

TEATRO NACIONAL D. MARIA II

D. M II

CALLIGULA MORRUELO
EU NÃO



CALÍGULA MORREU. EU NÃO

TEXTO **CLÀUDIA CEDÓ (ESPANHA)**

ENCENAÇÃO **MARCO PAIVA**

25 jun – 4 jul 2021

ter a sáb, 19h

dom, 16h

Sala Garrett

duração

1h25

M/14

Espetáculo interpretado em português, castelhano e Línguas Gestuais Portuguesa e Espanhola, com legendas em português.

Sessão com Audiodescrição

4 jul, dom, 16h

com

Ángela Ibáñez,
André Ferreira,
Fernando Lapeña,

Jesús Vidal,

Luís Garcia,

Maite Brik,

Paulo Azevedo,

Rui Fonseca

cenografia

José Luis Raymond

composição musical

José Alberto Gomes

desenho de luz

Nuno Samora

videoarte

Cláudia Oliveira

assistência de direção

Magda Labarda

intérprete de LGP

Barbara Pollastri

produção

Terra Amarela

coprodução

Teatro Nacional D. Maria II,

Centro Dramático Nacional

apoios

Embaixada de Espanha,

AECID - Agência Espanhola

de Cooperação Internacional

para o Desenvolvimento

Espetáculo estreado

a 19 de maio de 2021 no

Teatro María Guerrero –

Centro Dramático Nacional.

equipa TNDM II

direção de cena

Catarina Mendes

operação de luz

Daniel Varela

operação de som

João Neves,

Margarida Pinto,

Rui Antunes

operação de vídeo

André Carrilho

maquinaria

Lindomar Costa,

Paulo Brito

auxiliar de camarim

Carla Torres

produção executiva

Pedro Pires



NÃO HÁ IMPOSSIBILIDADE NAS RELAÇÕES HUMANAS

CONVERSA COM **MARCO PAIVA**

Este espetáculo é feito de diversas camadas, a começar pela história dentro da história: temos um encenador que quer voltar a encenar Calígula, de Camus, e que convoca uma companhia já retirada com quem trabalhava; temos os atores desta companhia e a sua relação com o encenador, a resvalar para a tirania; e temos os atores que estão a fazer este espetáculo, Calígula Morreu. Eu não, com as suas experiências, corpos e vozes diferentes. Isto para se perceber até que ponto a diversidade, enquanto conceito norteador e prática, integra a própria estrutura do espetáculo.

Marco Paiva (MP): E é aquilo que acaba por ser o motor da própria proposta e do trabalho que a [estrutura artística] Terra Amarela faz.

E, no debate sobre tirania e liberdade que a peça propõe, a diversidade é também o caminho, talvez único, para combater uma e construir a outra.

MP: Sim, esse é o ponto de partida no trabalho da Terra Amarela — e pessoalmente — desde sempre. Nós partimos sempre desta ideia de que enquanto não nos compreendermos uns aos outros, dificilmente deitamos abaixo absolutismos e regimes totalitários. E compreendermo-nos uns aos outros, na nossa perspetiva, depende sempre de dispender tempo para olhar à volta e termos a coragem de desmontar a ideia de conforto. Ou seja, de passarmos a vida a correr atrás daquilo que nos faz sentir bem e daquilo que é semelhante a nós para andarmos como que inebriados com a nossa existência, pondo completamente de lado aquilo que nos pode inquietar no outro. E esta coragem é algo que tem que partir de todos nós. Enquanto não existir esta vontade explícita de estar com o outro — e de estar com o outro não só porque ele satisfaz o meu conforto, mas porque ele

