

Teatro
de 6 a 9 de julho 2013

Sala VIP

Letras de Jorge Silva Melo
Orquestração de Pedro Gil
Festival de Almada

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

Culturgest



Texto Jorge Silva Melo **Encenação** Pedro Gil **Com** Andreia Bento (Açucena), Maria João Falcão (Leonora), Elmano Sancho (Karsenty Jr.), António Simão (Husky Miller) e João Pedro Mamede (Billy the Kid) **Cenografia e Figurinos** Rita Lopes Alves assistida por Ângela Rocha **Construção** Thomas Kahrel **Música** João Aboim **Luz** Pedro Domingos assistido por João Chicó **Assistente de Encenação** João Delgado **Uma produção** Pedro Gil / Artistas Unidos / Culturgest **Agradecimentos** José Manuel Costa Reis, Natália Luiza
O texto está editado nos Livrinhos de Teatro (n.º 76)

Sala VIP cita *Manon Lescaut* de Puccini, *Eugene Onegin* de Tchaikovsky, “Wild World” de Cat Stevens, *Aida* de Verdi, *La Bohème* de Puccini, *E Tudo o Vento Levou* de Margaret Mitchell / Victor Fleming, *Don Giovanni* de Mozart, “White Christmas” de Irving Berlin, *Sansão e Dalila* de Saint-Saëns, *Anna Bolena*, *Lucrezia Borgia* e *Don Pasquale* de Donizetti, *Ninotchka* de Ernst Lubitsch, *Mar Azul Profundo* de Terence Rattigan, canções populares napolitanas (“Core n’grato” de Cardillo e “O surdato ‘nnammurato” de Califano e Cannio), *O Trovador* de Verdi, “Mi Tierra” de Estéfano (cantado por Gloria Estefan), *Carmen Jones* de Oscar Hammerstein II / Georges Bizet e, claro, *Manon Lescaut* de Abbé Prévost.

No domingo 7, após o espetáculo, haverá uma conversa com os artistas no Palco do Grande Auditório.

De sáb 6 a ter 9 de julho

21h30 (dom às 17h) · Palco do Grande Auditório · Duração: 1h40 · M16

Teatro de Sobras Conversa com Jorge Silva Melo e Pedro Gil

1. Pedro, de onde veio a ideia de pedires uma peça ao Jorge, invertendo a vossa relação habitual (onde tens sido tu o convidado)?

Pedro Gil – Para além de razões pessoais, enquanto amigo e colega, há razões enquanto artista de querer passar por isto: encenar um texto em discussão com alguém e fazê-lo com o Jorge. Nasceu da vontade de criar este processo de discutir teatro, dramaturgia, personagens, ideias de teatro, arte em geral e vida também. Achei que a proposta mais interessante – é óbvio que também podia convidar o Jorge para ser ator numa peça que eu encenasse, mas ele não aceitaria – era convidá-lo enquanto dramaturgo e depois começarmos este diálogo.

Nunca tinhas encenado uma peça de outra pessoa...

PG – Não, só peças curtas nos Encontros de Novas Dramaturgias Contemporâneas.

Jorge, também nunca tinhas escrito para outra pessoa encenar...

Jorge Silva Melo – Não, é a primeira vez. Isto parte de duas ideias misturadas. Havia também a ideia de eu escrever uma peça para o Pedro Gil representar aqui [no Teatro da Politécnica] em setembro, a partir do *Ajax* do Sófocles. E o Pedro propôs-me esta ideia. Ainda pensámos em fazer as duas, depois vimos que não havia dinheiro nem hipótese para isso. O pro-

jeto do *Ajax*, que está anunciado desde o filme *Álvaro Lapa*, está para as calendas, se existir. Mas eu achava graça escrever uma tragédia com o Pedro, que me parece ser um dos pouquíssimos atores trágicos que existem em Portugal.

Ele propôs-me isto e eu pensei que só podia fazer uma peça que me interessasse e não apenas servir uns diálogos para umas vistas que o Pedro quisesse fazer. Mas partindo de alguns pressupostos que eu achava que interessavam ao Pedro, como a frontalidade da representação que havia no primeiro espetáculo dele que eu vi com mais atenção, o *Mona Lisa Show*. A ideia dos atores em linha, todos em cena, com quase nenhuma saída foi a ideia base do destinatário para quem eu escrevia a peça, quase sem indicações de cena mas com esta imagem que guardei do *Mona Lisa Show* (mais do que do *Enquanto Vivermos*), onde era muito impressionante a não-representação, a evocação da realidade. Foi para isso que fui escrevendo, a partir de algumas coisas minhas e de outras que fui discutindo com ele.

Se escrevesse para seres tu a encenar, o que é que farias diferente?

JSM – Não sei dizer. Sei agora o que farei quando quiser escrever para outra pessoa, se alguém alguma vez quiser esses meus serviços: serei mais explícito. Aquilo que inveno a escritores de teatro que entregam a peça a outras pessoas, do Oscar Wilde ao David Mamet (de quem não gosto) é que fecham as possibilidades de interpretação da cena, enquanto eu se calhar deixei demasiadas aberturas. Por exemplo, na frase

“Não atende” (porque a outra pessoa não atende do outro lado da linha telefônica), achei que os atores iriam encontrar o advérbio certo. E nunca mais encontravam. Estavam zangados com a pessoa que não atendia, não encontravam o advérbio que eu achava mais justo para a situação descrita: de estranheza e não de irritação. Tive de acrescentar “Que estranho”.

PG – É próprio de quem escreve e encena e pode completar depois.

