

**TEATRO  
PORTUGUÊS  
CONTEMPORÂNEO**  
EXPERIMENTALISMO,  
POLÍTICA E UTOPIA  
[TÍTULO PROVISÓRIO]

© TNDM II & Bicho-do-Mato, 2017

© Ana Bigotte Vieira, Ana Pais, Eunice Tudela de Azevedo, Gustavo Vicente, Jorge Loureiro Figueira, Maria Sequeira Mendes, Paula Gomes Magalhães, Rita Martins, Rui Pina Coelho

*revisão*

Mariana Vaz-Freire

*design da capa*

Patrícia Flôr

*impressão*

AGIR

Lisboa, 2017 | Depósito Legal: 431251/17 | ISBN: 978-989-8349-49-1

Embora o TNDM II tenha envidado todos os esforços para contactar os autores das fotografias contidas na presente publicação, nomeadamente junto dos artistas, companhias e estruturas teatrais com quem colaboraram, não foi possível localizar todos os fotógrafos creditados.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida sob qualquer forma (eletrónica, mecânica, fotocópia, etc.) sem a prévia autorização da editora e do Teatro Nacional D. Maria II.

[www.bicho-do-mato.pt](http://www.bicho-do-mato.pt) | [www.tndm.pt](http://www.tndm.pt)

**TEATRO  
PORTUGUÊS  
CONTEMPORÂNEO**

EXPERIMENTALISMO,  
POLÍTICA E UTOPIA  
[TÍTULO PROVISÓRIO]

COORDENAÇÃO  
Rui Pina Coelho

# ÍNDICE

## INTRODUÇÃO

**Experimentalismo, Política e Utopia:  
Um teatro português do início do século xx ao dealbar do novo milénio 7**

RUI PINA COELHO

**1. Bases de criação para o século XXI: a intensificação  
da experiência cénica em João Garcia Miguel (OLHO) e em Miguel Moreira (Útero) 23**

GUSTAVO VICENTE

**2. Regime democrático e regimes de cena:  
três encenadores (Nuno Cardoso, Bruno Bravo e Gonçalo Amorim) 41**

JORGE LOURAÇO FIGUEIRA

**3. Os territórios geográficos e afetivos  
das Comédias do Minho e do Teatro do Vestido 59**

RUI PINA COELHO

**4. Lazer, trabalho e afetos ou a arte de identificar  
o que é importante: Tónan Quito, Tiago Rodrigues e Gonçalo Waddington 79**

ANA PAIS

**5. Outros artistas: o Teatro Praga e o Cão Solteiro 99**

MARIA SEQUEIRA MENDES

**6. As poéticas do desassossego da mala voadora, Colectivo 84,  
Martim Pedroso & Nova Companhia e Miguel Loureiro (coletivo 3/quartos) 117**

RITA MARTINS

**7. Um espaço de transdisciplinaridade:  
Projecto Teatral, Karnart, Visões Úteis e Circolando 135**

EUNICE TUDELA DE AZEVEDO

**8. Companhias de atores: modos, processos e configurações  
d'As Boas Raparigas..., da Palmilha Dentada e do Teatro do Eléctrico 155**

PAULA GOMES MAGALHÃES

**9. Uma personagem que sai fora de um livro,  
uma plateia que lê e um homem que se abraça a uma pilha  
de livros: Patrícia Portela, Miguel Castro Caldas e Rui Catalão 173**

ANA BIGOTTE VIEIRA

**ABREVIATURAS 188**

**ÍNDICE REMISSIVO 189**

Artistas, Autores, Companhias, Espaços, Eventos

**NOTAS SOBRE OS COLABORADORES 198**



## 4

### **Lazer, trabalho e afetos ou a arte de identificar o que é importante: Tónan Quito, Tiago Rodrigues e Gonçalo Waddington**

◀ *By Heart*, de Tiago Rodrigues  
Mundo Perfeito, 2013  
(Tiago Rodrigues *et al.*) | fot. Magda Bizarro

## 1. Confundir trabalho e lazer

A propósito da reposição no TNDM II, em novembro de 2016, do espetáculo *Ricardo III*, o ator e encenador Tónan Quito afirma o seu critério principal para selecionar um elenco:

Normalmente não escolho atores, escolho pessoas. Pessoas com quem me apetece passar três meses a trabalhar. Gosto de ser confrontado, de estar com pessoas diversas, que me questionem e me mostrem que estou errado. Para se ser bom ator tem de se trabalhar muito, ler muito, ser uma alma generosa. Ter boa voz ou bom corpo não interessa nada. (Caetano, 2016)

O subtítulo da entrevista — «O Prazer de Juntar Amigos Para Fazer Um Espetáculo» — capta exatamente o que está aqui em causa: uma prática que se define por eleger os afetos como motivação e recompensa do fazer teatral. Não obstante o tom hiperbólico da afirmação (é evidente que interessa se o ator tem competências técnicas, vocais e corporais para desempenhar um determinado papel), Tónan Quito privilegia as qualidades humanas (capacidade de expor opiniões, de questionar; capacidade de trabalho; interesse pela leitura; generosidade) em detrimento do virtuosismo. Essas qualidades constituem a base para uma relação de trabalho profissional em que os afetos — termo que utilizo no sentido lato da qualidade sensível da experiência — estão no topo da lista e, por isso, a entrevista salienta o quão próxima aquela relação está das origens teatrais do encenador,