levanta questões e me põe a pensar sobre como é que, coletivamente, podemos existir com as nossas diferenças -, dificilmente conseguimos atingir esse patamar de entendimento do que é a diversidade, do que é o outro, e construir espaços coletivos que consigam responder a essa exigência de todos nos sentirmos minimamente bem por estarmos vivos e procurarmos um espaço comum. E esse é o ponto de partida do espetáculo: como é que nós pegamos na nossa realidade e a transportamos para um patamar ficcional e continuamos, dentro desse patamar ficcional, a discutir questões que são muito políticas, não desvirtuando a procura de linguagens artísticas, questões plásticas, estéticas; e mesmo dentro deste patamar ficcional, da estética, da criação artística manter esse diálogo com a ideia de diversidade, ou seja, com a ideia de risco. Como é que, convocando corpos e vozes que são muito distintas daquilo que é a normativa teatral, eu me ponho em causa sobre aquilo que vou descobrir como mecanismo cénico para contar a minha história. Porque, inevitavelmente, trabalho com corpos, vozes, experiências que são muito divergentes daquilo que é a zona confortável de criação. Quando fazes teatro procuras que os atores tenham uma boa elocução e que tenham uma experiência intelectual que corresponda àquilo que consideras ser a experiência intelectual necessária para responder às tuas questões pessoais enquanto encenador ou criador, e aqui o espetáculo tira-nos o tapete a todos esses níveis e põe-nos, a todos aqueles que se propuseram a fazer a obra, um bocadinho em causa. E levantou-nos muitas questões durante o próprio processo.

Por exemplo?

MP: Bom, um dos protagonistas é cego e a outra é surda, e a primeira questão foi, então, qual a linguagem comum a encontrar para responder cenicamente a esta particularidade. Foi, desde o primeiro dia, um grande desafio. E a verdade é que, dispendendo o tempo de estar juntos, fomos-nos conhecendo profundamente, artística e pessoalmente, e percebendo que dentro dessa suposta incompatibilidade existia uma outra linguagem que estava ali escondida e que aparece na relação com os objetos e com os outros elementos do espetáculo — a iluminação, o som, a própria encenação — que respondem à possibilidade de contar uma história mesmo que a perspetiva comunicacional daqueles dois intérpretes esteja, à partida, completamente ao lado daquilo que era esperado, ou daquilo que é a norma. Portanto, esta ideia de diversidade está muito assente

em todas essas camadas do espetáculo, mas também nesta vertente de, enquanto cidadãos, artistas, com as nossas particularidades, nos pormos também em causa, mergulharmos nesse conceito de diversidade e encontrarmos linguagens comuns. Porque eu acredito que é tão complexo para mim ir dirigir um ator que é cego e outra que é surda e construir uma cena [com ambos], como é difícil para o Jésus e para a Ángela, que têm formas de comunicação e de perceção do mundo distintas, encontrarem-se para criar uma linguagem comum. Ou seja, estamos todos no mesmo nível de risco, e isso é muito belo.

E também é muito belo que este espetáculo nos traga para essa essência do teatro enquanto lugar do outro, do que não é norma, e que a inquietação seja imediatamente partilhada com os espectadores. E que, partindo do Calígula de Camus — que inspira o texto de Clàudia Cedó -, se leve à cena a opressão.

MP: O texto do Camus sempre me levantou muitas questões. Em primeiro lugar, logo, a questão de qualquer um de nós estar à beira de se tornar um Calígula. Na obra do Camus, o Calígula era um imperador muito amado e de repente, por um vazio profundo na sua existência [causado pel'] a perda de um grande amor, transforma-se num tirano e põe tudo em causa. O que me faz pensar qual é o limite de cada um de nós para chegarmos àquele ponto, no que nos poderia levar a matar o outro, a perder noções de bem, de equilíbrio, de empatia relativamente ao que está à nossa volta. E isso sempre me inquietou muito. Quando perco toda a esperança no mundo e nas pessoas em que é que me posso tornar? Nunca vivi essa situação fronteira, mas aquilo que se passa hoje em dia com este movimento terrível da extrema direita, pela Europa fora, cavalga muito sobre estas questões, cavalga sobre a desesperança das pessoas sobre o mundo. Não ter dinheiro, ter fome, o teu filho não ter trabalho são situações que geram uma revolta terrível no outro, que o faz perder o sentido de amor próprio e de amor por tudo que está à sua frente. Então, *Calígula* sempre levantou estas questões. Depois há também a relação que ele tem com os patrícios: o Calígula Amado é também aquele imperador que nunca levantou muitas questões, que permitiu que os próprios patrícios fossem tendo os seus pequenos poderes naquele reinado. Entendemos que vivemos estruturalmente em algo que é podre e que de alguma maneira se tenta manter de pé, mas que na verdade vive muito deste compromisso entre o 'eu não vejo o que tu fazes, tu não

