

# NA PRIMEIRA PESSOA INTERVIEW

SINAIS DE CENA  
SÉRIE III NÚMERO 4  
JUNHO DE 2025



LÍGIA SOARES  
GUSTAVO VICENTE

# LÍGIA SOARES

## A ARTE DE SE IMPORTAR COM AS PESSOAS

**GUSTAVO VICENTE**

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS  
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)



# LÍGIA SOARES

Filha de Estêvão Soares, um pintor autodidacta que fazia do ambiente doméstico um espaço indistinto de coabitação com as artes, Lígia Soares teve no pai uma referência fundamental para as decisões que viriam a moldar o seu percurso. Com a sua companheira de brincadeiras – a sua irmã gémea, Andresa Soares – viria a formar a sua primeira e mais duradoura parceria artística. Foi com ela que fundou a Máquina Agradável, uma estrutura de produção que funcionou activamente durante mais de dez anos e lhes permitiu aprofundar a sua relação com as artes performativas. Antes, tinha passado pela Escola António Arroio, pelo curso de teatro do António Feio, no Centro Cultural de Benfica, e pelo trabalho na Companhia Sensurround, da Lúcia Sigalho – de quem guarda a faceta experimental e subversiva que haveria de caracterizar o seu percurso enquanto artista. A sua incursão na Escola Superior de Dança foi já um resultado dessa inclinação para sair fora das suas zonas de conforto e para criar a partir de contextos menos óbvios. É nesse lugar de ambiguidade que se apresenta simultaneamente como coreógrafa e dramaturga, procurando na hesitação que

se estabelece entre essas disciplinas o terreno fértil das suas criações. Mais recentemente, o peso crescente da sua escrita para a cena tem suscitado o reconhecimento de editoras independentes que a vêem cada vez mais também como escritora. Com mais de vinte anos de carreira, com múltiplas colaborações e parcerias, com um trajeto pautado pela pluralidade de espaços de actuação e diversidade ao nível dos formatos de apresentação, Lígia Soares mantém a apetência pela busca de novas formas de resistência política, olhando para as urgências do presente da mesma forma inconformada com que sempre encarou a sua vida. Sobre o seu trabalho, não tem dúvidas em posicioná-lo em confronto directo com o lado burguês da classe média, que considera imperativo desmontar.

**Começando pelo início, como é que se formou o teu apelo pelas artes performativas?**

Aos três anos queria ser bailarina [risos]. Foi um bocadinho essa a história. Não tive muita oportunidade para fazer outras actividades artísticas ou desportivas durante a infância e a adolescência, a não ser uma muito essencial, que era desenhar, pintar. Era o que eu fazia para brincar, eu e a minha irmã, em casa. Mas o apelo do corpo acho que sempre foi bastante forte: dançar, mexer... Eu acho que isso, juntamente com a incoerência do meu percurso, acabou por definir um pouco a minha vocação para a multidisciplinaridade. O facto de ser difícil identificar-me com dança ou com teatro e de poder viver nos interstícios, que é uma possibilidade que depois foi sendo cada vez mais assumida. O que acaba também por ser uma brincadeira minha com a vida, não é? Como é que eu me identifico perante os outros...

**Foi o teu pai que influenciou essa inclinação para as artes?**

Sim, o meu pai era pintor e pintava em casa. Daqueles de outra geração; era aguarelista, fazia óleos e era paisagista. Portanto, dentro de casa havia um estúdio e havia arte. E era tudo num ambiente doméstico. Não era num ambiente nem escolar, nem académico. E depois tinha a minha grande parceira, que era a minha irmã. Fazíamos quase tudo em conjunto e as brincadeiras estavam muito ligadas às artes.

Depois, mais tarde, fui para a [Escola] António Arroio em artes visuais, e pensava que ia seguir por aí, mas comecei a fazer teatro amador com o António Feio, na Junta de Freguesia de Benfica, no 11.º ou 12.º ano. E adorava aquilo, porque ele era muito fixe. Muito comunista. Muito dedicado. Era uma óptima pessoa. Eu era da turma daquela geração do Nuno Lopes, do Duarte Guimarães — vários actores que depois seguiram

para a Escola [Superior] de Teatro e Cinema. Foi nessa altura que ouvi falar num workshop no ACARTE. Fui ver o que era e inscrevi-me. Era um workshop da Lúcia Sigalho, que tinha ganho recentemente o prémio ACARTE. Como resultado desse workshop, fizemos um espectáculo chamado *Sensurround*<sup>[1]</sup> que acabou por dar o nome à companhia. A Lúcia depois decidiu continuar com esse grupo de jovens — aqueles que ficaram, que estavam disponíveis na altura, entre os quais eu. Foram aqueles anos decisivos de passagem para a idade adulta: 19, 20, 21. Esses acontecimentos foram determinantes para me afastar das artes plásticas ou visuais — que eram aquelas que eu comecei por identificar como mais próximas — para entrar nas artes performativas de cabeça.

**Foi por essa altura que ingressaste na Escola Superior de Dança?**

Não. Isso foi quando saí da Companhia de Teatro Sensurround. Pensei: o que é que eu vou fazer? Pertencer à Companhia de Teatro Sensurround era um orgulho. Éramos a cena independente da altura — *cutting edge*, como a Lúcia nos chamava. Eu olhava para essas coisas com alguma desconfiança, porque sempre prezei uma certa humildade, mas de facto fazíamos ali coisas únicas. Aquele espaço que encontrámos, o Armazém do Ferro...<sup>[2]</sup> E aquilo era mesmo uma vida completamente “posta” ali. E as idades que tínhamos. Eu era das mais novas, tinha 19 anos quando comecei. Mas as idades variavam entre 19, 20, 21, 22. Portanto, eram pessoas que estavam nesse trânsito entre a escola secundária e a Escola [Superior] de Teatro

[1] Espectáculo de estreia da Companhia de Teatro Sensurround, em 1997.

[2] Armazém do Ferro A. da Costa Cabral — espaço no bairro lisboeta de Santos onde a companhia se instalou entre 1997 e 2001.

e Cinema — para onde alguns foram; outros ficavam por ali. Mas foram cerca de três anos completamente determinantes para lidar com o que era o teatro experimental na altura. Para além do lado performativo e físico.

A última coisa que eu fiz na companhia foi ser assistente de encenação no *Gaspar*,<sup>[3]</sup> do Peter Hanke, que a Lúcia fez a solo. Mas aí as pessoas que fizeram parte da primeira leva da companhia já tinham quase todas saído. E eu fui das últimas a sair. Talvez por não saber ou não ter por onde ir [risos] E também porque, não sei, por questões de perseverança. Foram experiências muito intensas. Talvez demasiado intensas — digo eu agora com alguma distância — para a idade que tínhamos.

**A tua irmã, entretanto, seguiu mesmo para a área das artes plásticas?**

Sim, ela seguiu o percurso das artes plásticas primeiro. Depois é que começou a frequentar mais o Centro em Movimento [c.e.m] e a fazer dança. E depois, mais tarde, fez o Fórum Dança.<sup>[4]</sup> Ela já estava na faculdade durante o tempo em que estive na companhia. E quando decidi sair da companhia, fiquei a pensar: e agora? Vou estudar teatro? E eu, estando naquela fase entre estar a descobrir tudo e ao mesmo tempo já estar muito certa das coisas que não queria fazer — que é uma coisa que eu acho que muitas vezes é apanágio das idades mais “tenras” —, sabia que não queria ir para a Escola [Superior] de Teatro e Cinema, mas que queria fazer teatro. Eu precisava de outros caminhos, porque achava que o teatro que se fazia na escola [ESTC] não era aquilo que me entusiasmava. Com a Lúcia fazíamos um teatro que emergia do nada: do espaço, da performance, completamente

experimental. Nunca sabíamos que formato é que ia ter. E fazíamos tudo. Desde carregar ferro para esvaziar um armazém, fazer produção, andar a acartar móveis, fazer dança, escrever, fazer coisas em que o público era itinerante, estava envolvido — até “cego”, como no espectáculo *Sensurround*. Era um tipo de teatro que tinha uma componente física de que eu gostava.

**E a própria Lúcia Sigalho não vinha da Escola Superior de Teatro e Cinema, mas sim do teatro universitário...**

Sim, de Direito. E depois também estava muito associada, se calhar, mais aos artistas da Nova Dança. Tinha mais complicidade com a dança do que propriamente com o teatro que se fazia na altura nas companhias...

**E achas que foi essa influência da Nova Dança Portuguesa que te fez ir para a Escola Superior de Dança?**

Sim, e um pouco aquela coragem que vem da dança ser uma coisa que eu nunca tinha feito. Eu pensava que ia fazer provas, mas que nunca entraria, porque aos 21 anos começar a fazer dança era um bocado... Mas pensei que a dança me daria um espaço de liberdade que o teatro se calhar não teria. E depois sentia que, no teatro, o que gostava era de escrever.

