





A guardiã de falas

Conversa com Tiago Rodrigues*

ANA ELISEU e JOANA FRAZÃO

Em relação à construção do texto, seria muito diferente escrever para a figura de um ponto em geral e escrever para a Cristina Vidal em particular, que é ponto?

TIAGO RODRIGUES A primeiríssima ideia – que depois iria resultar neste espetáculo – surgiu em 2010, quando trabalhei pela primeira vez no D. Maria II, na Sala Estúdio, durante o Festival Alcantara, e fiz o espetáculo *Se uma janela se abrisse*. Foi a primeira vez que vi pontos a trabalhar – não só a Cristina, até mais o João Coelho. Na altura já estava muito interessado nesse exercício de escrever diretamente para atores, e não escrever peças que depois são feitas por atores. Se tenho alguma abordagem à encenação, é esse espaço entre a entrega da folha e a primeira leitura, ou seja, a brecha entre o dramaturgo e os atores que depois leem esse texto pela primeira vez. E aqui o desafio era que isso acontecesse com a pessoa que sopra ao ator, como uma espécie de jogo de espelhos ou uma escrita que faz ricochete primeiro no ponto e só depois é que chega ao ator.

Mas o projeto não chegou a acontecer nessa altura.

Esteve quase a ganhar forma, mas deu-se a saída do Diogo Infante da direção artística e ficou em águas de bacalhau. Quando assumi, em 2015, a direção artística e fiz *Ifigénia, Agamémnon e Electra*, a trilogia das tragédias, a ponto desses espetáculos era a Cristina Vidal. Embora no início eu tivesse dúvidas sobre porque é que havia de trabalhar com uma ponto – porque nunca o tinha feito e parecia quase um anacronismo –, percebi rapidamente que isso decorria de uma ignorância da minha parte. E agora quero, sempre que possível, trabalhar com ponto, porque há uma cumplicidade não só com os atores, mas também com o autor – neste caso, um policiamento doce da atividade da escrita, da gramática, de algumas opções. E é um diálogo particular, não é o que tenho com os atores, nem com os outros criativos e técnicos do projeto. [...] Quando trabalhei com a Cristina na trilogia, disse-lhe que ainda havia de

escrever para ela. E depois, quando surgiu o convite do Festival de Avignon, pareceu-me que talvez fosse a peça apropriada, não só para o Festival mas para o D. Maria II no Festival. Apesar de o D. Maria II nunca ser mencionado no texto, fala-se de um teatro, da mesma forma que nunca se fala da Cristina Vidal, e sim de uma ponto, que é a narradora e a protagonista de um espetáculo. Um espetáculo que se assume como uma manipulação da realidade e da história. [...]

Um dos problemas – de escrita e de encenação – é pôr em cena uma pessoa que por definição é invisível e inaudível. [...] Como é que encontraram os mecanismos de dar a ver e ouvir a ponto?

O primeiro desafio era encontrar uma justificação dramática ficcional para a Cristina estar em palco. Tínhamos imensas possibilidades e acabou por ser uma coisa tão simples como: há um problema, temos de cancelar o espetáculo que estamos a fazer e partir para uma nova peça. Diz o Vítor: “tive uma ideia, e se tu estivesse em palco?”, e a ponto responde: “nem pensar.” É péssimo, é um *deus ex machina* logo no primeiro minuto. E o fio narrativo é esse argumentário, que atravessa três quartos do espetáculo: no café Ponto de Encontro – onde realmente me sentei com a Cristina para falar sobre este projeto –, temos um diretor de teatro e uma ponto a discutir durante horas as razões pelas quais ela deveria aceitar. O que a ponto conta é a história do dia em que decidiu estar nesta situação, pela primeira vez em palco. Temos um final anunciado: ela está aqui, hoje. Então a questão é: como é que vamos chegar a esse sítio? E aí a ponto, e a forma como ela está em palco, o facto de ela às vezes se mexer mais do que os atores, outras vezes se resguardar, tudo isso é sublinhado, ganha um valor particular. É como se houvesse um *follow spot* sempre em cima da Cristina, como se dramaturgicamente começássemos a apontar para ela. Depois, é muito curioso: a Cristina às vezes desaparece de palco sem sair de palco. Porque está mesmo a pontar, e ela tem a capacidade de se anular sem sair do lugar. Essa espécie de invisibilidade psicológica

é muito interessante de observar, a mestria profissional da Cristina, a capacidade de estar a dois metros de dois atores que contracenam e não fazer sentir a sua presença, para eles poderem estar a cem por cento na cena. A capacidade de estar só com as pontinhas dos dedos no palco, mas não completamente, como ela conta no espetáculo.

