

**[Catarina e a Beleza de Matar Fascistas]
[Tiago Rodrigues]****[Tiago Rodrigues] Biografia:**

Tiago Rodrigues (Amadora, 1977) é ator, encenador, dramaturgo e produtor. Em 2003, fundou a companhia Mundo Perfeito com Magda Bizarro, através da qual criou e apresentou, ao longo de 11 anos, cerca de 30 espetáculos em mais de 20 países. Foi também professor de teatro em várias escolas. Paralelamente ao seu trabalho em teatro, escreveu argumentos para filmes e séries televisivas, artigos, poesia e ensaios. Alguns dos seus espetáculos mais reconhecidos são *By Heart* (2013), *António e Cleópatra* (2014), *Bovary* (2014) ou *Sopro* (2017), e as suas peças mais recentes são *Catarina e a Beleza de Matar Fascistas* (2020), *Coro de Amantes* (2021) ou *Dans la mesure de l'impossible* (2022). Já recebeu várias distinções nacionais e internacionais, destacando-se o XV Prémio Europa Realidades Teatrais (2018), o grau de Cavaleiro da Ordem das Artes e Letras atribuído pelo Governo Francês (2019), o Prémio Pessoa (2019) e a Medalha de Mérito Cultural do Governo Português (2021). Foi diretor artístico do Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, entre 2015 e 2021. Atualmente, é diretor do Festival d'Avignon, sendo o primeiro não-francês a assumir a função naquela que é uma das mais importantes manifestações de teatro em todo o mundo.

Sinopse de [Catarina e a beleza de matar fascistas]

Esta família mata fascistas. É uma tradição antiga que cada membro do núcleo familiar sempre seguiu. Hoje, reúnem-se novamente numa casa no campo, no Sul de Portugal. Uma das jovens da família, Catarina, vai matar o seu primeiro fascista, raptado de propósito para o efeito. No entanto, Catarina é incapaz de concretizar o homicídio ou recusa-se a fazê-lo. Estala assim o conflito, acompanhado de várias questões. O que é um fascista? Há lugar para a violência na luta por um mundo melhor? Podemos violar as regras da democracia para melhor a defender?

O espetáculo criado a partir deste texto, com encenação também de Tiago Rodrigues, foi apresentado com grande sucesso de crítica e público em várias salas portuguesas e em vários países, merecendo o Prémio de Melhor Espectáculo Estrangeiro em França e Itália. com posfácio de Gonçalo Frota. «E como é que começou tudo? Com a opiniãozinha. Explorando o medo e o preconceito. Mentindo. Manipulando. Criando a infra-estrutura da impunidade. Os alicerces do edifício fascista. Agora vale tudo. Porquê? Porque nós permitimos que eles continuassem a falar, a falar, a falar. Que nojo. Há anos a ouvi-los. Cada vez mais opiniões.

Cada vez mais vozes fascistas. E nós a ouvi-los. Uma náusea. Uma impotência. Uma vontade de matar. E queres tu que eu o deixe falar? Para fazer um dos seus discursos? As palavras são poderosas, Catarina. Devias saber isso. Os discursos que ele escreveu, agora são leis. Amanhã serão artigos da Constituição. E onde é que começou? Na opiniãozinha. A maldita opiniãozinha que ninguém teve a coragem de matar à nascença.».

Peça "Catarina e a Beleza de Matar Fascistas" vai ser publicada em livro

O espetáculo criado por Tiago Rodrigues, sobre a ameaça da ascensão de populismos de extrema-direita, vai ser publicado em livro pela Tinta-da-China. Chega às livrarias em abril.

Joana Moreira
Texto

12 mar. 2024, 11:09 6



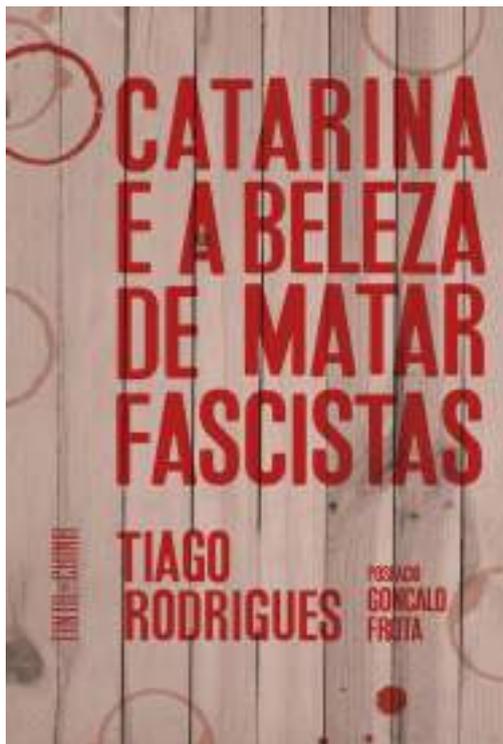
▲ A peça "Catarina e a Beleza de Matar Fascistas", do dramaturgo e encenador Tiago Rodrigues
JOSÉ COELHO/LUSA

A peça de Tiago Rodrigues *Catarina e a Beleza de Matar Fascistas* vai ser publicada em livro em Portugal pela Tinta-da-China. Chega às livrarias em abril.

Desde a estreia, em 2020, que o espetáculo de Tiago Rodrigues, antigo diretor artístico do Teatro Nacional D. Maria II e atual diretor do Festival de Avignon, tem esgotado sempre que está em cartaz. A peça centra-se numa família que tem por tradição matar fascistas, ritual que a mais nova de todos, Catarina, se recusa a cumprir. Catarina argumenta que todas as vidas devem ser defendidas, sendo necessário falar e entender aqueles que acabam por votar na extrema-direita, não sendo fascistas. O espetáculo levanta questões

como: “Há lugar para a violência na luta por um mundo melhor? Podemos violar as regras da democracia para melhor a defender?” A peça termina com um longo discurso de um membro de um partido populista então no poder, que em 2020 tinha apenas um deputado, mas que, entretanto, conseguiu chegar aos 117, alcançando maioria absoluta.