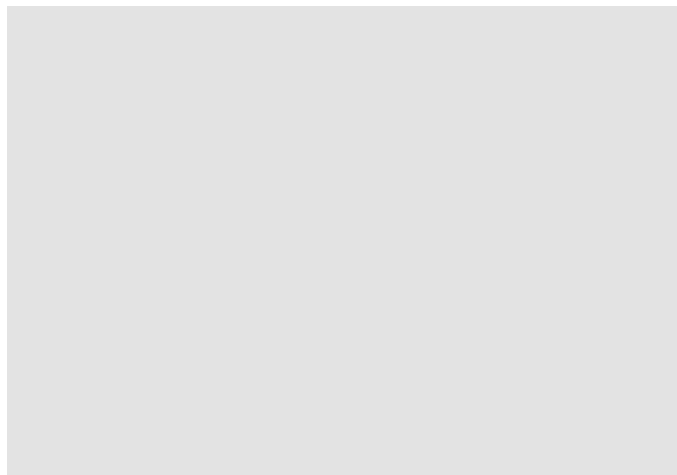
na escola secundária de Carnaxide, onde fez parte de um ativo grupo de teatro encenado pelo ator António Fonseca. A aparente simplicidade desta remissão a um teatro «amador» — etimologicamente, aquele que faz por amor — no contexto de uma carreira profissional, construída no interior da indústria teatral, levanta ambiguidades produtivas sobre o potencial político de um trabalho que «é e não é» no contexto das sociedades capitalistas neoliberais.

Podemos considerar as palavras de Tónan Quito como as do «amador entusiasta» de que fala Nicholas Ridout no seu livro *Passionate Amateurs. Theatre, Communism, and Love* (Ridout, 2013), alguém que resiste às comumente aceites relações entre trabalho e tempo, trabalho e prazer, estabelecidas pelo sistema do capitalismo industrializado (no interior desse sistema, não fora o teatro ele próprio uma indústria do lazer), perturbando-as. Ao assumir os afetos como critério de trabalho, Tónan Quito desestabiliza as equações sociais e culturais entre amador/profissional bem como entre lazer/trabalho, na procura do que Ridout designou como um «espaço de liberdade», aceitando, porém, as condições materiais da «esfera da necessidade» que lhe garantem a subsistência (orçamentos, candidaturas a apoios, coproduções, espaços de ensaio, *timings* de divulgação, etc.) (Ridout, 2013: 4). A desestabilização aqui em causa radica no mesmo desconforto dos frequentes preconceitos sociais relativamente às profissões artísticas e às controvérsias públicas relacionadas com as políticas de subsídios, por exemplo. Se, para a maioria das pessoas, o trabalho é entendido como um

horário preenchido por tarefas pelas quais recebem um salário, em que a qualidade afetiva não é um critério de seleção nem de avaliação (a não ser no trabalho emocional exigido pelos serviços de atendimento comercial, por exemplo), é natural que esse desconforto surja. Da mesma forma, se o empenho em juntar amigos para fazer um projeto teatral é suficiente para um trabalho amador, ele não basta para o tornar profissional, o que provoca um desalinhamento com os critérios da indústria do teatro. Esta impossibilidade de distinguir entre trabalho e lazer, profissional e amador, constitui, segundo Ridout, uma função social e política produtiva do teatro, na medida em que nos pode fazer repensar hábitos, comportamentos e expectativas sobre a vida em sociedade, e em particular sobre o trabalho e a ação política do teatro enquanto prática, normalizados pela revolução industrial e pela conquista do capitalismo na economia global (Ridout, 2013: 17).

O modo como entendemos hoje o tempo e a divisão do trabalho vem sendo convencionado como a norma — o que é normal — desde o século XVIII, com o capitalismo industrial. Este sistema criou um modelo de organização da força laboral baseado na produtividade e no lucro, assente num conceito de trabalho controlado pelo tempo e pelos ritmos das máquinas. Ridout cita o clássico ensaio de E. P. Thomson para sintetizar a uniformização global do novo hábito:

De todas estas formas — pela divisão do trabalho;  
pela supervisão do trabalho; campainhas e relógios;  
incentivos monetários; moralização e educação;



*Um Inimigo do Povo*, de Henrik Ibsen  
enc. Tónan Quito | Stage One/Teatro Viriato/SLTM, 2015  
(Isabel Abreu, João Pedro Vaz  
e Tónan Quito) | fot. José Frade

o desaparecimento de feiras e desportos — formaram-se novos hábitos laborais impondo uma nova disciplina do tempo. (Thomson *apud* Ridout, 2013: 37, tradução minha)

Neste sentido, acrescenta Ridout, é o novo conceito de trabalho que gera uma «racionalização do lazer» e motiva as indústrias criativas a produzir espaços de entretenimento noturno que, a um tempo, distraem o trabalhador das suas atividades cronometradas em função da produtividade e do lucro de alguns e legitimam o próprio conceito de trabalho no modelo capitalista (por oposição ao lazer associado às festividades sazonais e ao tempo cíclico) (Thomson *apud* Ridout, 2013: 37). É neste prisma que podemos compreender como o modo de trabalho e as afirmações de Tónan Quito correspondem a uma prática que, conscientemente ou não, põe em causa a normalidade construída por um determinado sistema económico através da forma como o seu «trabalho que é e não é» constrói relações de sociabilidade que lhe resistem, dentro da cena e entre a cena e o público.

Isso é evidente na sua competência enquanto diretor de atores. Em 2010, Tónan Quito encena um texto de Tchékhov, *Ivanov* (Teatro Maria Matos), com atores de linhagens estéticas muito diferentes. Estes são oriundos de companhias pelas quais passara como ator desde 1994 (Cornucópia, Praga, Mundo Perfeito, Ao Cabo Teatro), além do coletivo Truta, do qual é cofundador e que, entre outros aspetos, se caracteriza por uma rotatividade na encenação.

