gonçalo Amorim, o Tónan Quito, o Gonçalo Waddington... Vejo as coisas todas que fazem a Ana Borralho e o João Galante. Vejo a Sofia Dias e o Vítor Roriz... Tento ver gente da dança. O Rui Horta, a Marlene Monteiro Freitas, a Cláudia Dias. Mas gostava de conseguir ver mais. De acompanhar melhor. Gostava de parar durante uns tempos e de ver mais espectáculos, estudar, pensar

<>

By Heart,

texto e enc. Tiago

Rodrigues,

Mundo Perfeito, 2013

(Tiago Rodrigues

e elementos do público),

fot. Magda Bizarro.



mais antes de agir. A Magda e eu fazemos muita coisa permanentemente, mantemos muitos pratos a girar em simultâneo e começamos a pensar em abrandar o ritmo no futuro.

O Mundo Perfeito, como estrutura, e por razões de organização, planeia com dois anos de antecedência. Mas além dessa questão de gestão mesmo concreta, há alguma visão de futuro definida? Ou é *go with the flow*? Há alguma coisa que vos faça pensar "daqui a dez anos o Mundo Perfeito...?"

Não, não, não. É a muito curto prazo. Sabemos que a nossa capacidade de resistir às tempestades num barquinho pequenino passa por planearmos à distância, passa por termos metas. Termos este porto de abrigo e aquele onde te vais abastecendo; uma rota. Mas há limites para essa rota e esses limites são os da pesquisa artística. Ou seja, não te podes comprometer, no meu entender, com demasiado. Como artista, sinto a necessidade de não saber o que vai acontecer. E depois é um treino. O treino de desistir, às vezes, e dizer "olha, afinal este espectáculo não é o que eu vos prometi, vocês estão dispostos a fazer outra coisa?" É preciso, muitas vezes, negociar contigo próprio, no sentido de saber agora o que é que é importante. 2015 vai ser um ano particular, porque é um ano em que decidimos não criar. É o primeiro ano, desde o início do Mundo Perfeito, em que não vamos criar uma peça nova. Vamos só circular, vamos estar com oito peças diferentes a circular.

A Patrícia Portela, os Praga, a Mala Voadora, são criadores e companhias que circulam. Esta rotina de circulação: achas que é um episódio ou que se pode tornar o paradigma, não só do Mundo Perfeito, mas também de outras companhias em Portugal?

Para nós já é o paradigma e acho que será para mais companhias no futuro, se continuarmos a investir colectivamente nesse caminho. É preciso não baixar os braços e continuar a investir nesta abertura de fronteiras que vivemos nos últimos anos. É imprescindível que não acabem projectos como o Alkantara, que não só é um grande festival para Lisboa como um trampolim extraordinário para a internacionalização de artistas portugueses. Ou a plataforma das artes PT organizada pel'O Espaço do Tempo em Montemor-o-Novo. Ou a possibilidade de trazer artistas de fora para Portugal. Nós sentimos isso claramente. A nossa internacionalização foi muito apoiada nessas iniciativas, mas também no facto de colaborarmos com artistas de vários países. A partir de 2007 não houve um trimestre em que não nos

apresentássemos no estrangeiro, a partir de 2010 não houve um mês e nos últimos dois anos praticamente não houve uma quinzena em que isso não acontecesse. E isso define o modo como te organizas. Tornamo-nos o que sempre quisemos ser: nómadas.

O facto de a companhia circular tanto... Os anfitriões, por assim dizer, dessa realidade foram os programadores?

Nós já apresentámos espectáculos em mais de 20 países, mas a alguns lugares voltamos regularmente. Os anfitriões são os programadores, da mesma forma que os programadores portugueses são embaixadores do nosso trabalho também. Mas depois cria-se ou não uma relação com os públicos. Isso é que diz se vais ou não voltar àquele lugar. E claro que a vontade de viajar com o trabalho é muito importante. É preciso querer. É preciso ser um designio artístico e não apenas uma estratégia de sobrevivência. No caso do teatro eu, acho que: ou se torna progressivamente um paradigma, ou também se vão dividir as águas, entre as companhias que fazem trabalho internacional e as companhias que têm espaço próprio e que têm raiz. Nós, mesmo sabendo que a lei não permite um apoio a quatro anos a quem não tenha espaço próprio (o que me parece um erro e um desconhecimento crasso da realidade dos artistas), não aproveitamos nenhuma das oportunidades que surgiram para ter espaço próprio. O nomadismo é completamente assumido. Temos um escritório cedido pelo Alkantara. Fazemos residências n'O Espaço do Tempo. Ensaíamos nos espaços dos teatros ou de estruturas que nos apoiam. Somos uma companhia de computadores portáteis, não queremos nenhum computador fixo.