JSM – Sim, mas o Pinter escreve de maneira que não podes hesitar no advérbio, daí a minha inveja. Isso é aquilo que tenho de aprender depois desta experiência, tenho de escrever as coisas de forma a que o diálogo, mesmo banal, feche as interpretações e não deixe hipótese para dúvidas. Pode haver incertezas, mas não dúvidas. Isto foi corrigido na última versão (teve quatro e meia). Tenho de aprender a ancorar as situações.

Mas também te interessa alguma margem de manobra, não queres ser um Beckett...

JSM – Claro. Mas interessa-me oferecer ao artista um texto que não seja sujeito a múltiplas interpretações de facto: morreu ou não morreu? O Pedro foi chamando a atenção para algumas dessas coisas.

PG – Outra coisa que para mim foi maravilhosa foi que nas nossas conversas eu fazia muitas perguntas ao Jorge e o Jorge conseguiu responder às perguntas através do texto. A generosidade de pôr isso no texto foi para mim avassaladora. Tornar isso escrita, drama, pôr isso em cena.

2. As personagens são todas do mundo da ópera, é um universo muito presente no texto e no espetáculo. Qual é a vossa história com a ópera?

JSM – Eu encontrei muitas vezes o Pedro em São Carlos, e o Pedro foi um grande frequentador de ópera em Nova Iorque e em Lisboa. Para mim, eu há muitos anos que queria fazer uma *Manon Lescaut*, não tanto a ópera mas a história, que foi celebrizada em pelo menos três óperas que eu conheço. O mundo da ópera para mim era a ideia de luxo da personagem Manon, que desgraça o seu amante pela hipótese de triunfo na sociedade naquele romance [do Abbé Prévost] que eu acho maravilhoso. É a ideia de luxo que me leva até à ópera e a uma equipa em digressão, mais do que querer falar da ópera como imagem do mundo. A ideia de espanto, de luxo perdido, que está em decadência (São Carlos só tem duas óperas este ano). O Pedro frequentava a ópera como eu, ambos gostamos da loucura, da desmesura da representação operística e do melodrama. Mas aqui era mais a personagem e o querer contá-la que me levou à evocação do teatro, ou aos hotéis, ou às festas.

PG – Comecei a ir à ópera com 18 anos e depois tive assinatura no São Carlos. Tentei inscrever-me no curso de encenação de ópera na Gulbenkian mas não tinha idade e tive de ir para o de teatro. É engraçado que a curta-metragem *Felicidade*, que o Jorge realizou, também tem a ver com a ópera. A mim atrai-me a ópera pela artificialidade e pelo lirismo. A ópera enquanto estiliza-

ção da realidade interessa-me e fascina-me imenso.

A Manon antes de ser ópera já era uma personagem operática...

JSM – Acho que no romance ela nunca vai à ópera, nem havia com certeza em Paris ainda óperas para isso, mas vai aos teatros, aos salões, aos bailes. É essa atmosfera que imaginamos no mundo da ópera que achei graça evocar. Mas não é preciso ter ouvido sequer uma ópera para se seguir a peça. Às vezes os atores perguntavam: mas eu tenho de perceber quem é esta personagem de que se fala? A maior parte das coisas que se dizem são banalidades que podiam dizer do futebol (eu sei menos coisas de futebol do que sei de ópera): “Ah, tem uma voz que parece uma fonte cristalina”, “nasceu na Suíça”, “já não tem voz para aquilo”... A única coisa a que achei

graça foi descobrir um texto de um barítono americano que faz a comparação do *voyeurismo* do espectador de ópera com o *voyeurismo* da pornografia. E que passa a vida a dizer que a voz tem a duração do sexo masculino e que o espectador de ópera é um espectador-*voyeur* da proeza artificial. Aliás, diz que na mesma altura em que a burguesia começa a ir à ópera ver o dó de peito também via as imagens pornográficas que circulavam: é a época da fotografia. Apanhei uma frase da *Bohème* que é “La brevità, gran pregio”: que grande desgraça a brevidade das coisas, seja da vida sexual, seja da voz. A brevidade, que costuma ser aplicada às flores, aqui é aplicada à voz e à atividade sexual.

Esse espectador-voyeur não é o do peep-show, como no cinema...

JSM – Não, é uma extensão do bordel.



© Jorge Gonçalves

Não é preciso saber nada de ópera para ver o espetáculo mas pode ser interessante conhecer a história da *Manon* porque ela é espelhada nesta.

JSM – E mais ou menos contada.

PG – E reescrita.

A personagem do empresário será o Cavaleiro...

JSM – Que encontrou o rapaz numa sala de espera no aeroporto. No original, é uma malaposta. Um dos primeiros romances do séc. XVIII começa a sua narrativa numa sala de espera, na mudança de carruagem. É aquela história: onde é que se passam as ações, na rua? No hotel, no quarto? Não, as ações começam nos lugares de encontro como as salas de espera.

Já havia não-lugares no séc. XVIII.

JSM – Não lhes chamo não-lugares, chamo lugares de trânsito, personagens em trânsito. Neste momento são as salas de aeroporto, onde ninguém diz “Vamos fugir” a não ser o Snowden. Para mim era muito importante que estas fossem salas de espera sem esperança. Enquanto no *Godot* se espera com esperança ou desespero, aqui não se põe essa questão. É puramente espera, estão à espera de um avião. Foi o Pedro que me chamou a atenção para esta sala de espera não ser estilo Saramago, não se trata aqui de cegueira mundial, de jangada de pedra, de metáforas saramaguianas.

PG – Ou um *Big Brother* laboratório.

Embora o tal que não atende o telefone seja uma espécie de *Godot*... Uma coisa que também é importante na *Manon* é a ideia da América, que reaparece aqui.