Esta experiência de palco, também ela diversificada e rica, oferece-lhe os recursos necessários para, juntamente com a sua sensibilidade, dirigir os colegas em processos felizes. O ritmo veloz e intenso de *Ivanov*, bem como a fluidez de outros espetáculos, depende diretamente da dinâmica coletiva criada entre os atores no processo de trabalho coordenado por Quito, com improvisações quase até à estreia, um envolvimento coletivo extensível também à produção. Em suma, uma prática de construção de mundos com as regras e decisões negociadas entre todos, abrindo espaço para que cada um fosse ouvido e um «nós» assinasse a folha de sala da estreia no Teatro Maria Matos. Este aspeto veio a revelar-se a pedra de toque dos projetos seguintes, com destaque para *Um Inimigo do Povo*, de Ibsen (2015, São Luiz Teatro Municipal), e *Ricardo III*, de Shakespeare (2015, TNDM II), seguindo uma linha dramaturgica que elege a revisitação do drama clássico de temáticas políticas. Em ambos, a criação de uma linguagem partilhada foi basilar.

Em *Ricardo III*, Tónan Quito reuniu atores de diferentes contextos artísticos (Miguel Moreira, Romeu Runa, Sofia Marques, Miguel Loureiro, António Fonseca, Márcia Breia, Teresa Sobral, entre outros), construindo uma diversidade estética no débito do texto que corrobora a fragmentação dramaturgica da personagem de Ricardo III por todos os atores do elenco: cada um é diferente e todos são Ricardo. Este é um traço importante da dramaturgia do espetáculo, posto que coloca todos os atores na pele de Ricardo — alguém sem escrúpulos que não

*Ricardo III*, de William Shakespeare  
enc. Tónan Quito | TNDM II, 2015  
(Romeu Runa *et al.*) | fot. Filipe Ferreira/TNDM II

*Ivanov*, de Anton Tchékhouv  
enc. Tónan Quito | Truta, 2010  
(Paula Diogo e Pedro Lacerda) | fot. Fernando Ribeiro

olha a meios para atingir os fins (no caso, o poder) —, sinalizado pela passagem de testemunho de uma bola vermelha no lugar da corcunda da personagem. Esta opção dramaturgica é reveladora da preocupação sistemática do encenador por questões sociais e políticas, que afetam a vida em sociedade. Tudo se passa numa cena negra — o chão coberto por terra negra, os figurinos negros, a caixa do teatro aberta e negra — em que os atores mostram a paleta de tons atuais do texto clássico numa partitura igualmente negra, na qual os ritmos dramáticos são intensificados pelos sons que ecoam o pano de fundo de guerra, pelo *ensemble* musical de percussão e trompete (Gonçalo Marques, João Lopes Pereira, Joel Silva). Como um coração pulsante do organismo vivo que é o espetáculo, as baterias e outros instrumentos ocupam o centro-esquerda da cena, criando uma atmosfera de tensão permanente, enquanto a ação circula pelo palco, em entradas e saídas isabelinas. É na cena final que o espetáculo confronta o público de forma direta com a ética e responsabilidade diárias das suas ações como cidadão da pólis, atualizando desta forma o drama escrito no século XVI. Dominada por uma contraluz branca e fria que cega a plateia, a cena deixa ver apenas silhuetas dos soldados na batalha, que vão perecendo no cenário devastado. À boca de cena, Romeu Runa (bailarino e *performer* que interpreta a primeira e a última zonas de texto da personagem de Ricardo III) é um homem-cavalo que relincha o último estertor até ao limite da sua fúria, proferindo a célebre frase «O meu reino por um cavalo». O homem transfigura-se nos meios que

lhe permitiriam atingir o seu fim último, no caso, manter a vida para continuar a guerra pelo poder. Em silêncio, o ator António Fonseca vem à boca de cena e atira a bola vermelha, que assinalava sobre quem descia o espírito de Ricardo III, como que perguntando, somos todos Ricardo?

## 2. Uma rede de trabalho e afetos

Ao longo da sua carreira, o ator, encenador e dramaturgo Tiago Rodrigues tem privilegiado colaborações de continuidade com os atores dos seus espetáculos. Uma das colaborações mais antigas é justamente com Tónan Quito (desde a segunda edição do projeto *Urgências*, em 2006, no Teatro Maria Matos); outra com Gonçalo Waddington (primeiro projeto conjunto data de 2009, com *O Que Se Leva Desta Vida*). Em torno destes três criadores, gravitam Carla Maciel, Isabel Abreu, Pedro Gil, Carla Galvão, Miguel Borges — e ainda Cláudia Gaiolas e Paula Diogo, no caso de Tiago Rodrigues —, atores com escolas de estéticas diversas (Teatro Meridional, Artistas Unidos, Cornucópia, Primeiros Sintomas, por exemplo). Tiago Rodrigues destaca-se de Quito e Waddington pela regularidade na produção de espetáculos, desde 2003, com a companhia Mundo Perfeito<sup>1</sup>, pela crescente produção escrita (para os seus espetáculos e para os de outros) e pela intensa circulação internacional, em festivais como o Kuns-tenfestivaldesarts (Bruxelas), Festival d’Automne (Paris), Festival d’Avignon, Festival TransAmériques (Montreal), entre outros, fator distintivo de um percurso autoral que se concebe e projeta desde cedo

em diálogo constante com os discursos artísticos internacionais.

Como procurarei mostrar, os afetos constituem um elo crucial nas práticas colaborativas destes três atores/encenadores e na circulação de cada um nos projetos dos outros — na verdade, eles acabam por formar uma espécie de companhia informal (ou de companhia que não o é). Simultaneamente, esta configuração organizacional responde e ultrapassa as limitações do panorama atual português de companhias sem elenco ou de projetos de continuidade sem casa própria. Nesta superação e resistência podemos encontrar traços de «entusiastas amadores» no empenho em juntar um grupo para fazer teatro (tal como os amadores), que também é fazer política (Ridout, 2013: 17). Começarei por identificar esse panorama no que respeita às condições de produção atuais, para depois me debruçar sobre as criações conjuntas e individuais de Tiago Rodrigues e Gonçalo Waddington.