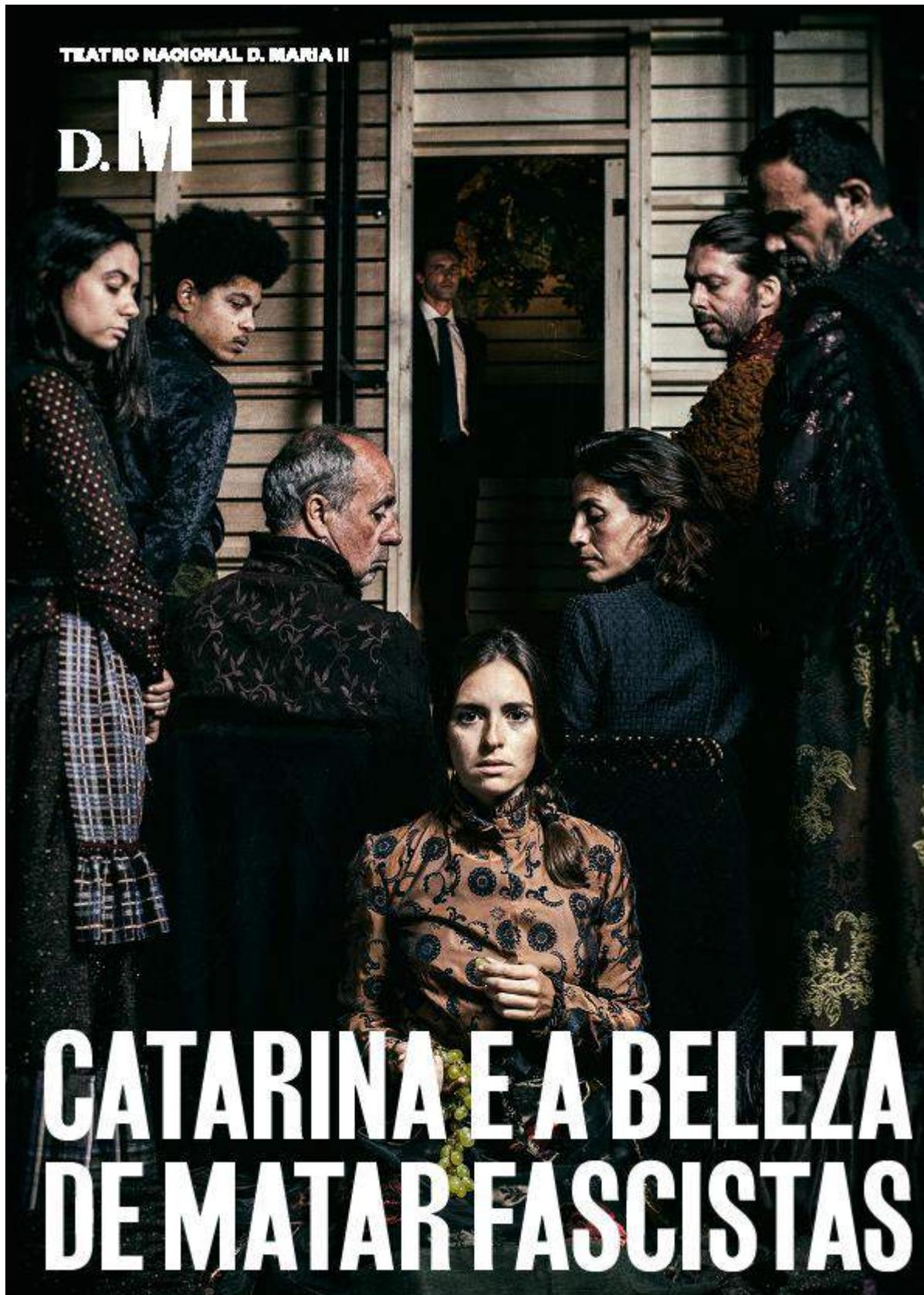
Sem datas anunciadas para ser levada à cena em Portugal, a peça vai [mostrar-se na Schaubühne](#), em Berlim, em abril, dias antes do lançamento do livro, que está marcado para 24 de abril, às 21h30, na Culturgest, em Lisboa.



A capa do livro “Catarina e a Beleza de Matar Fascistas”, de Tiago Rodrigues, editado pela Tinta-da-China

Em 2020, o texto da peça-fenómeno de Tiago Rodrigues foi [publicado em livro em França](#). *Catarina et la beauté de tuer des fascistes* era o título da publicação, numa edição de Les Solitaires Intempestifs e com tradução de Thomas Resendes.

Em Itália, *Catarina e a Beleza de Matar Fascistas* recebeu o Prémio Ubu de melhor peça estrangeira, mas também foi alvo de protestos, com o deputado Federico Mollicone, do partido Irmãos de Itália (Fratelli d’Italia), a apelar a que o espetáculo fosse retirado do cartaz do Teatro di Roma. O [The New York Times](#) considerou-a um dos melhores espetáculos na Europa em 2022.





