

JORGE SILVA MELO

ANTÓNIO,
UM RAPAZ DE LISBOA

TEATRO



O texto de "António, um rapaz de Lisboa" foi elaborado num Seminário de Escrita Teatral organizado pelo Serviço Acarte da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1 de Fevereiro e 14 de Março de 1995 e teve a participação de Lia Gama, Rita Tomé, Manuel Wiborg, Paulo Claro (actores convidados) e de Alfredo Nunes, António Carlos Borges, António Silva, Cristina Bizarro, Helena Reis Silva, Inês Nogueira, Isabel Leitão, Karas, Miguel Vasconcelos, Paula Macedo, Paula Serra, Paulo Patraquim, Pedro Canhoto e Tiago Torres da Silva.

Título: *António, um rapaz de Lisboa*

© Jorge Silva Melo

©Edições Cotovia, Lda., Lisboa, 1995

1.^a edição: Janeiro de 1996

2.^a edição: Dezembro de 2005

Concepção gráfica de João Botelho

ISBN 972-8028-48-2

Jorge Silva Melo

António, um rapaz de Lisboa

Cotovia

PREFÁCIO DE QUEM VAI À GUERRA

I

"Tutto è susceptible di teatro", proclamava Goldoni, e era no século XVIII. Tudo pode ser teatro. Por que estamos então nós fora de cena, os nossos gestos, os nossos costumes, os nossos fracassos, as nossas casas, a nossa língua, os nossos erros de gramática? Por que voltaram a estar junto à ribalta os príncipes e os marqueses de empoeiradas cabeleiras que já nada nos tinham a dizer quando, em 1823, Stendhal se manifestava (no *"Racine e Shakespeare"*) por um teatro *"para nós, rapazes inteligentes, sérios e um bocado invejosos"*?

Por que nos retiraram de cena? A nós, que estamos vivos (e não será preciso, depois de tanto terramoto, decidir "cuidar dos vivos e enterrar os mortos?") Por que voltaram os mortos a todas as cenas? Porque é que, para falarem hoje connosco, precisam os actores de pôr peruca, collant e armadura? Por que é que se tratam uns aos outros por Vosselência com voz de sepulcro? Ou, se os gestos são os de agora, nunca as personagens se encontram na Almirante Reis, e sim algures numa Alemanha que é um puro "não-lugar teatral"?

Não pode já haver um teatro dos dias de hoje? Não digo para hoje, insisto que seja de hoje, e desta rua. Goldoni pôs em cena terrinas e chávenas de café, rapé, sombrinhas e cheques. E os gestos com que vivemos nós as nossas vidas não terão o direito de entrar no teatro — a não ser no teatro americano, ou quando são olhados com o desprezo (onde há muito se instalou um proto-fascismo) de Botho Strauss?

Fazer um texto – um texto, um texto, um texto! – dos dias de hoje. Tão de hoje que até haverá partes em que as personagens verão a TV do dia e lerão os jornais da véspera ou desse mesmo dia. Um dia, em que toda Lisboa andarà cantando um qualquer *hit* que, se fosse em 1993, teria sido o *“Esta Vida De Marinheiro”* e em 1994... o senhor Abrunhosa, que é o que há... Um texto de hoje com palavras de hoje. Um texto que não recuse o trivial perante o qual não podemos, cem anos depois de Tchekhov, hesitar. Se ainda podemos dizer uma frase tão anódina como *“Para Moscovo!”* e nela suspiramos todos os nossos anseios, por que precisa o teatro de herdar a empolada linguagem dos simbolistas – por que tem o teatro de hoje de ser como a peça que Nina representa na *“Gaivota”*, por que é que em vez de *“Temos que trabalhar”* tem sempre no teatro que se dizer coisas como *“Um pouco mais de luz eu era brasa”* com voz trémula? Por que é que a poesia do teatro é tão bafienta e deixamos ao *rock* as palavras dos nossos dias? Foram as palavras dos nossos dias, as palavras banais – banalidade cinzenta mas divertida, triste mas... – o que perseguimos nestes dois meses de fim do inverno. Porque queremos falar de pessoas que sobrevivem e se esganam por sobreviver hoje mesmo. Pessoas como tu e eu que também temos o direito de entrar em cena e de querer que nos contem a história, história pateta mas nossa, herdeiros que somos daqueles 6 que na Sicília procuravam quem deles falasse, um autor. Ah, um autor? (Mas o que é um “autor” agora que os encenadores passaram a empresários, quando não a empreiteiros e tudo indica que em breve refarão o Grémio?) O que pode ser um “autor”? Um puro escritor? Ou um encenador impuro que, culpado, trai a sua “corporação”? A resposta estará sempre do lado de Heiner Müller. Neste que ele chama “tempo dos dentistas” teremos que estar contra o “teatro para dentistas”... e lembrarmo-nos que no teatro já passou a poesia e a filosofia.