JSM – No século XVIII ir para a América é ir para o degredo absoluto, para a prisão, e o Cavaleiro diz “Vou para a América”. Aqui estão todos a ir para a América pela sua profissão de desterrados, porque os cantores de ópera, os artistas mundiais, são uma espécie de refugiados de classe VIP, passam a vida em salas de espera, sem ser na terra deles: têm 80 casas ou cinco mas não têm casa. São desterrados de luxo, em início de decadência.

Uma das imagens da América que aparece é a da discoteca com o chão de vidro e o mar em baixo. É um refrão que aparece recorrentemente na peça e lembrou-me outro refrão parecido, o do *Prometeu*: “lá em baixo o mar”.

JSM – É verdade, nunca tinha pensado. Esses chãos de vidro em discotecas extravagantes era uma coisa de que se começou a falar muito nos anos 80, não sei se chegaram a existir...

Estas personagens também estão condenadas a um suplício eterno?

JSM – Que é a viagem permanente, são mais como a vaca do *Prometeu*, andam de terra em terra. Entre a vulgaridade e a obscenidade completas e o sublime. Têm de ir apresentar as suas habilidades enquanto são pessoas sórdidas. Havia a ideia também de ter uma comunidade, em *tournee*. Como eu vivo muito em *tournee*, agora é possível contar histórias sobre isso.

A palavra “sórdido” é uma boa maneira de falar de alguns aspetos do texto. É um termo que se podia aplicar a espetáculos do Pedro, mas que no teatro do Jorge é novidade, pelo menos de forma tão explícita.



JSM – É possível. Mas está na *Manon* do Prévost. Há uma cena, que desapareceu daqui, em que a *Manon* manda uma prostituta ter com o Cavaleiro des Grieux enquanto ela vai ter com o seu amante. Das cenas mais obscenas que conheço.

PG – A partir do momento em que mete dinheiro e amor vai dar nisto. É óbvio que depois podia ser mais ou menos sublinhado...

JSM – Mas está no romance do padre. A *Manon* é um romance sobre o dinheiro e sobre a perdição que a ambição de luxo e dinheiro vai fazendo no desgraçado do apaixonado...

PG – Também há aqui um gozo com a baixa e a alta cultura. O facto de uma personagem cantar uma coisa lírica e a seguir dizer uma asneira. Aqui estica, é

giro haver esse espectro, vamos de um sítio ao outro.

JSM – Nunca ouvi tantas obscenidades como no *Scala*, quando trabalhei lá. É intrínseco ao universo do sublime. Porque as pessoas estão a ladear o sublime de tão perto, precisam da trivialidade. Aos artistas americanos só ouvia falar de sapatos ou obscenidades.

PG – A música é a componente erudita dos espetáculos de ópera e os dramas são de faca e alguidar, passionais e terrenos.

3. Que teatro é que quiseste inventar com este espetáculo, com o pressuposto de que cada espetáculo inventa um tipo de teatro?

PG – Partindo desse pressuposto, tem

a ver com a estilização da realidade. É uma procura formal que questiona o que é a arte enquanto representação, que busca uma verdade cênica, performática. Uma verdade artificial. Uma tensão entre o conceptual e o teatral, que acho que o texto do Jorge tem. Tem a ver com a materialidade cênica, que acho que já está no texto e que depois trabalhamos no espetáculo. Tenho dificuldade em dar-lhe nome, mas a sua poética é o nosso corpo de trabalho, está na linguagem e está no fazer. Tem a ver com eu estar a morrer mas estou a cantar. É mentira, mas como é que parece mesmo que ele está a morrer? Tem a ver, como no *Enquanto Vivermos*, com dizer “Agora vou desmaiar”, ou “Agora vou chorar” e a seguir chorar: do conceptual à *performance*, passando pelo teatral, em dois segundos. Esse tipo de dinâmica

que põe o dramático e o pós-dramático no mesmo saco. Isso a mim provoca-me como espectador. Há imensas cenas difíceis de representar, e o Jorge fez questão de as pôr todas. Esse é um dos gozos do espetáculo: sexo, chorar, matar pessoas, esfaquear... Tudo isso está no espetáculo e todo esse jogo do que é representação da realidade está no texto. O que é que fazemos ao vivo para outras pessoas verem? De que forma é que narramos... O que é esse fazer? Outra coisa tem a ver com a maneira de contar histórias ao vivo: a história da *Manon* dentro desta história, e as histórias das vidas destas pessoas e as histórias que elas evocam. É muito sobre narrativa.

Uma das coisas que não está no texto é a presença do pianista, o João Aboim.

JSM – É uma invenção do Pedro.



© Jorge Gonçalves

Isso inventa um tipo de espetáculo. Como é que surgiu essa necessidade?

PG – Foi no início. Intuitivamente achei que era bom para o espetáculo ser mais musical, achei que ia ajudar à estilização do comportamento, aos movimentos. E o piano reúne bem o nobre e o piroso das salas de espera VIP. No Atrium Saldanha há um piano de cauda com um senhor a tocar transcrições de árias de ópera para piano.

JSM – A entrada do pianista, que eu não tinha pensado, vem reforçar a ideia do teatro frontal, em linha. É uma personagem real mas não realista. Uma pura presença real (ele está mesmo a tocar piano), mas não está a representar mais nada a não ser ele próprio.

Não faz parte daquele universo diegético.

PG – Torna a narrativa um pouco mais performática. Dizemos sempre “brechtiano”, mas é mais brechtiano, mais narrativo.

JSM – Ele não está nas salas de espera, mas vai dançar.

Não é da ficção...

JSM – É da produção.

As canções que aparecem e estão assinaladas no texto, embora isto seja uma história de ópera, não têm nada a ver com a ópera.

JSM – São mais brincadeiras sobre ritmo e sobre o discurso interior do que seriam estas personagens se fossem personagens. É o desenvolvimento disso.

A primeira canção, a da “Mão de Obra de Disponível”, até pelo título é muito brechtiana, pelo lado materialista. A do “Que se passa” já é um comentário.