Mas achas que pode voltar atrás o investimento desses programadores nos últimos dez anos? Não são favas contadas, não é?

Não, de todo. Uma das características específicas de Portugal, ou da sociedade portuguesa, é que a regressão histórica, o retrocesso histórico e civilizacional, é uma iminência. Há países assim, mas há outros países que têm uma matriz democrática em que os valores fundamentais são quase intocáveis. Mesmo em países onde até há uma ascensão da extrema-direita não se põem em causa permanentemente as alavancas civilizacionais. Em Portugal, no caso das artes, está sempre tudo em causa.

Não colocas a hipótese de emigrar, de deixar de ter a tua base em Lisboa?

Há momentos muito frustrantes, sobretudo na relação



<
Interpretação,
 de Jacinto Lucas Pires,
 e Tiago Rodrigues,
Mundo Perfeito, 2014
 (Coro de Câmara
 e Sinfónico da Escola
 Superior de Música
 de Lisboa),
 fot. Magda Bizarro.

com o Estado, em que dá vontade de ir embora. Mas não há a mínima hipótese. Eu já disse isso várias vezes.

Por teimosia ou...?

Eu gosto de viver em Portugal. Tenho muitos amigos cá e gosto mesmo. Provavelmente, se fosse estrangeiro e visitasse Lisboa pensava "se calhar vou ficar". Apesar de às vezes pagar um preço elevado, faço o que quero. Na realidade em que estou, estou feliz por estar em Portugal, mesmo com todos os problemas que me indignam aqui. Essa indignação tem a ver com amor, também.

Quando eras mais jovem, não querias sair de Portugal. Mesmo quando começaste a apresentar espectáculos regularmente fora do país, mesmo dando aulas na PARTS. Mesmo tendo essa vida profissional fora de Lisboa, nunca te passou pela cabeça emigrar?

Nunca quis e continuo a não querer. Já tive, ciclicamente, oportunidades. Acho que era capaz de sair de Portugal durante um período limitado, sabendo a data de regresso. Se tivesse um desafio que justificasse isso. Pessoalmente, até agora nunca houve nenhum desafio que justificasse, para mim, ir uns anos para outro país. Uns meses sim, mas sempre em circulação.

E como foi essa tua experiência como pedagogo na PARTS?

Em relação à PARTS, é um percurso muito interessante. Já há dez anos que vou lá dar aulas. Foi o primeiro sítio onde dei aulas mas, entretanto, tive várias experiências de ensino, noutros países e também em Portugal. No entanto, a PARTS continua a ser um lugar onde eu regresso e onde me sinto mais ou menos a pertencer. Primeiro, porque é uma escola de dança contemporânea, mas com um discurso sobre o ensino formal (ou a formação) que me interessa muito. Muito baseado na autonomia, na promoção da autonomia, do trabalho pessoal.

E fazes o quê, exactamente?

Eu faço teatro, ou seja, é um seminário de cinco semanas de teatro. Basicamente, é uma simulação de um processo. Normalmente trabalho com o primeiro e segundo anos, que é um ciclo mais de treino, antes de entrar numa fase mais autónoma de pesquisa em que os alunos efectivamente usam os recursos da escola para fazer a sua pesquisa pessoal. Há muita técnica a ser ensinada e ao mesmo tempo há muita teoria a acompanhar. E o teatro tem um peso preponderante como uma das áreas promotoras de um espaço de intimidade no discurso artístico, de afirmação pessoal. E aí eu reconheço muito do que eu gosto de fazer em teatro. Como acredito que o teatro passa muito por aí – essa versão pública da tua intimidade, enquanto intérprete e criador – então a PARTS torna-se um local de pesquisa fortíssimo para mim.

Usas como laboratório?