Partimos, neste seminário, de uns episódios escritos por mim para televisão. Começámos por discutir as personagens. Ao fim de uma semana, assassinadas umas, misturadas outras, tínhamos uma primeira montagem em que personagens existiam, tinham motivações e sentido, passado e até avós – e a história seguia, corriqueira, mas seguia... Era uma peça coxa de um tardio naturalismo, em que a ausência de formas, a indecisão destes dias, não tinha lugar. A peça que nessa primeira semana apontámos, era uma peça que, contando mais ou menos a história que queríamos contar, acabava por contar apenas a anedota de homens e mulheres um bocado parvos. Estávamos dentro de uma pequena família e a peça era, no fundo, coscuvilha – olhávamos as personagens de fora, seres como nós que tínhamos transformado em macacos numa sua estética aldeia. E aí percebemos que, mesmo que tivéssemos conseguido escrever “bem” a peça – psicológica e sociológica – esse teatro já não dava conta do real complexo de que queríamos falar. E queríamos falar desse real, inventá-lo. Foi ao começar a desarticular as cenas e ao encontrar o princípio da “narração no futuro” da personagem Carmem e da “narração no passado” da personagem Ana, que percebemos que poderíamos não só “contar a história” como casar pela escrita a hesitação das personagens e o seu eterno retorno ao mesmo local de sempre que nunca será o mesmo. Descobrimos que podíamos escrever um texto “ruminante”. Não queria Stendhal o romance como um espelho levado ao longo de um caminho? Não pode o teatro, em vez de impôr um esquema de análise – quatro actos, protagonista, antagonista, conflito, desfecho – deixar-se ir ao sabor das personagens, espelho também, ao longo de um pensamento?

Este texto começa, assim, de uma maneira e rapidamente bifurca; instala-se num realismo que seria hiper como os mercados para logo passar a uma narração que é lírica se não for piroso,

e arriscamos mesmo na parte 3 a pura fantasia teatreira. Porque se *tutto è susceptible di teatro*, também a escrita do teatro, achámos nós nestas vinte sessões do seminário em que escrevemos, pode ser aberta a tudo, não se prender, deixar-se andar, maria que vai com as personagens e os temas e não se rala. Fizemos um texto aberto aos quatro ventos (ou foi só a dois?), um texto que não se quer totalitário nem sistemático, um texto ao deus-dará que, isso sim, discutimos e dicutimos.