Quando saí da companhia da Lúcia, fui para Montemor-o-Novo refugiar-me com uma das actrizes que também saiu da companhia na altura, a Ângela Vidal, e com o [músico] João Lucas — com quem faço peças desde então, desde 1999. Eu punha-me a escrever enquanto ele compunha. Eu desafiava-o a conceber peças de raiz, porque ele era um músico extremamente prolífero e que trabalhava com imensa gente da dança e do teatro, mas poucas vezes tinha tomado a iniciativa de fazer as suas peças. Então a nossa colaboração era muito íntima, nesse

[3] Espectáculo de 1998.

[4] Curso de Criação Coreográfica.



sentido. E essa foi a primeira peça que eu criei. Chamava-se *Pele*<sup>[5]</sup> e foi feita com eles os dois. A Ângela era a actriz, eu escrevia, e o João estava sempre do meu lado: eu escrevia conforme ele compunha. O João é um músico-dramaturgo. Eu acho que deve ser dos músicos que eu conheço que mais sabe pensar as artes cénicas. A nossa relação tornou-se muito próxima também por isso; porque é um músico que trabalhou muito na dança e no teatro português. Essa primeira experiência de criação foi muito encorajada por ele e eu acho que ganhei um bocadinho a ousadia de começar a fazer as minhas coisas também por ter estado com essas pessoas.

Foi quando estava em Montemor-o-Novo a fazer essa peça que pensei na possibilidade de voltar a estudar. Porque era muito cedo para ser já [uma autora] independente. Mas não queria estudar teatro, porque achava que ia apanhar com coisas em relação às quais eu era muito crítica. A Lúcia também criou em nós essa desconfiança em relação ao teatro mais convencional e a necessidade de descobrir outras formas... E então decidi ir para a dança que, apesar de ser um desejo muito antigo, era um campo completamente virgem para mim. E pronto, foi assim que me tornei um bocadinho o *enfant terrible* da Escola [Superior] de Dança. Eu tive imensa sorte porque na minha turma éramos todos um bocadinho... chamavam-nos os gólicos da escola e conseguímos sempre arranjar espaço para fazer as nossas criações.

#### E como era nas aulas de ballet?

Eu faltava a metade delas. Porque eu trabalhava à noite para poder estudar. Era uma vida bastante precária. Mas era gira, essa junção. A escola era também ali, no Bairro Alto, por isso estava

próxima de tudo: dos músicos, das Belas-Artes, da vida da noite; que era a que me sustentava, também, na altura — fui *bartender* no Majong, que era uma paragem obrigatória de artistas e de actores. E na escola tinha essa possibilidade de ter acesso a estúdio e ter colegas para experimentar coisas.

#### Olhando para o teu trabalho agora, sentes que ainda guardas influências desse tempo com a Lúcia Sigalho?

Sim, com certeza. Eu acho que, se não tivesse começado a trabalhar profissionalmente com a Lúcia, se calhar tinha precisado de desconstruir uma formação assente nouros pressupostos. Com a Lúcia não havia muitos pressupostos, só aquela personalidade intensa. Mas de resto podia-se tudo, o teatro podia ser qualquer coisa. Podia começar-se com entrevistas, podia ser construído a partir de teatro documental, podiam ser coisas completamente líricas, podiam ser objectos. Eu acho que eu mantive isso. O facto de cada projecto ser um sítio sempre incómodo e de descoberta, cada processo ser uma coisa muito desafiante, sem recorrer ao que se fez anteriormente. Porque a Lúcia, nessa altura, tinha 34, 35, 36 anos. E estava a “rasgar”, completamente.

Cada lugar a que íamos com o espectáculo *Sensurround* tornava-se um *site-specific*. E era um *site-specific* intensíssimo: de fazer piscinas em corredores, de pôr colchões nas paredes... E isso era realmente incrível. A acção que se podia ter sobre as coisas, as arquitecturas, o espaço, o público... Muito diferente dos espaços higienizados de todos os outros sítios de teatro. Havia um grande distanciamento entre os artistas que despontaram nesta altura — como o João Garcia Miguel com o Olho, a Mónica Calle com a Casa Conveniente — e o que se fazia habitualmente. Fazíamos parte disso. E acho que foi

[5] Espectáculo criado em 1999 com João Lucas.



muito diferente começar por aí, em vez de começar por um percurso mais escolar ou mais académico. E depois, para mim, chegar à Escola Superior de Dança e ver como estava aquilo... E ter de lidar com isso... Sentia-me, assim, uma supermulher e ao mesmo tempo completamente ridicularizada pela própria escola porque nunca tinha feito dança — nem sabia o que era um *plié*, nem nada. Eu tinha uma força interior, de confiança; quase uma certa arrogância que era preciso ter para resistir a todas aquelas fórmulas já acabadas que nos davam. E às vezes sinto que, por um lado, tenho pena de não ter aprendido mais, de não ter sido um bocadinho menos autodidacta — se calhar para poder tirar mais de alguns professores e de algumas aulas às quais faltava. Mas, por outro lado, sei que tinha também ali já uma força para gerar outro tipo de acontecimentos em qualquer contexto. Fazia coisas com os meus colegas: levei-os uma vez para o convento de Nossa Senhora da Saudação, em Montemor-o-Novo, numas férias — fizemos lá muitas coisas. Ou seja, tinha já a capacidade para tentar sair do ambiente que me rodeava. E nunca mais voltei a uma coisa que fosse só um ambiente escolar. Até porque tinha de trabalhar e porque também mal saí da Companhia Sensurround comecei a fazer uma criação minha — que foi a *Pele*. Então, a partir daí, o meu compromisso era comigo.

**E esses primeiros tempos como criadora estão indissociavelmente ligados à colaboração com a tua irmã. De que modo é que achas que ela moldou a tua predisposição para colaborares com outras pessoas?**

A minha irmã dava-me um lado de força, de conhecimento... Era quase como sentir que já tinha um campo doméstico feito, completamente conhecido. Era como ter uma empresa familiar, de certo modo.

### **Não tinhas de perder tempo a conhecê-la...**

Exacto, e o sentimento de que a nossa dupla poderia enfrentar tudo e mais alguma coisa. Era quase uma confiança cega. E, também, o facto de termos muitas qualidades parecidas — o que pode, às vezes, ser tão produtivo como entrópico — e de sermos muito autodidactas... Na verdade, ela ainda era mais do que eu, porque ela ainda estudou realização, já sabia fazer vídeos, é super-habilidosa em tudo — o que também tem que ver com a sua formação em artes plásticas, que é uma coisa que também me interessa, mas que ela levou bastante mais longe... E depois o facto também de gostarmos de escrever, mas ao mesmo tempo termos essa coisa por resolver com a dança, que nunca fizemos na infância, mas que nessa altura tínhamos a possibilidade de redescobrir. Era quase como um negócio de acordo mútuo, meio silencioso. Às vezes evitávamo-nos: se eu estava no teatro, ela ia para a dança; se eu ia para a dança, ela ia para o teatro. No fundo, nós estávamos na mesma área e começámos a ter coragem de assumir esse trabalho; o que nos levou a criar uma estrutura, a Máquina Agradável, que nos permitia ajudarmo-nos mutuamente a produzir as coisas uma da outra. Temos as duas talvez um bocadinho — um bocadinho, quer dizer, muito — uma característica de líder, de sermos muito directivas e de termos um lado autoral. Eu lembro-me que nós fizemos uma trilogia<sup>[6]</sup> — de que eu gosto imenso — que assumia esse nosso lado de, por vezes, ser quase impossível negociarmos uma ideia comum; apesar de gostarmos muito das coisas uma da outra e de termos imensas ideias em conjunto.

[6] O que foi já era o que Vier Será seguido de Também Passará de Lígia Soares ao mesmo tempo e no mesmo espaço que Ventanias de Outono seguido de Sopro Fino em Pedra Dura de Andresa Soares, de 2004.



Mas isso eram mais questões de comunicação familiar, de chegar a um acordo, da pressão de termos de ser consensuais. Isso, às vezes, entre irmãos, é bastante difícil. Nessa trilogia eram três criações, que enunciávamos como se fossem duas — uma da Lígia, outra da Andresa — apresentadas ao mesmo tempo, no mesmo espaço, nos mesmos dias. E isso começou em 2004 — portanto, quando já tínhamos acabado a faculdade. Nessa altura pensámos: olha, e agora? Temos este tempo todo e podemos fazer coisas juntas, mas temos de ter muito cuidado para nos darmos bem. Então decidimos fazer um processo em que começava exactamente por improvisações que fazíamos cada uma para o seu lado, mas usando o mesmo espaço. Era a nossa exploração da ideia de podermos ser consideradas contemporâneas. Na altura, o termo “contemporâneo” era muito forte e, sendo nós as duas bastante cínicas, queríamos desconstruir a palavra. Nessa trilogia, apresentávamo-nos como contemporâneas entre nós. Não havia nada mais contemporâneo do que nós. Nascemos ao mesmo tempo [risos]. Então começámos a fazer várias improvisações. Às vezes púnhamos uma *playlist* comum que acabava por criar uma cronologia, pontos de contacto entre o que fazíamos, para depois tirarmos a banda sonora toda e ficarmos a ver o vídeo das nossas ações. E escrevíamos para isso que acontecia, criando através da escrita e da encenação do espectáculo significados comuns — que muitas vezes também têm que ver como as pessoas nos olhavam de fora e como nós olhávamos para nós de fora partilhando esse mesmo espaço. Como dois irmãos que partilham o mesmo quarto, mas que, ao mesmo tempo, precisam de ser distintos e precisam do seu espaço individual. Também tínhamos sempre algum humor em relação à nossa precariedade e tentávamos fazer muito com pouco.

