UM ENCONTRO
COM JORGE SILVA MELO





Transcrição e revisão: Sara Monteiro e Joaquina Chicau
Revisão final: Marta Dias
Edição: Vladimiro Cruz
Design: André Reis
Impressão: SOARTES – Artes Gráficas, Lda.
Depósito legal nº 453888/19

Cegada Grupo de Teatro
Teatro-Estúdio Ildefonso Valério
Parque 25 de Abril, 033
Alverca do Ribatejo

© Companhia Cegada
14 de Março 2026

NOTA INTRODUTÓRIA

Esta edição de Um Encontro Com... da companhia Cegada reúne a transcrição da conversa com o público realizada a 25 de Outubro de 2019, no TEIV – Teatro Estúdio Ildefonso Valério, em Alverca do Ribatejo, durante as apresentações do espetáculo Vemo-nos ao Nascer do Dia, de Zinnie Harris, encenação de Pedro Carraca e criação dos Artistas Unidos, com interpretação de Andreia Bento e Joana Bárcia, apresentado a 25 e 26 de Outubro, às 21h30.

Nesse encontro, o Mestre Jorge Silva Melo partilhou o olhar vivo, crítico e apaixonado que sempre dedicou ao teatro. Falou da escrita de Harris, do percurso dos Artistas Unidos, das inquietações do nosso tempo e do teatro como espaço de comunidade e resistência – lugar onde criadores, intérpretes e espectadores se reúnem para pensar o mundo.

Figura maior da cultura portuguesa, deixou obra vasta e plural. Nascido em Lisboa e passado pela infância em Angola, estudou na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e, desde 1969, na London Film School. Fundou o Grupo de Teatro de Letras e, com Luís Miguel Cintra, o Teatro da Cornucópia. Estagiou com Peter Stein na Schaubühne e com Giorgio Strehler no Piccolo di Milano. Trabalhou como actor em França com Jean Jourdheuil e Jean-François Peyret. No cinema integrou o Grupo Zero e realizou mais de uma dúzia

de filmes, entre eles António, Um Rapaz de Lisboa. Colaborou como actor com Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, João César Monteiro, Alberto Seixas Santos, Joaquim Pinto e Manuel Mozos.

Em 1995 fundou os Artistas Unidos, onde dirigiu e produziu quase três centenas de espetáculos, editou os Livrinhos de Teatro e a revista Artistas Unidos, organizou exposições e encontros. Traduziu Goldoni, Pirandello, Wilde, Brecht, Büchner, Pinter, Antonioni, Pasolini, Müller, Frisch e outros. Encenou autores centrais do século XX, apresentou dramaturgos contemporâneos e assinou mais de uma dezena de textos originais. Publicou Deixar a Vida, O Século Passado e A Mesa Está Posta.

A conversa aqui registada devolve-nos a sua voz num tempo de criação, antes da sua partida a 14 de Março de 2022. Publicá-la é celebrar o seu pensamento, a sua generosidade e a força do seu gesto artístico.

Que esta edição contribua para a memória do seu trabalho e permaneça ao serviço do futuro e da História do Teatro.

Obrigado Artistas Unidos
Muito, muito obrigado Jorge Silva Melo

Companhia Cegada – Janeiro de 2026

UM ENCONTRO COM JORGE SILVA MELO

[Sentam-se no palco Rui Dionísio, Jorge Silva Melo, Inês Pereira e Pedro Carraca.]

Rui Dionísio: [Apresenta] Inês Pereira, assistente de encenação. Pedro Carraca, encenador.

Pedro Carraca: É possível descer um bocadinho de nada as luzes de palco, se faz favor, só para a gente vê-los...

Rui Dionísio: Ou dar mais plateia, talvez..

Pedro Carraca: Ou dar mais plateia. Talvez.

Rui Dionísio: [Apresenta] Jorge Silva Melo. Muito obrigado Jorge, por vir.

Jorge Silva Melo: Obrigado.

Rui Dionísio: Obrigado aos Artistas Unidos. Eu devo começar por agradecer: a ideia da estreia deste espectáculo no TEIV foi do Jorge. Estávamos nós a preparar a programação, em Dezembro do ano passado, e o Jorge atirou com esta ideia maravilhosa: "E, por que não, estrearmos aí um texto da Zinnie Harris?" E assim foi. Entretanto, passaram dez meses e cá estamos, com esta confiança e com esta relação

maravilhosa que há entre o TEIV e os Artistas Unidos. Obrigado por tudo.

Jorge Silva Melo: Obrigado.

Rui Dionísio: Em jeito de arranque, vou só partilhar uma pequena conversa com o Jorge em que eu lhe perguntei que "tema" daríamos a esta conversa, como ponto de partida. Alguns de vocês conhecem como é e nós não gostamos de chamar a isto "debates", porque não há propriamente um confronto de ideias. "Colóquios" também não é o objectivo, no sentido em que não há uma palete de oradores que fala para uma plateia de ouvintes. Portanto, é um momento em que nós procuramos ter uma partilha de experiências, de sensibilidades, tendo o texto dramático como base. E o Jorge, nessa conversa, propôs um título que eu acho que é maravilhoso, que, a meu ver, tem que ver com a peça —
[Entram as actrizes.]

Rui Dionísio: [Apresenta] Senhoras e Senhores, Joana Bárcia [Aplausos] e Andreia Bento [Aplausos]. O tema sugerido pelo Jorge foi: o teatro é para vivermos juntos. Ocorreu-me, depois, a reflectir sobre isto, esta coisa da necessidade do outro, por oposição ao sentimento de ausência, à saudade (quer de um ente que está distante, quer de um indivíduo que partiu), que esta peça nos suscita aqui. Existe esta coisa — que o teatro tem e que é um ponto em comum com o texto: a necessidade de

estarmos juntos. O teatro não é possível de outra maneira. Não há vídeo-conferência que passe esta energia que nós estamos aqui a viver juntos e a co-habitar. Em que medida isto, que nos é cada vez mais escasso, é cada vez mais valioso, mais importante? E que sociedade teremos nós, um dia, se isto se perder? Jorge, em que medida é que o teatro é …

Jorge Silva Melo: Estão a ver? Isto é um pedido de casamento. [Risos] Estarmos juntos significa casar. Mais ou menos há três anos que vimos aqui ao TEIV. No primeiro ano, viemos com um espetáculo com o Pedro Carraca, no segundo viemos com um espectáculo com o Pedro Carraca, o João Meireles e a Isabel Munõz Cardoso, e no terceiro vimos com o Pedro Carraca a olhar para este espectáculo. Fomos aprofundando as relações… Isto tem a ver com o namoro! [Risos] O primeiro espectáculo foi uma visita numa situação difícil aqui da casa. Viemos fazer um espectáculo chamado Frágil. O segundo foi num momento de estabilidade aparente da casa. Viemos fazer a Marguerite Duras e correu muito bem. Tivemos uma sessão preparatória inesquecível, com o grupo de leitores "À-dos-loucos", e depois fizemos a sessão no dia seguinte. Viemos desenvolvendo esta relação amorosa até estrear. Hoje é uma estreia. O espetáculo que vai estrear, em Lisboa, dia 6, é um bocadinho mais complexo, porque as condições técnicas da sala em que vamos estar são um bocadinho mais complexas. Mas será o desenvolvimento disto que aqui foi visto. Porquê esta peça e não, por exemplo, "Vidas Íntimas"

(que eu também estou a dirigir na mesma altura)? Porque se adapta a este palco e a estas condições de proximidade. Estar junto também é estar próximo. E nós estamos próximos: Alverca não é assim tão longe de Lisboa como isso, portanto podemos cá vir e voltar. Isso é uma das coisas de que eu gosto, no teatro. Eu fui bilheteiro do teatro. É uma coisa que eu gosto muito de ser, porque se vê a cara dos espectadores, vê-se o dinheiro que eles vão gastar. E, se estão a gastar o dinheiro, é porque querem com certeza passar ali a noite! Foi um ano e meio, no teatro da Cornucópia. E é engraçado ver a cara dos espectadores e ver, quando vamos a terras fora de Lisboa, ver que há um grupo de pessoas ("enganadas" com certeza) [Risos], que voltam a ver-nos. Vêm ali mais vezes. Voltamo-nos a encontrar: "Olá, está bom?" Isso, eu acho que é muito engraçado. Normalmente, acontece só aí [aponta para a plateia], o "olá, está bom?" É só dentro da plateia. "Ah, estás bom, há muito tempo que não te via!" Mas agora é possível ser daqui para aí e daí para aqui. Ou seja, estarmos juntos. Isso é a essência e a razão de ser do teatro: estarmos a contar umas mentiras (que são mentiras mas que são verdade), que contam histórias que são nossas.