Para o espectador, a presença da Cristina distingue-se logo da dos outros atores.

Há uma dimensão coreográfica e plástica no modo de estar da Cristina, na forma como ela se desloca no espaço, que é diferente da presença e do movimento de um ator que tem a consciência de estar a ser visto. [...] É a movimentação de alguém que trabalha. Há um colocar dos bastidores em palco, fazendo-os coexistir com a cena, e podemos observar esses dois mundos misturados. Na entrada de público, a Cristina começa sozinha em palco – e esse é o único vislumbre que temos dela sozinha, até muito tarde no espetáculo. Depois, o que fazemos é, gradualmente, criar as condições para que o olhar se vá acumulando de novos significados, sem ser preciso ilustrar isso em palco. Para mim, era muito importante que a forma como a Cristina muda no espetáculo fosse no modo de ser olhada.

E não no que ela faz.

Porque a Cristina, quando aceitou fazer o espetáculo, aceitou como ponto, disse: “o que muda é que o público me vai ver, mas eu não vou mudar a forma como faço as coisas, eu não sou atriz, nem quero ser.” E eu disse: “prometo que nunca te vou fazer um pedido por causa da atriz Cristina Vidal. Posso pedir-te coisas por causa da cena, mas é sempre à ponto Cristina Vidal que, por acaso neste espetáculo, aceitou estar a ser vista.” No fundo, a Cristina, do primeiro ao penúltimo momento do espetáculo, está só a pontar.

É por isso que a figura da ponto se desdobra em duas atrizes?

Como ela é só ponto, não pode fazer dela própria, e portanto pontar as atrizes, a Beatriz e a Sofia, que fazem de ponto na peça. Aquelas pontos são ferramentas

para fazer a personagem da ponto nas cenas que ela vai contar, e para se dirigirem ao público. Esse foi o achado que mais me seduziu no início, o brinquedo novo. E a escolha radical de tudo ser pontado pela Cristina. Que era muito assustadora, por causa do potencial de aborrecimento de tudo ser dito duas vezes, primeiro de forma inaudível e depois audível.

Sendo que há variações, por exemplo, quando são as cenas das peças, a Cristina só pontou o ponto.

Aí ela não precisa de pontar porque os atores sabem as peças. Quer dizer, às vezes não sabem e ela tem mesmo de pontar... Apesar de ser um elenco talentosíssimo, a verdade é que às vezes deu mesmo jeito a Cristina Vidal estar em palco e poder pontar coisas que nem tínhamos combinado serem pontadas. E essa é uma das belezas desta pequena máquina que inventámos, que é o *Sopro*, com palavras e atores. É a Cristina poder estar tão próxima do que faz. E isso, muito mais do que a questão da homenagem ao teatro, às pessoas do teatro, ou às pessoas dos bastidores do teatro – que está presente no espetáculo –, é que é para mim realmente tocante, o facto de haver momentos que estão muito, muito próximos de porque é que faço teatro. Momentos em que vejo as pessoas como a coisa mais importante daquilo que está a acontecer. Em que fazer um espetáculo é só criar as condições para poder pôr pessoas à frente de outras.

Dá ideia que algumas das histórias são inventadas, outras parece que não. Como é que chegaram a estas histórias?