4

Para Aristóteles, o “espectáculo” (*opsis*) é apenas um dos seis elementos constitutivos da “*mimesis*” – e aquele a que não ligou importância nenhuma. “Quanto ao espectáculo cénico”, diz ele, “*decerto que é o mais emocionante mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia.*” “Independentemente do espectáculo”, continua, “*a história tem que ser construída de tal forma que, ao seguirmos os acontecimentos, nós estremeçamos e nos enchamos de piedade perante o que se passa – é o que sentiríamos ao ouvir a história de Édipo. Produzir este efeito pelo espectáculo não tem a ver com arte, é trabalho de encenação.*” Ao analisar este capítulo VI da *Poética*, escreve Jean Jourdheuil num texto fundamental publicado no *Libération* de 15 e 16 de Julho de 1994: “Quanto mais um texto é poeticamente fraco, mais cuidado prestamos ao espectáculo para suprir essa fraqueza. Um texto poeticamente poderoso incita-nos normalmente a uma certa retenção espectacular. Racine suporta mal um máximo de espectáculo: a poesia necessita do vazio. (...) A história do teatro mostra bem que, quando falham os poetas, prolifera o espectáculo; é ver o que diz Goldoni contra a ‘*com-media dell’arte*’. (...) Esta deriva do espectáculo, este afogamento da poesia e esta vitória do cénico, está evidentemente ligada à expansão da sociedade liberal e mediática: duas razões, uma já antiga – pensemos no nosso teatro de entretenimento do século XIX

– e uma outra moderna e inicialmente tecnológica, militam a favor dessa espectacularização. Já no início dos anos 60, Guy Debord nos tinha avisado num livro, *'A Sociedade do Espectáculo'*... Como é que, de elemento (o quinto, e talvez o menos importante), o espectáculo passou nos nossos dias a valor englobante e a esvaziar o teatro? E o texto passou a acessório que tanto faz? Bem sei que Aristóteles considerava a mulher um ser inferior – mas ter-se-ia o rapaz enganado *em tudo*?

Estou farto de, em finais do século XX, viver em pleno século XIX, esse século que inventou o maestro, o encenador e o crítico, os patrões, os capatazes e os intermediários. Devolver o teatro à “polis” (e que pode ser a “polis” na *Internet*?) tem, necessariamente, que passar pelo brutal assassinato dessa divisão do trabalho – e devolver aos artistas a arte que lhes foi retirada pela circulação das mercadorias. Como seria o teatro outra vez, se outra vez só houvesse actores e autores? É porque do teatro só me interessa a “arte” – e não o “espectáculo” seja ele cénico, social ou político – que agora quero escrever. Escrever com a culpa de uma prática impura do “espectáculo”... Escrever palavras. É claro.

E o jogo proposto nesse seminário que o ACARTE acolheu foi esse – pensarmos no pensamento, escrevermos um texto, um texto em que a palavra pode evocar, dar conta, registar, em que a palavra é o centro. A poesia, e se calhar não presta esta poesia, será sempre o centro que nenhum HMI ou faraónico “espaço cénico” poderá afogar. (Apesar de tudo, é ainda o que mais nos distingue dos macacos, não é? A palavra.) Palavra que aqui queremos funcional e lírica, evocativa e eficaz, colorida e pertinente e trivial... e que mesmo que nada disso seja, será sempre o resistente corpo de qualquer representação.

Se está pronto o texto? O de hoje está.

Entre 1 de Fevereiro e 20 de Março fizemos 7 versões completas (e diferentes) desta peça. Se continuássemos o seminário iríamos provavelmente encontrar outras formas, iríamos alterar esta até dela nem sequer nos lembrarmos... Há, no Seminário, quem não goste do texto a que chegámos, ou de partes do texto (por exemplo, de toda a parte 4 ou do monólogo interior de António na sessão nas Belas-Artes). Há quem – e não eram poucas as vozes –, na sessão de 17 de Março e ainda na de 19, quisesse que o texto acabasse com a leitura do jornal diário, quem quisesse depois disso acompanhar António até um novo rame-rame. Há quem tenha proposto passar a parte 4 para o lugar da 3 – ganharíamos em “crescendo” de emoções, ganharíamos em relação à personagem de António, perderíamos em relação à personagem Carmem, perderíamos em relação à construção em espiral, teríamos uma versão talvez mais clara mas menos evocativa. (Mas deixamos a dúvida: não seria uma ideia?) E deixem-nos duvidar: teremos conseguido tratar a personagem de António? Foi quem primeiro nos trouxe aqui, filho do “António, Bastardo da Borgonha” de van der Weyden, e não é ele quem, de todos, está mais indefinido, vago, mais “pretexto”, personagem apenas *traveling* para os outros existirem? Ou não? E é precisamente no seu vazio que o podemos ler e nos podemos ler? Estarão os vários níveis de linguagem a responderem-se uns aos outros – ou trata-se de um pitoresco apenas divertido?