JSM – A transformação da arte em show televisivo.

As canções estão mais perto talvez de um musical como *Fábrica de Nada...*

JSM – Com o qual me entendo muito bem e onde o Pedro trabalhou.

Há no palco elementos dissemelhantes. Embora o cenário seja sempre o mesmo, está a representar coisas diferentes (aquelas cadeiras representam a sala de espera do aeroporto ou do hospital, viajam com os atores), mas o pianista não está a representar nada. E os atores hesitam, as personagens não têm sequer nome de personagem, nem é dito nunca o nome falso que têm. As personagens são empregos.

PG – Funciona quase como um concerto de vozes. Há momentos que podiam ser de um filme, mas depois não.

JSM – Esse foi o trabalho do Pedro, que me parece muito conseguido, o lado orquestral de trabalhar este quinteto, que está permanentemente a ser *zappado*.

Esse lado mais fragmentado da escrita também é surpreendente. A última coisa que escreveste foi a *Fala da Criada...*

JSM – Que é um contínuo. Mas quer n’*O Fim ou Tende Misericórdia de Nós*, quer no *António, Um Rapaz de Lisboa*, as minhas falas também são assim incompletas.

Tinham sempre esse lado de coisa ouvida na rua de passagem.

PG – Talvez tivessem mais unidade de cena.

JSM – Tinham mais tirada.

PG – Mas tinham a mesma qualidade...



JSM – De escrita indefinida. Como eu estou surdo agora, ainda oiço menos, só oiço a ponta do icebergue...

Agora já só há isso. Nesse sentido é um texto mais difícil, mais complexo, por causa da orquestração...

JSM – Pressupõe um quinteto que está permanentemente em execução, que ora se apaga, ora se acende. Também oscilei muito na passagem dos tempos, que é uma coisa que sempre me interessou (no *António* havia um ato inteiro passado no futuro). Aqui, a dança foi quando, o crime foi quando? Nunca se percebe, essa hesitação muito à la Resnais foi o que me interessou na escrita. Parece linear, mas ao ouvirmos bem não é.

PG - Ao mesmo tempo acho que isto

bem feito é muito mais simples do que lendo. Permite ver o somatório das peças do puzzle, as rimas.

É mais caleidoscópico.

JSM – E mais conciso também. Para mim foi muito a ideia de *zapping*, há conversas que são interrompidas porque fomos ver outra coisa no canal 5, mas quando voltamos ao canal 7 estão exatamente no mesmo ponto em que estavam. Há um jogo com a dilatação do tempo que não há muito no teatro, embora haja autores que eu muito aprecio que fizeram isso. Essa descontinuidade do tempo a mim interessa-me se calhar porque venho mais da literatura e do cinema do que do teatro dramático, que nunca me interessou.

4.

Há a ideia de um teatro que já morreu, ou que está moribundo. Uma das formas de falar desse teatro é através da ópera, mas onde é que entra o Terence Rattigan aqui?

JSM – Quando eu comecei a escrever isto, foi na altura em que tinha apresentado aos Artistas Unidos a hipótese de fazer o *Mesas Separadas* de Rattigan, que é uma peça que eu acho maravilhosa, e ninguém gostou. E eu fiquei tão espantado, como é que não gostam desta peça? Ou seja, o meu mundo já morreu, já não tenho ninguém, nem entre os meus sócios, que goste duma peça que eu acho uma obra-prima. Acham que aquilo que é uma das peças mais perversas que conheço já se sumiu na banalidade televisiva. Por isso é que pus [a dedicatória] “Em lembrança de Terence Rattigan”. É um autor com quem não tenho particulares afinidades, mas é um grande construtor de narrativas bizarríssimas que eu gostava de trabalhar, mas já não tenho com quem trabalhar. Esse teatro onde eu ainda poderia ter existido já acabou para mim.

PG – E brincas com *The V.I.P.s*, onde estão pessoas paradas num aeroporto...

JSM – Esse é um argumento que ele escreveu para o Asquith sobre Elizabeth Taylor e Richard Burton, que tinham a coragem de fazer de VIPs eles próprios, de se casarem e descasarem em cena no filme. É um filme curiosíssimo que agora vemos como muito mais cruel do que na altura parecia.

O Rattigan está a ser redescoberto, porque foi durante muito tempo aquele de quem se dizia mal na narra-

tiva do Royal Court e do *new writing* que começa com o John Osborne em 1956.

JSM – Que é no fundo a americanização, a entrada do Marlon Brando, do ator operário, em Inglaterra. O Rattigan era mais subtil, melhor escritor do que o Osborne. Em *Mesas Separadas* consegui fazer uma peça em dois atos que tem o mesmo cenário e intrigas diferentes em cada ato, com as mesmas personagens. Isso marca também a ideia dos atos aqui. É um construtor de técnicas e perversidade narrativas como eu raramente vi. Depois foi muito apagado na potência da idade e atirado para a direita pelo aparecimento dos *angry young men*. Ele se calhar podia ter feito coisas mais interessantes no fim da vida se não tivesse sido tão rejeitado. Mas as duas peças mais famosas dele, o *Deep Blue Sea*, que vi com a Tónia Carrero no Monumental, e as *Mesas Separadas*, que vi na Luzia [Maria Martins], são grandes peças agora. Mas o perfume da época é tão grande que quem não tenha nenhuma ligação com aquilo e leia agora já não pode ver a perversidade que aquilo tem e para mim é evidente. Uma análise da sociedade como raras vezes vi, que pode ser feita pelo Abelaira... E por isso eu digo que é em memória dele, porque ele também teria gostado de ter estas pessoas no aeroporto a dizer obscuridades, só que na altura elas só tinham de dizer “My darling”.