É na primeira década do século XXI que a geração destes três atores/encenadores começa o seu percurso profissional e, no seu final e seguinte década, os projetos assinados em nome individual e coletivo. Neste período, a diluição do modelo das companhias teatrais, que deu lugar ao trabalho por projeto, à ausência de vínculos laborais e à simultaneidade do trabalho, era já uma realidade que se instalava em consonância com a evolução da flexibilização e precarização do trabalho artístico europeu (Ferro *et al.*, 2016: 857). Para realizar o seu trabalho, o artista tem de se tornar «empresário de si mesmo», tem de ser

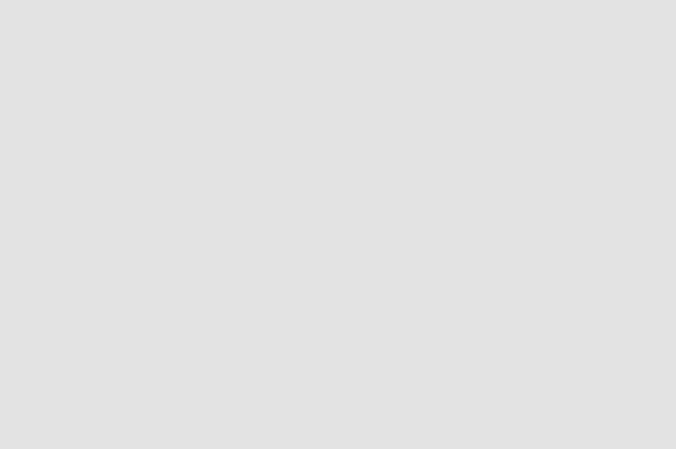
capaz de granjear os recursos para implementar os seus projetos (nomeadamente, a criação de estruturas de produção), além de lhe serem exigidas competências relacionais e comunicacionais (Ferro *et al.*, 2016: 857), caso se procurem oportunidades fora do país, perspectiva de que esta geração claramente beneficiou, ao crescer numa Europa sem fronteiras e num contexto cultural de cidadania europeia: «Não basta ser-se “criador ou intérprete”, é necessário ser-se também “gestor”, “investigador”, “relações públicas” e “poliglota”.» (Farinha *apud* Ferro, 2016: 857) Desde a década de 1990, os artistas, sobretudo os artistas emergentes, são forçados a encontrar outras formas de organização e produção.

O contexto laboral do teatro em Portugal no período subsequente à adesão à Comunidade Europeia caracteriza-se por um trabalho flexível, precário e de organização em rede. Nas palavras da socióloga Vera Borges, os artistas trabalham em redes efémeras, «redes de confiança e redes sociais informais» (Borges, 2002: 94), embora vivam «sem rede»:

Redes de artistas fechadas sobre si mesmas; redes de artistas que intersectam outras redes de artistas com estilos e domínios diferentes, com resultados visíveis na diversidade dos trabalhos produzidos; redes de artistas com importantes ligações a grupos, companhias e projetos, perfeitamente estabelecidos no mercado teatral. (Borges, 2002: 93)

Mais recentemente, uma das conclusões enunciadas no relatório que mapeia os recursos, apoios

*O Que Se Leva Desta Vida*, de Tiago Rodrigues e Gonçalo Waddington  
Mundo Perfeito, 2009  
(Tiago Rodrigues, Gonçalo Waddington *et al.*) | fot. Magda Bizarro



*Tristeza e Alegria na Vida das Girafas,*  
texto e enc. Tiago Rodrigues | Mundo Perfeito, 2011  
(Tónan Quito, Pedro Gil, Miguel Borges  
e Carla Galvão) | fot. Filipe Ferreira/TNDM II

e legislação cultural em Portugal, encomendado pela Secretaria de Estado da Cultura e realizado por uma equipa de investigadores do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e do Centro de Investigação e Estudos de Sociologia do Instituto Universitário de Lisboa, que Borges integra, é a confirmação daquilo que os artistas já sentiam na pele. Desde 1986, o país usufrui de um investimento assinalável na cultura por via dos programas europeus, especialmente no período de 2000-06 com o POC — o Programa Operacional de Cultura no âmbito do Quadro Comunitário de Apoio para Portugal —, investimento esse que estabiliza até à primeira metade dessa década — ponto alto deste crescimento gradual e de investimento estrutural — verificando-se, depois de 2008, uma «acentuada queda» (Garcia, 2014: 170-171). Este é o ano em que a crise financeira mundial eclode. Embora o seu impacto seja evidente nos outros países da Europa (comparação que o estudo sistematiza), em Portugal os danos são maiores, posto que se vivia uma «fase de transição», além dos baixos valores do OE para a cultura (Garcia, 2014: 170-171). O mesmo relatório refere que os cenários futuros do investimento da despesa pública e privada para a cultura são sombrios, tendo em conta os diagnósticos realizados. Na ausência de assinaláveis mudanças no âmbito da política cultural central e local, este contexto financeiro continuará a fomentar a incerteza e a precariedade no meio teatral português, que têm conduzido à diminuição drástica de atividade (caso dos Primeiros

Sintomas ou do Cão Solteiro), ao desinvestimento em estruturas de produção, programação e investigação (a RE.AL, de João Fiadeiro), e até à extinção de companhias teatrais (por exemplo, o caso da Cornucópia, em 2016).

É exatamente neste momento de desaceleração do investimento e de estrangulamento que o trabalho de encenação dos três artistas — Tónan Quito, Tiago Rodrigues e Gonçalo Waddington — desponta, e que a organização em rede, criando como que uma companhia informal, se torna crucial, a par de uma mobilidade internacional e da circulação por festivais estrangeiros, aspeto evidente no caso de Tiago Rodrigues e de outros criadores contemporâneos como o Teatro Praga ou Patrícia Portela. As redes de afetos constituem uma força imprescindível para um plano de sobrevivência em tempos de austeridade. E nestes tempos é urgente juntar pessoas em quem se confia para poder avançar.