Está pronto o texto? O de hoje está. Foi este o que fizemos. Aquele que eu assino, “autor” a 100% destas páginas que fui propondo, reescrevendo, criticando, para as quais fui recebendo sugestões (de frases, de cenas, de características, de montagem – ou seja de “escrita”) dos participantes do seminário que até à última sessão, felizmente, não se calaram. E para as quais fomos todos

recebendo as indizíveis propostas feitas pelos actores (Lia Gama, Rita Tomé, Manuel Wiborg e Paulo Claro) no seu próprio e material segredo, na sua intuição, ao começarem a representar estas frases, ao aceitarem ser “modelos” deste nosso seminário de escrita, que se processou como se de “desenho à vista” se tratasse.

Seria o texto de amanhã? Ou amanhã não iríamos precisamente encontrar uma outra forma? Cada coisa tem o seu tempo – de crescimento, de maturação, de feitura – e, por muitas dúvidas que a cada um de nós individualmente este texto possa levantar (e talvez levante menos a mim do que a ti), ele está “colectivamente” acabado. A vida a seguir é para ele a viver... nas unhas de quem lhe quiser tocar a guitarra.

6

Não é isso o teatro? Raiz do pensamento que “não há machado que corte”? Raiz efémera, irrepetível, raiz sempre recomeçada, nunca vista raiz?

Foi assim que o tratámos, e disso nos orgulhamos. Fomos mais ou menos 20 pessoas a fazê-lo: e durante 24 sessões juntos pensámos, errámos, perdemo-nos, encontrámos (de vez em quando houve uns “Eureka!” e isso foi bom) e discutimos e esquecemos e voltámos a pensar.

A pensar?

Sobre como é viver em Lisboa. Um rapaz viver em Lisboa. Uma rapariga, outra, uma mulher, outros rapazes.

Quando? Hoje.

Será como a gente escreveu? Se calhar não é. E depois?

Jorge Silva Melo

NOTA À SEGUNDA EDIÇÃO

Depois disto, depois da peça na Gulbenkian, do espectáculo no Tivoli, depois de nos juntarmos, houve um filme. Fizemo-lo. Rodado no verão de 1999, estreou nas salas em 2002. Alguma coisa mudou? Já há “Corte Inglés” ali no Parque Eduardo VII, já toda esta gente teria telemóveis...

Mais do que uma história, **António, Um Rapaz de Lisboa** é um retrato: o de um António, rapaz de Lisboa, nem rico nem pobre, nem trabalhando nem desempregado, nem delinquente, nem enquadrado na vida social... Um rapaz que tenta sobreviver e sobrevive na Lisboa de hoje.

Filmei-o em complexos planos-sequência, gente que entra, gente que sai, corpos, e às personagens do texto-base fui acrescentando outras, os amigos, os que a nós se foram juntando e conosco vivendo os dias felizes.

A ideia da personagem veio-me de um quadro de Roger van der Weyden visto e revisto no Museu de Belas Artes de Bruxelas nos inícios de 93, estava eu na montagem Sonora de *Coitado do Jorge: António, Bastardo de Borgonha*. Retrato de um rapaz com queixo firme e olhar voluntário, posando para um futuro que muito evidentemente irá dominar, numa vontade sem dúvidas e sem hesitações. Pelas salas vazias do museu, fui-me eu perguntando: e como seria o retrato de um António agora, de um rapaz de Lisboa? Seria tão nítida a sua obstinação, seria tão firme a sua determinação? Escrevi um postal ao Manuel Wiborg, tinha a certeza desta personagem, deste actor, era com ele que eu queria inventar uma Lisboa destes dias.