5.

Estava muito presente na *Fala da Criada*, e nesta peça mais ocasionalmente, uma história do século: o PCI, as festas do *Unità*... Uma vez, numa entrevista sobre o filme *António, Um Rapaz de Lisboa*, chamaram-te a atenção para o facto de a personagem da Lia Gama ter memórias que não pode ter.

JSM – Sim, tem memórias de pessoa mais velha. Tinha de ser a minha mãe e não a Lia, uma pessoa 20 anos mais velha.

Há este lastro do século XX.

JSM – Isto é muito uma peça sobre o final do século XIX e o século XX até aos anos 60. E sobre a queda do Muro, porque algumas destas personagens sofrem uma certa decadência com isso. Mas a Andreia [Bento] não pode ter estado nove anos antes da queda do Muro em Moscovo, tudo isso está des-síncrono. Tal como o Cyril Cusack fez *O Campeão do Mundo Ocidental* durante 45 anos, a dizer que “não conheci nenhuma mulher, sou jovem”...

Esse anacronismo contribui para a tal artificialidade?

JSM – Para a dislexia teatral e narrativa.

PG – E que narrativas há em nós e que podemos transportar? Disléxicas mas que podem ser completamente justificadas.

JSM – Está sempre a haver erros de paralaxe, em homenagem ao Pedro Mexia.

Essa atenção à memória bate certo com a espera e com a ideia da brevidade. Dizia depois do ensaio, Pedro,

que isso te interessava particularmente. O envelhecimento...

JSM – Serem pessoas novas que estão a dizer “Estamos velhos”.

PG – Cada vez somos velhos mais cedo, seja um modelo, um jogador de futebol, um cantor de ópera (e ao mesmo tempo somos velhos mais tempo). Os atores são novos mas estão a dizer que estão velhos, e ao mesmo tempo estão a envelhecer em cena. Esse jogo performático é trágico e bonito. Também seria interessante se eles tivessem 60 ou 50 anos, mas também é interessante terem 30.

JSM – É a ideia de “Já vivemos”. Um já viveu porque já gastou o dinheiro, outro porque já não tem voz, a outra porque tem cada vez menos trabalho e talvez vá para a televisão...

PG – E o coletivo também está enfraquecido, está a desmembrar-se. É uma questão de dias. É triste, isso.

É uma falsa pista ver isso como coisa autorreflexiva?

JSM – Não é com certeza, este mundo em que é possível escrever estas peças também está a acabar. Não me parece que seja com grande esperança que se escreve uma peça assim. Não sei o que é que isto tem a ver com a minha própria vida ou a do Pedro, mas não é com grande entusiasmo que encaramos este trabalho. Foi duro, complexo, é o último? Com ponto de interrogação que é quase ponto final.

Esse desencanto está muito presente. Aqui há um ator do início dos Artistas Unidos (o António Simão)...

JSM – A Andreia desde A Capital, o Elmano Sancho desde há três anos, da

Maria João Falcão lembrei-me quando, há dois anos, fizemos os *Dias de Vinho e Rosas* e gostei muito de trabalhar com ela, é a quinta peça que fazemos, o João Pedro Mamede apareceu-me no *Danton*, ainda como estudante da escola... A peça foi escrita para estes cinco. E depois gostei muito que o Pedro pusesse o João Aboim que já tinha trabalhado connosco nas cantigas do Brecht (foi quem fez a preparação toda dos cantores nesse espetáculo).

Por mais desencantada que seja a peça, há a presença no elenco deste espetáculo de várias gerações que têm trabalhado contigo. Por aí não haveria tanta razão para...

JSM – Não é por aí. Mas que hipótese é que existe de eu lhes oferecer uma sala de espera?

PG – Sejam nós *freelancers* ou companhia, há um desencantamento. É difícil.

JSM – Vamos estrear a peça sem ter recebido ordenados, toda a equipa. Ainda não há DGArtes, que se aparecer é depois da estreia. Nunca tinha acontecido. Posso continuar a prometer às pessoas trabalho, continuação? Causa-me imensa aflição não poder dizer ao João Pedro Mamede, que é o mais novo, e aquele com quem mais recentemente trabalhei aqui, “daqui a dois anos faço o *Hamlet* contigo”. Não vejo hipótese de fazer, no momento em que estamos. Ao Pedro Gil a mesma coisa com o *Ajax*. Foram condições muito duras para o Pedro trabalhar, foi com horários muito restritos que conseguimos preparar o espetáculo.



© Jorge Gonçalves

É verdade e está toda a gente deprimida em todo o lado. Mas é engraçado que isso que estás a dizer do Hamlet com o João Pedro Mamede já disseste sobre o Ivo Canelas...

JSM – Tive imensa pena de nunca ter conseguido fazer o *Hamlet* com o Ivo e a Joana [Bárcia] na altura que devia. Mas com ele cumpri uma certa parte do meu contrato. Com o Manuel Wiborg também. Com o João Pedro acho que não vou cumprir.

Podes repetir o discurso mas a situação é cada vez pior.

JSM – Mais curta, não só pela minha vida mas também pelo que eu posso oferecer. Aliás há uma personagem que diz isto aqui, são quase palavras minhas: “Gostava de te dizer ‘vem daí’ e não consigo”, porque já não tem dinheiro. O Elmano diz coisas que são tiradas da minha boca, está a fazer de empresário como eu.

PG – O que queremos fazer com isto, estar depois seis semanas em cena aqui, é difícil, é ir contra uma corrente. É como a Andreia diz, “os comunistas é que tratavam bem os artistas”.

JSM – É que acabou o teatro de Estado.