vês o que eu faço e estamos bem'. E levanta também outra questão: afinal, todas estas lutas que temos são em nome de quê, de quem? Em nome próprio? Em nome da construção de algo coletivo? Estes são alguns dos dilemas que o *Calígula* sempre me levantou e depois, quando começamos a transpô-lo para o trabalho que fazemos na Terra Amarela, fomos encontrando as mesmas questões. Todo o trabalho que temos vindo a fazer sobre a questão do acesso, da liberdade e da diversidade, onde é que ele se posiciona hoje em dia? O que é que, de facto, está a mudar — ou não — e que estratégias podemos ter para que todas estas questões deixem de ser algo quase eternamente sem resolução e passem a ser normalizadas? Então, o *Calígula* pareceu-me bem nesta perspetiva de pôr alguém a tentar encontrar um sentido para a vida. E o sentido para a vida que o encenador dessa peça procura é uma ideia de perfeição, só que as ferramentas que ele tem para construir essa ideia de perfeição são tudo menos ferramentas que lhe permitem atingir essa ideia de perfeição que ele guarda: o ator que não tem pernas, o ator que não fala e quando fala se exprime por língua gestual... E, portanto, pareceu-me interessante desmontar esta figura mais totalitária do *Calígula* tirando-lhe o tapete da realidade, ou seja, não através da agressão, mas através da estratégia do absurdo — que também está muito presente na figura do Camus. O que acontece dentro do espetáculo é que eles utilizam o humor, a ironia, o jogo, são quase seis crianças contra um adulto a pintar-lhe o mundo de uma maneira que ele nunca viu e a fazê-lo confrontar-se com aquilo que não consegue dominar até ter de se ir embora. É uma espécie de conquista, não utilizando as mesmas armas de repressão, mas expondo-lhe o absurdo de tal maneira que ele não consegue lidar com aquilo. E é assim que nós ganhamos àquele ser totalitário no final da peça: montamos um esquema tão ridículo, expomo-lo tanto à sua própria fragilidade que ele acaba por desaparecer, perdido no meio da estratégia que tenta criar. E o absurdo do Camus entra muito dentro da proposta da peça, tal como o outro lado, o conceito de felicidade. A obra dele está muito dividida entre estes dois eixos: o absurdo como arma de destruição do absolutismo, mas depois esta ideia de felicidade, que é possível sermos felizes, que é possível termos espaços de discussão. E a prova máxima é estarmos aqui [nós, artistas], a fazer teatro para vocês [espectadores]. E essas camadas de que falavas é isso mesmo: estás a ver uma peça de teatro onde existem atores dentro da própria peça — um 'teatro do teatro' — que, ao mesmo tempo, são oito artistas com características muito específicas que se debatem no seu quotidiano com a própria ideia de repressão, mas

que conseguem através do teatro encontrar um espaço de felicidade e de expressão que lhes permite ultrapassar aquilo que seria a sua condição mais natural. E ainda há a questão do lugar onde estamos: uma coisa é fazermos uma obra destas num pequeno palco, outra coisa é fazê-la num teatro nacional que é um palco de eleição e que projeta de outra maneira tudo aquilo que ali está a acontecer. Ou seja, se chegámos aqui e podemos fazer isto, por que razão é que não o podemos fazer noutros teatros ou criar tempos de café, de leitura, de lazer para estar juntos e conhecer o Paulo que não tem pernas ou o André que é surdo ou a Maria João que tem outros gostos? O espetáculo é um monte de camadas políticas e artísticas que nos abrem portas para muitas coisas.

E não é só um teatro nacional, são dois, o D. Maria II e o Centro Dramático Nacional, em Madrid. Neste espetáculo, aliás, é tudo a dobrar: os atores são portugueses e espanhóis, fala-se português e castelhano e língua gestual portuguesa e espanhola.