A Cristina já me tinha contado algumas, e depois contou muitas outras quando começámos o processo de trabalho. Mas também há histórias apócrifas, adulteradas, dos bastidores desta casa, contadas por outras pessoas, que fui ouvindo e recolhendo ao longo de dois anos e meio. E confesso, até com algum orgulho que, à exceção de uma história, já não consigo dizer exatamente neste texto o que é realidade e o que é ficção, ou que rasto de verdade é que há em cada história. Há uma história que é absolutamente verdade: a Cristina Vidal

viu pela primeira vez um espetáculo de teatro aos cinco anos, escondida na caixa de ponto para não ser vista pelo público e, depois de ela se tornar ponto, esse momento adquiriu quase uma ironia profética. [...]

Há uma cena um bocadinho diferente das outras, entre a diretora e o Verchínin, mas que no início parece ser entre a diretora e o médico. Há uma história que está a ser representada dentro da história, e entramos numa espécie de caleidoscópio. E sendo a cena mais trágica, é apresentada como a mais próxima da vida e não de uma peça de teatro.

Eu gostei desse jogo, em que a cena mais teatral ou artificiosa parece a mais normal, duas pessoas a falarem e nós a vermos. Gosto desses dois ingredientes. Ao mesmo tempo, tenho uma grande sedução por aquelas cenas que parecem peças dentro da peça, como a cena entre a Nora e o Helmer na *Casa de Bonecas*, cenas que duram mais do que deviam, que de repente quase nos desviam. No *Sopro*, há uma estrutura em que vamos ao passado, voltamos ao presente, depois vamos mais longe ao passado, de novo ao presente, etc., e de repente, pum: meia hora de duas pessoas a falar. Curiosamente, a protagonista está ali num canto e diz uma palavra. A protagonista é a ponto. [...] O grande momento trágico da ponto teria de ser uma história pessoal que ela testemunhou e na qual interveio. E depois brincámos um bocadinho com essa ideia – que discutimos muitas vezes com a Cristina –, que é a vontade de outra coisa, quisemos ter um pequeno momento de transgressão. A certa altura, na sala de ensaios, o que estás a fazer é brincar com todas as possibilidades do instrumento. O que é que uma ponto não pode fazer? Não pode mudar o texto.

A diretora diz-lhe: “tu não tens o direito de mudar o que está escrito”, como se ela tentasse rescrever o destino.

Uma ponto que todas as noites tem de pontar a morte da Ifigénia. “Mas nunca tiveste vontade de salvar a Ifigénia no final?” E de repente transferimos isso para a vida pessoal: a ponto a tentar mudar uma coisa na vida da diretora e, claro,

ser chamada à atenção, porque o seu papel não é esse. O seu papel é garantir que a Ifigénia morre todas as noites, porque é o que o Eurípides escreveu. [...] Para o melhor e para o pior, o ponto está ali para se cumprir o que foi planeado. E há qualquer coisa de trágico nisso, no sentido de uma noção da máquina da tragédia. O ponto é o guardião da próxima fala, ele sabe o que vai acontecer a seguir, antes dos heróis. Ao contrário da Cassandra, pode falar e podem levá-lo a sério, mas o ponto não pode mudar os acontecimentos e, nesse sentido, tem qualquer coisa próxima da maldição da Cassandra. [...]

O ponto pontou, mas não dá entoação: diz o texto de forma neutra. E nessa cena eles estão precisamente a discutir qual é o tom que o médico usou. É interessante ser esse o momento em que a ponto tenta mudar o texto, do “vai” para “não vás” (que é no fundo o que a diretora deseja mas não consegue expressar).

É curiosa essa separação. Aí, a ponto está do lado do autor, da escrita, mas não do sentido do texto. Os atores é que estão do lado do sentido. Quando o ponto diz, é só uma série de sons organizados; só quando a memória do ator é ativada é que aqueles sons passam a palavras, a sentido. Eu gosto dessa ideia de os atores serem os escritores do sentido do texto e aqui no *Sopro* isso é muito agudo. Eu escrevo para os atores e eles podem influenciar a escrita, mas ainda assim o texto deixa espaços em branco que irão ser preenchidos pelos atores e pela interpretação, e isso interessa-me muito também porque é um retrato de uma cumplicidade, de um diálogo. [...]