Esta é uma peça que foi descoberta pela Andreia Bento, que leu umas notícias sobre ela e que depois leu o texto, e lembrou-se que gostaria de a fazer com a Joana Bárcia. Lá conseguimos datas, lá conseguimos quem dirigisse o espetáculo, estreia aqui e vai passar ao teatro da Politécnica daqui por quinze dias, com umas luzes mais elaboradas, com

um cenário mais elaborado, com algumas críticas que terei a oportunidade de fazer depois de hoje (em que assisti), e pronto.

O que é que é bom aqui? É mantermos uma conversa! Como estamos vivos, ao mesmo tempo, todos — o que é um segredo maravilhoso do teatro — estamos vivos! Ora, se estamos vivos, a viver exactamente aquela hora e vinte que o espectáculo demora, deste lado e desse, podemos ver-nos, podemos falar, podemos inventar histórias... É isso. Também há um teatro que é para mostrarmos como somos bonitos e elegantes e estarmos na moda. Não gosto. Não gosto, nunca gostei, pronto. Para isso a televisão é mais gira, e as Kardashians são muito mais interessantes do que nós. [Risos] Por isso escolhemos também esta peça. A autora (que nasceu em Londres mas é escocesa) o primeiro grande êxito dela é uma obra muito, muito boa chamada "Mais distante do que a terra mais distante", Further than the further thing — que é uma peça maravilhosa mas que tem o problema da língua. Isto é, a peça passa-se no norte-norte-norte da Escócia, num sítio muito remoto, mais longe do que o mais longe, e é aquela coisa que é de estar no fim do mundo. Aqui, nesta peça, não estamos no fim do mundo, estamos no fim da vida! É o fim da vida de duas pessoas, também no fim do mundo, numa ilhota perdida para lá, onde houve um disparate, um acidente estúpido e a morte de uma pessoa. Isto é a reinvenção do mito de Orfeu. Ou seja, o que está vivo procura ir aos Infernos chamar aquela que morreu. Aqui são as duas do mesmo sexo,

mas a autora fala muito sobre isto ser o Mito de Orfeu, ou seja, fazer reviver a desaparecida. Não sei. Já li a peça várias vezes e vi-a ainda hoje... Não sei se é tanto o mito como isso, ou se ela leu o mito de Orfeu um bocado superficialmente. É, sim senhor, uma conversa com os mortos. Mas nem todos os mortos são Orfeu. Aqui é a procura, sim senhor, de esquecer a morte, de não se lembrar que a morte existiu — embora saibam que a morte existiu. É como se o diálogo continuasse permanentemente, como nos sonhos, em que continuamos a sonhar com os nossos mortos. E aqui é uma mulher que faz isso, portanto há uma relação feminina, uma vida totalmente banal com cadelas, cozinhas, como todos nós... Eu, cadelas nem pensar... [Risos]

Rui Dionísio: Torneiras a correr água...

Jorge Silva Melo: Pois, a vida normalíssima de duas pessoas que vivem juntas que... que não fizeram um testamento, que não fizeram o IRS, etc., etc. Mas isso é o sentido da vida, o que ela aqui trata. Para mim, o essencial do teatro é voltar aos sítios onde fomos felizes. Ora, por que não?

Rui Dionísio: Jorge, o Jorge tem quantos anos de teatro?

Jorge Silva Melo: Eu sou velho e surdo.

Rui Dionísio: O Jorge tem quantos anos de teatro?

Jorge Silva Melo: 71 de vida... É mais ou menos a mesma coisa.

Rui Dionísio: [Risos] Exactamente.

Jorge Silva Melo: Comecei a fazer teatro, na universidade em '69. Faz lá as contas.

Rui Dionísio: É só fazer as contas, como o Presidente da Assembleia-Geral da ONU.

Jorge Silva Melo: Comecei logo como Júpiter, depois é que caí por aí abaixo... [Risos] N'O Anfitrião já era Deus.

Rui Dionísio: Começou em 1969, então, se as contas não me atraiçoam...

Público: Cinquenta

Rui Dionísio: São cinquenta anos, exacto!

Jorge Silva Melo: Exactamente! Era uma criança.

Público: Como era fazer teatro no tempo da ditadura?

Jorge Silva Melo: Eu andava num grupo de Teatro

Universitário na Faculdade de Letras. Era muito diferente de fazer teatro profissional. O teatro profissional era muito vigiado pela censura. O teatro universitário era meio vigiado — até porque, em princípio, o teatro universitário fazia duas ou três récitas, não estava três anos em cena como a Laura Alves. Portanto, é normal que eles deixassem um bocadinho mais de liberdade ao teatro universitário. Agora, dependia muito. Por exemplo, no Cénico de Direito (porque Direito era uma universidade muito esquerdista) eles perguntavam mais ou menos as peças todas que iam ser apresentadas. E até uma peça do Ingmar Bergman sobre a paixão de Cristo foi proibida. Uma peça que, mais ou menos, deu origem ao filme O sétimo selo — até isso foi proibido! Porque era demasiado protestante (como o Bergman era sueco...). Na Faculdade de Letras, aquilo era mais ou menos bem visto pelo regime, ou seja, como éramos de Românicas, de literatura clássica e, antes de nós, outros alunos tinham feito o Correia Garção, Gil Vicente, um autor da Idade Média, André não-sei-quantos, uns laudes a Nossa Senhora... Finalmente, nós — eu, o Luís Miguel Cintra, a Eduarda Dionísio, o José Júdice — fizemos O Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena, que é do século XVIII, do António José da Silva, "O judeu". Uma peça totalmente esquecida na altura. A personagem principal feminina, como se chamava? Cornucópia. Daí o famoso teatro no Bairro Alto — porque foi o teatro que o António José da Silva tinha mais ou menos naquele sítio e se chamava "Teatro do Bairro Alto". Era um teatro de bonecos, com a personagem Cornucópia, e o

outro que se chamava Saramago... O Saramago foi feito pelo Luís Miguel Cintra e a Cornucópia pela Ermelinda Duarte (que andou aí a cantar "A gaivota").

Era muito diferente. Claro que foi um grande êxito na Faculdade de Letras e conseguimos alugar um teatro. Um teatro com 600 lugares, na altura, chamado Teatro Vasco Santana (que já foi demolido, como mais ou menos quase todos aqueles teatros onde eu trabalhei). Era na Feira Popular, ali em Entrecampos e tinha 500 ou 600 lugares. Alugámos aquilo e fizemos um mês de salas cheias, ou um bocadinho mais. Engraçado. Nós pagávamos — e pagávamos bastante bem — e quisemos alugar por mais tempo, porque aquilo estava a encher. E a Luzia Maria Martins (que era a empresária, a directora do teatro, uma pessoa simpática) disse: "Não me convém. Vocês estão a ter êxito de mais e depois, quando eu tiver aqui os meus espectáculos, tenho poucos espectadores." [Risos]. É verdade! É verdade. Realmente, estávamos a encher as casas e ela tinha vinte, trinta pessoas. Nós éramos a juventude que estava na moda. E ela era a "velha" que estava a cair. Não era muito mais velha que nós, mas era a empresária que tinha, na altura, cinquenta anos. E o público já não estava interessado por essas pessoas que tinham cinquenta anos. Quem era o público? Eram os nossos colegas de faculdade, as nossas famílias, claro — que pagavam ali os espectáculos feitos por amadores! Mas os nossos colegas de faculdade, todos muito revolucionários, eram esses que iam fazer a "fama" do espectáculo.