MP: O espetáculo é uma espécie de provocação. Quando alguém diz, ‘oh pá, fazer um espetáculo com duas línguas?...’, nós dizemos ‘então vamos lá fazer um com quatro línguas!’ E não é por querer exacerbar nada, é só para criar um espaço que faça as pessoas refletirem. É possível encontrarmos pontos de contato. Não há impossibilidade nas relações humanas. Por mais extremadas que pareçam as pessoas e as relações, há sempre um ponto em que nós conseguimos dialogar, encontrar compromissos e formas de estarmos minimamente bem uns com os outros. E o espetáculo também provoca esse pensamento, porque nós estamos aqui com aquilo que, para a maior parte das pessoas, parece uma coisa quase impossível de fazer. Isto acontece para que, quando sairmos do teatro e nos sentarmos ali juntos no café, tu que não sabes língua gestual e uma pessoa surda que se sente ao pé de ti arranjem formas de comunicar. E, na verdade, isso interessa-nos mais do que a questão artística, essa possibilidade de ter no teatro uma espécie de campanha para dizer às pessoas ‘Atenção ao que se passa aqui!’. Este patamar ficcional entrega também [aos espectadores] a responsabilidade de levarem isto para a realidade e pensarem que não há impossíveis nas relações e nas comunicações, basta sermos criativos, estarmos atentos, dialogarmos.

Essa campanha é fundamental. E no jogo teatral, como foi – e como é, na tua prática de há largos anos – trabalhar com pessoas com

experiências, vozes e corpos tão fora da norma, com e sem deficiência?

MP: Quando começo a trabalhar com os atores e atrizes, imagino-os sempre como instrumentos musicais. A primeira fase do trabalho é perceber como é que eles tocam, que som é que têm, quais são as dinâmicas. E depois vão-me surpreendendo com aquilo tudo, porque trabalhar com um elenco muito diverso é como se, de repente, eu tivesse acesso a instrumentos orientais que nunca tinha ouvido e que produzem sons muito estranhos e têm formas muito distintas, mas que me abrem a cabeça para imagens plásticas e para conjuntos de sonoridades. Então o primeiro momento é sempre ouvir como é que eles tocam, como é que se mexem, que velocidade é que têm. E depois é um bocadinho um jogo de *Tetris*, é ires orquestrando a tua orquestra. Por exemplo, se quero trabalhar o conceito de velocidade numa cena e se estou a trabalhar com o Paulo Azevedo que não tem nem pernas nem braços, tenho primeiro de o ouvir ‘tocar’ para perceber como é que este conceito velocidade existe naquele corpo. E depois, então, vou jogando com isso na relação com a cenografia, com a iluminação, com os outros atores. É quase sempre uma experiência iniciática quando se trabalha com elencos muito distintos. Eu trabalhei com algumas companhias durante muito tempo e uma das coisas que venho percebendo é que existe um período de encantamento onde nos estamos todos a conhecer e, voltando à metáfora dos instrumentos musicais, cada um de nós sopra as notas e é sempre uma novidade para quem ouve mas, conforme os anos e as peças vão passando, parece que a orquestra já não se consegue reinventar. Chegamos para montar um espetáculo e já sabemos como é que cada um de nós toca e então parece que há uma espécie de falta de encanto naquilo. Quando trabalhamos com artistas que são completamente fora da caixa, que são quase uma espécie de anti-instrumento, a tua imaginação é alimentada de forma muito mais interessante porque és obrigado a parar e pensar. Como é que eu ponho o Paulo a correr em cena, a saltar de uma mesa, a fazer um pino? Como é que a Maite, que tem 80 anos e uma saúde muito frágil, se senta no chão com o Fernando para fazer uma cena super íntima? Ou seja, são os próprios corpos, vozes e experiências que alimentam as mecânicas cénicas e contaminam a descoberta daquilo que, depois, há de ser a cena. E é sempre dentro desta lógica de, num primeiro momento, ouvir, escutar, ver muito bem o que é aquela estrutura que ali está — física, intelectual, emocional, estrutura do pensamento e do estar — e depois começar a brincar com todos os elementos, cénicos, textuais, iluminações, música, e perceber

qual é o espaço que cada um acaba por ocupar no objeto final. E poder trabalhar com estes instrumentos que à partida parecem quase dissonantes, influencia imenso o jogo cénico.

Neste espetáculo tens uma orquestra mista, trabalhas pela primeira vez com grande parte dos artistas, mas também há parceiros de há muitos anos, como o Rui Fonseca.