[...] *Sopro* também faz uma pequena versão da história do Teatro. Podes falar sobre a escolha dos excertos de peças que aparecem?

Quando pensei em levar este espetáculo a Avignon, ele não estava suficientemente avançado para que eu pensasse “este espetáculo vai funcionar”. Era mais a ideia de a primeira vez que eu estreio – e que o D. Maria II estreia – em Avignon, num espaço de tanta visibilidade, a protagonista ser não uma atriz mas uma ponto. Pareceu-me que isso tinha a dose certa de provocação e de deslocamento do olhar

do público em relação à espetacularidade da forma teatral para me interessar como desafio. Depois, é verdade que consegui transportar o espetáculo para uma espécie de ponto de vista de leitura, de percurso literário de leitor/espectador. Um pouco à semelhança do que fiz, com outras ferramentas, no *Como ela morre*, a partir do *Anna Karénina*, ou com o *Bovary*, a partir do Flaubert, ou mesmo com o *Três dedos abaixo do joelho*. Começou a seduzir-me a ideia de colar fragmentos de peças às histórias dos bastidores, para dizer um pouco que, na memória de uma ponto, a atriz e a personagem que ela interpretou se misturam, a ficção e a realidade estão no mesmo plano. Então o Racine, o Molière, o António Patrício surgem não tanto para fazer uma historiografia do teatro (embora haja cenas emblemáticas), mas porque rimavam com as histórias de bastidores que estávamos a contar. São quase todas despedidas...

Estava mais a pensar no ponto de vista de teres uma amostra de ideias de teatro, de épocas e linguagens diferentes.

Isso permitia-me também uma amostra de registos de interpretação. [...] A ideia era: se nós fizéssemos hoje o *Avarento*, as *Três Irmãs*, a *Berenice*, como é que seria essa cena? [...] Esta passagem por vários autores permite-nos também promover relações diferentes entre os atores e a ponto: o registo teatral é outro, a forma de pontar também, há aqui uma dimensão técnica. E permite também, numa peça que é muito verbal, demonstrativa, e às vezes estática, ter diferentes utilizações do palco e da luz. [...]

E como foi o trabalho de sonoplastia e de cenografia?

A sonoplastia foi feita pelo Pedro Costa e tem muito que ver com o artifício do teatro. Há dois elementos fundamentais: o primeiro, é um efeito quase de *bruitage*, com sons que cumprem o papel de elipses, em vez de serem ilustrativos – um comboio, um cavalo que passa – e que nos permitem fazer saltos temporais ou espaciais. É uma linha poética, que tem que ver com a recuperação de sons do passado. E depois há outra linha do trabalho, que é a do vento. A peça foi criada para o Cloître des Carmes, que é um espaço ao ar livre. [...]

O vento umas vezes invade o espetáculo, outras é ténue e acompanha-o, e ao mesmo tempo é o sopro. Há uma relação forte entre o som e a luz, que tem que ver com a ideia de passagem do tempo, mas também com a contaminação pelo que nos rodeia. O trabalho de cenografia do Thomas Walgrave, que também assina a luz, tem que ver com um movimento perpétuo das cortinas, a denunciar a realidade à nossa volta. [...] Tanto o Pedro Costa como o Thomas Walgrave, em vez de inventarem um espaço para as cenas que estávamos a ensaiar – sobretudo porque não havia cenas escritas com a antecedência necessária... – tiveram de inventar quase um texto sonoro e um texto cenográfico e de luz que é paralelo. [...] Gosto de escrever até muito tarde e de continuar a fazer pequenas ou grandes correções, se for necessário. Para já, acredito que criativamente há grandes vantagens em não tomar nenhuma decisão até sermos obrigados a tomá-la. [...] Uma delas é a de aproveitar, de uma forma muito mais... eu vou arriscar o adjetivo “humana”... a criatividade de toda a gente, [...] de fazermos em conjunto com mais liberdade, com mais felicidade. E eu prefiro fazer um mau espetáculo mas termos vivido uma história incrível a fazê-lo, do que um bom espetáculo à custa de dias mal vividos.

“Sobretudo, não morrer”, como diz o Vítor na peça.