Uso, também. Tenho com o ensino o mesmo problema que tenho com os espectáculos: não consigo voltar ao mesmo sítio. Vou agora dar uma *masterclass* em Bilbao, onde vou falar do meu trabalho e da sua relação com a História. Estou a escrever agora essa *masterclass* e sei que nunca mais a vou repetir. Talvez reutilize ideias que descobri ali, mas doutra forma e noutros suportes. Porque há qualquer coisa, para mim, na pesquisa, no inventar este momento, e depois isso já foi. Eu nunca repito inteiramente processos que já conheço, seja de espectáculos ou seja de *workshops*, por isso o que eu faço com estes alunos, durante cinco semanas, é inventar à volta de material que eles trazem, material que eu levo, às vezes escrevendo eu, outras vezes pegando em textos (desta vez, por exemplo, adaptámos Schnitzler). Vamos inventando um processo que, numa primeira fase, no primeiro ano, é mais ligado à gramática básica de palco – permitir-lhes expressarem-se com texto (as aulas são em inglês, com onze alunos de onze nacionalidades)..

>

Interpretação,
de Jacinto Lucas Pires,
e Tiago Rodrigues,
Mundo Perfeito, 2014
(Tiago Rodrigues
e Coro de Câmara e
Sinfónico da Escola
Superior de Música
de Lisboa),
fot. Magda Bizarro.



Podiam ser espectáculos do Mundo Perfeito?

Não. Não, porque eles são alunos e eu não os conheço bem e não os escolhi. E isso é fundamental para mim. Depois o nível de exigência tem a ver também com as valências: há alunos que têm algum jeito, há alunos que nunca lidaram com palavras, há alunos às vezes muito bons mas que falam muito mal inglês no primeiro ano. No segundo ano, é sempre possível fazer mais; é sempre mais ambicioso. O primeiro ano tem muito a ver com essa coisa básica de falar num palco (o que é que isso significa, como é que fazemos isso). Então, ao mesmo tempo que estás a trabalhar no mais essencial do teatro, tens que exercer um discurso suficientemente complexo, porque estamos a falar de estudantes que são artistas acabados, pessoas que já tiveram uma formação superior, que estão ali a desenvolver um trabalho muito específico, que são normalmente grandes bailarinos, grandes intérpretes.

Há alguma coisa que não te tenhamos perguntado e a que queiras responder?

Eh pá, tanta coisa... Quase tudo! A sensação que tenho é que fica tudo sempre vago.

Provisório.

Acho que já falei disso durante a entrevista, mas ultimamente tenho brincado muito com a questão da realidade no teatro. Eu preciso que haja muita implicação e muita presença do real no palco, no espectáculo, às vezes também no texto, nas referências do próprio texto, na forma como os actores estão em palco, como se referem à sala, à arquitectura, à presença do público... Preciso de assumir que tudo aquilo é real porque acredito que, em última análise, isso leva à inscrição do teatro no real. O meu maior medo é aquela ideia de pôr a vida em suspenso para ir ali ver um espectáculo e depois a vida continua.

Falas do ponto de vista do intérprete?

Falo do ponto de vista do intérprete e também do espectador. Porque, embora estejamos a fazer (artista em palco e espectador) coisas diferentes, estamos a viver a mesma circunstância, o mesmo acontecimento. E esse acontecimento é profundamente real, para mim. Vem da realidade – e este é o circuito que me interessa. Ficcional, manipulas artisticamente, tens todo o debate político, estético, e depois tudo volta à realidade. Volta à realidade noutra sítio, noutra ponto qualquer do mapa, mas volta à realidade.

A pertinência do espectáculo. A relevância, o impacto que pode ter na nossa vida colectiva.

Eu adoro o exercício formal, adoro o labirinto intelectual. Mas embora às vezes até possa ser quase invisível, a questão da relevância é fundamental. Porque é aí que está a questão política, é aí que está a cidadania e é aí que está a transformação das percepções. O exercício formal pode transformar a tua percepção, mas tem que o fazer com alguma relevância.

Voltar ao ponto de partida. Mas com muito mais bagagem.

O gesto é manipulação, o jogo é manipulação, o exercício, o gesto criativo, artístico, é manipulação. Não inventas nada, não passa a haver uma coisa que não existia antes na natureza, ou na civilização. É só: e se olhássemos desta maneira? Esse jogo interessa-me muito. Continuar a olhar para o que já existe mas a questionar tudo isso a partir de outros ângulos: isso para mim é o que está mesmo na raiz do trabalho. E fazê-lo porque é relevante fazê-lo. Senão é só um truque...