**O humor é um aspecto que perpassa habitualmente as tuas criações...**

Eu espero que sim. Eu até sou uma pessoa muito séria, mas acho que, na criação, é mesmo preciso esse humor; que, às vezes, aparece pela possibilidade de extremar linguagens ou de evidenciar um ponto de viragem, de desconforto, que só o humor pode “salvar”. E a minha irmã, às vezes, tem um humor ainda mais sarcástico do que o meu... Foi, portanto, em colaboração com a minha irmã que a Máquina Agradável foi progredindo. Viveu durante mais de dez anos.

**Na sinopse do espectáculo *Ar ao vento*<sup>[7]</sup> escreveste: “Nos meus trabalhos, as disciplinas da dança e do teatro entram normalmente em furiosa competição.” Tensão que assumes também nas tuas pequenas bios quando te apresentas invariavelmente como coreógrafa e dramaturga.**

Exacto. Ainda não larguei isso [risos].

**Quão importante é para ti o reconhecimento dessas descendências?**

Pois, eu, às vezes, tento explicar isso. Nos últimos tempos parece que sou cada vez mais associada ao teatro; se bem que, por exemplo, a Máquina Agradável era uma estrutura assumidamente de dança. Eu gosto de brincar com essas transições, mas, no fundo, o meu trabalho não está assim tão distinto daquilo que eu já fazia. Tem mais que ver com os contextos em que me insiro ou os próprios contextos de produção. Por exemplo, esse *Ar ao vento* é uma peça que eu escrevi quando não tinha dinheiro. E quando não há dinheiro, por vezes, geram-se grandes descobertas. Isso, felizmente, na minha vida, aconteceu algumas vezes: não ter dinheiro para fazer uma produção

[7] Também chamado *Birds and Wind*, na sua versão em inglês, este espectáculo foi criado em Berlim em 2008.

AR AO VENTO, DE LÍGIA SOARES, 2008 (LÍGIA SOARES), [F] JOÃO MARIA BRANCO.



e então fazê-la com uma motivação íntima, genuína, sei lá. O *Ar ao vento* é uma peça em que me sentei à frente do computador como se estivesse sentada à frente do público e escrevi aquilo, pronto. Era como se fosse o último reduto da situação performativa, que é nem sequer estar num estúdio, mas no computador a projectar um público que não está ali e que só vai chegar quando a peça for para palco. Eu acho que a minha escrita reflecte muito sobre a presença do corpo, e não a presença da história ou a presença da personagem. O que é uma característica que me liga mais à dança. Como um ponto de partida, digamos, baseado na presença de um corpo face a outros corpos, através da qual [a criação] se tenta libertar da ficção ou dessa expectativa de ficção. A presença do corpo sempre foi uma coisa muito importante para mim; e acho que era uma coisa, pelo menos na dança portuguesa, muito importante: a presença do corpo e de todas as questões filosóficas que daí advêm. Essa peça [*Ar ao vento*] escrevi-a quando estava em Berlim, num Inverno frio, quando já tinha acabado a minha bolsa da Gulbenkian<sup>[8]</sup> e decidi manter-me por lá e continuar a trabalhar num contexto de dança, mas já sem a minha residência artística na Tanzfabrik.<sup>[9]</sup> Tinha só a minha casa e tempo para produzir. Continuava a identificar-me como coreógrafa, mas fiz uma peça em que propunha pôr as pessoas a olharem para um corpo parado, sentado, à frente delas. Isso, para mim, foi muito inaugural e determinante em várias questões que vim a desenvolver, de co-presença com o público: de considerar a relação com o público como mote da própria escrita e do espectáculo.

[8] Bolsa de Estudo de Especialização e Valorização Profissional do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

[9] Tanzfabrik Berlin — Escola de dança sediada em Berlim.

Portanto, não te revês em categorias como artista transdisciplinar, por exemplo?

Pois, eu nunca vi a transdisciplinaridade como um objetivo, mas mais como uma condição. Se eu tiver uma ideia vou recorrer àquilo que fizer mais sentido. Parece-me que o lado exploratório está mais associado à ideia do que à própria noção disciplinar. Com o *Ar ao vento* comecei a interessar-me com o que o público significava nas minhas peças, e fui revisitando esse momento de face-a-face para muitas outras pesquisas que fiz e descobrir outras maneiras de activar o espectador. Essa foi também a primeira peça que escrevi toda sem ir para estúdio. Antes ia sempre para o estúdio improvisar, ter ideias, usar o corpo e ir escrevendo sobre isso. Lembro-me que, já na Escola Superior de Dança, quando fazia os meus projectos, os professores estavam sempre a dizer: “mas tu não fazes dança, fazes teatro, escreves muito, usas muito a palavra”. Já nessa altura as pessoas tentavam categorizar-me, mas isso não me incomodava nada. Não ia deixar de escrever só porque estava na Escola Superior de Dança. Não ia deixar de usar a palavra, apesar de, na verdade, fazer um trabalho de estúdio em torno do corpo. Mesmo agora, quando escrevo tudo primeiro, o corpo está sempre presente. Como em *Cinderela*,<sup>[10]</sup> por exemplo, onde sujeitava os actores a uma situação física que, se não tivesse estado em dança, se calhar não ousava conceber. Porque, nesse espectáculo, eu ponho-os parados durante uma hora a falar, e a imobilidade é uma coisa física, é uma coisa também da dança, da exploração do corpo — que, para mim, tem muito que ver com uma dança não representativa, com estarmos mais aptos para a experiência, com tornar a experiência mais real. Quando usamos

[10] Espectáculo escrito em 2016 e encenado em 2018 no Teatro Municipal São Luiz (Lisboa).



a voz ou as palavras parece que o processo de apropriação da experiência é mais longo. Para mim, o corpo é mais imediato, e sujeitar actores a experiências físicas das quais eles não se pudessem defender e que os vulnerabilizasse é uma coisa que eu gosto de explorar. Já, por exemplo, na *Pele*, a minha primeira criação em teatro, a minha ideia foi pendurar uma actriz com um arnês a voar na vertical, como um corpo suspenso, durante uma hora [risos]; ao ponto de, quando ela finalmente tocasse no chão, já no fim da peça, não se conseguisse sustar nas pernas. Portanto, sempre houve um lado de experiência física levada ao limite, que sempre me interessou — e que não sei se vem da Lúcia, da experiência com a Lúcia, da experiência da dança, mas que continua a ser uma interrogação criativa: como é que nós nos apresentamos fisicamente?

**Nas tuas primeiras criações eram mais notórias essas influências da dança e do teatro físico, mas essa qualidade foi-se atenuando em prol de uma linguagem mais próxima da performance e de uma relação de maior cumplicidade com o público. O que é que mudou para deixares, por exemplo, de colocar uma actriz nessa situação mais limítrofe? Foi transferir essa exploração da corporalidade para o encontro com o público?**

Sim, a partir de uma certa altura, nomeadamente a partir do *Romance*<sup>[11]</sup> — uma peça que está a fazer 10 anos —, na qual eu, realmente, tentei activar o público de um modo que depois quis começar a explorar de outras formas, integrando o público como responsável também pela obra e pelo lado formativo do encontro. E foi também a partir do *Romance* que me assumi como dramaturga. Talvez porque o Nuno Moura<sup>[12]</sup>

se virou para mim e disse: “mas esta peça pode ser lida” — e editou-a em livro. Ao que se seguiu a minha decisão de me inscrever num laboratório de escrita para teatro com o Rui [Pina Coelho], no qual tinha igualmente de escrever sem estar em estúdio. Depois de tudo isso foi-se consolidando esta ideia de dramaturga. Não quer dizer que eu já não escrevesse há imenso tempo, mas essa identidade baseada na escrita parece que me foi sugando para o teatro, influenciando uma certa expectativa das pessoas sobre mim.

**Achavas que, antes disso, tinhas um público mais afecto à dança?**

Talvez, sim.

**E achas que a situação agora se inverteu e as pessoas te associam mais ao mundo do teatro?**

Sim, sim. E talvez, exactamente por deixar essa categorização vir conforme os contextos em que eu vou “planando”, conforme as pessoas que encontro, isso vai acontecendo naturalmente. Porque, no fundo, nós somos muito aquilo que o nosso contexto define nas artes; nós não estamos sozinhos e acabamos por ser redefinidos pela forma como olham para nós. Ainda por cima, eu, como nunca tive aquela coisa de “vou definir-me a mim própria assim ou assado”, não tenho um plano ou uma agenda muito estanque de como é que quero ser vista. Acho que fui permitindo que isso acontecesse através da abertura a outras possibilidades de colaboração e a outros contextos de apresentação.

