

TEATRO NACIONAL D. MARIA II

D.M II



TEMPO PARA REFLETIR

TEMPO PARA REFLETIR

DE ANA BORRALHO & JOÃO GALANTE

20 abr – 2 mai 2021*
ter – sex, 18h30 e 20h30
sáb – dom, 11h
sala estúdio

* no dia 1 de maio não
haverá espetáculo.

duração 1h (aprox.)
M/14

conceito, direção artística,
guarda-roupa e espaço cénico
Ana Borralho & João Galante
texto

José Miguel Silva
com
Beatriz Costa,
Cláudio de Castro,
Daniela Santos,
Daniel Tormo,
Ema Marli,
Inês Azevedo,
Inês Coias,
Inês Marques,
João Grosso,
Leandro Araújo,
Maria Roque,
Nadezhda Bocharova,
Rafaela de Lima

desenho e construção
de cenografia
Pedro Campos Costa
desenho de luz
Eduardo Abdala
desenho de som
Pedro Augusto
som
Demetrio Castellucci,
João Galante aka Coolgate
piano
Ásia Rosa (Rêverie, Debussy)
colaboração artística
Fernando J. Ribeiro
colaboração dramática
Rui Catalão
assistência artística
e de ensaio
Cátia (Alface)
assistência artística,
de ensaio e de produção
Daniel Matos

equipa casaBranca
direção executiva
e administração
Mónica Samões
direção de produção
e difusão
Andrea Sozzi
produção executiva
Joana Duarte
estagiária de produção
Beatriz Nascimento

produção
casaBranca
coprodução
Teatro Nacional D. Maria II
apoio
Impersol – Películas para
Vidros e Revestimentos
Adesivos,
Teatro Meridional

A casaBranca é uma
estrutura financiada pela
República Portuguesa
- Cultura / DGArtes

agradecimentos
Catarina Gonçalves,
Mark Deputter,
Nuno Moura/Douda Correria,
Filipa Borges,
Tatiana Antunes,
Tiago Gandra

equipa TNDM II
direção de cena
Pedro Leite
operação de luz
Gonçalo Morais
operação de som
João Neves
auxiliar de camarim
Carla Torres,
Sandra Margarido
produção executiva
Pedro Pires



SOMOS TODOS O MESMO

CONVERSA COM **ANA BORRALHO & JOÃO GALANTE**

Sei que a proposta é anterior à pandemia, mas este Tempo para Refletir parece feito para os tempos que estamos a viver.

Ana Borralho (AB): Mas não, não foi pensado inicialmente para os tempos que estamos a viver. Inicialmente a peça chamava-se *Mortos Vivos* e a ideia era entrevistar pessoas que tivessem tido experiências de quase morte, mas à medida que investigávamos percebemos que tínhamos sempre relatos parecidos e deixou de nos interessar ir por aí. Depois descobrimos a imagem *Time to Reflect* do [artista plástico] David Shrigley e começámos a trabalhar à volta da ideia de espelhos. Iniciámos a pesquisa ainda antes de 2020 e quando começámos com ensaios, em janeiro de 2020, já tínhamos mudado o título. E havia, também, esta ideia da parede espelho-portal.

João Galante (JG): Dizemos frequentemente que as nossas peças querem ser espelhos. Espelhos do público, espelhos da sociedade...

AB: ... e sempre a tentar abolir esse sentido da barreira, da distância, da quarta parede.

JG: ... e, finalmente, cá estão os espelhos! Este ‘parecer feito para os tempos que correm’ é como dizer que as tecnologias que temos hoje parecem feitas para os tempos que correm... São coincidências que surgem do tempo em que vivemos, onde estamos, e que se cruzam em dado momento. É obvio que, se fores sério no que fazes tens de te relacionar com o tempo em que vives.

AB: ... mas não foi o ponto de partida para o espetáculo, de todo.

JG: O ponto de partida foi mesmo a ideia de reflexo e de reflexão. Mas durante o processo de criação, com pandemias ou sem pandemias, tornou-se claro que o tema da virtualidade estaria presente, uma vez que a virtualidade na nossa sociedade, para o bem ou para o mal, está mais presente que a chamada realidade.