<https://www.tndm.pt/pt/calendario/catarina-e-a-beleza-de-matar-fascistas/>

<https://www.tndm.pt/fotos/editor2/Ficheiros%20/catarina e a beleza de matar fascistas.pdf>

TEATRO NACIONAL D. MARIA II

D.M II



CATARINA E A BELEZA DE MATAR FASCISTAS

CATARINA E A BELEZA DE MATAR FASCISTAS

TEXTO E ENCENAÇÃO **TIAGO RODRIGUES**

19 – 26 abr 2021

seg – sex, 19h

sáb – dom, 10h

Sessão com interpretação
em Língua Gestual Portuguesa
25 abr

Sala Garrett
duração 2h30
M/16

com

António Fonseca,
Beatriz Maia,
Isabel Abreu,
Marco Mendonça,
Pedro Gil,
Romeu Costa,
Rui M. Silva,
Sara Barros Leitão

cenografia

F. Ribeiro

figurinos

José António Tenente

desenho de luz

Nuno Meira

sonoplastia, desenho

de som e música original

Pedro Costa

coralidade e arranjos vocais

João Henriques

voz off

Cláudio Castro,

Nadezhda Bocharova,

Paula Mora,

Pedro Moldão

apoio ao movimento

Sofia Dias,

Vítor Roriz

apoio em luta e armas

David Chan Cordeiro

assistência de encenação

Margarida Bak Gordon

produção

Teatro Nacional D. Maria II

coprodução

Wiener Festwochen,

Emilia Romagna Teatro

Fondazione,

Théâtre de la Cité – CDN

Toulouse Occitanie &

Théâtre Garonne Scène

européenne Toulouse,

Festival d'Automne à Paris &

Théâtre des Bouffes du Nord,

Teatro di Roma –

Teatro Nazionale,

Comédie de Caen,

Théâtre de Liège,

Maison de la Culture d'Amiens,

BIT Teatergarasjen,

Le Trident – Scène-nationale

de Cherbourg-en-Cotentin,

Teatre Lliure,

Centro Cultural Vila Flor,

O Espaço do Tempo

apoios

Almeida Garrett Wines,

Cano Amarelo,

Culturgest,

Zouri Shoes

agradecimentos

Magda Bizarro,

Mariana Gomes,

Rui Pina Coelho

O espetáculo conta com músicas de Hania Rani (*Biesy e Now, Run*), Joanna Brouk (*The Nymph Rising, Calling the Sailor*), Laurel Halo (*Rome Theme III e Hyphae*) e Rosalía (*De Plata*)

equipa TNDM II

direção de cena

André Pato,

Carlos Freitas,

Catarina Mendes

operação de luz

Daniel Varela,

Feliciano Branco

operação de som

João Pratas,

Pedro Costa

maquinaria

Jorge Aguiar,

Paulo Brito

ponto

Cristina Vidal

auxiliar de camarim

Carla Torres,

Sandra Margarido

produção executiva

Joana Costa Santos,

Rita Forjaz



É O PÚBLICO QUE TEM DE RASGAR A CONVENÇÃO

CONVERSA COM **TIAGO RODRIGUES**

Catarina e a beleza de matar fascistas começa em 2028 num Portugal distópico governado pela extrema direita e põe em jogo uma família ficcional que nos faz embater de frente com questões muito reais. A defesa da democracia, por exemplo.

Tiago Rodrigues (TR): Primeiro é importante sublinhar que se trata de uma família completamente ficcional, cuja história, também completamente ficcional, namora com episódios históricos e com o presente e um possível futuro do nosso país. E logo aí estamos a falar, também, de para que é que ela serve teatralmente: são personagens que acreditamos que não existem no nosso mundo, tal e qual como estão retratadas, a interagir com o nosso mundo. Embora todos tenham as suas vidas e as suas profissões, é uma família que se reúne uma vez por ano numa casa humilde, no sul de Portugal, para assassinar um fascista que terá sido raptado antes para esse efeito. E todos os anos a reunião familiar é este momento violento, mas ao mesmo tempo de celebração. Esta família tem uma espécie de moral ao contrário: acredita esperançosamente que através da violência poderá melhorar o mundo e defender a democracia. E é uma família que tem esta tradição há mais de 70 anos, aproveitando-se de um episódio histórico. É verdade que, em maio de 1954, a ceifeira Catarina Eufémia foi assassinada pelo Tenente Carrajola quando encabeçava um grupo de 14 ceifeiras que protestavam no Monte do Olival para que o feitor lhes pagasse um soldo mais alto. Essa morte vem depois marcar a iconografia do antifascismo em Portugal: Catarina transforma-se numa mártir antifascista, mas também num símbolo feminista *avant la lettre*, numa história da resistência camponesa à opressão e à ditadura, mas também à pobreza extrema a que eram votados os trabalhadores rurais durante a ditadura.

O que nós propomos como ficção é que há uma mulher que está ao lado de Catarina Eufémia e um homem que está ao lado do Tenente

Carrajola e que os dois eram um casal e que pertenciam a esta família. E no dia que sucede à morte de Catarina Eufémia esta mulher não se vinga sobre o assassino, mas sim sobre o seu próprio marido por não ter impedido aquele assassinato; não pelo mal que fez, mas pelo bem que podia ter feito e não fez. E inicia uma espécie de tradição familiar de assassinio político de homens considerados fascistas e cúmplices da violência exercida sobre mulheres. Todos os anos, desde 1954, esta família assassina um fascista: fê-lo durante a ditadura, continuou a fazê-lo durante a democracia e quer fazê-lo em 2028, num Portugal distópico em que a democracia está ameaçada — a extrema direita ganhou a maioria absoluta na Assembleia da República e está prestes a mudar a Constituição e o país está na iminência de entrar numa ditadura, de novo. Portanto, dá-nos a medida de um grupo que resolveu, por uma espécie de mitologia da própria família, que a democracia só pode ser defendida ou protegida fora do campo democrático, recorrendo à violência. É preciso sujar as mãos pelos outros, é preciso alguém que sacrifique a sua inocência pelos outros, é preciso alguém que faça aquilo que a democracia não permite, mas que é absolutamente necessário porque não podemos ser tolerantes com os intolerantes. Será este o espírito que anima esta família a matar, todos os anos, mas é também o espírito da tradição: matar é uma tradição familiar, já é norma, já é moral dominante nesta família. E, pela primeira vez na sua história, neste ano em que a peça começa há um membro da família que duvida, hesita e acaba até por recusar matar. Há ainda outra particularidade: fora da casa familiar e nas suas vidas os membros da família podem usar outros nomes, mas o verdadeiro nome deles é Catarina — sejam mulheres, sejam homens, todos são Catarina. E quando chegam aos 26 anos [a idade de Catarina Eufémia quando foi assassinada] estas Catarinas matam o seu primeiro fascista. É o que acontece com a Catarina interpretada pela Sara Barros Leitão que este ano terá que matar o seu primeiro fascista — que raptou para o efeito e que é interpretado pelo Romeu Costa. E é precisamente essa Catarina que hesita e que faz a pergunta que faz estalar o conflito nesta família, uma pergunta que eventualmente já ecoava há muito tempo, mas que pela primeira vez é verbalizada — “Não será errado, não será fundamentalmente errado matar? Não deveríamos deixar de o fazer e tentar defender a democracia dentro das regras da democracia?” É um absurdo radical, impensável naquilo que é o consenso democrático. Em democracia lida-se com a intolerância, com a violência, através das ferramentas democráticas e legais e não através da violência, do crime e da ilegalidade. Mas