Agora, em relação à activação do público: eu lembro-me de isso ter surgido também no âmbito do meu questionamento anticapitalista em relação à forma como se produz e à ideia de produtividade. Lembro-me de ter escrito qualquer coisa sobre como tentar evitar a questão do gosto no público, porque sentia que

[11] Espectáculo de 2015.

[12] Fundador da editora Douda Correria.



o consumo cultural, às vezes, nos definia do mesmo modo que o consumo de outra coisa qualquer — “as pessoas gostam disso, não gostam daquilo, eu sou mais daquele género”, etc... —, e de isso às vezes poder ser uma prisão para o próprio fenômeno artístico, para a própria criação. Então comecei a pensar como é que eu podia evitar que as pessoas estivessem a ver um trabalho meu e a pensarem se gostavam ou se não gostavam; e a primeira resposta que encontrei foi: se estiverem ocupadas com alguma coisa, se se sentirem implicadas, se sentirem que essa coisa também é delas, iriam ter de passar por um processo que não acentuasse essa distância, essa relação com o espectáculo como se fosse um produto. O que é uma forma de crítica plausível e legítima como qualquer outra, mas que, às vezes, me parecia um pouco superficial em relação à profundidade da experiência — que era uma coisa que também me interessava. E então lembro-me de chegar a essa conclusão: qual é a melhor forma de não deixar o público ter tempo suficiente para estar a ver uma coisa e ao mesmo tempo a pensar se está ou não a gostar e qual será o seu diagnóstico final? Porque eu também sinto isso quando vou ver um espectáculo. Por isso, para mim, esse questionamento também me permitiu pôr em causa a própria ideia de espectáculo e ir para um lado de que eu gosto mais que é o do antiespectáculo: questionar a própria espectacularidade das coisas que, muitas vezes, são inibidoras de outras qualidades que eu associo à experiência teatral, nomeadamente as que emanam de estarmos juntos.

**E isso tem também um sentido político para ti? O quereres agenciar um tipo de encontro que se aproxime mais da vontade de agir do público?**

Tem, sim. Um bocadinho construído sem grande pesquisa, de forma intuitiva, mas definitivamente acho que consigo

defendê-lo assim... Procuro que as pessoas não se protejam tanto umas das outras, que [o teatro] não seja um lugar tão defensivo e se possa criar essa vulnerabilidade no público e assegurar que ela foi criada. É claro que qualquer forma de arte pode criar isso, não precisa de ser participativa para que isso aconteça. Gosto também de pôr armadilhas nas peças, que as peças possam ser o isco e o público o peixe [risos].

**E onde é que tu te inseres nessa relação?**

Eu tenho muitas peças que têm isso. Por exemplo, no *Romance*, eu começo por dizer: “Diz que me amas.” Há um lado sedutor, de provação de um desejo no outro; para depois descontrôlar a situação de modo a que as pessoas sejam levadas a dizer coisas que não diriam, por exemplo.

**Mas, usando o *Romance* como exemplo, também te colocas num plano de vulnerabilidade...**

Também, completamente. E acaba por ser uma coisa muito mais aproximada da performance. Apesar de ser um texto fixo, de sentir que estou num sítio mais seguro porque sei o que vai acontecer no texto, a experiência é viva. Nesse sentido, estou sempre a fazer de conta que aquilo está numa relação mesmo directa com cada pessoa que eu não conheço; e tenho de improvisar imenso: na escolha das pessoas, na reacção a elas, tudo isso. Apesar de ter um texto fixo, tudo o resto — a interpretação, o momento, a dinâmica — está completamente nas mãos do espectador; e isso para mim também é muito interessante como encenadora, porque é quase como se fosse uma encenação improvisada — é um misto de improvisação e encenação ao mesmo tempo.

### E como é que achas que o público tem reagido a esse tipo de propostas?

Quase todas as peças de teatro participativo que fiz mostraram-me que o público está muito mais ávido do que eu esperaria para integrar um sistema de significados e de acção. De qualquer modo, eu também tento não deixar nada em mãos alheias, no sentido de não os expor sem uma razão. Expor um espectador perante os outros só porque sim, para mim, não tem valor. Não os vou abandonar, nesse sentido; vou sempre tentar arranjar uma forma de os acomodar, de lhes dar a ver o dispositivo sem muitos subterfúgios, e de terem a possibilidade de participarem ou não. Porque se os espectadores não participarem, o espectáculo não cai. É simplesmente uma opção. Depois de o *Romance*, também fiz o *Turning Backs*,<sup>[13]</sup> com a Rita Vilhena e o Diogo Alvim, que é um dispositivo do tipo *karaoke*. Nesse caso, pensar a situação física foi determinante para escrever e para [montar] o dispositivo, que permitia aos espectadores sentarem-se costas com costas sem que se pudesse ver, estando durante uma hora apoiados nas costas de alguém. Este tipo de projecções são decisivas para o rumo que vai tomar a escrita, para o que vai ser o conteúdo do espectáculo. Apoiar-se em alguém que não se vê, para mim, já tem um lado muito poético. E depois a experiência não deixa de ser real, porque os espectadores sentem mesmo o calor uns dos outros nas costas, o peso nas costas. Em vez de estarem sentados numa cadeira estofada, o seu corpo carrega outro tipo de informação, que não aquela a que estão habituados numa sala de teatro. Muitas vezes tenho um retorno dos espectadores no sentido de quererem partilhar aquilo que eu não controlo, que é a sua própria experiência física; e da vontade de a partilharem

[13] Criado em 2016 com Rita Vilhena e Diogo Alvim.



uns com os outros porque, no fundo, sujeitaram-se a uma coisa um tanto ou quanto extraordinária.

De um modo geral, o *Romance* correu muito bem, as pessoas sentiram-se convidadas por mim. Mas houve uma vez, na PT, [14] em que isso não aconteceu. O público era constituído só por programadores e eles não estavam tão disponíveis para, digamos, teatro participativo — surpreendentemente, para mim. A experiência do *Romance*, para eles, foi até um pouco violenta. Talvez motivada por algumas das suas reações às minhas interpelações. Foi a primeira vez que percebi como o facto de uma coisa ser [potencialmente] bem ou malsucedida ser absolutamente determinante. Porque eles foram lá para ver se queriam comprar ou não o espectáculo, e ficaram superangustiados por eu não lhes poder mostrar se o espectáculo seria bem ou malsucedido. Não podia. Até porque, para mim, seria sempre bem-sucedido porque eu queria estar aberta a essa experiência. Mas não podia garantir que as pessoas viessem a aderir à proposta.

**Tirando esse caso, não tiveste mais nenhuma experiência de rejeição desse tipo de dispositivos?**

Não. Se calhar ainda não experimentei tudo [risos].

**Como referiste, o *Romance* foi o teu primeiro texto a ser publicado em nome individual, a convite do Nuno Moura, mas desde então já publicaste mais quatro, também na Douda Correria. Alguma vez te imaginaste a escrever para seres lida, isto é, se te vês como escritora para além do teatro?**

[14] Plataforma Portuguesa de Artes Performativas — evento bienal promovido pelo Espaço do Tempo.



A MINHA VITÓRIA COMO GINASTA DE ALTA COMPETIÇÃO, DE LÍGIA SOARES, 2023 (BEATRIZ LAPA, RITA CERQUEIRA), [F] JOSÉ CALDEIRA.



Pois, já me pediram textos pequenos para outros contextos não cénicos, e já os escrevi, mas sinto que teria dificuldade em fazer uma grande obra que não fosse motivada pelas artes cénicas. Mesmo quando escrevi, por exemplo, *A minha vitória como ginasta de alta competição*,<sup>[15]</sup> no âmbito da bolsa da DGLAB,<sup>[16]</sup> durante a pandemia — ou seja, fechada em casa —, fi-lo enquanto dramaturga. Quando o Nuno Moura me disse que queria editar o *Romance*, eu disse que não, que isso não era para ser lido — foi a minha primeira resposta. Ao que ele respondeu que também era bom de ser lido; e, para mim, isso era uma coisa muito estranha porque eu achava que o texto não tinha valor suficiente para ser lido e porque eu nunca dissociava a minha escrita do campo cénico — isto é, da escrita de palavras para serem ditas. Mas depois comecei a perceber que talvez pudesse. A poesia também é para ser dita. E comecei a entusiasmar-me com essa possibilidade. E a largar um bocadinho os textos da minha voz, do meu corpo. Ainda para mais quando grande parte das minhas peças e textos são interpretados por mim. E acho que isso foi muito libertador. Entretanto já escrevi para outras companhias, apesar de não me ser fácil. Escrevi para a Escola de Mulheres, escrevi para a Cem Palcos. Agora já me habituei e eu acho que o Laboratório de Escrita para Teatro também me deu essa confiança para escrever de um fôlego. A *Cinderela*, por exemplo, escrevi de um fôlego mesmo. Aliás, eu devia entregar a *Civilização*,<sup>[17]</sup> que estava a escrever no contexto do Laboratório, e, entretanto, escrevi a *Cinderela*. Parece que eu nunca faço aquilo que devia fazer; apetece-me

sempre fazer outra coisa qualquer. E, de facto, agora tenho é dificuldade em fazer as coisas como as fazia antes — de ir para o estúdio e começar por outros pontos de partida. Agora, começar pela escrita já se tornou confortável.