Existe esta separação física que não existia em nenhum dos vossos trabalhos anteriores e, paradoxalmente, o apelo para uma ligação mais profunda do espectador. Quase uma incorporação, diria.

JG: Inicialmente tínhamos pensado numa peça mais cerebral...

AB: ... mais contemplativa, talvez... Dar espaço a esse jogo entre a reflexão do público, literal, ao espelho, e o espaço para refletir.

JG: E foi com a chegada da cenografia, quando tivemos o objeto à nossa frente, que percebemos que podíamos ir mais longe. E que essa reflexão podia ser muito mais complexa e mais física. E ser mais sentida também. Nesse sentido, foi uma descoberta com o material...

AB: Descobrimos que o objeto provocava sensações...

JG: ... e que podíamos sentir fisicamente alguma coisa com o outro.

AB: Foi um processo gradual. Primeiro fizemos o desenho da cenografia e depois, quando finalmente tivemos o objeto à nossa frente, percebemos esta possibilidade de relação com o outro. E o facto de não ser direta a relação do toque é que nos fez ir para esta zona de maior erotismo e sensualidade que a peça tem e que provoca — ou quer provocar — ainda mais sensação no público.

Há ao mesmo tempo a sensação do outro, a sensação de incorporação do outro em nós, e a sensação de nós sermos outro. Há uma viagem interior e um lugar que é sempre paradoxal.

JG: Há uma tentativa de que todos aqueles pensamentos, todas aquelas memórias, pudessem ser de todas as pessoas, que ali estão. E uma vez que o tempo é relativo, nunca estás sozinho, aqueles que ali estão são o outro que está do outro lado, mas o outro também é quem está do lado de cá. Como há essa fusão, são todos o mesmo. Somos todos o mesmo. Somos todos parte da mesma matéria, parte da mesma memória, do mesmo reflexo, da mesma ideia de humano.

AB: ... vives com os fantasmas do passado e com as projeções do futuro. Ou seja, o ideal era que o público saísse do espetáculo a sentir que aquilo podia ser só imaginação sua. Que aquilo que vemos e ouvimos pudessem ser só projeções de nós mesmos.

Como se fossemos sempre nós e o nosso outro, o nosso duplo, o que nós projetamos, o que nós queremos projetar. Ou o que nós, sem saber, temos em nós. É a tentativa de pensarmos como conseguir criar um dispositivo que o público possa sentir, mas também imaginar mais do que sente, pensar mais do que o que vê. Tentar criar algo que leve o público numa viagem interior, como dizias, nesta relação de fusão com o outro. E quando lhe é retirada essa imagem do outro, a viagem interior possa continuar. É como com os textos. Os textos do José Miguel Silva são muito pessoais, mas podem ser de qualquer um de nós. Como se fossem pensamentos que andassem ali, que estão no ar, como dizia a nossa querida Lúcia Sigalho — as palavras todas que já foram ditas, e que andam todas por aí, sem dono, e que fazem parte de todos nós. Há esta relação entre a força da imagem e do texto, e tentar que as duas coisas se fundam, como se fossem dois níveis que estão sempre lá. O texto quer manter-te nesta bolha que também é a tua relação com tua juventude, com a tua história, com as tuas memórias, apesar de estares a ouvir memórias de outro. Foi esta fusão de coisas que nos levou para este objeto.

Os textos são todos poemas do José Miguel Silva, certo? Construíram a narrativa ou escolheram o poeta e ele escolheu os poemas?

AB: Ele deu-nos autorização para usar os livros todos que já escreveu. Entretanto, ele parou de escrever, já não escreve mais poesia. Tenho pena, gosto muito da sua maneira de colocar no papel a aflição do mundo. E imediatamente agradou-nos muito este lado de memória, muito presente, uma memória quotidiana e ao mesmo tempo de fases da vida. O JMS tem muitos livros que passam por memórias da infância e da adolescência — da adolescência perdida — e de quotidiano amoroso, também, da relação com o outro, da solidão, da morte e da vida. E depois tem outros que nos agradavam muito também, mais políticos. Principalmente no *Ulisses já não mora aqui*. E nós escolhemos alguns bastante políticos e no final tivemos alguma dificuldade de os inserir.