Daí que tenha inventado este António: terá uns 25 anos, não fez estudos para além de um liceu que não concluiu, vive com um irmão mais novo, André, num modesto apartamento de um dos bairros periféricos de Lisboa, trabalha aqui e ali, ora numa loja de fotocópias, ora num escritório de compra e venda de imóveis, ora vive dos pequenos expedientes dos jovens desempregados. Os pais

separaram-se, era ele criança. A mãe, Carmem, envelhece agora sozinha. Já não trabalha, tem um cancro. Uma enorme vontade de viver (uma alegria insensata) fá-la evitar os problemas mais negros da sua vida. O pai, Luís Carlos, emigrou – passa de quando em vez em Portugal, dono que é de uma pequena empresa de camionagem e transportes nos arredores de Paris. Os filhos quase o não conhecem, e só André tem com ele uma relação mais firme. De uma mulher ligeiramente mais velha, Teresa, com quem António nunca deixa de estar e de não estar, tem ele um filho pequeno (três anos) de quem se ocupa regularmente, sobretudo nas alturas em que Teresa recai no consumo das drogas e do álcool – de que ele se libertou mas onde irá recair e de novo escapar. Com Ana, a rapariga que um dia encontra no metropolitano, ele tentará várias vezes recomençar uma vida que nunca mais se endireita...

Com estas histórias, falámos dos anos da *indecisão*, dos anos em que António se não define. Por isso, não pode haver, em relação a ele, acontecimentos marcantes: se quero falar dele e dos problemas que se lhe põem e ele não resolve, no que respeita ao amor, à habitação, à delinquência, à família, ao enquadramento social, ao trabalho, à morte, ao envelhecimento, não posso captá-lo no momento das decisões principais. Nada nestas histórias pode ser definitivo: nem mortes, nem nascimentos, nem casamento. Trata-se de falar dos anos em que as decisões se arrastam, em que tudo se começa a delimitar à nossa volta e a irresponsabilidade já pesa. Não os anos de aprendizagem, sim os anos de indecisão de António. Em Lisboa, na Lisboa em que vivemos.

E com a personagem de António pus-me a ficcionar sobre os lugares onde *as pessoas vivem*: os bairros suburbanos, as paragens de autocarro, os cafés sujos, as lojas dos centros comerciais de bairro, os hospitais, as creches onde se colocam os filhos, as cervejarias onde se mata o tempo.

Há muito que sentia a necessidade de uma personagem como a de António: para captar com ele esse *minuto da vida do mundo que passa* (frase-lema de Cézanne que Merleau-Ponty cita). Com

António, o que pretendo é fazer o retrato de um *rapaz em Lisboa, nesta Lisboa em obras*. Retrato de um desconhecido, claro, como o *rapaz* dos arredores de Milão que anda à procura do primeiro emprego no *Il Posto* de Ermanno Olmi (filme de que cada vez gosto mais), como o Jean-Pierre Léaud de Godard, Truffaut ou Eustache, para sempre o *rapaz de Paris*, ou o Lou Castel de Bellocchio, *rapaz de Roma*.

Por isso, António, *Um Rapaz de Lisboa* é um diário desta *indecisão* de António, o retrato dos seus *sítios*, das suas horas mortas, a tentativa de captar o seu desejo pelas raparigas, as suas amizades, os conflitos com o pai ou com o irmão, mas também o copo de cerveja, a leitura dos *jornais de música*, o metropolitano onde se entra sem pagar, a namorada de uma noite.

Fui feliz neste filme, somos nós quem lá está, a nossa carne, os corpos a crescer, a rapariga que rouba fruta no mini-mercado da Graça, tudo isto somos nós. E iremos desaparecer.

Jorge Silva Melo