

ÀS VEZES NEVA EM ABRIL

JOÃO SANTOS LOPES



Sociedade Portuguesa de Autores
Publicações Dom Quixote

JOÃO SANTOS LOPES

ÀS VEZES NEVA EM ABRIL

Peça em Dois Actos

GRANDE PRÉMIO DE TEATRO PORTUGUÊS
SPA/NOVO GRUPO

SOCIEDADE PORTUGUESA DE AUTORES / PUBLICAÇÕES DOM QUIXOTE
LISBOA
1998

Biblioteca Nacional – Catalogação na Publicação
Lopes, João Santos
Às vezes neva em Abril
(Autores de língua portuguesa)
ISBN 972-20-1485-4
CDU 821.134.3-2



Publicações Dom Quixote, Lda.
Av. Cintura do Porto de Lisboa
Urbanização da Matinha – Lote A – 2.º C
1900 Lisboa

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

© 1998, João Santos Lopes

Capa: Cartaz do espectáculo do Novo Grupo

Revisão tipográfica: Filipe Rodrigues

1.ª edição: Junho de 1998
Depósito legal n.º 124592/98
Fotocomposição: ABC Gráfica, Lda.
Impressão e acabamento: Gráfica Manuel Barbosa & Filhos

ISBN: 972-20-1485-4

A esta peça foi atribuído o Grande Prémio de Teatro Português 1997 – Sociedade Portuguesa de Autores /Novo Grupo.

O Júri, constituído por Luiz Francisco Rebello e Fernando Dacosta (SPA), João Lourenço e Vera San Payo de Lemos (Novo Grupo), João Carneiro (Instituto das Artes Cénicas) e Fernando Midões (Associação Portuguesa de Críticos), pronunciou-se sobre ela nos termos que se seguem.

GRANDE TEATRO PORTUGUÊS

As marcas da guerra colonial continuam a emergir. Silenciosamente, imprevisivelmente, irrompem com outros sintomas, outras manifestações, outras violências.

Os filhos dos que a fizeram saem hoje para as rua e refazem-na «ao contrário»: são brancos que lutam contra negros, em território português, território onde os segundos são os «invasores», os «atacantes»; onde ocupam as casas, os empregos, os espaços, os futuros dos primeiros.

Guerra de vingança se tornou. Vingança, por um lado, do que se perdeu em África, dos que morreram, se estropiaram lá. Vingança, por outro lado, dos que sofreram colonialismos, explorações, humilhações, violações, lá e cá.

O corpo – para destruir e desfrutar – é a grande arma dos jovens «guerrilheiros». O seu desejo é o *élan* que os precipita, os envolve, os expõe, os fragiliza.

É neste cenário que se desenrola *Às vezes Neva em Abril*, texto terrível, ousado, incómodo, sufocante, sem álibis, sem piedades, sem justiça, sem boas consciências.

As relações entre Portugal e África foram de paixão, de ciúme, isto é, de violência íntima, percebeu o autor – como já o tinha percebido Isabel Medina na notável peça *África*.

O jovem teatro português está, também ele, a ir fundo na memória, na inquietação – está a ser grande teatro português.

Fernando Dacosta

GRANDE TEATRO PORTUGUÊS

As marcas da guerra colonial continuam a emergir. Silenciosamente, imprevisivelmente, irrompem com outros sintomas, outras manifestações, outras violências.

Os filhos dos que a fizeram saem hoje para as rua e refazem-na «ao contrário»: são brancos que lutam contra negros, em território português, território onde os segundos são os «invasores», os «atacantes»; onde ocupam as casas, os empregos, os espaços, os futuros dos primeiros.

Guerra de vingança se tornou. Vingança, por um lado, do que se perdeu em África, dos que morreram, se estropiaram lá. Vingança, por outro lado, dos que sofreram colonialismos, explorações, humilhações, violações, lá e cá.

O corpo – para destruir e desfrutar – é a grande arma dos jovens «guerrilheiros». O seu desejo é o *élan* que os precipita, os envolve, os expõe, os fragiliza.

É neste cenário que se desenrola *Às vezes Neva em Abril*, texto terrível, ousado, incómodo, sufocante, sem álibis, sem piedades, sem justiça, sem boas consciências.

As relações entre Portugal e África foram de paixão, de ciúme, isto é, de violência íntima, percebeu o autor – como já o tinha percebido Isabel Medina na notável peça *África*.

tos – o palco. Agora que o espectáculo está parcialmente acabado (e digo parcialmente porque nenhum texto de teatro chega a estar acabado), lembro-me da primeira impressão que o texto me causou, quando o li como júri: ao princípio, a peça cativou-me pela secura do diálogo e pela coragem com que estava escrita, mas depois comecei a achá-la muito violenta e a ter dúvidas se gostaria de a ver no palco do Teatro Aberto. Quase desejei a meio da leitura que o autor, como muitos outros, escorregasse e não conseguisse levar a sua ideia de uma forma coerente e dramaturgicamente correcta até ao fim. Foi com espanto que verifiquei que o autor era terrivelmente consequente e conseguia acabar a peça com a mesma promessa de caos com que começara. Era realmente uma peça brutal, sem esperança, incómoda, mas com muito teatro, arrojo e desafio dentro dela.