Isto é tudo muito fugaz. E dito assim soa a *slogan* de rede social, mas estarmos felizes a fazer o que estamos a fazer é um direito. [...] Eu sei que arriscamos sempre fazer um mau espetáculo, porque isso faz parte, então o que não podemos arriscar é o respeito pelo outro e a felicidade de estarmos juntos. E depois esperar que um processo feliz leve a um espetáculo feliz.

* Excertos de “A Ifigénia tem de morrer todas as noites”, conversa conduzida por Ana Eliseu e Joana Frazão a 9 de outubro de 2017 (três meses depois da estreia do espetáculo), publicada originalmente no programa de sala de *Sopro* do Teatro Nacional D. Maria II.

ficha técnica TNSJ

produção executiva

Alexandra Novo

direção de palco

Emanuel Pina

adjunto do diretor de palco

Filipe Silva

direção de cena

Ana Fernandes

luz

Filipe Pinheiro (coordenação),

Adão Gonçalves, Alexandre Vieira,

José Rodrigues, Nuno Gonçalves,

Rui M. Simão

maquinaria

Filipe Silva (coordenação), **Adélio Pêra,**

António Quaresma, Carlos Barbosa,

Joaquim Marques, Joel Santos,

Jorge Silva, Lídio Pontes, Paulo Ferreira

som

Joel Azevedo

vídeo

Fernando Costa

língua gestual portuguesa

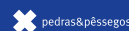
CTILG – Serviços de Tradução e

Interpretação de Língua Gestual, Lda.

audiodescrição

AR Produções

apoios TNSJ



apoios à divulgação



agradecimentos TNSJ

Câmara Municipal do Porto

Policia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

Agradecimentos TNDM II

Agnès Trolly, Carla Bolito, Carla Galvão, David Pinto, Filipa Matta, João Coelho, Julie Bordez, Magda Bizarro, Mariana Magalhães, Paul Rondin, Sara Barros Leitão, Teresa Coutinho, equipa do Festival d'Avignon, equipa técnica do Cloître des Carmes, ICA – Instituto do Cinema e Audiovisual

Edição

Departamento de Edições do TNSJ

coordenação **Fátima Castro Silva**

design gráfico **Dobra**

fotografia **Christophe Raynaud de Lage,**

Filipe Ferreira

impressão **Greca – Artes Gráficas, Lda.**

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espetáculo.

O uso de telemóveis ou relógios com sinal sonoro é incómodo, tanto para os intérpretes como para os espectadores.

Sopro

texto e encenação
Tiago Rodrigues

cenografia e desenho de luz
Thomas Walgrave
figurinos
Aldina Jesus
sonoplastia e operação de som
Pedro Costa
direção técnica
Rui Simão
direção de cena
Catarina Mendes
assistência de encenação
Catarina Rôlo Salgueiro
operação de luz
Daniel Varela
maquinaria
Marco Ribeiro
produção executiva
Rita Forjaz
assistência de produção
Joana Costa Santos
legendagem
Rita Mendes

interpretação
Beatriz Brás
Cristina Vidal
Isabel Abreu
Romeu Costa
Sofia Dias
Vítor Roriz

produção
TNDM II
coprodução
**ExtraPôle Provence-Alpes-Côte
d'Azur, Festival d'Avignon,
Théâtre de la Bastille,
La Criée Théâtre National
de Marseille, Le Parvis Scène
Nationale Tarbes Pyrénées,
Festival Terres de Paroles
Seine-Maritime – Normandie,
Théâtre Garonne Scène
Européenne, Teatro Viriato**
apoio
Onda

estreia **7 Jul 2017**
Festival d'Avignon (França)
dur. aprox. **1:45**
M/12 anos

Espectáculo em língua
portuguesa, legendado
em inglês.

Teatro Nacional São João
12-22 junho 2019
qua+sáb **19:00**
qui+sex **21:00**
dom **16:00**
12 jun qua 21:00

Língua Gestual Portuguesa
+ Audiodescrição
22 jun sáb 19:00

Conversa pós-espetáculo
14 jun