nesta peça essa moral está invertida, precisamente para podermos perguntar de outra forma. Uma das coisas que o teatro e a ficção possibilitam é criar todo um contexto que nos permite colocar perguntas que parecem insólitas, mas que nos podem levar a reflexões novas. Para mim essa é uma das grandes questões, sempre: tentar contar histórias que nos ponham a perguntar de outra maneira.

À boa maneira clássica, as personagens debatem questões absolutamente fundamentais para a nossa vida de cidadãos, ainda mais prementes depois das eleições que deram um assento na Assembleia da República a um partido de extrema direita, pela primeira vez na democracia portuguesa. E acontece uma tragédia se nós não fizermos nada.

TR: A peça tenta fazer aquilo que me parece que é uma das forças vitais do teatro: propor personagens que, com aquilo que pensam e dizem e fazem em palco, e pelo modo de o fazer, nos permitem pensar sobre as nossas vidas de outra maneira. O que tínhamos no início era esta família, este questionamento sobre o lugar da violência numa sociedade democrática, perante a ameaça do pensamento e da ação antidemocrática, perante a iminência de uma ditadura, e queríamos colocar estas questões de uma maneira que nos desafiasse também a nós. Que não fossem apaziguadoras, por um lado, que não servissem apenas para confirmar aquilo que julgamos que são os valores que partilhamos — e que provavelmente não são os valores que partilhamos, só julgamos que os partilhamos e depois, muitas vezes, somos surpreendidos por resultados de eleições e percebemos que a uma escala mais humana e pessoal podemos partilhar esses valores, mas que, a uma escala social, a interpretação e a manipulação das ideias e a forma como participamos civicamente separa-nos muitas vezes enquanto cidadãos. Portanto, não queríamos uma peça que apaziguasse, que confirmasse, ou que partisse sequer do princípio que sabe o que é que o público pensa e quais são as convicções do seu público. Queríamos uma peça que, independentemente das convicções de quem está a vê-la, inquietasse. Desse prazer, naturalmente, mas um prazer que inquieta, também. E para isso nós tínhamos de ser os primeiros a sentir-nos inquietados. Parecia-me fundamental procurá-la em todos os ensaios, a essa faísca de inquietação. E eu fiquei muito assustado, mas muito entusiasmado, com os sucessivos dias de inquietação que fomos vivendo ao mexer neste material, ao tentar pensar personagens que não fossem demasiado fáceis de

compreender, ao tentar pensar em texto e acontecimentos em palco que não fossem maniqueístas na forma de olhar o mundo, que não tentassem manipular o público, mas que ao mesmo tempo usassem as ferramentas do teatro para conduzir o público numa viagem que é a da ficção e do pensamento. E, portanto, os momentos em que tive mais a certeza de que estávamos a fazer um trabalho relativamente interessante também foram os momentos mais incómodos para mim, de maior dúvida. Mas foram sempre momentos em que reconheci a inquietação. Não conseguia ter uma resposta fácil perante aquilo que estávamos a construir.

E está mesmo tudo em jogo, não há limites a esta indagação, a este confronto de posições? Estou a lembrar-me, por exemplo, do embate sobre a liberdade de expressão entre as Catarina mãe e filha [Isabel Abreu e Sara Barros Leitão].

TR: A peça tem uma dimensão tão explicitamente política, a política é tão discutida pelas personagens, move tanto das suas ações, que uma das coisas que nos parecia fundamental era a política ser difícil para o público. Obviamente, sou um defensor apaixonado da liberdade de expressão, mas quando sou confrontado com os problemas gerados pela desinformação, pela manipulação avassaladora das redes sociais para efeitos propagandísticos, as campanhas de calúnia e difamação como discurso corrente na retórica política, o uso de discurso racista, de ódio, em tribunas políticas, quando sou confrontado com tudo isso tenho de voltar a pensar na questão da liberdade de expressão e nos seus eventuais limites. E em como é que esses limites podem interferir com as nossas vidas. É um tema difícil, um tema em que somos confrontados com um dilema. Quando a personagem da Sara defende o direito de qualquer pessoa exprimir as suas ideias – algo que necessariamente nos entusiasma, de uma forma geral é preciso ouvir os outros, é preciso conversarmos, é preciso dialogarmos – a resposta da Catarina-Isabel é que o problema começou aí, começou na opiniãozinha e na forma como o discurso xenófobo, machista, violento, de ódio pôde tornar-se público e influenciar as nossas vidas ao abrigo da liberdade de expressão. E aponta o perigo de sermos passivos perante essa proliferação de discurso de ódio ao abrigo da liberdade de expressão. A peça é feita de dilemas, dilemas que são políticos, uns mais explícitos, mais abrangentes e que têm uma dimensão política no sentido mais lato da palavra – sobre matar ou não matar, sobre a legitimidade ou ilegitimidade da violência, sobre