No teatro profissional era diferente, porque, com a censura, as condições eram muito, muito duras, duríssimas. Mesmo para companhias como a da Amélia Rey Colaço, que eram companhias muito ligadas ao regime, e que viam as peças proibidas ao terceiro dia. A tal famosa peça O Motim — esta é uma história digna da história do empreendedorismo, exemplar! — A Amélia tinha todos os seus bens no Teatro D. Maria II, que ardeu a 4 de Dezembro, com a famosa peça-cujo-nome-não-se-pode-dizer em cena... peça escocesa! Enfim, ardeu. E, dado que tinha lá todo o seu mobiliário pessoal e guarda-roupa pessoal, com os seguros, conseguiu decorar um teatro mais pequeno, muito bonito, ao pé do Cinema Tivoli, um bocadinho mais abaixo: o Teatro Avenida. Com o Lucien Donnat (seu grande amigo e cúmplice), conseguiu fazer a decoração desse teatro, com esse dinheiro. E abriu, pagando ao empresário desse teatro uma renda. E decidiu fazer uma abertura de luxo. Não podia fazer a peça escocesa, porque não cabia, era um palco mais pequeno. Mas decidiu fazer uma peça do Miguel Franco, que era um autor de Leiria, chamada O Motim — vejam só o raio do título que ela foi escolher! O Motim tinha também trinta actores — mania das grandezas! [Risos] Estreia triunfal. A peça (eu nunca a li) tinha muita fama, na altura, como sendo uma peça muito bonita. Era sobre uma revolta popular e estreia com tudo o que era regime lá presente. O Américo Tomás não gostou nada daquilo, nada. No segundo dia, ainda foi feito. No terceiro, quando a Amélia chegou ao teatro de manhã, tinha o teatro lacrado por fora,

fechado. Não só a peça tinha sido proibida, como o teatro tinha sido fechado. Isto foi em Janeiro. Ou seja, o D.Maria ardeu em 4 de Dezembro e em Janeiro ela já tinha a peça, esta nova peça, montada, com trinta actores — não sei se era bom se era mau, estou só a falar do empreendedorismo! — tinha a peça montada, o teatro aberto, o teatro decorado e a sala cheia e... proibida! Lá foi ela ao Américo Tomás — isto foi em 1965 — lá foi ela ao Américo Tomás e ao Salazar, que conseguiram que ela reabrisse o teatro. No entanto, não podiam fazer a peça, que estava proibida. Portanto, a Amélia pega na actriz Palmira Bastos (que era a grande receita do teatro mas uma senhora insuportável!), para fazer uma peça que já era conhecida dela. E, em três dias, põe a peça em cena. Era a reposição de uma peça chamada O Vendaval. A Palmira enchia sempre os teatros. Aquilo era um fenómeno de circo: era uma actriz a morrer em cena, vinham todos admirar aquilo. Em suma, empreendedorismo, isto sim: a mulher arriscou ali o seu dinheiro pessoal, o seguro, a decoração e defrontou as autoridades de certa maneira, embora ela fosse completamente salazarista. No fim de contas, é engraçado pensar na heroicidade disto.

Dois anos depois, o Teatro Avenida arde. [Risos] Donde se dizia que ela era como o Gazcidla: "uma chama viva onde quer que viva"! [Risos] Porque arderam dois teatros em três anos! Teve então que ir para o Parque Mayer — que era muito mal visto, entre as elites burguesas e aristocráticas. Ela entrou no Parque Mayer, para ver o Capitólio (que era o teatro para onde

eventualmente iria) e disse aos seus amigos: "Ai que engraçado, esta peça não conheço. Como é que se chama?" [Como se lesse francês:] "Puá, puá"? E alguém responde: "Pois, pois." [Risos] Era uma revista, com o Raul Solnado. [Risos] Mas ela: "Puá, puá" [Risos]. Portanto, o teatro profissional era isto.
Mas eu não fiz teatro profissional nesta altura. Não. O teatro da Cornucópia começou em '72 e fizemos o primeiro espectáculo em Dezembro de '73 mas eu, que era empresário (o que também é engraçado) não era profissional. Era amador, porque não tinha curso. Portanto, eu tinha que ser estagiário. O Luís Miguel tinha feito um curso em Inglaterra, portanto era já profissional — foi equiparado. Mas eu não. E as companhias só podiam ter dois estagiários, que, no nosso caso, era a Raquel Maria e eu. Sendo eu empresário, contratava-me como estagiário.

Rui Dionísio: Não é muito diferente do que acontece hoje... [Risos]

Jorge Silva Melo: Eu tinha vinte e três anos ou vinte e quatro, e conseguia contratar para o Misantropo, de Moliére, a Glicínia Quartin (que era uma actriz que tinha quarenta e cinco anos e era muito famosa, com êxitos enormes); a Dalila Rocha (que era uma actriz do Porto e que tinha sido um pouco afastada em Lisboa, por causa do sotaque — porque não se podia fazer de senhoras finas com o sotaque do Porto, então

ela foi amaldiçoada e atirada para o lixo); o Filipe La Féria que também esteve connosco... Todos estes actores nós podíamos contratá-los sem dinheiro nenhum — isto é, era dinheiro da minha mãe. E, pronto, às vezes conseguíamos umas salas emprestadas, uma sala alugada... E, pronto, fazer teatro durante a ditadura era isso.

Rui Dionísio: E, durante estas cinco décadas, como é que o Jorge caracteriza o público? O público foi mudando? As pessoas que gostavam de teatro foram mudando, as suas características essenciais?

Jorge Silva Melo: É muito engraçado. Uma vez perguntei ao João Perry (que trabalhou muitos anos na companhia da Amélia) quem era o público da Amélia Rey Colaço? — que eu nunca cheguei a perceber! Aparentemente, era a aristocracia. Mas eu ía lá e não via aristocracia nenhuma. Eram pessoas que se escandalizavam, por exemplo, quando foi feito o Crime e Castigo — com um grande actor chamado Augusto Figueiredo a fazer o Raskolnikov e a Mariana Rey Monteiro a fazer a rapariga. O público ficou escandalizado: "Que horror, a Amélinha a fazer isto! Até cheira mal". Eu pensava que esse público era a gente da Lapa, aristocracia, e o Perry diz-me "Nem pensar!". Eram as mulheres dos comerciantes da Baixa, portanto, a pequena burguesia comerciante. Que iam ver o quê? As modas e os móveis! Tal e qual como nas novelas. Hoje também só se compra no Ikea depois de se ter visto na novela

aquela estante e aquele sofá... Ou seja, era um teatro para mostrar essas coisas. Não havia televisão, havia algum cinema. O Lucien Donnat (cenógrafo principal da Amélia) tinha uma loja de decoração, portanto levava os móveis mais bonitos para o cenário. Quando faziam digressões, não levavam o cenário — falavam com as pessoas das mobílias das terras, que colocavam lá aquilo e depois, passado um tempo, vendiam esses móveis elegantes. Um bom negócio. Aquele público era uma elite, digamos. A Amélia, que era muito superiormente inteligente, percebia que aquele público não aceitava que ela fizesse certas coisas: nem peças ordinárias, nem escândalos. Aquele público queria senhoras bem vestidas, como nas novelas. No entanto, a Amélia percebia que o seu público já estava a morrer. E a partir de 1957/58 é como a mudança da política, com as eleições do Delgado. Há grandes movimentos de rua. Ela começa a perceber que tem de mudar. O António Pedro, no Porto, estava a fazer uma mudança grande de reportório e a fazer peças como A Morte do Caixeiro Viajante, de Arthur Miller, peças realistas (a Amélia quis logo fazer As bruxas de Salém do mesmo autor.) Enfim, houve mesmo uma ameaça em '59! O Salazar tinha imposto uma coisa bastante engraçada: só se era director do Teatro Nacional por concurso público. E, sempre, a única pessoa que concorria era a dona Amélia Rey Colaço, que ganhava sempre. Porém, houve um ano, 1959, em que o António Pedro (que tinha tido um grande êxito com A Morte de um Caixeiro Viajante e As Guerras do Alecrim e

Manjerona) concorre. E o António Pedro tinha o apoio de toda a imprensa. A imprensa toda, mesmo da direita, odiava a "velha", achava aquilo antiquado e autoritário e gostava da novidade do António Pedro. Ele esteve quase a ganhar! Acabaram-se os concursos. Nunca mais houve concursos — até hoje! [Risos] Mas a Amélia percebeu: o seu público tinha mudado. Portanto, começa a apresentar Arthur Miller, Tennessee Williams, autores portugueses como Miguel Franco d'O Motim... E percebeu uma outra coisa (e ela nisso ela era muito inteligente): os actores também estavam a mudar. Portanto, ela ía ver grupos amadores de prestígio, como por exemplo, na Guilherme Cossul, e tirava de lá os actores todos, convidava-os para fazer coisas. A certa altura, começou a fazer umas peças, numa série chamada "Teatro de novos para novos". Agora chamam-se "emergentes" ou "emergidos". Estas peças eram às seis e meia, com bilhete de preço reduzido, dirigidas por novos encenadores, com textos de novos autores. Então, fez A Sapateira prodigiosa do Lorca, numa encenação do Jacinto Ramos, que ela tinha visto na Cossul, com uma jovem actriz, Regina Santos, que tem uma grande revelação nesse papel. O Senhor Biedermann e os Incendiários é uma outra peça feita nesta série. A certa altura, ela escolhe três autores portugueses para fazer (iniciativa engraçada), com o encenador Artur Ramos. Ora, o Artur Ramos era um realizador, oriundo de famílias muito finas, muito rico, que tinha tido uma bolsa para estudar em França realização de cinema. A televisão começa em Portugal e o