Hoje no Facebook da Culturgest havia um erro engraçado: a propósito da exposição da Lourdes Castro no Chiado, falava-se do calor e convidava-se a vir ver este “teatro de sombras”; mas tinha uma gralha, dizia “teatro de sobras”. É um lapsus linguae muito apropriado.

JSM – É quase dizer a mesma coisa. A maior parte das peças que escrevi foi a partir de romances. O *Navio dos*

Negros, o Kleist, aqui... A mim interessam-me as sobras do romanesco, mais do que as sobras do teatral ou do dramático. Quando fiz a *Hedda* não quis ser eu a escrever isso. No caso da *Fala da Criada* são as sobras dos livros de memórias, desse mundo. Eu que não tenho nenhuma simpatia pelos casacos de peles e pelos *visions*, que não gostava de ir a São Carlos nos anos 60 por causa do cheiro a naftalina, sinto que esse mundo, em vez de se ter democratizado, ruiu. Em vez de ter aberto uma hipótese de civilização, desapareceu e ficou tão engolido nos mesmos casacos de *vision* como antes. É uma coisa que foi para o lixo.

PG – E como é que a vida destas pessoas tão marginais, que não é a nossa vida aqui e agora, vibra tanto em mim?

JSM – Mas o teatro sempre falou de príncipes e princesas, aqui é o que resta disso. Aqui é o luxo e o espanto como desperdício do mundo, coisa não produtiva. Aqui a narrativa também não é produtiva, é por luxo.

Voltando às festas do Unità, o público do Festival de Almada ainda é o resto de alguma coisa antiga?

JSM – O público é, mas já não tem consciência disso, nem as festas do *Avante* tiveram a importância das do *Unità*. As festas do *Avante* acabaram em Serralves. Podia-se pensar que isto era uma crítica a uns VIPs do capitalismo, ora o capitalismo deste mundo da ópera também foi alimentado pelo estado soviético, pelo PCI, e até se calhar mais... A monstruosidade destas pessoas que não sabem quem é a Thatcher, o lado autista das pessoas que têm um

órgão (repara, usam-se as mesmas palavras, “instrumento” e “órgão”, aí a famosa fala pornográfica do António Simão bate certo)...

PG – O chato de a Thatcher ter morrido é que não se conseguia chegar ao Ritz.

Uma dificuldade da peça é perceber até que ponto o texto e o espetáculo gostam destas personagens.

JSM – Hesitam, e o espectador também tem de hesitar.

Não se facilita a vida do espectador.

JSM – Mesmo relativamente ao Elmano, que é quem aparentemente está a sofrer mais...

PG – Isso também está na *Manon*: gosto ou não gosto da *Manon*? É sonsa? Às vezes não quero acreditar que estou a ver a história desta mulher... E é isso que me atrai nela. O não perceber até que ponto ela premedita os seus atos ou é vítima de si mesma.

JSM – O Prévost não está, no século XVIII, a querer aquilo que no século XX se pedia ao espectador, que é empatia. Na crítica do Billington ao *Sweet Bird of Youth* que agora está em Londres, ele diz que não se consegue simpatizar com um rapaz que é gigolo, drogado, enganou a namorada, traz a amante mais velha para enganar... Mas o Tennessee Williams simpatizava. Há aqui uma grandeza moral que é muito difícil de fazer passar nas convenções atuais. Para ele, aquele rapaz era um herói, e a sua decadência era grave. É por isso que escreve a peça. Ele é que acaba a peça a dizer “Estou aqui, não me tirem a juventude”. Mas agora é muito difícil concordarmos com uma personagem

que é moralmente sórdida. Aqui estamos sempre a oscilar. Há um momento particularmente difícil que é aquele em que dançam a Glória Estefan. É muito difícil para a representação porque temos de simpatizar com todos.

PG – É o passado em que eles foram felizes, como coletivo.

JSM – É o único momento em que foram felizes, o “esplendor na relva”. É o único momento em que temos de gostar destas pessoas tão pretensiosas que afinal dançam salsa como qualquer um de nós.

E é uma canção para as personagens sem âncora...

JSM – Que estão a dançar em cima do mar uma canção que se chama “Mi Tierra”... Mais simbólico é impossível.

PG – Uma coisa que também tem a ver com a questão do envelhecimento: o Jorge propôs que o espetáculo acabasse com uma pequena imagem em vídeo de baixa definição, com uma cantora de ópera a cantar a *Manon*; acho genial a ideia porque implode a questão do passado e do futuro. O futuro das pequenas imagens manhosas no YouTube que ao mesmo tempo é o passado. E o que é que fica do teatro? Esse curto-circuito no final, que é também o máximo do lírico...

JSM – E o máximo do banal, é pura televisão.

Conversa conduzida por Francisco Frazão no Teatro da Politécnica a 26 de julho de 2013.

Jorge Silva Melo

Jorge Silva Melo fundou em 1995 os Artistas Unidos, de que é diretor artístico. Escreveu as peças *Seis Rapazes Três Raparigas*, *António*, *Um Rapaz de Lisboa*, *O Fim ou Tende Misericórdia de Nós*, *Prometeu*, *Num País Onde Não Querem Defender os Meus Direitos*, *Eu Não Quero Viver* (a partir de Kleist), *O Navio dos Negros* (a partir de Melville) e *Fala da criada dos Noailles que no fim de contas vamos descobrir chamar-se também Séverine numa noite do Inverno de 1975*, em Hyères.