a capacidade de ser uma voz contra todos, mas fiel à sua consciência ou seguir a maioria, traindo a sua consciência mas salvaguardando o seu bem estar e a sua integridade —, mas também dilemas íntimos. A certo momento, e também para dar uma medida do que foi o debate entre as pessoas que criaram a peça e do nível de interferência desse debate na forma como a peça surge, lembro-me de trazer para a mesa algumas tentativas de cenas em que entrava a Catarina interpretada pelo Marco Mendonça e de haver ali uma estranheza naquela figura, uma espécie de silêncio, uma forma de falar muito telegráfica, uma espécie de incapacidade de socializar com os outros, mas também uma grande capacidade de falar com o público e de narrar a história, de ser uma espécie de mestre de cerimónias que já sabe o que se vai passar, porque para ele [tudo] já aconteceu. E de ter uma figura diferente de todas as outras. E andamos ali muito tempo à procura do que teria acontecido a esta personagem para ter este problema, para ser tão silencioso, para não conseguir comunicar, para parecer uma criança triste com vinte e muitos anos. E a sua relação com o pai, interpretado pelo António Fonseca, de onde é que vinha aquela relação? Teria a ver com o passado de violência desta família? E andávamos ali a partir pedra e a certa altura o Marco diz uma coisa que, além de influenciar muito a peça, mudou aquela personagem. Diz: ‘gostava que a diferença desta personagem fosse uma diferença que ele escolhe, mesmo que lhe tenha acontecido. Nunca sabemos o que é que aconteceu, mas ele diz — fui eu que escolhi. Eu escolhi ser o que não fala. Eu escolhi ser o que usa o silêncio e o que vive num mundo diferente dos outros que estão aqui à mesa comigo’. E foi fortíssimo. Nós estávamos a tentar explicar psicologicamente, ou com um passado, como se faz em ficção — ‘o que é que terá acontecido para ele estar assim? Gostamos desta figura, mas ele tem de ter um passado que justifique isto’... — e o Marco diz a coisa mais política de todas: ‘independentemente disto vir do passado, o que eu quero é que seja uma diferença que a personagem escolheu.’ E quando ele disse isto, ficou claro para mim que aquela personagem ia dizer isso mesmo ao público. E o público poderá imaginar então o que é que lhe terá acontecido ou porque é que ele escolheu esta diferença, porque foi dito o suficiente para inquietar. E portanto toda a história desta família, o passado, as personagens, são mostradas ao público apenas na quantidade e na qualidade que é necessária para inquietar. Não queremos explicá-las completamente, não queremos que seja tudo completamente claro, nem sobre cada uma das personagens nem sobre o que é que nós que fizemos o espetáculo pensamos destes assuntos — até porque em muitos casos não temos uma resposta nem

unânime, nem cabal. Há muitas perguntas que a peça levanta para as quais não tenho uma resposta acabada e algumas, até, deixei de ter uma resposta acabada por ter feito esta peça. Achava que sabia o que pensava sobre aquele assunto e, ao estudar para fazer a peça e ao discutir muito e pensar de uma forma partilhada para construir a peça, deixei de acreditar tão convictamente que tinha a resposta para determinadas perguntas. E portanto essa medida da inquietação foi muito importante, foi uma coisa que eu percebi muito tarde que estava acontecer, já muito perto da estreia. E este foi um processo longo. Começou no início de março, foi afetado pela epidemia e depois resultou numa estreia em setembro, e portanto foi um processo com muito tempo para pensar sobre ele e com muitas pausas. Mas já foi relativamente tarde, no verão, que percebi que o ingrediente que foi sempre definitivo foi o da inquietação. Nunca explicar mais do que o necessário para inquietar — porque se explicarmos a mais já não há mistério suficiente, nem dilema nem problema suficiente, nem questão suficiente para inquietar, mas também explicar sempre o suficiente com ingredientes suficientes para que o público sinta a necessidade de procurar respostas.

Essa questão da suficiência é muito interessante. As tuas peças são, de uma maneira ou de outra, gestos de resistência contra o esquecimento, contra o totalitarismo, contra a invisibilidade das mulheres, contra a ausência de futuro, enfim, gestos de resistência que são também gestos de confiança no poder transformador do teatro. Mas esta criação começa num lugar de dúvida sobre a suficiência da arte face ao descarrilar de uma democracia, não é? Gostava que me falasses do que foi esse lugar e de como a peça chega ao palco no lugar oposto — porque raramente vi maior declaração de confiança no poder do teatro e na sua assembleia de espectadores do que o final desta Catarina.

TR: Quando a peça era só mesmo uma ideia muito embrionária e um título, eu pensei muitas vezes que o meu percurso no teatro é feito de muitas peças que parecem estar a fazer a apologia do poder transformador do teatro. Peças que falam da importância das palavras, de como as palavras nos podem salvar, de como o teatro pode mudar mesmo que uma ínfima parte das nossas vidas, peças onde o público vai para palco para viver qualquer coisa que nunca viveu e sair dali transformado, peças onde fragmentos da realidade são misturados com a ficção, onde uma Ponto se transforma na estrela da companhia, onde um telejornal se transforma em argumento