Artur Ramos vem para Portugal e torna-se funcionário da RTP, porque era praticamente o único português que tinha um curso de cinema. Posto isto, ele vem para cá mas o Artur era do Partido Comunista e fez um apoio qualquer a uma equipa francesa, que queria fazer uma reportagem sobre as condições políticas em Portugal. Como resultado disto, foi expulso da RTP. Ainda assim, antes de ser expulso, chegou a fazer teatro na RTP. Voltando à Amélia: três dias depois da expulsão do Artur Ramos da RTP, a Amélia convida-o para ir dirigir umas peças de novos. Três peças: do Augusto Sobral, da Teresa Rita Lopes e do Jaime Salazar Sampaio. Porquê? Ela sempre percebia que o mundo estava a mudar, através destas pessoas em que ela reconhecia qualidades e que eram de boas famílias. Ela percebia que tinha de ganhar esse público, o público universitário, que, mais ou menos naquela altura da campanha do Delgado, começava a aparecer, a frequentar os sítios, os cine-clubes... Ela isso percebia lindamente. Quando a Cornucópia foi fundada, ela ía ver todos os espetáculos. E era muito engraçado: ela estava sentada na plateia, sempre assim, com luvas brancas, portanto nós no palco víamos as luvas brancas da senhora [Risos], quase a aplaudir. Ou seja, só víamos aquilo, ficava tudo num brinquinho. Ali, no palco, ninguém ousava fazer mal. Quando ía a Céu Guerra era ao contrário, caía tudo, era só disparates, olhava-se para a Céu (que estava sempre a detestar aquilo que estávamos a fazer) e, olha, ainda fazíamos pior. Era sempre pior o espetáculo, quando ela ía ver. Agora, com a dona Amélia não. Estava tudo

ali em sentido para a senhora.
Isto era o teatro burguês e o público era esse. Foi mudando? Foi. Mas é sempre a mesma coisa. Em Lisboa, quem vai ao teatro são os jovens na iniciação à vida e que vão em bando, como vão ao cinema, como vão aos festivais, três amigos, cinco amigos, oito amigos, dez amigos... "Vamos ao teatro? Temos que ir! Temos que ir ao festival! Encontramo-nos"... Vão às estreias, fazem tudo. Mas também vão ver algumas exposições, enfim. São as pessoas de vinte anos, vinte e cinco anos — agora como sempre. O problema não é esse. É que, quando envelhecem, vão-se embora. Aos vinte e sete anos, trinta anos já ninguém vai. Têm filhos, vão morar para fora de Lisboa, já não têm universidade, já não têm dinheiro para ir, já não têm o dinheiro dos pais para ir, desaparecem. Só voltam aos cinquenta. Mas aquele bocado entre os trinta e os cinquenta...Pff. Fora de Lisboa, é exactamente o oposto. É exactamente a faixa etária que em Lisboa não há. Porquê? Os novos estão na faculdade não dá; os muito velhos não têm interesse; os entre os trinta e os cinquenta têm um bocadinho mais de tempo, melhores condições de vida (porque têm carro, fica mais perto, auto-estradas mais baratas, avós que tomam conta das crianças, eventualmente, sem ter que pagar baby-sitter), têm uma vida melhor. No Cartaxo é perfeito, aquelas auto-estradas ali à volta vão todas dar ao Cartaxo, é impressionante. E pessoas entre os trinta e os cinquenta, de muitas proveniências, encontram-se ali, é mesmo o centro, e vão lá discutir. Em Lisboa, é exactamente o oposto. O buraco

dos trinta aos cinquenta desapareceu, estão todos a morar em Oeiras, não sei onde, muito longe de Lisboa.
Rui Dionísio: Alverca...

Jorge Silva Melo: Não, esses de Alverca vão lá. Eu conheço-os, já os vi lá! [Risos] A vida quotidiana para as pessoas entre os trinta e os cinquenta sofreu uma mudança muito grande. E as pessoas só ganham tranquilidade depois dos cinquenta. É ali um período de grande terramoto... e tem a ver com a sociedade actual, em que a adolescência acaba mais ou menos aos quarenta anos.

Rui Dionísio: Há uma estatística qualquer, corrijam-me se eu estou a ter alguma imprecisão mas... há um estudo que revela que apenas cerca de 8% dos portugueses tem efectivo gosto pela literatura e hábitos de leitura. Partindo deste princípio, não podemos ter a esperança que seja um trabalho que agrade, ou que a maioria das pessoas valorize. Nessa medida, Jorge, será que é possível identificar elementos palpáveis do poder de coesão social e territorial do teatro, de que agora se fala tanto?

Jorge Silva Melo: É diferente trabalhar em Lisboa, no bairro mais elegante, e trabalhar fora. Lisboa deixou de ser uma cidade com raízes. Quando nós chegámos ao Teatro da Politécnica — que foi há oito anos ou nove anos — tínhamos muitos espectadores que eram do bairro e queriam

informações nossas. Eram as pessoas que viviam ali perto e, nos últimos anos, uns morreram, outros deixaram de morar ali, porque alugaram, venderam... O próprio bairro está numa transformação enorme, portanto trabalhar ali tornou-se também muito diferente. Até tivemos apoios de uns restaurantes ali perto — já não temos; até tivemos contactos com liceus, escolas secundárias que são ali perto — isso já não existe... Lisboa está um deserto! É um momento. É um momento, porque isto vai ruir tudo. Os turistas vão ter que se ir embora, quando aparecer alguma coisa mais gira do que nós. Estamos a viver um momento em que o enraizamento é uma coisa muito difícil. No entanto, também fora de Lisboa isto acontece. Por exemplo, o Teatro da Malaposta (que teve aquela vontade de se inserir numa comunidade, em várias comunidades) também está ao abandono, porque ali já não existe quase nada.

O trabalho com as comunidades é fundamental e muito interessante. Todavia, é preciso uma estabilidade que não existe, um horizonte! Por exemplo, o Piccolo Teatro di Milano instalou-se no antigo quartel da Gestapo em Milão; o presidente da câmara disse: "Uma boa coisa para marcarmos que somos contra a Gestapo é fazermos aqui uma companhia de teatro". Era uma maneira de vencer o fascimo, o fazer ali o Piccolo Teatro di Milano. Criaram, no primeiro ano, quatorze espectáculos! E esses espetáculos eram o Hamlet, O pomar das Cerejeiras, o Arlequim, servidor de dois amos...! Tinham que estrear de três em três semanas. Fizeram um grande

trabalho, com um número de récitas muito limitado. Alguns eram repostos, dois anos depois, no ano seguinte, e faziam mais récitas. O Arlequim, servidor de dois amos, por exemplo, ainda está em cena hoje em dia, ainda representado naquela encenação (um bocadinho estragada). Houve um trabalho enorme com a comunidade. Foi o lançamento disso. O Jean Villar, em França, faz a mesma coisa, sobretudo em Avignon — mas isso está desfeito. A comunidade agora são os turistas, que andam todos a correr e de autocarro... No Porto também já não existe qualquer comunidade. Tenho um amigo que quer fazer um espectáculo religioso, no Porto — que, em princípio, é uma cidade que tem alguns católicos (pelo menos, mostram-se!) — e ele não encontra sítio absolutamente nenhum onde o fazer. Agora, relativamente a uma transformação social feita no teatro, claro!, eu fui transformado socialmente pelo teatro. Não sei o que é que teria sido da minha vida, sem ter andado a ver teatro muitas vezes, desde pequenino.

Rui Dionísio: E ainda faz sentido, nos dias de hoje, pensarmos nisto?