Pedro Gil

Pedro Gil é ator desde 1999. Colabora com os Artistas Unidos e com Jorge Silva Melo desde 2001, destacando: *Fábrica de Nada* de Judith Herzberg, *Onde Vamos Morar* de José Maria Vieira Mendes, *Seis Personagens à Procura de Autor* de Pirandello e *A Morte de Danton* de Büchner. Trabalhou em companhias como O Bando, Mala Voadora ou Mundo Perfeito. Colaborou com criadores como Francisco Salgado, Gonçalo Amorim, João Brites, Jorge Andrade, Letizia Quintavalla, Miguel Loureiro, Miguel Seabra, Pedro Carmo, Tiago Rodrigues, Rita Caçada Bastos ou Rui Horta. Dirigiu vários espetáculos em cocriação com artistas como Cláudia Varejão, Diogo Mesquita, Pedro Carmo e Romeu Costa. Em parceria com Ana Pereira coproduziu projetos de outros criadores, tais como *Centro de Dia* de Gonçalo Amorim, *Tristeza e Alegria* na

Vida das Girafas de Tiago Rodrigues e *Estado de Excepção* de Rui Horta.

Andreia Bento

Andreia Bento é diplomada pela ESTC. Como atriz trabalhou no Pogo Teatro, TIL, Malaposta (com Ana Nave) e Teatro Aberto (com José Wallenstein). Realizou o estágio profissional nos Artistas Unidos, que integra desde 2001. Aí participou, mais recentemente, em *Cantigas de uma Noite de Verão* de David Greig e Gordon McIntyre, *Três Autores Catalães em Lisboa*, *Não se Brinca com o Amor* de Musset, *O Rapaz da Última Fila* de Juan Mayorga, *Feliz Aniversário* de Pinter e *Por Tudo e Por Nada* de Nathalie Sarraute.

Maria João Falcão

Maria João Falcão é diplomada pela ESTC e licenciada pela RESAD. Participou em vários seminários de formação com António Feio, Paulo Ferreira, Luca Aprea, Howard Sonenklar, Lúcia Sigalho, Filipe Crawford, Márcia Haufrecht, Emma Dante, Philippe Gaulier, Alex Navarro, Black Nexxus. Estreou-se em 1995 no Teatro de Carnide, com direção de Mário Nunes e João Ricardo. Trabalhou regularmente com encenadores como Antonino Solmer, Amândio Pinheiro, Miguel Loureiro, André Amálio, Carlos Pimenta, André Murraças, Nuno Cardoso e Maria João Luís. Presença regular em séries de televisão, trabalhou em cinema, entre outros, com Daniele Napolitano, Ana Cabral Martins, Luís

Filipe Rocha, João Pedro Rodrigues, Jacinto Lucas Pires, Hugo Diogo e Luís Correia. Nos Artistas Unidos participou recentemente em *Dias de Vinho e Rosas* de Owen McCafferty, *O Rapaz da Última Fila* de Juan Mayorga, *O Tempo* de Luísa Cunillé (Antena 2), *A Estalajadeira* de Goldoni e *O Campeão do Mundo Ocidental* de Synge.

Elmano Sancho

Elmano Sancho é diplomado pela ESTC, tendo estudado também em Madrid (RESAD), São Paulo (CECA/USP) e Paris (CNSAD). Integrou o elenco da primeira companhia teatral europeia (direção de Virgínio Liberti e Annalissa Bianco, Festival de Nápoles e Mérida). Integrou a XVIII edição da École des Maîtres com direção de Arthur Nauzyciel. Em 2010-11 trabalhou, em Paris, no elenco da Comédie Française, com Bruno Bayen e Jacques Allaire. Nos Artistas Unidos participou em *O Peso das Razões* de Nuno Júdice, *Rei Édipo* a partir de Sófocles, *A Nova Ordem Mundial* de Pinter, *Da República e das Gentes* de Manuel Gusmão e Jorge Silva Melo, *Não se Brinca com o Amor* de Alfred de Musset, *À Porta Fechada* de Jean-Paul Sartre (Antena 2), *Por Tudo e por Nada* de Nathalie Sarraute (Antena 2), *Herodiades* de Giovanni Testori, *A Morte de Danton* de Büchner, *Os Caprichos da Marianne* de Musset, *A Estalajadeira* de Goldoni e *O Campeão do Mundo Ocidental* de Synge.

António Simão

António Simão tem os cursos do IFICT e IFF. Trabalhou com Margarida Carpinteiro, António Fonseca, Aldona Skiba-Lickel, Ávila Costa, João Brites, Melinda Eltenton, Filipe Crawford, Joaquim Nicolau, Antonino Solmer e Jean Jourdheuil. Integra os Artistas Unidos desde 1995, tendo participado recentemente em *Comemoração* de Pinter, *Fala da Criada...* de Jorge Silva Melo, *Um Homem Falido* de David Lescot, *Barcelona*, *Mapa de Sombras* de Lluisa Cunillé, *Da República e das Gentes* de Manuel Gusmão e Jorge Silva Melo, *Não se Brinca com o Amor* de Musset, *À Porta Fechada* de Jean-Paul Sartre (Antena 2), *Por Tudo e por Nada* de Nathalie Sarraute (Antena 2), *A Farsa da Rua W* de Enda Walsh, *A Morte de Danton* de Büchner, *Os Caprichos da Marianne* de Musset, *Feliz Aniversário* de Pinter, *A Estalajadeira* de Goldoni e *O Campeão do Mundo Ocidental* de Synge.

João Pedro Mamede

João Pedro Mamede frequenta a Licenciatura em Teatro da ESTC. Iniciou a sua formação teatral na Cena Múltipla, dirigida por Francis Seleck, Pedro D'Orey e Catarina Pé-Curto, onde trabalhou textos de Fernando Pessoa, Karl Valentin e Farid Udi-Din Attar e criações coletivas. Frequentou *workshops* de Bruno Schiappa, Inês Nogueira, Sílvia Real e Stefan Kaegi, dos Rimini Protokoll. Dirigido por Francis Seleck, estreou, em março 2011, *A 20 de*

Novembro, de Lars Nórén. Participou em *Amadeus* de Peter Shaffer, com encenação de Tim Carroll no TNDM II e em *Do Alto da Ponte* de Miller, encenação de Gonçalo Amorim (TEP) no Teatro da Trindade. Criou com Pedro Sousa Loureiro *Playground Session*. Nos Artistas Unidos participou em *A Morte de Danton* de Büchner, *A 20 de Novembro* de Lars Norén e *A Paz* de Antonio Tarantino.