JG: Existe uma narrativa que foi criada, também aos poucos, para a peça. E nesta lógica que criamos, faz-nos sentido a questão da mudança de casa, da mudança de pele, da nossa casa-corpo, e desta reflexão que é também o tempo em que vivemos, como nos sentimos dentro e fora, e quantos é que somos dentro desse que somos. Há uma estrutura dentro da peça que eu acho que passa por aí também, numa

tentativa de conseguir dar ao público este caminho que queremos fazer de quantas vidas temos dentro de nós. Quantos somos? Quantos já fomos e quantos ainda poderemos ser?

AB: Por outro lado os poemas dele também são muito... como se os tivesse escrito numa altura em que se apercebeu da perda de alguma coisa. E há uma constante busca de algo que já não volta.. Ele é muito crítico nesta questão da sociedade neoliberal e capitalista e depois há este lado de... As relações parece que acabam sempre mal na poesia dele. E ao mesmo tempo há uma busca constante de um propósito para a vida numa relação amorosa, numa relação com o outro e com o mundo, há sempre um lado que é inevitável... morremos sozinhos. E para estares vivo tens que saber morrer e voltar a viver. E isso funciona também nesta relação com este ‘eu e o meu reflexo’ ou ‘eu e a minha sombra’, de forma mais literal, na relação com o espelho e o ator. Que pode ser uma relação, de facto, ou só uma projecção minha. Numa das conversas zoom com os nossos colaboradores, alguém disse (já não sei quem) uma frase de que gosto muito — só o amor nos pode salvar do capitalismo.

Nessas alturas da peça em que te encontras contigo, és obrigada a confrontar-te com essa condição voyeurística em que estás. Estamos a ver e a ser vistos, mas não somos nós que estamos nus. E a vigilância é obviamente um questão e tudo isto é, também, político.

JG: O ver e o ser visto faz parte de quase todos os nossos dispositivos, provocam no público questões comportamentais, o público confronta-se com a decisão do que assumir publicamente ou não, o que permitir que os outros vejam ou não. Aqui é ainda mais ampliada a questão do controlo, uma vez que para além dos outros tem que se confrontar com a sua própria imagem. Coloca-se a questão — quando é que somos capazes de sair do autocontrole sabendo que estamos a ser vigiados.

O elenco tem pessoas muito diversas e quase todas muito jovens. O que vos orientou nesta escolha?

AB: Inicialmente, no ano passado, nós tínhamos doze atores do Teatro Nacional, sete eram atores fixos e cinco eram estagiários, o que criava um grupo mais heterogéneo. Quando reagendamos a peça, por questões de ocupação dos atores, ficamos com o João Grosso, do elenco fixo, e com quatro estagiários. E entretanto, por coincidência,

fomos convidados para trabalhar com os alunos da Escola Superior de Teatro e Cinema e propusemos que eles viessem fazer o projeto. Mas na realidade não os escolhemos, foram eles que nos escolheram a nós. Havia vários professores/artistas e 60 alunos, e ficamos com o grupo que nos escolheu.

As vossas criações tomam a forma que têm de tomar — coreografia, encenação, instalação — há uma liberdade formal que também é de modus operandi. A vossa prática implica uma moldura mais ou menos definida e, dentro dela, liberdade de movimentos para as pessoas com quem estão a trabalhar, artistas ou não artistas. O que é que foram descobrindo com estas pessoas e elas convosco?

JG: Nós sabíamos bem para onde o projeto ia, já tínhamos a decisão da parede espelho tomada, como dizíamos, e depois, aos poucos, foram surgindo coisas... O despir, por exemplo. Há ali pessoas que nunca se tinham despido em palco e que foram ganhando confiança e percebendo o que é que faz sentido na peça.

AB: E foi até uma delas que, estando a assistir [no lugar do público, nos ensaios], de repente, disse “realmente a roupa não faz sentido nenhum”. Foi muito natural esta procura e provavelmente vamos chegar ao ensaio geral e alguns vão decidir estar nus e outros não. Ou vão acabar por se despir de todos. Não sei, não há nada imposto.

JG: Mas também não é por aí...