*Urgências* (2004-07), um projeto colaborativo centrado na escrita de novos textos de teatro e no contacto direto entre os autores e os atores, dirigido por Rodrigues numa coprodução entre o Mundo Perfeito, o Teatro Maria Matos e as Produções Fictícias, e no âmbito do qual foram apresentadas dezenas de peças curtas inéditas, revela isso mesmo: uma vontade de reunir um grupo de pessoas para avançar, com a consciência de que a tentativa e o erro fazem parte do caminho, como me confidenciou Tiago Rodrigues em entrevista (Pais, 2014). Conforme referido, a primeira colaboração com Tónan Quito foi justamente na edição de 2006 deste projeto, inter-

pretando o texto que viria a ser integrado no espetáculo *Duas Metades* (Culturgest, 2007), um «dueto» com Cláudia Gaiolas. Sem medo de falhar, o ator e encenador persegue uma linha de criação colaborativa, postura devedora da sua passagem formativa na companhia belga tg STAN, que rapidamente resultou em colaborações regulares desde a produção (Mundo Perfeito e tg STAN) *Bérénice*, de Racine (2005), até à coprodução com o TNDM II (*Como Ela Morre*, 2017), em que o texto ganha uma preponderância cada vez maior.

Na opinião de uma espectadora profissional que acompanha desde o início o trabalho destes criadores, e que colaborou no projeto *Long Distance Hotel* (2010) de Tiago Rodrigues, o «dramaturgo Tiago Rodrigues» ganha firmeza e fulgor na assinatura a partir da peça *Tristeza e Alegria na Vida das Girafas* (2011). Remetendo para o percurso iniciático da personagem principal — uma menina em busca de dinheiro suficiente para manter a subscrição do canal de televisão Discovery Channel de modo a poder fazer um trabalho de casa sobre girafas — ao sabor da estrutura clássica da literatura de viagem, este texto usa de um delirante humor para burilar (e desconcertar) os contornos, sonoridades e significados das palavras, exercício que o elenco reunido (Miguel Borges, Carla Galvão, Pedro Gil, Tónan Quito) cobrem de brilho. Poderíamos ver nesta peça o início de um período de experimentação de géneros literários e materiais de escrita (colagem e montagem no caso de *Três Dedos Abaixo do Joelho*), a que se segue um período centrado na revisitação/reescrita

dos clássicos — iniciado em 2014, com *Bovary*, e que dura até ao presente —, de que destaco a reescrita de *António e Cleópatra* (2014), de Shakespeare, para a dupla de bailarinos e coreógrafos Sofia Dias e Vítor Roriz. Em todo o rigor, este trabalho de reescrita foi pensado para estes intérpretes, que dão corpo a um discurso na terceira pessoa sobre as duas personagens, feminina e masculina. Rodrigues labora cada palavra em perfeita ressonância com o estilo e a linguagem artísticos explorados pela dupla nos seus trabalhos, por exemplo, a repetição gestual e verbal. O resultado é uma versão intensa e inusitada do clássico, que consegue trazer à tona um lugar mais visceral do amor.

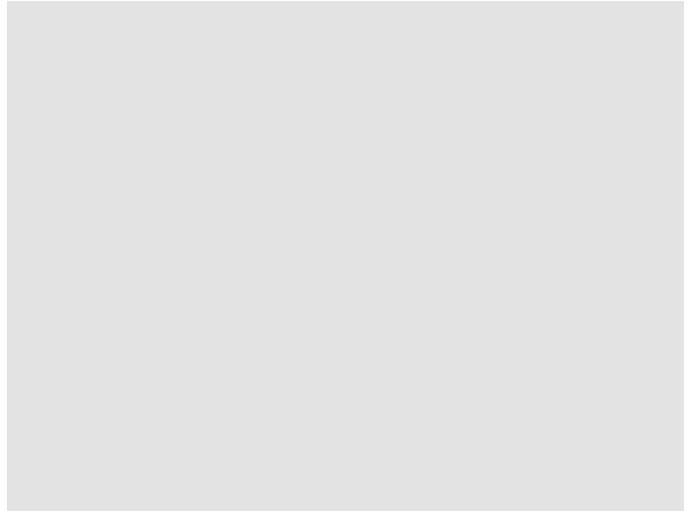
O ponto de viragem é *By Heart* (2013). Este é um espetáculo charneira no percurso do dramaturgo/encenador Tiago Rodrigues na medida em que, a meu ver, nenhum como este tem um conceito dramaturgicamente tão irrepreensível, ao mesmo tempo que levanta questões importantes para a prática teatral contemporânea. Por conceito dramaturgicamente entendo a relação de necessidade estabelecida entre os vários elementos do espetáculo (no caso, o texto, a cenografia, a encenação e a dramaturgia do espectador), por oposição à mera ilustração que consistiria numa relação entre os vários elementos, que não é essencial, do ponto de vista dos sentidos gerados pela articulação de todos esses elementos. Em *By Heart*, todos se entrelaçam construindo uma densa rede de significados e afetos, relevante para o modo como as diferentes camadas narrativas e os elementos cénicos se cruzam para construir o enunciado.

O espetáculo não começa sem que dez voluntários se sentem no palco, anuncia o ator Tiago Rodrigues, em cena. Explica o que farão: decorar um texto. Mais tarde saberemos que se trata do Soneto 30 de Shakespeare. No palco, onze cadeiras de feitios e cores diferentes, dispostas em semicírculo sobre um linóleo branco, e umas caixas de mercearia com livros. O processo de decorar este soneto pelos espectadores funciona como a tarefa performativa que origina o texto e que entretetece diferentes linhas narrativas — a avó Cândida que o autor visita de tempos a tempos e para quem quer escolher um livro que ela mesma irá decorar; a entrevista de George Steiner no programa de televisão holandês *Da Beleza e da Consolação*; episódios vários sobre escritores e livros em tempos conturbados — em torno de um tema central: a memória. Apenas quando o final da obra se aproxima nos é revelado o enredo que liga os diferentes níveis ficcionais: os dez espectadores decoram o Soneto 30 de Shakespeare para preservar o património literário da humanidade, assim como a mulher do poeta russo Osip Mandelstam ensinava poemas do marido a várias pessoas que, ensinando a outras, multiplicavam as possibilidades de a obra confiscada e censurada sobreviver. Por extensão, e num plano simbólico, os dez espectadores de *By Heart* estão igualmente a preservar a liberdade como um dos valores maiores da cultura ocidental. De uma forma comovente, o soneto é declamado por todos os espectadores (muitas vezes com auxílio da plateia), segundo a batuta do ator, como se fossem eles a voz da avó Cândida (que o havia decorado também), num

momento de fusão inextinguível entre palavra e ação, individual e coletivo, pessoal e político.