Jorge Silva Melo: É a única maneira de estarmos juntos, ou seja, o ar que respiramos é o mesmo. O ar que está a sair da minha boca vai parar ali àquela senhora — que porcaria! [Risos] Mas é verdade! E isso é uma das coisas únicas da vida: aquela hora e meia que aqui passamos, passarmos mesmo

juntos. No cinema também acontece, mas é em diferido. Na música, acontece isso, mas a música não é bem a pessoa que está a fazer, tem ali um intermédio, há um instrumento. Agora, o teatro é só ali, é o actor, que está vivo, para os outros. A celebração da vida, que é o teatro — mesmo numa peça sobre a morte, como é esta — é única.
Houve um momento em Espanha, há dez ou quinze anos, em que os teatros encheram. Estavam todos vazios e encheram, encheram, encheram. Porquê? Era o apogeu das televisões, dos concursos de televisão e as pessoas estavam fartas. Estavam fartas de ver — ainda não havia as séries, que agora prenderam outra vez as pessoas em casa — naquela altura dos reality-shows e não sei quê. Já não podiam mais. E os teatros enchiam com semanas de antecedência! Há quinze anos encheram, agora já estão outra vez a esvaziar. Isto é assim.

Público: Estamos a ficar saturados de novelas e reality-shows, e de... Essas coisas são perfeitamente... É show-off, show-off...

Jorge Silva Melo: Mas, olhe, há uma coisa muito boa nas novelas: habituaram-nos à língua portuguesa. Mesmo mal falada, mesmo com maus sotaques, ninguém estranha ouvir português na televisão. Há vinte anos ou há trinta anos, era esquisitíssimo ouvir-se português na televisão. Ninguém estranha hoje ver um actor português. Isso devemos ao Eduardo Moniz, que inventou esta coisa de haver língua

portuguesa na televisão. Mal falada, mal escrita, o que quer que seja, mas é português. O respeito que nós agora temos, por alguns, ou muitos actores portugueses, começa com a televisão. Porque nos habituámos. Não são só os brasileiros que são bons. Há alguns actores portugueses de quem podemos gostar, que podem ser sex symbols ! — coisa que só podiam ser os americanos. Isso generalizou-se. É uma coisa muito engraçada, esta mudança que a televisão também nos fez, na nossa forma de nos relacionarmos.

Público: [uma senhora] Eu peço desculpa mas eu conheço alguns actores e muitos deles dizem que realmente o teatro, neste momento, está um bocadinho por baixo. Há pouca coisa e então, como a vida deles é o teatro, fazem as novelas e seja o que for, porque têm necessidade de fazer dinheiro. Essa é a realidade. E há um actor, que eu conheço muito bem, que fiquei parva quando o vi a trabalhar no Casino, em Lisboa. Perguntei-lhe: "então mas tu estás aqui?" E ele respondeu: "Estou no casino, estou no teatro, estou na novela, opá... tem que se ir buscar dinheiro..."

Jorge Silva Melo: Pois, claro, claro. Mas não é só ir buscar dinheiro, também é ir buscar experiência, também é ganhar experiência.

Público: [a mesma senhora] A pessoa vai-se cultivando cada vez mais.

Jorge Silva Melo: Claro, claro, claro. É interessante. É interessante a quantidade de trabalho que as pessoas podem ter ao mesmo tempo — e se conseguirem não se contaminar...
Público: [a mesma senhora] Eu costumo dizer que é a própria vida.

Jorge Silva Melo: A própria vida também ajuda!

Rui Dionísio: Mas, ainda na ponte entre a televisão e o teatro (que às vezes parece que são contrários e concorrenciais mas outras vezes parece que trabalham juntos), eu recordo-me, nos anos oitenta, das primeiras imagens que tenho do Jorge, num programa na RTP2, de crítica de teatro. Por que é que já não temos crítica de teatro? Por que é que esse tipo de programa se obliterou?

Jorge Silva Melo: Bom, eu não fazia crítica. Era um programa de divulgação. Era para uma série do Seixas Santos (que foi director da RTP2 nessa altura), onde eu comprava espectáculos gravados (da Schaubünne, etc., das grandes companhias) e transmitia-se essas coisas, fazendo eu a apresentação. Era um programa didáctico, chamado "Teatro para sempre" — o que é uma contradição, porque o teatro não é para sempre, é só para esta noite. Mas, como estava "enlatado" [Risos], era para sempre! Eu apresentava esses grandes espectáculos e falava um bocadinho sobre a peça, o

trabalho do espectáculo, enfim. Gostei muito de fazer este programa — para aí durante três anos, ou coisa parecida.

Pedro Carraca: Quatro anos.
Rui Dionísio: Por que é que hoje não temos espaço para esse lugar?

Jorge Silva Melo: É muito engraçado porque agora vai haver uma edição do Pirandello, na Imprensa Nacional Casa da Moeda, e eu estou a organizar a selecção das traduções. É engraçado que, nos quiosques italianos, eu comprei há uns anos vinte e cinco DVDs com as peças do Pirandello, filmadas para televisão. Não é? Passaram na televisão! Há, creio eu, cinquenta gravações há venda nos quiosques. São DVD´s com as peças que deixaram de ser produzidas. Neste momento, em Itália, ninguém consegue que uma peça que seja passe na televisão. Passaram! E as pessoas vêem-nas agora com saudades, como se tivessem saudade de um tempo em que havia teatro na televisão.
Em Portugal, o teatro na televisão era péssimo, mas péssimo! Era engraçado de ver, havia bons actores, a Isabel do Castro era maravilhosa e sabia fazer teatro, sabia fazer televisão. Mas aquilo era uma canastrice do pior, [fala com voz grave, enfático:] assim mesmo... [Risos] Enfim, deixou de haver, porque não era rentável, aparentemente.
Há uma forma, que eu gosto bastante, de teatro na televisão, que é da grande renovação do cinema americano e do teatro

americano dos anos cinquenta. Veio de uma grande série de teatro que tinha sido escrito e filmado para televisão — de onde saíram grande parte dos realizadores, como o Robert Mulligan, o Richard Quine, o escritor Paddy Chayefsky... Os que não podiam trabalhar em Hollywood (porque eram demasiado esquerdistas) apropriaram-se da televisão. Os que estavam em Nova Iorque, faziam televisão. Só depois é que foram para Hollywood. Foi um fenómeno muito engraçado.

Rui Dionísio: Mesmo cá, não são poucos os casos de peças que são filmadas. São compradas por canais de televisão (entre os quais a estação pública) e depois nunca chegam a passar.

Jorge Silva Melo: Sim. Exactamente. Mas isso é a RTP. Agora vamos ter um Secretário de Estado do Cinema, que eu acho uma ideia absolutamente engraçada, à Jerry Lewis. Ter um Secretário de Estado do Cinema. Eu tenho uma ideia sobre a televisão... a ver se o Nuno Artur Silva consegue implementá-la. É complicado. É muito complicado agora, num mundo em que a televisão já não é o centro hegemónico que era — há os Netflix e tudo isso. Atomizou-se. Explodiu. O mundo em que nós nos centrávamos, numa só casa ou num sofá, já não existe.

Público: Nem no cinema.

Jorge Silva Melo: É muito difícil, nem no cinema. Já não existe, não tem...

Rui Dionísio: Mais uma vez, isso toca no nosso tema. Até mesmo para a televisão, havia um momento conjunto, em que nos sentávamos no mesmo sofá, onde tínhamos que ver o mesmo programa, o mesmo conteúdo e onde tirávamos à sorte quem se levantava para alterar o conteúdo.

Jorge Silva Melo: Claro. Exactamente.

Rui Dionísio: Hoje em dia, estamos cada vez mais sozinhos. Cada um vê, no seu ecrã, o conteúdo que quer, à hora que quer.

Jorge Silva Melo: Claro. Eu achava graça, a certa altura, ir ao café do meu bairro e ouvir as conversas das pessoas, que tinham estado à noite a ver televisão. E eram as mesmas. Agora já não. Nem sequer esse sentido de comunidade existe, a não ser sob escândalo — quer dizer, quando há um ministro que assassina não-sei-quem, está bem. [Risos] Mas isso... também eu oiço essa história! Agora, o resto, por exemplo, o que é que a Débora fez ao não-sei-quantos. Pff! Já não há uma conversa única. Está tudo atomizado. É um outro pensamento, que tem de ser pensado.

Rui Dionísio: E qual é o papel do teatro na conservação dessa forma de estar juntos?