para poesia, onde arquivos da censura, produzidos por censores que impediam o teatro, são agora texto teatral de um espetáculo tratado como se esses censores fossem dramaturgos, para dar origem a um espetáculo que certamente esses censores teriam gostado de censurar... Portanto, e reconheço muitas vezes isso depois de já ter feito o espetáculo, há sempre esse movimento de resistência contra qualquer coisa — que é também, sempre, um movimento de resistência a favor de qualquer coisa —, mas também uma espécie de tentativa de dizer ao mundo, dizendo-me também a mim próprio e às pessoas com quem estou a trabalhar, que o teatro pode mudar partes da nossa vida, mesmo que pequenas. E quando comecei a pensar nesta peça e nesta questão do lugar do teatro na democracia, mas também no que é que podemos fazer para não adormecer em democracia e acordar em ditadura, fui confrontado com esse fantasma da impotência e da inutilidade do teatro. Que é um fantasma com o qual qualquer pessoa que trabalha em arte se confronta e que, ao mesmo tempo, conseguimos transformar no nosso grande combustível. É precisamente essa inutilidade que muitas das vezes nos apaixonou em primeiro lugar, essa inutilidade da arte que continua a tocar a vida das pessoas e a fazer com que a arte seja indispensável à espécie humana. Mas quando estamos confrontados com o nosso lugar no mundo, quando pensamos no teatro como uma assembleia humana com uma dimensão íntima, mas também com uma dimensão política que discute os assuntos da cidade, que pensa na forma como nos organizamos e como vivemos em conjunto, às vezes a pessoa que trabalha em teatro pensa que se calhar devia era ir fazer trabalho humanitário e ajudar mesmo as pessoas. E são momentos de dúvida e de questionamento que sempre me atravessaram, mas que de alguma forma foram sempre efémeros, mais efémeros ainda que o teatro, e que muitas vezes me levaram a reflexões que confirmaram a minha confiança no teatro. No entanto, eu parto para este espetáculo — e partilhei isso com toda a equipa — tremendamente desconfiado do papel que o teatro pode ter na democracia portuguesa em 2020, a altura em que começámos a trabalhar. E, de alguma forma, esta também era uma peça que perguntava se não devíamos fazer outras coisas — que não têm de ser obviamente a violência, mas a violência é de todas as coisas a mais extrema, a mais inaceitável, a mais radical para defender seja o que for, e portanto, para mim, está no extremo oposto do teatro. Mas pensando naquela expressão que me conduz muito, da Hannah Arendt, de que as obras são coisas que os artistas lançam ao mundo, a ideia de que essas obras podem não fazer ricochete absolutamente

nenhum numa altura em que precisamos de sentir que estamos a participar de uma forma que pode influenciar os destinos de uma sociedade, faz-me partir para esta peça com essa desconfiança de que as obras que lancemos ao mundo contribuam efetivamente, neste caso particular, para preservarmos e reinventarmos também a nossa democracia e continuarmos a perseguir os direitos e liberdades que ainda não foram conquistados para todas e para todos. E, portanto, a peça começa por ser uma espécie de testemunho de desconfiança no teatro que era uma forma, também, de ter a certeza de que não ia fazer uma peça que apaziguasse, uma peça que permitisse a mim próprio e a nós que estamos a fazer o espetáculo, mas também aos espectadores, no final dizer ‘Ah! Apesar de tudo, através do teatro conseguiremos chegar lá’. Eu não queria fazer essa peça. Ao contrário da maior parte das minhas últimas peças que, por muito que tenham uma dimensão de resistência, que falem de distopia, acabam sempre por se encaminhar inevitavelmente, às vezes contra a minha vontade, para uma espécie de confiança na humanidade, na arte, e para um final que — mesmo que muitas vezes eu pense que é o mais triste do mundo — é lido pelo público como um final esperançoso, que inspira, eu queria que, desta vez, o final não fosse esperançoso, não inspirasse, e que a peça tivesse um nível de desconforto novo, inclusive para mim. O que acontece é que criámos uma peça que, com este problema de como interferir com a realidade, é talvez a peça mais ficcional que eu já escrevi, embora tenha muitas referências tanto à história do país, como a elementos do nosso presente. E, curiosamente, não é apenas a peça mais ficcional, é também, nas suas ferramentas, na forma como está construída, uma das peças mais clássicas que já fiz, com recurso a muita inspiração do Tchékhov, mas também do Brecht. E, de repente, estes dois autores — que são dois autores das grandes mutações sociais e são, também, dois tempos do teatro, duas formas de pensar a ficção, o trabalho de ator, a encenação, que têm os seus correspondentes estéticos — foram duas tradições que ficaram muito presentes neste espetáculo e que lhe dão um sabor muito clássico. Até ao dia do ensaio geral, sempre pensei que esta é uma peça de artesanato clássico; ou seja, uma peça onde, com a grande qualidade da equipa, consegui usar a mecânica toda do teatro, usar as ferramentas do teatro, mantendo o nível de simplicidade que me apaixona muito. E é só com a entrada do público na sala que eu percebo que a peça é clássica apenas para o público a poder estraçalhar na sua convenção. É o público que tem de rasgar a convenção. E aí acontece uma coisa que eu gosto muito de ver

acontecer, enquanto artista e enquanto espectador, que é quando um espetáculo começa com o que parece ser um código, um contrato invisível entre artistas e público, que a certa altura se transforma noutra coisa ou o contrato é rasgado, ou qualquer coisa nova surge e o entendimento da razão de estarmos ali juntos muda radicalmente. E isso quer dizer que, naquelas duas horas e pouco que dura o espetáculo, aconteceu qualquer coisa que mudou as nossas funções naquela sala — e essa coisa conseguiu ser atingida através do teatro e das ferramentas do teatro. E, em última análise, aconteceu aquilo que costuma acontecer, que parece ser um destino que eu não consigo evitar, como uma boa figura trágica: mesmo quando quero fazer um espetáculo que desconfia profundamente do teatro, faço-o de uma maneira que só pode acontecer ao vivo se tivermos uma tremenda confiança no teatro e no público, e se exigirmos essa confiança da parte do público também no teatro, o que de alguma forma vem recuperar a nossa relação de confiança com o teatro. Ou seja, eu comecei no primeiro dia de ensaios muito desconfiado e no dia a seguir à estreia em Guimarães, no Centro Cultural Vila Flor, eu tinha recuperado enormemente a minha confiança no teatro e no público.