MP: Trabalho há muito tempo com o Rui, desde [o grupo de teatro] a Crinabel e, na verdade, todos diziam que era aquele que eu chateava mais [risos], porque sei bem do que ele é capaz. Não há propriamente uma relação de descoberta, além da descoberta natural de um texto novo, mas há já um compromisso muito grande entre os dois de sabermos o que é que cada um procura no outro. E já tinha trabalhado com o Jésus Vidal em dois ateliês, mas todos os outros eram pessoas que chegavam de novo. E isso é muito refrescante porque, além de serem figuras muito características, o trabalho com artistas com diversidade continua a surpreender-me. De uma maneira geral, o ator ou atriz que tem um percurso mais normativo, raramente foge de uma determinada baliza expectável quando responde a uma proposta; mas, por exemplo, nos ensaios com o Fernando Lapeña, o ator que tem Trissomia 21, cada coisa que ele trazia à cena era uma espécie de descoberta, algo que ele tirava da cartola e era tão fora daquilo que eu esperava que acontecesse que me abria a cabeça para repensar o que achava que já estava certo. E esse é o grande interesse de podermos trabalhar nestas lógicas de descoberta.

Eu descobri o André Ferreira, o ator surdo que tinha conhecido aqui no D. Maria II numa conversa com artistas. Foi há uns 3 ou 4 anos, numa sessão com interpretação em língua gestual portuguesa, e ele foi um dos primeiros espectadores a interpelar os artistas: queria ser ator e saber o que tinha de fazer para conseguir, um dia, estar no palco da Sala Garrett. E cá está ele. Sabemos que há muito a fazer, mas vemos que o que se vem fazendo começa a transformar vidas é muito exaltante.

MP: O caso do André é paradigmático. E é um bocadinho a resposta àquilo que o Teatro Nacional tem vindo a construir nos últimos anos, este pensamento que tem a ver com a diversidade — mas não tem só a ver com a questão dos artistas com deficiência — este pensamento de um teatro mais horizontal, uma espécie de teatro sem paredes que

está muito em diálogo com os territórios e que provoca o sentimento de pertença. E isso abre portas extraordinárias, tanto sociais como artísticas: de repente, passas a ver a criação artística como uma possibilidade de reunir pessoas, lógicas, pensamentos estéticos que à partida estavam sempre do lado de fora e não faziam parte do cânone institucional daquilo que é o teatro ou a dança — sendo que a dança está muitos anos à frente!

Lembro-me de contares que sempre que a Terra Amarela anuncia um casting é necessário sublinhar que a chamada é para artistas com e sem deficiência, ou os artistas fora da norma não aparecem.

MP: Quando fazemos audições fazemos muita questão de vincar isso, porque sabemos que não há representatividade daquelas pessoas. Pensam: ‘mas porque vou eu concorrer se nunca vi ninguém com Trissomia 21 numa peça de teatro ou nunca vi ninguém numa cadeira de rodas em cena – provavelmente viu um ator a fazer [de conta que está] em cadeira de rodas? Não é o meu espaço’. Esta questão da representatividade é muito importante e aquilo tem que lá estar porque senão as pessoas não se aproximam. Mas as coisas vão mudando, claro, têm mudado muito mas... Para teres uma ideia mais concreta, em Portugal recebemos 475 candidaturas para o *casting* do *Calígula* e dessas 475 candidaturas só 12 eram de artistas com deficiência; em Espanha recebemos 185 candidaturas e 50 eram de artistas com deficiência... E que já apareciam com currículos estruturados. Por exemplo, o *Calígula* foi a quarta produção do Centro Dramático Nacional com artistas com deficiência nos elencos. [Em Portugal] Nós estamos a fazer um caminho mas, olhando para aquilo que está a acontecer lá fora, agora temos que nos provocar para acelerar mais um bocadinho e não perdermos este balanço. A Terra Amarela não tem braços suficientes para conseguir responder a todos os artistas com deficiência, é preciso que apareçam mais projetos. A dança já tem mais projetos a responder a essa questão, no teatro ainda existe alguma renitência. Costumo dizer que, infelizmente, ainda há muita gente que considera o teatro uma coisa que acontece do pescoço para cima, e isso limita muito a forma como se olha para a criação teatral. A dança, como sempre, pensa com os músculos e sempre esteve aberta ao mundo de outra maneira. Ao mesmo tempo, temos um caminho imenso a fazer no que toca à formação e à qualificação destes artistas, a maior parte deles vindos de