AB: Não, acho que não. Tem sido assim uma descoberta conjunta e acho que conseguimos dar espaço suficiente a todas as pessoas para darem as suas opiniões. E têm surgido muitas coisas nesta descoberta conjunta. Abrimos muito, sempre, uma parceria de processo, porque como estamos a descobrir muitas coisas em conjunto e não vimos logo com tudo fechado, é muito partilhado. E há uma escuta grande, também. Inicialmente tivemos muitos ensaios por zoom, muitas conversas, as pessoas partilharam muitas experiências de vida. E isso foi muito forte. Houve pessoas que se abriram mais e outras mais tímidas, claro, e foram-se conhecendo de uma forma muito orgânica. E o aquecimento que fazemos sempre antes de começarmos os ensaios permite deixar cair as fronteiras entre corpos, entre pessoas, entre indivíduos. Há momentos de introspeção, de meditação, de gritos conjuntos, respirações conjuntas que vão

trazendo também seguranças. Uma partilha que te deixa também mais à vontade com o outro, cada um com a sua experiência. E serem capazes de estar ao mesmo nível é muito importante ali. Até porque a peça não cria, como acontece nalguns outros projetos, solos para atores mais experientes e papéis secundários para estagiários. O facto de estarem todos ao mesmo nível, por um lado traz o medo de arriscar, por outro traz a segurança de estarem todos a partilharem o mesmo barco. E isso é muito característico das nossas peças. Fazemos poucas peças para personagens que se destacam, estão todas no mesmo nível, cada uma com a sua particularidade. Cada um explora o que é e o que pode dar e aprende com o outro. E eu acho que eles, só a olharem uns para os outros, aprendem muito. Em vez de dizermos ‘não estás a fazer bem’, estimulamos o apoderarmo-nos do movimento do outro — o que gostamos do outro fazemos nós, mas com a nossa linguagem. [É uma prática que] Mantém a linguagem própria e os gestos próprios de cada um, mas traz experiência. Nós dizemos muito pouco como é que eles têm de fazer. Nós damos as ideias e tentamos que eles procurem, dentro do que cada um tem e sabe, explorar o máximo possível.

JG: E encontrar-se dentro da peça, no fundo.

Tenho a sensação de que vocês trabalham sempre com comunidades, independentemente de trabalharem com A comunidade na peça X ou Y. No sentido de haver primeiro uma comunidade de pessoas e depois o artístico constrói-se. Mas, voltando um pouco atrás, era a mistura de gerações que também vos interessava no início, com o elenco completo do D. Maria II?

AB: Era, principalmente, a questão de trabalharmos com atores profissionais. À partida isso era, para nós, um desafio. Estamos sempre a trabalhar com o público, e não importa a experiência. Como quando trabalhamos com a Companhia Maior [formada por artistas com mais de 60 anos, com quem criaram *Estalo Novo*, em 2013] queríamos juntar o nosso método de trabalhar com o desafio de trabalhar com atores profissionais.

JG: Um desafio assustador! [risos] Se calhar esse nosso medo tem a ver com o ator poder questionar-te artisticamente. Enquanto que os que não são profissionais podem questionar-te mas sempre dentro de uma ideia/projeto que já foi aceite à partida, os atores são capazes

de questionar artisticamente o teu ponto de partida.

AB: Principalmente quando estás à procura, ainda...

JG: E logo a nós, que somos coreógrafos-encenadores e que trabalhamos muito perdidos. Nós expomos muito as nossas fragilidades, mesmo em termos de discussões entre todos. Tudo se mistura de uma forma que, se calhar quando não são profissionais ninguém questiona, é normal, e com os profissionais já tivemos comentários do tipo ‘não é melhor discutirem isso, primeiro, lá fora?’ [risos]. Trabalhamos a um nível muito horizontal e não deixamos de ser quem somos dentro da peça, ter as responsabilidades que temos dentro da peça, mas ao nível da discussão toda a gente é igual.

AB: Há por vezes uma preferência de que o encenador dirija tudo. Nós somos mais da escola ‘temos este conceito, mas queremos é que tu te encaixes dentro deste conceito com o que tu és! Não sabemos ensinar como tens de fazer, sabemos partilhar o que já temos feito até aqui e a nossa forma de partilhar vai ensinar-te coisas’.