O teu processo de construção — o processo coletivo com os atores, a escrita que vai para o ensaio e se reescreve e, às vezes, se deita fora, o escrever uma cena sem saber exatamente como será a próxima, até muito perto da estreia — manteve-se, como se confirma pelo que já contaste sobre o debate com a equipa. O que é que mudou?

TR: Eu não tenho propriamente um processo de trabalho. Mas tenho princípios que tento partilhar com a equipa. Tento perceber, também, como esses princípios se podem traduzir — desta vez, nesta peça — num processo de trabalho que responda, o melhor possível, às necessidades e aos desejos de todos. Depois, os espetáculos são sempre, também, um fruto do seu tempo, e este é claramente o fruto de um tempo em que os planos não se concretizavam como os tínhamos imaginado, porque a pandemia não permitia. Isso teve um efeito na peça. Por um lado, eu tendo para trabalhar o mais democraticamente possível. Não é um processo democrático, mas é como a nossa democracia — tende para a democracia, embora não seja completamente democrática. E, portanto, sei que tenho algumas responsabilidades acrescidas em momentos particulares do trabalho e o início é um deles. Tenho de lançar um desafio, tenho o privilégio e a responsabilidade de convidar pessoas para trabalharem em conjunto,

de formar uma equipa, às vezes à volta de uma ideia que não está ainda muito bem articulada, mas que tem de ser suficientemente interessante para interessar as pessoas com quem eu desejo trabalhar. A primeira coisa que havia era o título e a ideia desta família que matava um fascista por ano. Isso é o que está lá desde o início dos inícios. E muitas vezes é a única coisa que existe e às vezes nem sobrevive nos espetáculos, neste caso sobreviveu, mas às vezes a ideia inicial não sobrevive, porque as pessoas que fazem o espetáculo — participando do debate e pensando em conjunto — são sempre muito mais importantes para mim e muitas vezes dirigem, eu incluído, o espetáculo para um sítio que não era o inicialmente previsto. Só confio na ideia inicial para ser capaz de juntar as pessoas à volta da mesa, não é um objetivo, é um ponto de partida que podemos perfeitamente abandonar. Neste caso é um ponto de partida que ficou e que provou ser suficientemente interessante para nos levar até ao fim, para estar presente até ao fim. Há algumas coisas essenciais para mim no trabalho: uma, a possibilidade de pensarmos em conjunto e isso exige estratégias diferentes para conjuntos diferentes; duas, a possibilidade de experimentarmos fazer em conjunto, e mais uma vez isso exige um modo de fazer as cenas diferentes, e, três, a possibilidade de aprendermos em conjunto. E essa é uma das coisas cada vez mais fundamentais para mim: quanto é que eu vou conseguir aprender neste processo de trabalho. E, portanto, interessa-me muito trabalhar temas que me interessam, mas dos quais não conheço o suficiente para ser fluente neles e faço o espetáculo para também aprender sobre essas questões que me interessam. Foi assim que aprendi a cozinhar. Eu cozinava muito mal ou quase nada e aprendi a cozinhar porque fiz um espetáculo sobre cozinha. E na realidade a ordem está invertida: eu talvez tenha feito um espetáculo sobre cozinha para poder aprender a cozinhar e aprender a cozinhar não tenha sido a consequência, tenha sido o motivo. Portanto, muitas vezes esse lugar do aprendiz é também transportado para o modo de fazer teatro. Não são só as questões que o espetáculo pode abordar, é a própria maneira de fazer o espetáculo que eu gosto de questionar a cada vez. Talvez por deficiência minha, aborreço-me muito facilmente quando já sei como é que vou fazer o espetáculo que estou a fazer, e portanto gosto de me colocar em situações das quais às vezes me arrependo, porque são um bocadinho mais difíceis, e tentar sempre fazer espetáculos que não sei como é que se fazem. Nomeadamente, aquilo que estou a viver agora: trabalhar num dos palcos mais visíveis da Europa, senão do mundo — a *cour d'honneur du Palais des papes*, no Festival de Avignon

[respondendo ao convite para criar uma peça para a próxima edição deste festival] — e em vez de fazer uma coisa que estou habituado a fazer que é escrever o texto e construir o espetáculo decidi, pela primeira vez na minha vida, encenar um texto já escrito — *O Cerejal*, de Tchékhov — que é uma coisa que eu não sei como é que se faz, porque nunca a fiz. Suspeito de algumas formas de trabalhar, mas está a dar-me um prazer tremendo aprender a lidar com um texto que já existe e a falar com tradutores e a ler sobre os cadernos de encenação de encenadores e encenadoras que trabalharam este texto antes e a discutir com atores que já fizeram estas personagens. E, portanto, esse lugar do aprendiz é importante para mim. No caso do *Catarina*, desde o início tínhamos planeado estar muito tempo à volta da mesa, mas também com algumas tarefas para os atores, de cenas que tinham de preparar. Isso é uma coisa que eu não costumo fazer. Eu não costumo trabalhar a escrita a partir do improvisado, mas pressentia que tinha um grupo de trabalho, de atores, em que essa proposta de cenas poderia ser uma coisa muito rica e porque tínhamos um ponto de partida que era um contexto — uma família num determinado lugar a viver uma determinada situação. E da imaginação daqueles atores surgiram cenas que depois ficaram no espetáculo e outras que, não ficando no espetáculo, nos conduziram e, sobretudo, permitiram o debate. Na primeira semana de ensaios, no [centro de residências artísticas] *O Espaço do Tempo*, não se sabia ainda quem é que ia fazer qual personagem, estávamos a tentar desenhar personagens, estávamos a tentar perceber como é que aquele elenco encaixava numa ideia de família. E, portanto, passámos muito tempo a discutir e a partilhar leituras sobre os mais variados temas — desde a ascensão do populismo ao julgamento do Eichmann em Jerusalém, essa obra notável da Hannah Arendt —, a ver séries como *Years and Years* para falar do que é a distopia e contar uma história distópica em 2020, enfim, muito tempo a ver, a ler e a debater, e depois [a fazer] hipóteses de cenas avulsas, improvisos, e isso foi uma coisa muito estimulante para mim, porque não tenho o hábito de o fazer e porque estava rodeado de um grupo de atores tremendamente criativos que conseguem pensar o todo do espetáculo e não apenas o seu percurso no espetáculo. E há também uma outra dimensão: ter, ao longo do processo, algumas pessoas convidadas a ensinar-nos determinados assuntos. Foi determinante o Rui Pina Coelho que nos fez uma espécie de história da dramaturgia da violência, de quem é que no teatro, antes de nós, desde Eurípidés até ao John Osborne, tratou a questão da violência e como é que ela foi tratada, a Mariana Gomes que nos veio