Jorge Silva Melo: É atomizado também. A resposta que existe neste momento (eu não a aprecio muito) é a de fazer cada vez menos sessões. Dado que o público rareia, deve-se diminuir o número de oferta. Ou seja, de fazer espectáculos durante dois meses, passar para fazer duas sessões ou três — isso é a resposta oficial. Eu não gosto de pensar assim. Prefiro ser teimoso. E como vi alguns dos melhores espectáculos que foram feitos em Portugal em salas com ninguém. Por exemplo, o Dias Felizes do Samuel Beckett, que foi com certeza o melhor espectáculo que eu vi em Portugal, quando dei por mim, éramos sete espectadores na Casa da Comédia. Passado uns meses, estava sala cheia. Depois voltou a estar vazio. E é assim. E eu fui ver para aí quatro ou cinco vezes. Não sei. Volto à frase inicial: estar juntos é que é importante. Se vamos ter bebés, não sei [Risos].

Pedro Carraca: Agora o mais engraçado aí é que todas essas plataformas tentam ser teatro e o teatro muito raramente se assume como teatro. Ou seja, o cinema, a televisão, tentam ter o 3D para dar a sensação que o actor está à frente, tentam ter os ecrãs panorâmicos para dar a sensação de que estamos rodeados pela acção, as cadeiras já mexem para ter a sensação, o som é à nossa volta, nós temos a sensação de que estamos no centro da acção. O teatro pode fazer isso com uma naturalidade fortíssima e insiste em ser cinema, em estar do lado de lá. No palco à italiana, que existe há 300 anos, e que, a

bem ou a mal, é uma coisa fabulosa, funciona muito bem mas, ao mesmo tempo, não pode ser só a única solução. O teatro também não se adapta àquilo que as pessoas querem ver e à forma como querem ver e àquilo que as outras tecnologias desejavam poder ser. Mantém-se a tentar ser televisão. E portanto, enquanto se mantiver a tentar ser televisão, provavelmente irá morrendo, porque não explora aquilo que é a sua força, que é ter a presença ao vivo, ter a acção ao vivo e poder envolver de várias formas quem está a assistir. Enquanto insistir em manter também uma forma que existe há muitos séculos, o teatro corre o risco de realmente desaparecer, porque a concorrência não pára e tenta cada vez mais conquistar aquilo que nós, naturalmente, podemos oferecer. A questão não são só as tecnologias. Somos nós — que muitas vezes não nos sabemos adaptar ao público que temos à frente. Nós temos que saber conquistar e ir ao encontro dos desejos de novas gerações, que têm formas diferentes de querer assistir e viver as experiências que estão a ver.

Rui Dionísio: E os textos contemporâneos? A dramaturgia contemporânea? É uma boa matéria-prima para esse processo de adaptação?

Pedro Carraca: Alguma sim, outra não. O Frágil, que nós trouxemos aqui, já é uma tentativa de um autor, de tentar envolver o público dentro de um processo. É óbvio que outros

já fizeram isso há muito tempo atrás. Mas é uma tentativa de envolver o público e uma forma mais viva de poder assistir ao teatro. O público tem mesmo que participar. É já uma tentativa de chegar a uma forma diferente de projectar um espectáculo. Pronto, isto é uma opinião muito pessoal, que eu tenho há já perto de vinte e cinco anos, quando via algumas companhias com tendências completamente diferentes e ficava fascinado. Infelizmente, acho que já foi mais implementado em Portugal do que é agora. Aliás, uma coisa que me faz confusão é ver as companhias mais novas a fazerem teatro que é parecido àquele que nós fazemos. Faz-me muita confusão. Porque eles deviam estar a fazer diferente. E, de repente, tenho a sensação que nós não estamos a saber, também nós, não estamos a saber reciclar-nos, para quem nos vem ver.

Há muitos públicos diferentes — eu vejo nos meus alunos. Os meus alunos, quando, neste momento, apresentam uma coisa, têm três pontos de foco. Nós, em teatro, achamos que o teatro deve ter principalmente um ponto de foco, porque é assim que nós funcionamos. Pessoalmente, custa-me muito ver uma coisa com três pontos de foco — fui educado a ter um. Para eles é uma seca. E proponho exercícios, às vezes, com três pontos de foco que, de repente, percebo: "Epá, isto funciona". Eu não consigo ver como eles, porque eles estão habituados ao tablet, à conversa com a namorada, ao telefone e ainda a ouvir os phones. Mas eles já funcionam assim. E nós, no teatro, também temos que nos saber adaptar a estas pessoas

que estão à nossa frente, que querem ver, mas que vão apanhar seca, se a gente não os souber prender. E, nesse caso, iremos perdê-los, porque a tecnologia avança a muita velocidade. Se nós ficarmos parados, não vamos competir.

Rui Dionísio: Não resisto perguntar ao Jorge: a nova dramaturgia é uma boa ferramenta para estes novos tempos?

Jorge Silva Melo: A última transformação, digamos, generalizada dos últimos dez anos foi a transformação do escritor em actor, ou do actor em escritor. Agora é muito difícil estar-se a falar de nova dramaturgia, sem se falar do novo teatro. Até à pouco tempo, podia-se falar de nova dramaturgia. Havia muitos escritores, podiam ser actores (como o Eduardo Di Fillipo), que escreviam peças e traziam temas novos, formas novas. Nos últimos dez anos, houve uma avalanche total, ao contrário: os escritores foram atirados para casa, ou desapareceram, e os actores, ou encenadores, ou performers, ou o raio que o parta, começaram eles a ser os autores dos espectáculos. Eu nunca tive problemas de autoria. É mesmo das coisas que eu julgava que estava acabada, desde o final do séc. XIX. Quem é o autor da peça? Agora querem todos ser autores do espectáculo de que não escreveram as palavras. Muitas vezes são temas filosóficos, temas antropológicos, biografias, retratos de pessoas que vão ouvir e que apresentam. Há obras-primas! O meu braço de Tim Crouch é uma obra-prima absoluta deste teatro em que o autor é o actor. Mas as obras que ele fez a seguir são cada uma

pior que a outra. Esgotou-se. Fez uma forma absolutamente extraordinária, única, e depois? O que é que eu faço mais com isto? Toda a gente quer que eu faça a mesma coisa, porque senão não reconhece. Ao Bob Wilson aconteceu-lhe o mesmo — os primeiros espectáculos eram geniais e depois quiseram que ele fizesse o mesmo. É um dos problemas do mercado. Portanto, nestes últimos dez anos, um dos problemas que nós temos é encontrar reportório ou encomendas, pois não houve grandes autores a serem descobertos. Há muito poucos, mesmo a Zinnie Harris, que todos viram, é uma autora que tem cinquenta anos...

Pedro Carraca: — 47.

Jorge Silva Melo: A grande descoberta dela foi com a outra peça, que foi há dez anos, portanto já está num momento... Actualmente, quem escreve para teatro ainda com algum interesse têm cinquenta anos. Os mais novos que isso estão a fazer estas coisas estranhas, entre a autoria, a meditação antropológica social... excepto em Itália. Em Itália (que é um país muito estranho, se é que é um país), há autores. Poucos, cada vez menos, mas há autores. O Davide Carnevali (de quem fizémos duas ou três peças) é um autor, com uma visão própria, dos temas, dos assuntos, do estilo, do espectáculo que quer. Mas é praticamente, neste momento, o único. O resto tem sido uma decadência muito grande, em nome dos performers. Um país que desapareceu do teatro escrito é

aquele país que tinha a maior escrita de teatro de sempre, que é a França. Já não há.

Pedro Carraca : Já não há?
Jorge Silva Melo: Só fazem espectáculos destes, de variedades intelectuais, assim — que eu nunca percebi bem o que é que é. Desapareceu. Foi num instante. Os últimos textos escritos em França eram muito pretensiosos, poético-farfalhudos, e eram maus. Isso tudo desapareceu. Desde os anos setenta, já não há nada de importante a vir de França — o que não deixa de ser estranho. Espanha tem algumas coisas interessantes — sobretudo Barcelona, Madrid nem por isso. Os Estados Unidos têm uma grande tradição de ficção e está a aparecer fora dos grandes centros: há uns rapazes e umas raparigas que escrevem peças, porque lá no teatro da localidade deles ou na universidade conseguem que elas sejam montadas. A renovação está a vir dos Estados Unidos. Ainda assim, aquelas peças com temas engraçados e assuntos engraçados, são na televisão. E é em grande produção: temas sociais, mais uns blacks misturados com os que tomam heroína, mais umas mães que afinal não são mães, mas aquilo é socialmente interessante e tem sido muito feito onde? Em Inglaterra. No teatro inglês, neste momento, 60% das peças novas são peças americanas. É a grande moda, nos Estados Unidos — escrever-se para teatro. O que tem a sua graça.