Nada é inútil na cena: as cadeiras são necessárias para os voluntários se sentarem; os livros materializam em cena os escritores e as personagens cujos nomes estão escritos nas páginas abertas; a interpretação, oscilante entre a ficção e não-ficção, desenha o território sonoro e afetivo das palavras, que no texto também oscilam entre camadas narrativas, cuja verdade desconhecemos; a tarefa de decorar o Soneto 30 de Shakespeare por dez espectadores integra o público num plano simbólico de resistência (tornam-se «soldados» temporários), de ação política, participando na preservação da memória coletiva não apenas de um poema mas também do património de coisas fundamentais para a humanidade. Além de ser dramaturgicamente exemplar, na medida em que propõe que também os espectadores na plateia participem no gesto político por identificação com aqueles em cena, esta participação levanta outras questões igualmente fundamentais para a sociedade contemporânea e, novamente, para a questão do tempo e do trabalho. Os espectadores em palco performam perante os espectadores que permaneceram na plateia — o «público»: um público ativo no gesto de preservação da memória, a figura do anónimo ser humano que tem ao seu alcance a possibilidade de garantir que a humanidade não perca algo que lhe é essencial, como a literatura.

Pelo simples facto de estarem em palco durante todo o espetáculo (e ainda que fosse apenas parte do espetáculo), os dez espectadores participantes



*António e Cleópatra*, de Tiago Rodrigues (a partir de William Shakespeare) | Mundo Perfeito, 2014 (Vitor Roriz e Sofia Dias) | fot. Magda Bizarro

necessários ao conceito dramaturgico de *By Heart* participam igualmente numa conceção contemporânea do trabalho artístico que se apropria das competências sociais do espectador e as rentabiliza em seu proveito, fazendo depender inteiramente deles a realização da obra do artista: sem o trabalho não remunerado dos voluntários o espetáculo não existiria. Muito concretamente, o espectador, participante e ativo, não pode ser espectador<sup>2</sup>.

Segundo Bojana Kunst, tanto a participação (do público) quanto a colaboração (dos artistas) se inscrevem numa lógica pós-fordista do trabalho cujo valor reside na produção e circulação de «comunicação, relações, signos e linguagens»:

A colaboração situa as pessoas no presente (tempo); é só através da colaboração, pela constante mudança do mapa de lugares, que as pessoas podem realmente tornar-se visíveis no presente, em que constantemente contribuem para o fluxo contemporâneo do dinheiro, do capital e dos signos. (Kunst, 2015: 78, tradução minha)

Em *By Heart*, solicitam-se aos espectadores recursos e potencialidades característicos da sociabilidade humana para a tarefa de decorar um texto. Desse modo, aplacam-se as diferenças da relação de poder traduzidas na separação entre a cena e a plateia, produzindo uma comunicação «como se» de igual para igual entre quem faz e quem vê, e atualizando a estratégia de resistência de Mandelstam no presente de um contexto artístico específico. Se, por

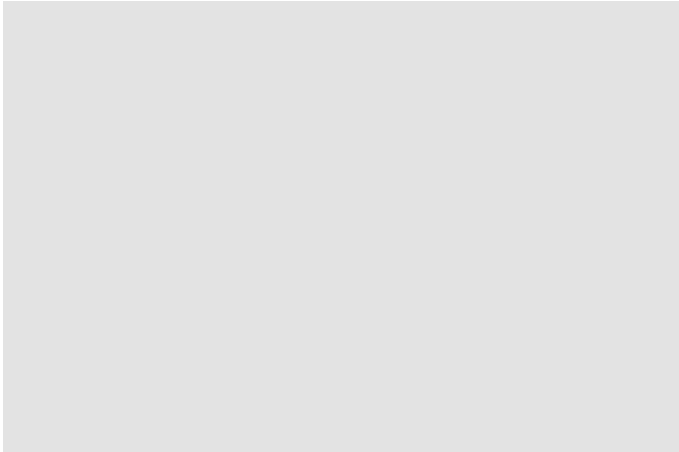
um lado, esta opção estrutural do espetáculo leva a que todos os membros do público estejam implicados no gesto de preservação da memória, por extensão dos voluntários em palco, por outro, este gesto entra na circulação de signos e de bens do mercado da cultura contemporânea, ou seja, é comprado e vendido dentro de um circuito de reputados festivais, nacionais e internacionais, gerando, por sua vez, valor acrescido ao artista e às instituições que o apresentam. Sob este prisma, e extrapolando a tese defendida por Bojana Kunst no contexto dos museus de arte contemporânea para o contexto das artes performativas, ao produzir um tipo de relação social participativa, de resistência e intervenção política, como parte integrante e orquestrada de uma obra de arte, é a própria arte que retira a possibilidade de um olhar exterior, de uma esfera pública autónoma e participada (Kunst, 2015: 52).