fazer uma espécie de ensaio geral da sua defesa de mestrado sobre os discursos de tomada de posse de líderes populistas, mas também o David Chan, duplo de cinema e televisão que nos veio ensinar a cair ou a disparar armas, o Vítor Roriz e a Sofia Dias que vieram trabalhar connosco movimentos, o João Henriques que veio trabalhar connosco voz e canto e coro, essa dimensão mais musical que também está presente na peça. Através desses mestres nós éramos aprendizes de muitas questões que animavam o nosso debate, mas também aprendizes de matérias teatrais específicas. E isso foi muito marcante neste espetáculo. Quando eu dizia que é um espetáculo que ativou muito da minha experiência com o artesanato e a máquina teatral é porque, por exemplo, o trabalho com o Fernando Ribeiro, na cenografia, começou muito cedo e trabalhámos muito naquela ideia de casa, uma casa que se desconstrói durante o espetáculo e porque, também, o trabalho com os figurinos já estava muito avançado quando começámos os ensaios. Esses figurinos, do José António Tenente, uma espécie de leitura poética e atualizada da roupa de ceifeiras que é muito marcante na estética e na linguagem do espetáculo, foi depois muito marcante no texto. Foi o facto de todos estarem vestidos com saias de ceifeiras que nos levou à ideia de todos se chamarem Catarina, por exemplo. O facto da casa se desmontar e de eu ter visto a casa a funcionar enquanto ainda estava a escrever o texto, permitiu-me escrever cenas que eu não sabia como é que conseguia colocar em cena. Houve essa interferência de toda a equipa artística — o Nuno Meira, na luz, deu várias ideias que eu incluí no texto como se fossem ideias que o texto pede ao iluminador, quando foram ideias dele que eu tive o privilégio de poder, enquanto escrevia, incluir no texto. A mesma coisa com o Pedro Costa, com o som das andorinhas, por exemplo. Uma série de ingredientes do texto vieram, como sempre acontece comigo, desta forma de trabalhar o espetáculo desde muito cedo, com todos, quando ele ainda está muito pouco fechado, e quando há muito pouco texto, embora já haja muita matéria de trabalho. E quando íamos retomar ensaios, a 15 de março de 2020, acontece o primeiro confinamento e nós paramos durante largos meses. Tentamos ainda trabalhar à distância, por zoom, mas era impossível fazê-lo de forma à peça avançar no seu todo. No entanto conseguimos continuar a trabalhar nos figurinos e no cenário, e isso veio a provar-se uma diferença abissal no processo de trabalho que eu tinha planeado e na forma, na minha experiência, de trabalhar. Como gosto muito de debater tudo com todos, acontece que as soluções cenográficas e visuais dos espetáculos que faço, embora acredite nelas como

bastante potentes, acabam por ser sempre relativamente económicas e simples, precisamente porque têm de ser executadas já numa fase muito tardia dos ensaios e não há muito tempo para desenvolver um trabalho de construção. Aqui houve. Quando tudo parou tivemos de continuar a decidir a cenografia, a decidir os figurinos, embora não estivéssemos a ensaiar. Mas já tínhamos ensaiado o suficiente para haver um universo e para poder ter confiança nessas escolhas. Isto significou que, quando retomamos ensaios, em junho, depois de uma paragem muito longa em que eu tentei escrever, mas praticamente não consegui, a peça tinha maturado, eu tinha tido várias ideias, as pessoas tinham ficado a pensar, tinham continuado a ler, mas o que tinha efetivamente acontecido é que o cenário e os figurinos estavam prontos no primeiro dia de ensaios. E isso mudou tudo. Porque nós sentávamo-nos à mesa a discutir o que é que ia ser a próxima cena, mas já todos de figurino. E podíamos, de manhã, chegar, ler uma cena nova e experimentá-la no cenário e imaginar o que é que ela podia ser. Isso foi bastante fundamental depois na construção da peça, num tempo de grande incerteza quando não sabíamos ainda se íamos, efetivamente, conseguir estreiar e quando. Aquele cenário e aqueles figurinos eram o futuro ao qual nós tínhamos de chegar. E isso foi uma coisa extremamente importante e que acho que só aconteceu por causa deste tempo. Mas só por causa deste tempo é que também precisámos que acontecesse. Nós precisávamos que os cenários estivessem prontos, como uma espécie de prova de que o espetáculo um dia estaria pronto para preencher aquele cenário e aqueles figurinos.

CONVERSA COM MARIA JOÃO GUARDÃO
A 7 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 do Diretor

Artístico

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