Rui Dionísio: Joana, Andreia, Pedro e Inês, falemos um

pouco sobre como foi, e como está a ser, trabalhar o "Vemo-nos ao nascer do dia"?

Pedro Carraca: Olha, é engraçado, eu não acho que a peça seja sobre a morte. Eu acho que a peça é sobre os que ficam vivos e a forma como reagem à morte. Ou seja, a morte serve de tema para falar dos que ficam. E é uma das coisas, aliás, que a autora fala: que se baseou, no início, na história do Orfeu e que, depois, transformou o texto para uma história, de certa forma, de amor. Ela pega na morte para falar da vida e da forma como as pessoas se relacionam, em amor, umas com as outras — e a forma como esse amor lida com a morte. O texto tem coisas muito engraçadas. Temos um casal de duas mulheres mas que podia ser um pai e um filho, podiam ser dois irmãos, podiam ser dois homens, podia ser um casal hetero normal, porque o que interessa na relação não é o género, o sexo, a raça (porque no original a peça é feita por uma actriz preta e uma actriz branca)... O que interessa é o sentimento de amor que está por trás daquelas duas pessoas. Temos também a forma como elas se dão uma com a outra, que é sempre projectada num futuro, quase sem recriminação.

A autora, de certa maneira, ensina-nos como é que é uma relação em amor. Pode ser muito fácil este espectáculo cair num regime que é quezilento — duas pessoas sempre a discutirem entre elas, numa situação limite — mas a forma como o texto está escrito é: são duas pessoas a tentar resolver

um problema. E sempre a tentar chegar ao outro. Marcando uma posição mas a tentar chegar à outra. As frases delas são sempre: "E se nós fizessemos isto?" Só no momento da discussão da morte — em que ela admite que está morta e diz "Tu sempre foste assim" e a outra diz "Tu não me deixaste nada" — é que elas fazem uma espécie de limpeza da vida, a qual termina também aqui numa aceitação. Mas o discurso não tem aquela coisa do "Se tivesses feito isto, não acontecia aquilo", "Podia isto ter acontecido para aqueloutro", "Se fosse eu, não tinha feito assim"... estes pensamentos todos que não são produtivos e, de certa maneira, se baseiam num passado, que não reflecte o presente. A autora põe as pessoas, como estão a falar, em amor uma com a outra, a discutirem, mas a tentarem projectar sempre uma ideia de futuro. Isso, eu acho que é uma forma muito engraçada e muito inteligente de falar sobre aquilo que o amor realmente é. Sem estar muito a falar do assunto, porque utiliza a morte para falar disso.

Nós temos duas personagens (segundo ela, o coração e a cabeça), que têm duas formas muito diferentes de ser e cada uma delas com uma dificuldade muito diferente, não é? À Andreia cabe ser a optimista — e é engraçado que seja a morta a optimista! É a morta que está sempre a dizer: "vai ficar tudo bem", "nós vamos sair daqui", "está ali uma pessoa", "eu estou a ver alguma coisa", "eu vou-te arranjar água" e é a cabeça, é a racional. E o coração está sempre a dizer à cabeça: "por que é que estás tão zangado?", "Não sejas histérica", "tem calma" e não consegue compreender bem o que lhe está a acontecer.

São duas mulheres a afogar-se, uma afoga-se e a outra afoga-se no desgosto. E o seu desejo de amor e de carinho é tanto, (a tal ideia do Orfeu) que consegue projectar mais um dia. E depois têm que se encontrar nesse dia, para conseguirem apaziguar-se e vivê-lo. Nós, na verdade, acabamos a peça no momento em que elas vão viver esse dia. Portanto é uma peça que passa todo o tempo a utilizar a morte, para falar da vida. Isso é uma coisa que me agradou muito. Não é uma peça bem disposta mas tem sentido de humor.

Público: E a prova é que algumas pessoas se riram.

Pedro Carraca: Sim, sim, e a prova é que nós, na primeira leitura, tivemos momentos em que rimos. Eu ainda pensei "será que é só de nós?" E quando fui ler as críticas (que é uma coisa que eu nunca faço no princípio porque não quero ter ideias pré-concebidas sobre o que é que os outros fizeram), apercebi-me que o riso era uma das coisas que aparece muito nas críticas da peça. Pronto e eu não estava à espera de fazer isto, não tinha pensado ser eu a encenar, por várias razões, mas esta ideia de como o amor pode e deve ser uma coisa construtiva e como nós podemos utilizar um tema tão forte como a morte para falar da vida foi uma das coisas que mais me agradou, ao pegar neste espectáculo.
Depois, tive a sorte de o Jorge me ter deixado um casting óptimo, não é? A Joana e a Andreia, que são duas actrizes muito diferentes, que se conhecem há muitos anos e têm uma

óptima relação entre elas — o que facilita muito o trabalho. Assim, quando se querem virar contra mim, viram-se as duas juntas. [Risos] E eu sei imediatamente que devo estar a fazer alguma coisa mal, porque elas as duas estão juntas. [Risos]. E, quando me apoiam as duas juntas, significa que devo estar a fazer alguma coisa boa, porque elas as duas estão juntas. A Inês vai contrabalançando e o Jorge vai também dando ajuda preciosa por fora.

Pronto, esta peça tem dois riscos. O risco de a personagem da Andreia (como diz a Zinnie Harris) sair deste lado de optimismo e tornar-se um personagem zangado. E eu passo a vida a dizer-lhes: "atenção, ela é uma optimista, ela realmente defende o seu ponto de vista de uma maneira convicta mas sempre em carinho para chegar à outra", e mesmo quando lhe está a dizer "pára", está-lhe a dizer "não vás por esse caminho porque esse caminho não é bom", ela não está a dizer "pára, senão eu bato-te e és uma estúpida ao pensar nisso". Ela está a dizer "pára porque esse não é o caminho certo e eu preciso que tu vás para o caminho certo". E há, por outro lado, o risco de a personagem da Joana se tornar uma grande complicação, porque trabalha em vários níveis, tanto está no presente como está no passado, pronto, é uma grande baralhação... Mas isso elas falarão melhor do que eu, sobre esse processo.

Andreia Bento: Uma das coisas que me fez apaixonar pela peça foi... Eu passei a minha vida adulta toda a lidar com o luto e, quando li a peça, eu acho que a peça é uma metáfora de um

processo de luto desta personagem, que termina com a partida dela para a vida. Ou seja, ela está ali naquele limbo do processo de luto e a peça termina com a aceitação da morte: "Vou voltar a viver, sem esta pessoa". Acho que é uma metáfora do processo de luto mas em espelho em relação ao que é a nossa vida. A nossa vida é cómica, é triste, às vezes falhamos, às vezes zangamo-nos, às vezes estamos perdidas... E a peça fala de coisas muito sérias e muito emocionais mas sem ser demasiado pesada, lamechas, demasiado trágica mesmo — isso foi o que eu gostei na peça. Agora, é um trabalho muito difícil para as duas actrizes que fazem este trabalho, porque isto vai serpenteando por muitas coisas... e exige que nós nunca — a Joana pode depois dizer se concorda ou não — que nós nunca percamos esse serpenteado. Quando temos que ir para a esquerda, temos mesmo que ir para a esquerda e, quando é para a direita, não podemos ficar ali a meio caminho, senão corremos o risco de o que cada momento é, não o ser. Ou seja, corremos o risco de perder este lado de umas vezes estão para cima, outras vezes estão para baixo, umas vezes estão...

Joana Bárcia: Sim, eu concordo. [Risos]

Andreia Bento: É um processo que ainda está...

Joana Bárcia: Ainda está a decorrer.

Andreia Bento: Exacto. Ainda estamos a tentar conquistar esse serpentear e esse ponto certo de todos os momentos. E vir aqui ao TEIV foi bom, porque foi também um teste...

Pedro Carraca: Está a ser...

Andreia Bento: Está a ser um teste e amanhã será outro teste. Para percebermos como é que quem está desse lado reage ao que nós estamos aqui a fazer. Em alguns sítios tivémos surpresas, em alguns a gente já calculava que pudesse haver uma determinada reacção, que pudesse haver um riso, etc. Noutros, foi uma surpresa agradável perceber que as pessoas estavam a seguir ou que, naquele momento, achavam engraçado alguma coisa...

Pedro Carraca: Sendo que o engraçado não tem que ser...