Queria pegar nisso. Foste artista residente na Tanzfabrik Schule de Berlim, entre 2004 e 2006; bolsa da DanceWeb, em 2018; recebeste a bolsa de criação artística e literária da DG-LAB, em 2020; foste artista convidada da edição de 2024 da Escola de Verão Na Prática;<sup>[18]</sup> nas tuas sinopses referes-te frequentemente aos processos de pesquisa que estão na base do teu trabalho criativo. O que é que rege essa apetência pela investigação, pela pesquisa?

A pesquisa é, por acaso, uma palavra que me custa um bocadinho relacionar. Eu acho que o próprio processo de criação tem todas essas descobertas. E depois a própria experiência da performance e do espectáculo continua essa pesquisa, porque tem, a todo o momento, qualquer coisa que não está resolvida, que não vai estar acabada — só quando se está juntamente com o público é que se percebe, de alguma forma. Até porque eu não sou muito pesquisadora, não me considero muito culta, não leio muito. Só mesmo quando eu já sei o que é que quero é que vou ao encontro de uma ou outra âncora, normalmente em coisas de que eu gosto. Mas tenho um processo. Por exemplo, na peça das ginastas,<sup>[19]</sup> como saí de um contexto que eu controlava, tive de aprender muito sobre ginástica artística, porque eu nunca tinha feito ginástica. Nesse caso tive mesmo de pesquisar; e a pesquisa, porque estávamos na altura da

[15] Espectáculo escrito em 2021 e estreado em 2023.

[16] Bolsa de Criação Literária da Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas.

[17] Espectáculo que viria a estrear em 2019.

[18] Laboratório de investigação artística organizado pela Associação Materiais Diversos e pelo Centro de Estudos de Teatro.

[19] *A minha vitória como ginasta de alta competição* (2023).







pandemia, centrou-se na visualização de vídeos do YouTube sobre a Nadia Comănești, sobre a ginástica, sobre de onde é que vem tudo isso e criar a partir daí. Digamos que era um interesse que eu já tinha porque, quando era miúda, tinha aquele encanto pela ginástica e pelas ginastas. Para além de que, como refiro também na sinopse, o meu pai colecionava *Vidas soviéticas* e lembrava-me das fotografias das ginastas soviéticas. Era um mundo que me encantava ao ponto de, quando era mais pequena, achar que iria viver para a União Soviética para ter a oportunidade de fazer ginástica — que era uma coisa que em Portugal não tínhamos. Parti um pouco desse sonho. E depois, todo o imaginário dos anos 80, 90, associado à Guerra Fria, em confronto com os tempos actuais. Então tive de ir investigar, assistir a treinos e de me aproximar desse mundo. Nesse caso, sinto que a pesquisa foi fundamental. O que me fez reescrever montes de coisas que tinha escrito porque estavam profundamente erradas ou eram absolutamente impossíveis de fazer e de serem consideradas para o espectáculo. Mas, de uma forma geral, sinto que tenho na ignorância um campo muito produtivo: usar as coisas que são ditas, por exemplo, por pessoas mal informadas, inconscientes, por uma cabeça meia confusa... Gosto de considerar esse tipo de vozes, não gosto de escrever vozes intelectuais: gosto da dúvida, gosto da confusão, gosto do lado produtivo que isso tem e gosto de criar personagens que criem mal-entendidos e que possam se aproximar também de um senso mais comum e não de um lado mais consistente — qualquer coisa com a qual eu possa brincar através das minhas próprias incoerências e defender-me criando outras incoerências de uma forma produtiva.

Lembro-me de, quando estava em Berlim e escrevia em inglês, me juntar a um amigo inglês para que me ajudasse a rever o meu texto e de ele encontrar na minha maneira de escrever coisas que ele achava que, no fundo, eram erros; mas também achar que aquilo era uma qualidade e não propriamente um “erro”. E eu acho que ainda uso isso: uma linguagem que não tenha só um lado, que não se identifique só com um tipo de fruição cultural, de uma classe média mais educada, mais culta ou mais alta. Eu gosto de escrever aquilo que possa exactamente confrontar essa classe média culta, e acabar por nos pôr em xeque também, naquilo que é a criação artística: nos fazer questioná-la como um lugar de maior ou menor sensibilidade, ou de maior ou menor conhecimento. Sempre gostei de brincar com isso.

**A propósito desse questionamento das condições de produção artística, é verdade que tu, a Vânia Rovisco e a Sónia Baptista pensaram, em tempos, em fundar uma associação de artistas “desalinhasadas”, por assim dizer?**

Sim, como electrões livres... Chegámos a pensar sobre isso porque tínhamos esta triangulação. Eu identifico-me muito e gosto muito do trabalho da Vânia e já tivemos inclusivamente um trabalho conjunto quando estivemos em Berlim ao mesmo tempo; numa altura em que ela fazia muitas ocupações de galerias com performances – às quais eu, por vezes, me associava. E quando voltámos para Portugal, também mais ou menos ao mesmo tempo, gerámos contextos de programação conjunta, como, por exemplo, o Demimonde.<sup>[20]</sup> Ela também tem muitas

ideias sobre outras formas de programação, fora das instituições, que possam, de certa forma, colmatar as lacunas que este sistema mediado por programadores provoca no trabalho de certos artistas mais independentes, mais descontextualizados – abrindo, assim, outras possibilidades de criação aos artistas que não se revêem nos contextos de produção actuais. Depois, a Sónia conhecia a Vânia ainda há mais tempo do que eu, já eram amigas comuns ainda antes de eu as conhecer, e eu acabei por me aproximar bastante do trabalho da Sónia – que também é uma pessoa que vem da dança, que se continua a identificar no meio da dança, mas que adora escrever e tem uma escrita superdistintiva, peculiar, própria. Eu já trabalhei tanto com uma como com outra e, numa dada altura, chegámos a pensar nisso. Porque a Vânia tem a AADK,<sup>[21]</sup> à qual a Sónia também está associada e através da qual também produz os seus trabalhos, e eu uma associação chamada Romance, criada depois da Máquina Agradável, houve uma altura em que pensámos em nos unir. Ainda não aconteceu, pronto. A certa altura percebemos que estávamos todas mais ou menos num sítio comum e que podíamos partilhar ferramentas e consolidar o nosso trabalho através de uma estrutura de produção. São ideias que ainda alimento porque, de facto, cada autor, cada artista tem a sua própria estrutura, mas pertence a uma geração que não criou companhias, que fez o seu trabalho de uma forma bastante mais isolada. Tirando a altura em que tive uma companhia com a minha irmã, não criei mais colectivos; criei, isso sim, projectos de programação colectiva. Eu associava-me muito a esse tipo de programações – eles convidavam-me e agendávamos coisas juntos. Depois, por cá, também fizemos

[20] Projecto de programação dinamizado pela Máquina Agradável (Lisboa) e a AADK – Arquitectura Actual da Cultura (Berlim, Portugal e Espanha) entre 2012 e 2013.

[21] AADK – Arquitectura Actual da Cultura, produtora dirigida por Vânia Rovisco.



a *Celebração*<sup>[22]</sup> na Culturgest e fizemos o Demimonde, que era um espaço aberto a todas as propostas, não selectivo, onde se acatava tudo o que viesse. O Demimonde começou por ser na Galeria da Boavista, que era um espaço municipal, mas depois também fizemos um projecto em que nos pusemos numa carinha e fomos até Paris<sup>[23]</sup> — apresentámo-nos no Porto, em Madrid e depois em Vanves, perto de Paris. Era uma forma de nos autoprogramarmos. Queríamos fazer coisas que retirassem das mãos de outros a possibilidade de nos mostrarmos; e também de encontrarmos qualidades na forma como nos mostramos que, às vezes, noutro tipo de programações, não conseguíramos encontrar; e também coisas mais aventuroosas — como foi a *open call Ora bolas! Há espaço! Vamos usá-lo!*<sup>[24]</sup> e esse projecto *Meio mundo estrada fora*, feito com o António Pedro Lopes, a minha irmã, o Gui Garrido, a Márcia Lança... Foram momentos realmente de encontro entre artistas independentes, que respondiam a uma necessidade de liberdade e de não sermos esquecidos uns pelos outros. Aliás, por estar sempre um bocadinho a “cair” fora da cena, sentia que quem não se esquecia de mim eram os meus colegas; as pessoas que mais comprovavam a existência, às vezes um pouco volátil, da minha carreira, sempre foram mais os colegas do que um circuito de programadores ou de contextos de produção.

[22] Festival de dança e performance dinamizado pela Culturgest em 2012.