Kunst faz ainda uma crítica à omnipresente prática da colaboração nas artes performativas, como uma outra expressão da mesma problemática. A filósofa e dramaturgista diagnostica a alta frequência de projetos de colaboração nas práticas contemporâneas como sendo a tradução de angústia ou ansiedade em torno de uma estratégia de trabalho conjunto que já não produz mudança, que já não é capaz de instigar o «potencial político e transformador de cada um» (Kunst, 2015: 82). A colaboração já não produz mudança porque existem vários obstáculos à sua potencial ação, especialmente graves os que têm a ver com o tempo: «prazos, velocidade, conexões simultâneas, ilusão de mobilidade,

hipocrisia da diferença, ilusão da eternidade, constante atualização.» (Kunst, 2015: 86) Dentro destes parâmetros, afirma, a mudança não é possível porque falta a «qualidade do tempo» (Kunst, 2015: 87). Como poderemos então superar os constrangimentos da colaboração, que serviu de tábua de salvação para estes e outros artistas em Portugal, e recuperar uma prática de resistência, de gesto político, numa esfera pública autónoma e interventiva, preocupação que atravessam de forma diferente os trabalhos dos três criadores?

### 3. O que é realmente importante?

Curiosamente, o tempo e a memória são também os temas principais de *Albertine, O Continente Celeste* (2014), com encenação e texto de Gonçalo Waddington, com os atores Tiago Rodrigues e Carla Maciel. Outra coisa não seria de esperar de uma peça que viaja pelo imaginário literário de Marcel Proust, em particular de *Em Busca do Tempo Perdido* e da relação de Marcel com Albertine (as duas personagens do texto de Waddington), e o põe em diálogo com as teorias da física, da astronomia e da cosmologia mais atuais através, justamente, do conceito de tempo. Esta peça consiste na primeira entrada em cena de Gonçalo Waddington na escrita dramática, mais profícuo nas suas participações como ator de grande versatilidade, ao contrário de Tiago Rodrigues, que conta já com vários textos originais, ou de Tónan Quito, que nunca escreveu nenhum. Waddington trabalha como ator de teatro, cinema e televisão desde 1996, e de forma regular com Bruno



*Albertine, O Continente Celeste*,  
texto e enc. Gonçalo Waddington (a partir de Marcel Proust)  
GW/SLTM/TNSJ, 2014 | (Gonçalo Waddington  
e Carla Maciel) | fot. Mário Melo Costa

*O Nosso Desporto Preferido – Presente*, texto e enc. Gonçalo Waddington  
(a partir de Aldous Huxley) | 2016  
(Romeu Runa, Crista Alfaiate, Pedro Gil, Tónan Quito e Carla Maciel) | fot. Filipe Ferreira/TNDM II

Bravo (Primeiros Sintomas), Miguel Seabra (Teatro Meridional), Jorge Silva Melo (Artistas Unidos), e só em 2006 construiu o seu primeiro exercício de encenação em *Comida – Meu Nome É Comédia, Mas Não Cuideis Que Me Haveis Por Isso de Comer* (texto de Miguel Castro Caldas, comparsa de muitos projetos nos Primeiros Sintomas). Aquela diferença na relação com a escrita não impede, porém, que um dos aspetos comuns aos três criadores seja a sua curiosidade literária, a sua sede de leitura, sobretudo dos clássicos – da literatura dramática mas não só –, sendo evidente, porém, que a veia literária de Waddington está longe de esgotada, como a mais recente tetralogia *O Nosso Desporto Preferido (1. Presente, 2. Futuro Distante, 3. Futuro Próximo, 4. Génese)*, estreada em 2016, deixa antever.

Numa cena despojada, com fotografias dos diferentes momentos da vida das duas personagens em ecrãs que assinalam a passagem do tempo, o público é recebido como um convidado a partilhar um serão na sala de estar de Marcel. Este reconhece os espectadores como seus convivas, mas não há interação. Eles testemunham a divagação sobre o tempo de um imaginado Marcel dos dias de hoje através das teorias científicas atuais, durante o primeiro ato, num monólogo extenso que Tiago Rodrigues interpreta com bravura e justeza<sup>3</sup>. No segundo ato, a relação entre Marcel e Albertine transborda os limites da ficção do escritor francês, deixando que Albertine assumia um ponto de vista feminista sobre a personagem-Marcel: um perfil psicológico do homem criado com base nos não-ditos, nas supostas intenções

literárias por trás do texto e na memória da personagem-homem-Marcel imaginada por Waddington. Na interpretação portentosa de Carla Maciel, Albertine vira a mesa do jogo até então estabelecido – o cenário misógino em que a mulher está presente mas não tem voz («Não é suposto falares, não é?»), diz Marcel praticamente no final do primeiro ato, verbalizando o que até então era intuído em silêncio) – e denuncia o homem inepto que o autor imagina estar debaixo da personagem alter-ego de Proust. Depois da morte literária/teatral de Albertine, Marcel volta a ocupar o centro do palco na sua faceta de erudito anfitrião, no terceiro ato, em que discorre sobre a teoria dos universos paralelos da mecânica quântica, com repetidas referências aos universos paralelos da sua vida (da personagem) e da(s) sua(s) outra(s) relações com Albertine. A multiplicação de mundos parece resgatar, no texto de Gonçalo Waddington, o tempo perdido ou nunca perdido, sempre expandido por múltiplas dimensões espaço-temporais dos universos de outras possibilidades. Mas é no tempo de trabalho conjunto do processo criativo e no tempo em que a cena se abre ao contacto com o público que o fazer teatral se concretiza, e esse tempo é, de facto, perdido, gasto, consumido. E é no tempo partilhado que se criam universos paralelos a partir das condições históricas, sociais e culturais na base do processo criativo e do encontro teatral.