JG: E há também coisas fascinantes quando trabalhamos com atores profissionais — por exemplo, quando trabalhámos com o Juan e com a Núria, os atores do Rodrigo García [em *Purgatório*, 2013], e agora com o João Grosso, é fascinante a forma como conseguem trabalhar o texto. Eles sabem verdadeiramente como encontrar-se dentro da peça muito rapidamente. Se estiverem contigo, claro...

AB: ... E com textos já escritos. Porque em peças como o *Atlas* [espetáculo construído em 2011 com 100 pessoas da comunidade, até hoje feito com e apresentado em 41 comunidades diferentes] é outra experiência. Aí é interessante ver propostas tanto de profissionais como não profissionais. E a fragilidade às vezes ainda é mais bonita, quando as pessoas não têm a certeza de como é que vão fazer. Mas é outra coisa, outro conceito.

JG: Como no *Atlas* em Viseu, quando nós tínhamos a peça já fechada e achávamos que estava muito bem assim e há uma senhora, costureira, que diz: “Ai esta peça está uma seca! Devíamos era ter aqui uma dança, alguém a fazer sapateado!” E nós olhamos à volta e perguntamos ‘alguém aqui sabe sapateado?’. E havia quem soubesse!

AB: Nós construímos o *Atlas* de uma forma muito militar, muito rígida. Tínhamos a estrutura fechada e aquilo era assim: as pessoas entram, vão à boca de cena, dizem a sua fala. E havia muito pouco espaço, para além do texto individual, para alguém vir com propostas diferentes como por exemplo cantar ou dançar. As pessoas podiam elaborar o texto, claro, mas era aquilo. E à medida que fomos apresentando mais e mais, percebemos a importância de seres capaz de ouvir as propostas das pessoas... E essa senhora em Viseu foi a primeira que nos abriu a peça para um lado ainda mais humano.

JG: Isto para dizer que, se calhar, se fossem todos profissionais não iriam dizer-nos uma coisa dessas — Isto está uma seca, façam mas é aqui um sapateado! [risos]

A música ou a paisagem-som desta peça também tem um lado de fora e outro de dentro, é muito física, ressoa. Qual foi a moldura com que trabalharam, tu e o Demétrio Castelucci?

JG: Como a peça foi adiada um ano, foi um longo processo de trabalho. A nossa ideia inicial, pensando numa peça imaginária que não estava construída, foi sempre criar som para uma caverna de reflexos. Como se o público entrasse num local onde as coisas se refletem e fazem ecos. E sabíamos que esse som teria de fazer de cama para os pensamentos. E como o texto tinha muito a ver com a questão das memórias, trabalhamos também com gravações de campo. Eu gravei coisas cá em casa, o Demétrio gravava idas ao supermercado, íamos trabalhando também este novo som destas novas cidades, com menos gente com menos circulação, e começámos a incluir isso na banda sonora e a misturar com as guitarras e as electrónicas. A partitura da peça também é a do texto que também é a da banda sonora. A banda sonora é também conteúdo.

CONVERSA COM MARIA JOÃO GUARDÃO
A 12 DE ABRIL DE 2021



A SEGUIR NA SALA GARRETT

PLEASE PLEASE PLEASE



29-30 ABR

DE LA RIBOT, MATHILDE MONNIER E TIAGO RODRIGUES

COM LA RIBOT, MATHILDE MONNIER

PRODUÇÃO OTTO PRODUCTIONS / THÉÂTRE GARONNE - SCÈNE EUROPÉENNE

**COPRODUÇÃO THÉÂTRE LE QUAI - CDN ANGERS-PAYS DE LA LOIRE; TEATROS DEL CANAL;
THÉÂTRE VIDY-LAUSANNE; CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES-POMPIDOU;
FESTIVAL D'AUTOMNE IN PARIS; COMÉDIE DE GENÈVE; TEATRO NACIONAL D. MARIA II;
TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO ; LE PARVIS SCÈNE NATIONALE TARBES PYRÉNÉES;
THEATERFESTIVAL BOULEVARD; LES HIVERNALES - CDCN D'AVIGNON;
BIT TEATERGARASJEN; COMPAGNIE MM; COMPAGNIE LA RIBOT-GENÈVE.**

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 Silva

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 Carrilho,
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