organizações do terceiro setor e sem acesso a uma formação superior de teatro. E isso é um problema grande, porque não aparecem pessoas devidamente formadas para poderem trabalhar. O André é um desses casos, nunca tinha estado num palco, no primeiro ensaio estava completamente perdido em cena. E todo o trabalho do André foi, ao mesmo tempo que eu ia encenando o espetáculo, fazer uma espécie de curso intensivo sobre o que é ocupar uma cena, o que é isso de ser um ator. E isso é belíssimo, por um lado, porque agora é maravilhoso vê-lo, mas ao mesmo tempo penso ‘Caramba! Se em dois meses o André chegou aqui, se ele puder fazer três anos de escola o que é que ele porá cá para fora!...’ Por outro lado, não consigo ter um elenco de oito pessoas naquele ponto, porque senão não consigo estrear. E é isso: há muita coisa feita, há muita por fazer.

Falaste há pouco da Maite e há uma fala dela para o Fernando que toca no coração de todas essas questões: “A velhice assalta-nos durante a noite, quando dormimos, quando não nos podemos defender. Olho para ti e revejo-me a mim como alguém que varreram do centro de tudo”. Este varrimento do centro de tudo, as várias formas de desamparo e de opressão que o espetáculo tem dentro, à mistura com uma ironia e uma energia, uma amargura também...

MP: ...e com aquilo que é transversal a todos nós, a tal condição humana que o Camus está constantemente a invocar...

... tornam muito visível os modos, a frequência e a brutalidade com que essas formas estão presentes fora do palco, no quotidiano.

MP: Sim. A Cláudia conversou com o elenco todo antes de começar a escrever e a Maitê tem uma história muito ligada a essa frase. A Maite foi uma atriz espanhola com muito sucesso no teatro e no cinema e de repente, quando começou a envelhecer — e adoeceu —, deixou de ter convites para trabalhar. É uma atriz extraordinária e do dia para a noite deixou de estar no teatro, no cinema e na televisão.

Passou a ser invisível.

MP: Passou a ser invisível. E porquê? Porque deixou de responder à velocidade esperada. E, hoje em dia, nós todos somos um pouco escravos disso. Se não respondes, não és suficientemente rápido ou suficientemente maleável, rapidamente te varrem. A Maite ficou

doente, não podia ensaiar tantas horas, não conseguia decorar texto tão rapidamente e então ‘oh pá, esta pessoa dá muito trabalho!...’ É também o que se passa com os artistas com quem eu trabalho. Ou seja, se convidas o Paulo Azevedo para trabalhar e no dia em que ele chega para fazer o primeiro ensaio vês que ele não tem pernas e tu até tinhas uma ideia para ele que era correr e, em vez de dizeres ‘ok, então como é que nós corremos com o Paulo Azevedo?’, te encerrares na tua ideia de corrida, tu despedes logo o Paulo. Na verdade, é aquilo que mais acontece. As pessoas procuram alguém que responda a um padrão e esse padrão tem que ser visual, intelectual, de disponibilidade... E se não respondes deixas de interessar e és varrido. Isso acontece com uma pessoa com deficiência ou que envelhece ou que, simplesmente, queira um tempo diferente para se relacionar com as coisas. E isto é terrível para a arte! É terrível quando tu te dispões a varrer quem não responde a um padrão porque, supostamente, na arte deve-se evitar a padronização, deve-se fugir dela como o diabo da cruz, deve-se andar à procura de espaços, de encontros, de pensamento e não estar preocupado em responder a um conceito. E, voltando a essa frase, ela ainda tem mais força porque a Maite a diz para o Fernando que, ele próprio, faz parte dos varridos. E então é muito bonito. E espero eu que quem oiça essa frase fique a pensar sobre quantas vezes nós varremos pessoas para o lado porque elas nos tiram da nossa zona de conforto e nós não queremos sair – voltamos ao início da nossa conversa. E esses sucessivos barramentos levam-nos ao despotismo, levam-nos à revolta e a um descrédito, a uma falta de crença sobre o que está à nossa volta.

E ao desencanto e aos extremismos, como dizias há pouco. E depois há projetos como a Terra Amarela, a estrutura que fundaste e que se apresenta como uma plataforma de transformação.