[23] *Meio mundo estrada fora* — acção dinamizada no âmbito do Demimonde, com os artistas Andresa Soares, António Pedro Lopes, Gui Garrido, Lígia Soares, Márcia Lança, Nuno Lucas e Vânia Rovisco, em 2012.

[24] Evento dinamizado no âmbito do Demimonde na Galeria Municipal da Boavista (Lisboa), em 2012.

**E vocês conseguiram financiamento para esses projectos?**

Para o Demimonde, não. Era praticamente só trabalho voluntário, com recurso ao equipamento da Câmara, com acesso ao espaço da Câmara, mas nunca nos conseguimos financiar propriamente. Era mesmo uma coisa feita colectivamente. No caso da *Celebração* — que consistia na ocupação de espaços da Culturgest, fora do Grande Auditório —, aí sim, foi o Gil Mendes que programou.

**Voltando um pouco atrás, quando te cruzaste com a Vânia Rovisco em Berlim, ela também estava na Tanzfabrik?**

Não, a Vânia estava lá com a Meg Stewart, com os Damaged Goods. Portanto, nós estávamos em duas situações bastante distintas. Eu estava com a bolsa da Gulbenkian num centro de dança, tinha um estúdio onde podia trabalhar, mas não tinha propriamente dinheiro para fazer produções — tinha a minha subsistência assegurada pela Gulbenkian e fazia muito trabalho a solo, e tinha essa possibilidade de estar lá descansada e usar os estúdios, frequentar workshops e ter acesso a um contexto de apresentação dentro da Tanzfabrik. O que, por um lado, era ótimo; por outro lado, era extremamente solitário, porque antes ou tinha a minha irmã ou os meus colegas da Escola Superior de Dança ou o João Lucas. Mas ali foi mesmo um ano de intenso trabalho a solo. As pessoas, às vezes, têm medo de trabalhar a solo, mas eu, a partir desse momento, deixei de ter qualquer medo. A Vânia estava com a Meg, portanto, estava mesmo num contexto de companhia; e, então, nós podíamos servir-nos um pouco de consolo mútuo, por termos problemas absolutamente opostos.

Numa conversa publicada com o João Lucas, no contexto da performance *Entre lençóis*, [25] dizes que não vês a tua actividade artística unicamente como profissional, mas principalmente como um gesto pessoal sobre outras pessoas — e já deste aqui alguns exemplos disso. Que potencial vês nas artes performativas para tornar esse gesto mais relevante na vida das pessoas?

É uma pergunta que me faço todos os dias. Onde é que está esse gesto pessoal, esse gesto não profissional, não é?

**Posso fazer a pergunta de outra maneira, talvez um pouco mais provocadora: vias-te a mudar de profissão se te sentisses mais empoderada para mudar o mundo noutras funções?**

Sim. Por exemplo, sempre achei que as artes performativas têm uma precariedade que lhes é inerente, que eu adoro. Não adoro ser precária, no sentido financeiro, não é isso. Tem que ver com a precariedade da vida: do momento, do contexto, do encontro com os outros. E depois, interessa-me mais o meu trabalho do que a minha identidade como artista. Não tenho uma personalidade que me interesse por aí além. Mas os eventos que eu produzo, no sentido do acontecimento, sim, interessam-me muito. E sinto que, se um dia isso deixar de ser um sítio produtivo para mim, não vou forçar. Se a minha relação com as artes performativas já não me inspirar a continuar, não tenho problema nenhum em tentar outra coisa. E depois também tenho essa angústia, que é esta autofagia dos meios de criação artística. Às vezes, a gente começar a fazer isto dentro dos nossos próprios meios (muito pequeninos), para nós próprios e para um reconhecimento dentro de um sector que

corre o risco de se repetir a si próprio. Portanto, esse lado inconstante tanto me permite sempre tentar inventar qualquer outra coisa como ir procurando qual é a essência da minha acção como artista. Por exemplo, no *Romance* — que também nasceu de um desses momentos de crise — eu disse: não quero escrever um solo, quero escrever para várias vozes, então vou dizer para as pessoas dizerem comigo, pronto. Tentar às vezes aproveitar as vicissitudes da vida, não é? Responder àquilo que é a minha relação com a vida a cada momento para tentar chegar aos outros; e politicamente isso valer alguma coisa, não ser uma coisa só pessoal. Não sentir que é um capricho meu, mas sentir que o que faço tem um valor qualquer para os outros também. Não sei, sinto que, nos dias de hoje, há tantos perigos. Mas também sou muitas outras coisas para além de artista; aliás, eu não vivo assim uma vida muito *artsy*, nem tenho um *lifestyle* muito dentro desse género. As minhas relações pessoais, na maioria, são mesmo relações fortes, com cada pessoa e não influenciadas pelo meio. E sou mãe, há muitas outras coisas que me atravessam e que me fazem sentir que podia ser mais útil perante alguma ameaça — eu gosto de ver um pouco para além do lugar seguro. Eu acho que faço isso nas minhas peças: tento assumir que a linguagem consegue ir mais longe daquilo que andamos a falar, daquilo que andamos a dizer. Por exemplo, na peça das ginastas, há uma frase que diz: “Às vezes acontece que já estamos a viver em igual oportunidade há muitos, muitos anos, e ainda só não reparámos porque alguns dos nossos pais ganham três vezes mais do que os outros que ganham três vezes menos.” É um pouco aquela coisa de, às vezes, estarmos neste sítio confortável de classe média, muito seguro, mas que, na verdade, não é seguro e ofusca imensas realidades das quais eu quero fazer parte; e quero que continuem

[25] Espectáculo de Lígia Soares e de João Lucas desenvolvido para o Festival Materiais Diversos em 2019.

PROFESSAR, DIRECÇÃO ARTÍSTICA DE LÍGIA SOARES E SARA DUARTE, COMPANHIA TEATRO MEIA VOLTA E DEPOIS À ESQUERDA QUANDO EU DISSER, 2020 (ANA FONSECA, DANIELA VIANA, ANA COTRIM, INÊS PECEGUINA, PEDRO BRANCO, SOFIA ROSA (SENTADA), ANA TERESA MAGALHÃES, ÂNGELA VEIGA, LUÍSA RAMOS CARVALHO), [F] HELENA GONÇALVES.



a fazer parte do meu trabalho. A *Civilização* também tem muito isso: tentar mobilizar as pessoas para responderem a uma situação de emergência. O *Memorial*,<sup>[26]</sup> que escrevi para fazer com a Sónia Baptista, também é uma peça futurista, distópica, em que ridicularizamos o momento em que estamos. Portanto, há sempre qualquer coisa que tem de me fazer estar inquieta para ser produtiva. Por isso é que eu digo que a precariedade tem um aspecto positivo. Na minha vida, também não sinto que a criação artística me tenha levado para um lugar seguro, estável, porque nunca foi — tanto a um nível profissional como pessoal.

**Sabendo que o público das artes performativas também está, maioritariamente, dentro dessa bolha da classe média, como é que achas que se pode sair dessa bolha e chegar a outras classes, a outros contextos, a outras pessoas?**

Eu acho que se está a sair em termos de representatividade, em termos de linguagem. Nesse sentido, está-se a sair. Mas também há um grande contraditório, que é, por um lado, sair-se ao nível da linguagem; por outro lado, não se sai ao nível do acesso a outros públicos. Porque o sistema exige ser demasiadamente produtivo para ser sustentável para o artista. Estamos tão reféns dessa ideia de que temos de ser hiperprodutivos e respondermos a essa velocidade. Ainda por cima tendo em conta a grande desconfiança que se tem pelos artistas: temos de ser sempre pessoas que comprovam, que fazem três peças por ano... Apesar de sermos uma comunidade muito forte, ainda estamos muito agrilhoados por sistemas que toda a gente diz que têm de começar a ser revistos. Por exemplo, no caso da peça das ginastas, até pode ter uma frase que acho

muito importante que as pessoas ouçam, mas se só está dois dias em cena no Centro Cultural de Belém... Não quero dizer que esta frase tenha algum impacto, é completamente banal, mas o não termos tempo para que as coisas reverberem em nós e dar acesso a outros públicos para descobrir... Eu sei que há muito tempo que ninguém me “descobre” e muita gente nem vê o meu trabalho, só ouve falar. Eu tenho imensos colegas cujo trabalho me interessa imenso e é impossível porque não conseguimos ter tempo para acompanhar esta velocidade.

**Quando dizes que há muito tempo ninguém te descobre, referes-te ao facto de já seres considerada uma artista consensual?**

Não, é no sentido de que as pessoas que vão ver as minhas coisas já ouviram falar de mim ou vão ver porque sou eu. Já é um público que tem um certo conhecimento prévio.

**Achas que o público arrisca cada vez menos, é isso?**

Há menos tempo. Uma peça que está só dois dias fica esgotada em dois dias. Portanto, só vai ter as pessoas que se conseguiram antecipar e comprar aquele bilhete e ir ver porque lhes interessa aquilo. Alguém mais incauto não tem a possibilidade de ver muitas obras. Ou seja, nós acabamos um pouco por responder a uma expectativa do público que nos segue. É isso que eu quero dizer. E não é uma coisa que eu sinta a nível individual, é uma coisa que eu acho que é transversal a muitos colegas meus e à maneira como estamos a trabalhar. Não sei qual é a solução, mas sinto que há um certo cansaço da falta de impacto que podemos ter para além do nosso próprio meio.