Rita Lopes Alves

Rita Lopes Alves trabalha com Jorge Silva Melo desde 1987. Assinou o guarda-roupa de vários filmes de Pedro Costa, Joaquim Sapinho, João Botelho, Margarida Gil, Luís Filipe Costa, Cunha Teles, Alberto Seixas Santos, Pedro Caldas, Teresa Villaverde, Carmen Castelo Branco, José Farinha, Teresa Garcia, Fernando Matos Silva e António Escudeiro. É, desde 1995, a responsável, nos Artistas Unidos, pela cenografia e figurinos.

Pedro Domingos

Pedro Domingos trabalha com Jorge Silva Melo desde 1994, tendo assinado a luz de quase todos os espetáculos dos Artistas Unidos. Trabalha regularmente com o Teatro dos Aloés. É membro fundador da Ilusom e do Teatro da Terra, sediado em Ponte de Sor, que dirige com a atriz Maria João Luís.

Próximo espetáculo

Débords – Réflexions sur ‘La Table Verte’

Transbordar

Reflexões sobre *A mesa verde* de Olga de Soto

Vídeo / Performance / Doc. Coreográfico

Sex 12, sáb 13 julho Palco do Grande Auditório · 21h30 · Duração 2h · M12



Conceito, direção, documentação, realização vídeo, câmara e som Olga de Soto Com Fabian Barba, Alessandro Berbardeschi, Edith Christoph, Olga de Soto, Hanna Hedman, Mauro Paccagnella, Enora Rivière Montagem vídeo Julien Contreau, Olga de Soto Música Frederic Rzewski, John Cage Luzes Philippe Gladieux Criação sonora Mathieu Farnarier Técnica de vídeo Bram Moriau ou Benjamin Dandoy, Olga de Soto Conceito cenográfico Olga de Soto, Shizuka Hariu Cenografia Shizuka Hariu / Shsh Construção do cenário Yann Strobant Figurinos Dorothee Catry Coordenação técnica Daniel Huard Assistente de pesquisa documental Karin Verbruggen Produção Niels & Caravan Production

Em novembro de 2011, apresentámos no Palco do Grande Auditório da Culturgest a conferência-performance de Olga de Soto *Sur les traces de La Table Verte – Une Introduction*, primeira parte de uma investigação intensiva que esta

coreógrafa espanhola, há muito radicada em Bruxelas, desenvolveu nos últimos anos sobre *A mesa verde*, de Kurt Jooss, obra estreada em 3 de julho de 1932 no Théâtre des Champs Élysées, em Paris.

Apresentamos agora *Débords – Réflexions sur La Table Verte*, que é o resultado final destes anos de trabalho que se inserem num movimento de pesquisa e criação que se debruça e vai buscar as suas fontes à História da Dança do século XX e de que Olga de Soto pode ser considerada perscrutora. Nas suas criações, a coreógrafa investiga os temas da memória e do rasto. As suas criações oscilam entre o estudo da memória perceptiva, a pesquisa documental – ligada à história da dança – e o estudo e teste da memória corporal.

Conselho de Administração

Presidente

Fernando Faria de Oliveira

Administradores

Miguel Lobo Antunes

Margarida Ferraz

Assessores

Dança

Gil Mendo

Teatro

Francisco Frazão

Arte Contemporânea

Miguel Wandschneider

Serviço Educativo

Raquel dos Santos Arada

Pietra Fraga

Estagiárias:

Luísa Fonseca

Patrícia Carvalho

Raquel Oliveira

Direção de Produção

Margarida Mota

Produção e Secretariado

Patrícia Blázquez

Mariana Cardoso de Lemos

Jorge Epifânio

Exposições

Coordenação de Produção

Mário Valente

Produção

António Sequeira Lopes

Paula Tavares dos Santos

Fernando Teixeira

Culturgest Porto

Susana Sameiro

Comunicação

Filipe Folhadela Moreira

Estagiária:

Mafalda Munhá

Publicações

Marta Cardoso

Rosário Sousa Machado

Atividades Comerciais

Catarina Carmona

Patrícia Blazquez

Serviços Administrativos e Financeiros

Cristina Ribeiro

Paulo Silva

Teresa Figueiredo

Direção Técnica

Paulo Prata Ramos

Direção de Cena e Luzes

Horácio Fernandes

Assistente de Direção Cenotécnica

José Manuel Rodrigues

Audiovisuais

Américo Firmino

(coordenador)

Paulo Abrantes

Ricardo Guerreiro

Tiago Bernardo

Iluminação de Cena

Fernando Ricardo (chefe)

Álvaro Coelho

Maquinaria de Cena

Nuno Alves (chefe)

Artur Brandão

Técnico Auxiliar

Vasco Branco

Frente de Casa

Rute Sousa

Bilheteira

Manuela Fialho

Edgar Andrade

Clara Troni

Receção

Sofia Fernandes

Ana Luísa Jacinto

Auxiliar Administrativo

Nuno Cunha

Coleção da Caixa Geral de Depósitos

Isabel Corte-Real

Inês Costa Dias

Graça Fonseca

Maria Manuel Conceição

Edifício Sede da CGD

Rua Arco do Cego, 1000-300 Lisboa, Piso 1

Tel: 21 790 51 55 · Fax: 21 848 39 03

culturgest@cgd.pt · www.culturgest.pt

Culturgest, uma casa do mundo