MP: A Terra Amarela aparece em 2018, depois de 18 anos de trabalho com o projeto Crinabel Teatro, um projeto dentro de uma CERCI [Centro de Atividades Ocupacionais], mas que foi, na verdade, o sítio onde eu fui praticando, pensando experimentando e conhecendo o trabalho que ia fazendo. Até que, em 2016, faço uma encenação a partir do livro *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à Procura do Pai*, do Gonçalo M. Tavares que, curiosamente, foi também numa coprodução com o Teatro Nacional. E esse é um momento muito importante, o momento em que um grupo de teatro que não é profissional e que, ainda por cima, tem artistas com deficiência

intelectual, chega à Sala Garrett. E se foi um momento de muita felicidade para o projeto, por outro lado levantou uma série de questões éticas que me obrigaram a criar uma estrutura. Desde logo, a questão de não poder remunerar as pessoas que estavam ali a trabalhar — porque são clientes de uma instituição [CERCI] e, portanto, não podem receber um ordenado. Ora, não era possível continuar a trabalhar no sentido da profissionalização, se depois não podia cumprir aquilo que é mais elementar [nesse exercício] que é a questão da remuneração, da valorização daquelas pessoas.

E depois porque, sendo uma escola, a Crinabel não tem na sua génese, ou na sua estrutura, pessoas da área cultural e artística que possam responder à exigência de uma estrutura vocacionada para a criação artística neste setor — e não tem porque não tem de ter, porque é uma escola que tem de responder a algo diferente. Então, a Terra Amarela nasce com este primeiro propósito de ter uma estrutura profissional vocacionada para a criação artística em que eu possa continuar a desenvolver o trabalho artístico com artistas com e sem deficiência, vindos de linguagens distintas e, ao mesmo tempo, conseguir ter um posicionamento político um bocadinho mais vincado dentro de uma estrutura que tem na sua identidade este tipo de propostas. E poder começar a implicar-me mais e a bater-me mais por questões como a qualificação das pessoas com deficiência, as suas condições laborais, o emprego, todas essas questões que sempre me inquietaram, mas não fazia muito sentido eu gritá-las dentro da Crinabel.

A acessibilidade é outra das questões fundamentais, e este teatro leva-a muito a peito. É importante perceber que, quando falamos de acessibilidade, falamos tanto de acessibilidade intelectual como de rampas, e que o que está em causa é mesmo a democracia.

MP: Acessibilidade é criar espaços comuns que possam responder a diferentes necessidades e expectativas, não só de pessoas com deficiência mas de pessoas com muitas outras características. E o trabalho que nós fazemos artisticamente tem na sua génese sempre esse esforço de pensamento, de perceber como é que a obra que estamos a criar pode dialogar com o máximo de pessoas possível. Eu aprendi com a [Associação] Acesso Cultura a não dizer ‘para todos’ — é algo que nós desejamos, claro, mas evitamos pensar que é para todos, só para não cairmos na ilusão de que aquilo que estamos a fazer já dá para todos. Não dá. Tem muitas lacunas, é preciso fazer mais. No *Calígula*, por exemplo, a ideia é ser sempre um espetáculo

legendado e o painel de legendas não está ao tamanho habitual, está muito mais abaixo, funciona quase como uma zona cenográfica. Isso permite que uma pessoa surda, ou que tenha uma audição mais deficitária, possa estar a olhar para a cena e ter as legendas para ler quase no seu campo de visão. E a língua gestual em cena permite-lhe pensar que um dia pode ser ator. Ou seja, voltamos à questão da representatividade — e acessibilidade também é isso: ir ver um espetáculo onde eu me reconheço. E a partir daí saber que posso ter acesso a uma escola e ser também ator ou desenhador de luz ou trabalhar numa qualquer área artística. E isto está muito presente nas próprias criações. Ou seja, quando trabalhamos com este tipo de artistas pensamos na vertente criativa — como é que nós podemos forjar linguagens artísticas novas — mas, ao mesmo tempo, como é que podemos fazer com que essas linguagens artísticas sejam mais equitativas, permitam responder a um número maior de espectadores que nós sabemos que são muito distintos. E isto mesmo a nível de construção cénica: não deixar que toda a emoção passe só pelo texto, por exemplo, permite que uma pessoa que tenha uma deficiência intelectual se possa emocionar com o final do espetáculo onde, visualmente, muitas coisas acontecem. Há uma ideia de destruição que está patente na construção cenográfica e que não está só no texto que o André está a interpretar. São pontos de acessibilidade e tudo isso está muito presente no nosso trabalho. Pensar um espetáculo nunca é só pensar um espetáculo, é pensar como é que nós podemos desconstruir as normas e os estereótipos artísticos e/ou sociais e transformá-los em obras artísticas. E depois fazer com que essas obras respondam às diferentes formas de perceção que os públicos podem ter delas.