[26] Espectáculo de 2020.



Nesse sentido, iniciativas como, por exemplo, a edição de 2024 da Escola de Verão Na Prática,<sup>[27]</sup> ou as oportunidades criadas no contexto do Demimonde, trazem a possibilidade de acederes e conviveres com outras pessoas, com outros circuitos?

Sim, são sempre tentativas de resistência. Surgem sempre dessa vontade de poder reflectir e resistir um pouco aos pressupostos que já estão criados. Na altura, o Demimonde era tanto uma coisa que sentíamos necessidade de fazer para nós próprios no contexto de uma programação independente, como a vontade de oferecer isso aos outros. Para nós, foi um pouco a lógica de autogerarmos as nossas oportunidades e com isso nos aproximarmos de uma comunidade artística — que é enorme e maravilhosa e que gosta e quer acompanhar os trabalhos uns dos outros, mas que está muito refém de outros intermediários. O sistema está feito de modo a que as pessoas tenham de se separar e não tenham oportunidades de partilha.

E da possibilidade, eventualmente, de se aproximarem também de outros públicos...

Sim, e de ocuparmos sítios mais inusitados. A Escola de Verão serviu um bocadinho para tentarmos descortinar o que é que achamos político ou não — apesar de eu desconfiar sempre um pouco desta palavra. Não é fácil dizer: faço teatro político. Tal como outro tipo de categorizações. Ao mesmo tempo, temos esta necessidade de ir rotulando cada vez mais, identificando cada vez mais o nosso trabalho com certos aspectos que o empoderam — como se diz agora —, o afirmem perante algumas agendas que consideramos importantes. Mas, às vezes, acho

[27] Lígia Soares, em parceria com o artista e activista Henrique Frazão, conduziu a edição de 2024 da Escola de Verão Na Prática, sob o tema “Impacto-Zero ou podemos ainda imaginar um futuro?”.

que isso também nos faz perder a noção: porque precisamos tanto disso, de afirmar essas coisas, de manifestar que somos isto e aquilo e quais são as nossas intenções? Claro que temos de ter a coragem de ir ver qual é, realmente, o nosso impacto; de, honestamente, percebermos o que estamos a fazer para além daquilo que anunciamos à DGArtes. Eu acho que é muito importante haver essa consciência antidemagógica numa sociedade que usa muita demagogia para valorizar coisas que, muitas vezes, são deixadas ao abandono — tanto ao nível social como político e artístico. E eu gosto de dar essa atenção às palavras.

Esse teu compromisso pessoal e cívico, essa consciência antidemagógica que alimentas, tem-te aproximado também do tema da crise climática. Por exemplo, em *Morrer pelos passarinhos*...<sup>[28]</sup>

Pois é, neste último ano, no fundo... Quando oiço falar em crise climática deixo-me sempre levar pelo sentimento; é como se apanhasse um duche de água fria. É um processo completamente não resolvido. E agora, associado à evidência da crise climática, da emergência climática, ainda temos a pesada mão do fascismo global a começar a cair sobre nós. Uma mão cada vez mais pesada em relação a muitos outros aspectos das nossas liberdades, da nossa existência, da nossa viabilidade como seres humanos. O *Morrer pelos passarinhos* é um projecto que eu adoro, que podia ficar a fazer *ad aeternum*. A colaboração com o Henrique [Furtado Vieira] é uma das melhores colaborações que já tive. São sempre boas, claro. Só que não conhecia o Henrique tão bem, por isso é mais surpreendente. Eu tinha o projecto, tive um pequeno apoio da DGArtes e decidi partilhar a ideia com ele. Ainda por cima é um projecto, em termos

[28] Conjunto de performances criado com Henrique Furtado Vieira em 2024.

autoriais, superaberto, porque é uma colecção de performances. Não precisamos de estar em consenso e em negociação co-autoral. É uma maratona de performances, das quais uma surgiu da minha cabeça e foi “cozinhada” pelo Henrique, outra começou no Henrique e depois foi “cozinhada” por mim. A intenção era ajudarmo-nos e ao público a fazer uma espécie de luto — confrontarmo-nos com um colapso, que já começou a acontecer, e ao mesmo tempo fazê-lo de uma forma comum, lúdica. Ou seja, o pressuposto inicial era não podermos viver com esta consciência sozinhos, deprimidos, em casa; arranjar mecanismos inspirados noutros movimentos que, no passado, também sararam lutos — o luto de um fim do sistema, o luto do pós-guerra, para os quais os artistas das vanguardas (os dadaístas, o Butô) tiveram um papel muito importante. Foi inspirados por esses movimentos que tentámos recriar peças para agora, com dispositivos muito simples e todos eles completamente diferentes.

E também me trouxe para um lado de “antiprodução” de palco. Não é que eu não faça produções maiores — na peça das ginastas, por exemplo, tive de lidar com essa ideia de quarta parede, de espectáculo. Eu tenho de ir por doses: faço um espectáculo, depois faço um antiespectáculo. *Morrer pelos passarinhos* deu-me essa oportunidade. E o Henrique [Furtado Vieira], realmente, é uma pessoa que, tendo vindo da dança — também é engenheiro do ambiente, por acaso, mas nunca exerceu —, é um coreógrafo e bailarino que também adora escrever; tem uma afinidade com a palavra. Então, para nós, foi muito fácil encontrar este *Morrer pelos passarinhos*.

**Na peça das ginastas também já exprimias essa preocupação com a crise climática...**

Completamente. Mas essa preocupação já vem desde o *Memorial*. O *Memorial* é a primeira peça que eu sinto que é mesmo sobre a questão da crise climática. São duas mulheres a tentarem lavar uns ténis de marca numa água tóxica num bidon de petróleo; a tentar salvar, tirar nódoas de ténis de marca numa água que tem uns gases que as fazem ficar completamente pedradas. É uma visão distópica da humanidade. Foi a partir desta imagem que escrevi, inspirando-me na pergunta: o que é que seremos nós num futuro em que, em vez de tomarmos consciência, vamos deixar isto seguir como está? Era um evocar da possibilidade de olharmos com nostalgia para os nossos tempos de hoje de uma forma febril e insana, que é aquela que nós estamos a viver. Foi um extremar do apego que temos às coisas: o apego a uns ténis, os ténis que elas tentam lavar. Um bocado beckettiano, se calhar — no sentido de a linguagem ir ficando rarefeita pela própria rarefação da consciência e da desumanização da nossa existência. E essa peça é muito cómica, é de chorar a rir, mas é muito trágica, porque a imagem é supertrágica. É muito sobre essa ideia de “até que ponto é que nós vamos levar isto” e do que nos vai restar. Foi muito divertido fazer isso com a Sónia.

Por falar em Beckett, na peça dos passarinhos há uma performance de que nós gostamos muito, que chamamos de *Godôs*<sup>[29]</sup> porque é um palco vazio à espera de alguém que entre, de pessoas que vamos resgatar na rua. É uma acção que me faz lembrar o trabalho da Leonora Fabião, das coisas que ela faz para activar a rua, o espaço público. Com essa performance,

[29] Nome dado pelos autores a uma das performances que compõem *Morrer pelos passarinhos* (2024).



apesar de ser a única que precisa mesmo de um espaço de teatro, reflecte sobre o espaço do teatro dessa perspectiva da rua. A gente anda na rua a tentar “caçar” pessoas, a convencê-las a virem. Adoramos fazer essa performance porque é mesmo uma aventura; e é mesmo performativa, no sentido de não fazermos ideia do que é que nos vai acontecer. Sabemos que damos às pessoas que estão a ver a oportunidade de verem o que é que as rodeia e verem o que é que as pessoas que estão à nossa volta pensam. O público, através de *streaming*, vê-nos desesperadamente à procura de pessoas. Há pessoas que aceadem aos nossos pedidos, ouvem os nossos argumentos, argumentam connosco sobre a importância de estar em cena, do teatro, de parar o tempo, do controlo do tempo pela sociedade industrial... Usamos vários argumentos para tentar convencer as pessoas a serem esse Godot que chega e se apresenta à frente de uma plateia expectante.

Com o Henrique Frazão, com quem colaborei na [Escola de Verão Na] Prática, para mim, a inspiração foram as comunidades [activistas] que já estão fora de um lugar protegido na vida delas, e que usam a performance como recurso para agirem politicamente – pessoas já tão comprometidas, de facto, com a criação de brechas nesta normalidade. É um outro tipo de coragem que eu invejo e à qual me quero aproximar. E pertencendo o Henrique Frazão à Climáximo, [30] ao mesmo tempo que é um artista, houve essa ligação também. É uma descoberta, para mim, pensar através dessas pessoas. Estão num lugar onde eu acho que eu devia estar. Às vezes questiono-me como é que, na nossa consciência como artistas, podemos saldar toda esta dívida. Porque, no fundo, todos temos essa possibilidade.