A colaboração em rede como estratégia de sobrevivência e de sedimentação de afetos tem sido um aspeto em que o trabalho dos três criadores Tónan Quito, Tiago Rodrigues e Gonçalo Waddington

se entrecruza ao longo de quase vinte anos. Embora adiram a processos colaborativos na construção do espetáculo, desde cedo cada projeto é claramente assinado por um dos criadores. A potencialidade de mudança coletiva inerente à colaboração, questão de onde parte a análise de Kunst, coloca-se aqui de forma diferente, mais a nível da constituição de uma rede de cooperação de uma companhia informal com encenações rotativas, em que a autoria não se dilui no processo criativo. Seria ingénuo, porém, pensar hoje esta rede informal sem considerar uma alteração significativa na configuração das posições ocupadas pelos artistas. Em janeiro de 2015, Tiago Rodrigues toma posse como diretor artístico do Teatro Nacional D. Maria II, sem dúvida um dos cargos mais relevantes para um criador teatral em Portugal. Mantendo a sua participação nos projetos uns dos outros, as linhas de força do triângulo afetivo alteram-se. Como tudo na vida, também esta constelação é temporária.

Se a obsessão com o tempo e a memória é tão antiga quanto a humanidade, na medida em que se prende com a condição de mortalidade que sustenta a pulsão criadora da arte, o facto de o teatro se construir a partir das condições específicas de encontros entre pessoas motiva uma reflexão sobre fazer teatro em tempos difíceis, com a responsabilidade de se criar para ao presente e para o futuro, simultaneamente. Explico-me: ao contrário da geração de Tónan Quito, Tiago Rodrigues e Gonçalo Waddington, os artistas mais jovens que procuram condições para experimentar, colaborar e apresentar o seu trabalho hoje não têm acesso às mesmas oportunidades

que eles tiveram. Vivem num mundo cada vez mais precário, em que os valores do mercado de trabalho — especificamente da indústria teatral — têm baixado continuamente a pretexto da austeridade, e em que já não se pode dizer que os espetáculos façam carreira, pois o número diminuto das suas apresentações está próximo do ridículo e a duração do processo tem sido reduzida até ao limiar da impossibilidade criativa, estando longe de oferecer as condições necessárias para obras que façam a diferença. De novo, o trabalho e o tempo.

Do ponto de vista da organização do trabalho, assistimos ao surgimento de novos coletivos como resposta a esta situação (por exemplo, os coletivos Auééú, SillySeason, Os Possessos, Os Pato Bravo, Medalha d'Ouro ou o Teatro A Quatro, no Porto). Não sendo tão frequentes na geração anterior, os novos coletivos encontram na força do grupo a possibilidade de superação das limitações individuais — o coletivo como rede de afetos potenciadora. No entanto, do ponto de vista da gestão do tempo, a perspetiva de estes se integrarem no mercado de trabalho é desoladora e exige ser repensada para bem de todos.

Atualmente, os processos criativos duram frequentemente um intenso mês (quando até 2011-12 a média era de três meses) e estão em cena três ou quatro dias (cenário que já existe há alguns anos mas que se vem intensificando, a léguas dos três meses em que companhias independentes como a Cornucópia, com um espaço próprio, estavam em cena); os artistas submetem os seus prazos criativos aos prazos das

candidaturas a apoios públicos; os teatros dão primazia à diversidade da programação (ao serviço que oferecem) em detrimento da necessária respiração do espetáculo, que precisa de ser repetido. Além de muito poucos espectadores terem a oportunidade de assistir aos espetáculos, com um tempo de vida em cena tão curto, o próprio espetáculo morre antes de existir plenamente.

Paradoxalmente, as artes performativas em Portugal sobrevivem numa cultura do desperdício e do estrangulamento que exige um repensar das condições do trabalho teatral, nomeadamente, as confusões entre trabalho e lazer, o amadorismo e a profissionalização, o tempo e o trabalho como forma de resistência a um sistema que espartilha as condições de produção e usufruto das obras. Como repensar formas de sensibilização e participação do público para que Portugal deixe de ser dos países europeus cuja maioria da população (menos escolarizada e menos jovem) menos participa nas atividades culturais (Garcia, 2014)? Como reconhecer a proporcionalidade direta entre a qualidade do tempo do trabalho (dos criadores) e a qualidade do tempo do lazer (dos espectadores)?

## NOTAS

- 1 Tiago Rodrigues e Magda Bizarro dirigem a companhia Mundo Perfeito até janeiro de 2015, momento em que Rodrigues assume a direção artística do Teatro Nacional D. Maria II.
- 2 A companhia Mundo Perfeito convida todos os voluntários para assistir a uma outra representação do espetáculo, mas ainda assim a questão é relevante.
- 3 A personagem Marcel foi interpretada por Tiago Rodrigues no elenco original e, nas reposições, por Tónan Quito e pelo próprio Gonçalo Waddington.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORGES, Vera (2002), «Artistas em Rede ou Artistas sem Rede? Reflexões Sobre o Teatro em Portugal», *Sociologia – Problemas e Práticas*, n.º 40, Oeiras: Celta Editora, pp. 87-106.
- CAETANO, Maria João (2016), «Tónan Quito: O Prazer de Juntar Amigos Para Fazer Um Espetáculo.» *Diário de Notícias* [acessível em: <http://www.dn.pt/artes/interior/tonan-quito-o-prazer-de-juntar-amigos-para-fazer-um-espetaculo5473397.html>, consultado pela última vez a 4 de maio de 2017].
- FERRO, Lúcia *et al.* (2016), «Ser Artista Imigrante em Portugal: Uma Análise de Perfis Socioprofissionais», *Análise Social*, n.º 221, Lisboa: ICS-UL, pp. 851-84.
- GARCIA, José Luís (coord.) (2014), *Mapear os Recursos, Levantamento da Legislação, Caracterização dos Atores, Comparação Internacional – Relatório Final*, Lisboa: SEC/GEPAC/ICS-UL.
- KUNST, Bojana (2015), *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*, Alresford, Hants: Zero Books.
- PAIS, Ana (2014), «Comoção: Os Ritmos Afectivos do Acontecimento Teatral», tese de doutoramento orientada por Maria João Brilhante e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- RIDOUT, Nicholas (2013), *Passionate Amateurs. Theatre, Communism, and Love*, Ann Arbor: University of Michigan Press.