CONVERSA COM MARIA JOÃO GUARDÃO
A 11 DE JUNHO DE 2021.





A SEGUIR NA SALA GARRETT

QUEM MATOU O MEU PAI

FESTIVAL DE ALMADA



8-10 JUN

TEXTO ÉDOUARD LOUIS

ENCENAÇÃO IVO VAN HOVE

COM HANS KESTING

PRODUÇÃO INGE ZEILINGA, EDITH DEN HAMER (HOOFD)

COPRODUÇÃO DESINGEL ANTWERP

mais informações em www.tndm.pt

QUEM SOMOS

Direção Artística

Tiago Rodrigues

Conselho de Administração

Cláudia Belchior,
Rui Catarino,
Sónia Teixeira

Fiscal Único

Amável Calhau &
Associados, SROC, Lda.

Adjunta da Direção

Artística

Magda Bizarro,

Assessoria Contratação

Pública

Rute Presado

Secretariado

Marina Almeida Ricardo

Motorista

David Fernandes

Atores

João Grosso,

José Neves,

Manuel Coelho,

Paula Mora

e Catarina Couto Sousa,

Cláudio Castro,

Ema Marli,

Inês Cóias,

Nadezhda Bocharova

(estagiários ESTC 2020-21)

Direção de Produção

Carla Ruiz,

Joana Costa Santos,

Manuela Sá Pereira,

Pedro Pires,

Rita Forjaz

Direção de Cena

André Pato,

Andreia Mayer,

Carlos Freitas,

Catarina Mendes,

Isabel Inácio,

Pedro Leite,

Sara Cipriano

e Diana Especial

(estagiária)

Auxiliares de Camarim

Carla Torres,

Paula Miranda

Pontos

Cristina Vidal,

João Coelho

Guarda-roupa

Aldina Jesus,

Ana Teixeira,

João Pinto,

Sílvia Galinha

Assistente Direção

de Cena e Técnica

Sara Villas

Direção Técnica

Rui Simão,

Miguel Abelho

Maquinaria e Mecânica

de Cena

Frederico Godinho,

Jorge Aguiar,

Lindomar Costa,

Marco Ribeiro,

Miguel Carreto,

Paulo Brito,

Nuno Costa

Iluminação

Feliciano Branco,

Daniel Varela,

Gonçalo Morais,

Luís Lopes,

Pedro Alves,

Sophia Andrade

(estagiária)

Som/Audiovisual

Pedro Costa,

André Dinis Garrilho,

João Neves,

João Pratas,

Margarida Pinto,

Tiago Alves

Motorista

Carlos Luís

Direção de Comunicação e Marketing

João Pedro Amaral,

Catarina Freire,

Élia Teixeira,

Joana Bonifácio,

Paula Martins,

Tiago Mansilha

Direção Administrativa e Financeira

Carolina Lemos,

Eulália Ribeiro,

Susana Cerqueira

Controlo de Gestão

Diogo Pinto

Tesouraria

Ivone Paiva e Pona

Recursos Humanos

Verónica Bicho,

Lélia Calado,

Madalena Domingues

Direção de Manutenção

Susana Dias,

Albertina Patrício

Manutenção Geral

Raul Rebelo,

Carlos Henriques,

Eduardo Chumbinho,

Tiago Trindade

Informática

Nuno Viana

Técnicas de Limpeza

Ana Paula Costa,

Luzia Mesquita

Direção de Relações Externas e Frente de Casa

Ana Ascensão,

Ana Pinto Gonçalves,

Carolina Villaverde

Rosado,

Deolinda Mendes,

Mariana Gomes

Bilheteira

Rui Jorge,

Carla Cerejo,

Sandra Madeira

Receção

Isabel Campos,

Paula Leal

Direção de Documentação e Património

Cristina Faria

Acervo

Rita Carpinha

Biblioteca | Arquivo

Catarina Pereira,

Ricardo Cabaça

e Anabela Mourato,

Cláudia Graça,

Filomena Chiaradia,

Rafael Oliveira

(Projeto Rossio)

Livraria

Maria Sousa