[30] Colectivo de activistas centrado no combate às alterações climáticas.

#### Como é que tu vês essa relação entre arte e activismo?

Acho que são duas coisas diferentes, de facto. Sinto que há um risco enorme de o activismo poder ser também institucionalizado, que foi uma coisa sobre a qual eu tentei reflectir; mas os activistas diziam que não, que isto tem de passar pela desobediência civil, pela criação de brechas nas próprias instituições, que não se pode ter uma coisa e outra. E porque é que a arte já não é uma brecha? Porque é que a arte já não cria brechas? Onde é que podemos criar brechas? Porque sempre foi um papel também dos intelectuais e dos artistas, não é? Eu acho que é uma coisa que temos de continuar a falar e a questionar. Por isso, eu não tenho assim uma resposta clara. Eu uso a criação artística como um desabafo, como uma arte da pré-consciência, mas sei que tem um impacto político mínimo. E será tanto mais mínimo quanto mais nos forem encostando a um canto, o que pode vir a acontecer. A nossa cultura, a própria comunidade artística, pode eventualmente também ficar cada vez mais algemada perante outros propósitos; perante as concessões políticas que vemos toda a gente a fazer dentro da própria política e que nunca imaginávamos que iam ser feitas. Como é que isso pode arrastar também as políticas culturais e a criação artística? Porque nós, ao nível da linguagem, estamos num momento bastante livre; quero dizer, nós podemos fazer, falar, realmente, o que quisermos. Podemos ser mais ou menos bem recebidos. Eu, às vezes, tenho dificuldades com isso; tenho peças que criticam a tal ponto, são tão más para a classe média que, às vezes, tornam-se um bocadinho mais difíceis de serem programadas em certos contextos. Não sei, se calhar é arrogância minha, mas eu não gosto de celebrar a classe média. Há muitas peças que a celebram e que a salvam como solução e resposta para tudo. Eu não me sinto pertencer a nenhuma

classe. Como o meu pai também não pertencia: dava-se com intelectuais, mas tinha a terceira classe e era mesmo pobre. E eu também sempre tive essa elasticidade na minha vida. Não venho de um berço que me tivesse colocado, à partida, num sítio seguro, ou de intelectuais, ou de classe. Não sou fruto da vida progressista, confortável, dos anos noventa. E, para mim, isso dá-me também a oportunidade de pensar ou de escrever de forma diferente. No fundo, acho que temos de continuar a pensar o sector da cultura muito friamente.

**E sentes que tens tentado mobilizar esse sector em prol de um certo activismo ambiental?**

Gostava de o ter feito mais, é uma coisa ainda muito recente. E depois é verdade que as nossas ambições também de transformação e de intervenção política se perdem nas nossas exigências profissionais e na falta de tempo. E isso é um grande problema. Porque essa liberdade de podermos operar como comunidade, estando sempre a trabalhar como uns loucos para nos podermos constituir de uma forma mais sólida como amigos, grupos, pessoas que pensam, pessoas que têm capacidade de se activar em momentos de crise, por exemplo, está muito perdida — a todos os níveis, não é só na cultura. Em termos sociais, as pessoas estão muito reféns, realmente, dessa necessidade constante de produtividade e dessa velocidade.

**O que é que, a esse nível, tentaste fazer e como é que correu?**

Depois da [Escola de Verão] Na Prática, eu e o Henrique [Frazão] fomos à Conferência Anual do Acesso Cultura,<sup>[31]</sup> que juntou também o tema da emergência climática ao da cultura. Há muitas outras pessoas a tentarem cruzar estes dois temas e foi muito bom ver tantos directores de museus, programadores e agentes culturais a confrontarem e a serem confrontados pelos activistas de várias organizações. A Acesso Cultura teve a coragem de juntar essas pessoas durante um dia inteiro. E foi muito inspirador. Falámos com a Maria Vlachou<sup>[32]</sup> para percebermos como nos poderíamos associar a actividades, e ela também nos ajudar caso tivéssemos outras iniciativas. A Vânia Rodrigues também tem estudos que anda a desenvolver, tem um livro, toda uma tese feita sobre estas questões da cultura e da emergência climática e também estava lá; e também falou (de forma superarticulada) sobre o que é que é a demagogia nesta pseudo-sustentabilidade cultural que se anda a falar. É muito interessante a maneira como ela expõe isto. Portanto, eu tentei aproximar-me para ir procurar mais informação e mais pessoas que estejam a trabalhar no mesmo sentido. Depois, houve aquele momento a 23 de Novembro organizado pela Climáximo: uma acção na Praça Paiva Couceiro<sup>[33]</sup> a que eu me decidi juntar. Pensei: vamos fazer aqui umas parangonas a dizer cultura pelo clima e não sei quê. E eu acho que foi importante ter feito isso, foi bonito. Não teve grande adesão, mas todas as pessoas que foram sentiram que fazia sentido. Senti que houve também uma desmistificação dessa relação entre o activismo e a cultura, no sentido do medo da desobediência

→ [31] Associação que promove o acesso — físico, social e intelectual — e a inclusão no centro da reflexão e da prática do sector cultural.

→ [32] Membro fundador e Directora executiva da associação Acesso Cultura.

[33] Acção organizada pela Climáximo chamada *Parar enquanto podemos*, que consistiu numa marcha de “resistência civil” que foi da Praça Paiva Couceiro à Praça do Chile.

DESEMPENHO, DIRECÇÃO ARTÍSTICA DE LÍGIA SOARES E RAFAELA SANTOS, COMPANHIA AMARELO SILVESTRE, 2022 (RAFAELA SANTOS, MÁRIO ALBERTO PEREIRA), [F] JOSÉ ALFREDO.



civil, de nós podermos não nos identificar com isso — porque era uma acção superconcertada, superinformativa; a desobediência civil não era o foco da acção dos activistas. No fundo, eles paravam de 15 em 15 minutos ao longo da [Rua] Morais Soares e falavam pelos altifalantes, dando vários testemunhos que informavam e alertavam para o motivo daquilo estar a acontecer. E as pessoas na rua ouviam. Ao invés de criar aquelas opiniões públicas mal informadas e aquelas reacções mais epidérmicas, a acção ajudou a que, no espaço público, as pessoas sentissem porque é que estas acções estão a ser feitas; e acho que isso abriu um espaço mais confortável para a presença da cultura ali, surpreendentemente.

O que vem a seguir, não sei. Eu continuo com a intenção de arranjar espaço e tempo para os artistas encontrarem nesta questão, entre outras motivações, uma razão para se começarem a encontrar enquanto comunidade; e começarem a ter o seu próprio discurso político e a sua consciência endereçada à sua produção artística e terem isso de uma forma partilhada social e comunitariamente. Acho que é por esse caminho que depois nós, como cidadãos, nos conseguimos activar — é mais fácil encontrarmos um lugar-comum fora das nossas linguagens. Porque a linguagem artística é sempre altamente autoral, privada, concessionada, tem toda a complexidade inerente à produção artística; e acho que é bom a gente encontrar sítios em que nos libertemos dela e em que possa haver uma comunidade intelectual, política e comunitária que nos ligue. Aquilo que me dá mais medo em termos sociais é o facto de nós não termos isso, de os tempos nos terem levado a separarmo-nos

uns dos outros. Não sei se é só uma impressão minha, acho que é uma coisa geral. Há muito poucos contextos para as pessoas se juntarem, para se organizarem.

**E no caso concreto do activismo também há um olhar exterior que tende a radicalizar as suas actividades, o seu discurso...**

Sim, que precisa de ser reinterpretado também. Se até uma Alexandra Leitão<sup>[34]</sup> é chamada de radical. A questão da linguagem, das palavras, de continuarmos a olhar com desconfiança tanto para aquelas que a gente diz como para aquelas que a gente ouve, é muito importante. O teatro e a performance são ferramentas superimportantes para isso. O *Romance* é todo sobre isso: propõe um mecanismo no qual se diz aos outros para repetirem — é uma coisa mimética. O facto de sermos miméticos, de copiarmos aquilo que está no senso comum... O populismo serve-se disso como arma letal.

**Há pouco disseste que nós nunca fomos tão livres para dizermos aquilo que queremos, mas também em nenhum momento as palavras foram tão manipuladas como agora.**

Pois, e é aí que está o grande perigo. E por isso é que tudo pode ser, de certa forma, usado, tirado das nossas mãos. As nossas melhores intenções podem ser instrumentalizadas. E eu não sou nada paranóica, não passo horas a ver teorias da conspiração, nem nada disso, mas acho que nós não estamos seguros. Um lugar seguro, para mim, seria um lugar mais humano, de presença e de ligações significativas. Ou seja, onde se gostaria das pessoas o suficiente para não se querer que elas se lixem. É isso.

→ [34] Candidata, em 2025, pelo Partido Socialista à presidência da Câmara Municipal de Lisboa.

\*\*\*