Andreia Bento: Engraçado não tem que ser de riso ou de piada. É... Estavam connosco, estavam inseguros.

Rui Dionísio: Eu acho que por vezes o riso é também um ponto de fuga ao peso.

Andreia Bento: Ao peso, claro.

Rui Dionísio: Ao peso que este texto tem. Às tantas, nós sabemos que estamos numa convenção, sabemos que

estamos no teatro e o riso acaba por ser aqui um "Deixa-me lá sair daqui um bocadinho, que isto está..."

Andreia Bento: Se não existisse, era insuportável. Seria uma coisa pesadíssima e densa, e...

Inês: Nós, no início do espectáculo, nós não sabemos bem qual é a situação, não é? Ou seja, a situação é muito pouco definida. Vêem-se duas mulheres, percebe-se que aconteceu alguma coisa, não se sabe que coisa aconteceu, não se percebe se elas estão perdidas — e ninguém sabe que a personagem da Andreia está morta, não é? — e, portanto, não há esta pré-disposição para a tragédia. Estamos mais disponíveis para nos rirmos com duas mulheres que estão a teimar uma com a outra, porque estão perdidas, não é? — uma coisa que nos acontece...

Rui Dionísio: Todos os dias...

Inês: ...quer dizer, todos os dias! Enganares-te no caminho. E ficamos ali. Portanto, a situação é tão pouco concreta, no início — quero dizer, nunca chega a ser concreta, mas — é tão difícil perceber qual é a situação!... Ainda hoje! Eu já vi estes ensaios centenas de vezes e continuo a ter dificuldade, no início, em descobrir em que situação é que elas estão. Apesar de conhecer o texto de trás para a frente! E isso é, para mim, uma das coisas que mais me fascina no texto.

Rui Dionísio: Vai-se construindo, não é?

Inês: Sim, que é ser quase surpreendente... Mas como é que tu não resististe?, tipo, mas como é que elas vieram aqui parar? Como é que isto aconteceu?

[Pedido de um espectador para participar.]

Público: Depois desta abordagem psicológica, relacional, eu vou tentar fazer uma abordagem filosófica à peça que acabámos de assistir. Numa perspectiva filosófica, esta peça foi, para mim, excessiva, insuportável e muito significativa. Foi excessiva, porque me levou ao limite dos meus sentimentos, levou-me ao limite na linguagem, levou-me ao limite nas atitudes e levou-me ao limite nos comportamentos. Eu, em certos momentos da peça, senti que estava no limite. A partir daquele limite, eu não aguentava mais a peça — a linguagem é excessiva, a atitude é excessiva, o comportamento é excessivo. O segundo parâmetro, que eu considero nesta peça é que ela é insuportável, porque nos diz que a vida é um caminhar no vazio, para uma chegada ao nada. A vida do ser humano, a vida destas duas mulheres é um caminho vazio e a chegada é o nada. A morte é o nada, para todos nós. E esse aspecto foi excessivo. Muito significativa, porque é uma peça que não vai morrer amanhã, vai permanecer na minha cabeça durante muito tempo. Não é

uma peça que se descarta, porque trata dos dois aspectos mais importantes da nossa existência, que é a vida e que é a morte. Agora, numa abordagem mais fina, eu senti que há uma discrepância entre o nosso desejo, o desejo destas duas intérpretes e aquilo que a natureza, aquilo que o mundo, aquilo que a sociedade nos pode oferecer. Esta discrepância — eu não gosto muito do termo desejo, gosto muito mais do termo esperança — estas duas mulheres tinham uma esperança mas a sociedade, a natureza, o mundo não correspondeu a esta esperança e, portanto, lançou nelas uma angústia, lançou nelas um sentido absurdo da vida.

Rui Dionísio: Não vale a pena zangarmo-nos com o Cosmos, não é?

Público: Estas duas mulheres acabaram angustiadas. E acabaram com a sensação de que a vida era um absurdo, porque há uma discrepância entre aquilo que nós desejamos e aquilo que nos pode ser oferecido. Esta discrepância leva-nos a uma angústia — e, nalguns casos, a um desespero. O tema da morte é o tema mais importante e mais significativo que temos. É o assunto mais importante, no plano filosófico, porque é o nada. Tudo acaba aí, a partir daí não há mais nada. E portanto esta peça é simbólica do absurdo que é a vida do ser humano. Preciso de reler esta peça. Foi a primeira leitura, preciso fazer uma releitura...

Jorge Silva Melo: Veja o título. Como é interessante pensar nisso: Vemo-nos ao nascer do dia.

Público: Vemo-nos ao nascer do dia.
Jorge Silva Melo: Não é: "Vemo-nos ao pôr-do-sol". É: Vemo-nos ao nascer do dia. Agora vai mudar a hora, vai ser diferente. [Risos]

Público: Mas a vida pode comportar uma esperança.

Jorge Silva Melo: Claro! A peça tem este título, que é "vemo-nos de manhã cedo", Vemo-nos ao nascer do dia! E não vemo-nos quando o sol cair.

Público: Então, se o nosso fim é o nada, qual é que é a nossa esperança?

Jorge Silva Melo: Ah! É o dia. [Risos]

Público: [uma espectadora] É a hora!

Jorge Silva Melo: É o dia! É o estar ali! Porque a peça não se chama "ela morreu", nem "vemo-nos no cemitério", nem nada disso. Chama-se: Vemo-nos ao nascer do dia, portanto há um movimento até nascer o dia. Pode ser que isto tenha sido um túnel, pode ser que a noite… mas a luz está a nascer. Vemo-nos ao nascer do dia.

Público: [o espectador que lançou a questão] Merece a pena viver a vida?

Jorge Silva Melo: Sim.

Público: Merece a pena?

Jorge Silva Melo: Ai, eu cá por mim estou todo contente. [Risos] Nem quero outra coisa! [Risos]

Público: [espectadora anterior] Eu também.

Rui Dionísio: E até que ponto é que não tem mais luz, justamente por ser finita? Até que ponto é que a morte — o sabermos que o fim é inevitável — até que ponto é que isso não despoleta o inverso? Até que ponto não é mais valioso o pequeno dia, o pequeno instante, o pequeno momento, por ser efémero. Se ele fosse eterno, então…

Público: [outra espectadora] Mas há uma coisa que eu costumo dizer muitas vezes, que é "deixa-me ver as estrelas e deixa-me ver sol". Digo isso montes de vezes, principalmente quando estou… Eu também tive uma fase… Pronto e faz hoje um ano — uma fase muito doente, uma fase de cancro… Eu assisti, passo a passo, à morte da pessoa a quem eu amei. Inclusivamente, quando ela morreu, eu comovi-me

novamente, porque dormia com o pijama dela. Portanto, para mim, a peça toca mais ou menos naquilo que eu vivi. E eu acho que... É assim! Nós não podemos viver sempre, senão tínhamos que nos comer uns aos outros — já agora, pouco falta. [Risos] A vida tem um fim, a memória fica, e a memória é linda. E é bonito, quando olhamos para o céu e dizemos "a memória é linda mas é tão bom ver as estrelas à noite", "é tão bom ver o sol", "é tão bom abraçar uma árvore, correr, saltar", sei lá. Acho que tudo isso é tão bom... são tão bons momentos que não dá para pensar na morte. Porque, se vamos pensar na morte, nós já morremos. [Risos] É a minha óptica, não é?

Público: [espectador anterior] Então vamos ignorar Antero de Quental, vamos ignorar Camilo Castelo Branco, vamos ignorar Soares dos Reis, vamos ignorar Mayakowski...?

Pedro Carraca: Não.

Jorge Silva Melo: Mas, olhe, gostavam de pistolas. Gostavam todos de pistolas. [Risos]

Público: [espectadora] Pois gostavam...

Público: [outra espectadora] Eu vi há pouco tempo um programa de televisão com uma senhora que falava também da questão da morte e dos mortos e cita uma senhora (que eu não sei o nome mas) que diz uma coisa que eu achei

extraordinário que é: com a minha morte o mundo acaba, pela minha morte, o mundo continua. Acho que é isto, exactamente.

Público: Exactamente.

Inês: É isso mesmo.

Rui Dionísio: Bom, eu não reparei que são quase uma da manhã [Risos] Obrigadíssimo a todos.

Todos: Obrigado.

Rui Dionísio: Recomendem o espectáculo! Eu creio que ainda há alguns lugares. Agradeço, mais uma vez, ao Jorge e aos Artistas Unidos. Obrigado.



Foto: Jorge Gonçalves