O Dia do Autor, festejado pela Sociedade Portuguesa de Autores, foi o dia escolhido para anunciar e entregar o Grande Prémio de Teatro Português. Foi nessa festa que me foi apresentado o autor da peça, o João Santos Lopes. Achei-o tímido, reservado e simpático. Confidenciou-me que tinha visto no Teatro Aberto uma peça que o impressionara muito, *Na Solidão dos Campos de Algodão*, de Koltès, que, por sinal, tinha sido encenada por mim. Lembrei-me então que na leitura da peça (li-a três vezes como júri) a descrição da localização da acção me tinha feito lembrar a «Solidão».

Em seguida era preciso escolher um encenador para dirigir aquele texto no Teatro Aberto, pois até ali era um bom texto, mas estava só no papel, era necessário dar-lhe vida num palco. Havia várias coisas que me empurravam para assumir a direcção da peça: o facto de o autor se ter inspirado num universo que eu tinha criado e o facto de ser a primeira peça a levar à cena, vinda de um concurso que o Novo Grupo muito se orgulha de ter organizado e realizado com a SPA para promover a difusão do teatro português contemporâneo. E havia também um outro lado que eu, como encenador, e cidadão, não podia esquecer: a violência do tema. Ainda há pouco tempo tinha sido obrigado a comparecer em tribunal como testemunha da morte de Alcino Monteiro, pois assistira, à

distância, àquele crime horrível. Era um mundo em que eu não queria entrar, mas lembrando-me daquele jovem que passou por mim despreocupado e que daí a segundos era morto barbaramente, sem razão, só porque era preto, resolvi dirigir o espectáculo e não convidar nenhum colega meu para o fazer.

Depois foi escolher os actores: dois deles, o Paulo Oom e o José Jorge Duarte, são amigos da casa e vinham de um magnífico banho numa óptima *Água Salgada*; outros dois, o Pedro Laginha e o Philippe Leroux, tinham prestado provas numa audição do Teatro Aberto para a trilogia de peças sobre a juventude, assim como a Catarina Matos, a única personagem feminina, que eu já tinha escolhido também para o *Sweeney Todd*; por fim, o José Jorge Duarte falou-me do Ricardo Afonso, que vem da música e gostava de experimentar o teatro.

Uma vez constituído o elenco, partimos para a construção das personagens com a seguinte premissa: as personagens iriam surgir com eles e a partir deles; não eram *skins*, mas jovens vulgares, iguais a muitos outros. Depois de estudar a peça, com vista à sua transposição para o palco, tive necessidade de mudar, cortar e acrescentar alguns diálogos para clarificar situações e dar mais espessura a algumas personagens. Disse ao autor que a Vera San Payo de Lemos e eu íamos tratar a peça como se fosse um texto estrangeiro. Era um elogio, que o João Santos Lopes aceitou, pois disse-me que o que tinha escrito era barro para eu moldar.

Os ensaios foram-se desenrolando com a colaboração do elenco em diversas formas de atitudes e expressão verbal próprias daquele tipo de jovens, com projecção de filmes com temáticas afins, com rotação de papéis entre os actores, com a colaboração do mestre Stobbaerts nas lutas e da Dulce Pereira no crioulo.

Para os figurinos convidei a Maria Gonzaga, com quem tinha trabalhado há dez anos em *A Rua* e de quem recordava a criatividade e o entusiasmo no trabalho. Para a concepção do cenário contei com o António Casimiro, um amigo e colaborador de longa data. Como o autor tinha localizado a acção junto a uma estação de caminho-de-ferro desactivada, andámos com o Melim Teixeira ao longo da linha do Entroncamento, entrámos em muitos barra-

cões desactivados e fomo-nos inspirando para a criação de um cenário que não queríamos apenas realista, mas também aberto à dimensão simbólica. Foi assim que resolvemos «rasgar» as paredes de um barracão para sublinhar a crueza da acção e o mundo daqueles jovens que se rasgam uns aos outros e a si próprios sem consciência do que estão a fazer.

O nosso trabalho no teatro, neste pequeno colectivo da Praça de Espanha, tem sido sempre, ao longo dos anos, a procura de um sentido para as nossas vidas. Através dos textos que escolhemos, procuramos encontrar respostas para o mistério que é estarmos vivos. E estarmos vivos para quê? Fomos desde o início ensinados a ajudar o próximo. E para quê? Para morrermos sem saber o essencial? O teatro sempre vai apaziguando os nossos fantasmas, visto neste ofício não trabalharmos com Deus, mas com o Diabo, e sermos o reflexo deformado de todas as nossas virtudes e enfermidades.

Quando o homem se encontra próximo da encruzilhada do racismo (e isso também é válido para nós, portugueses, que nos consideramos «muito tolerantes»), tem de haver também na arte perguntas e respostas que nos inquietem e façam pensar. É necessário que o teatro participe, duma forma activa, naquilo em que a nossa liberdade também degenerou.

Um pouco ao contrário do autor da peça, que não acredita que num futuro as coisas melhorem, eu quero acreditar que o homem se modifica e melhora. A grande ambiguidade do final do espectáculo existe para que se pense e se procure uma explicação para aqueles «anjos diabólicos» e também para que se veja que os cravos de Abril, que nos deram a dignidade e a liberdade, às vezes também podem transformar-se num fardo trágico que carregamos aos ombros.

João Lourenço

CAI NEVE EM ABRIL

Visões do apocalipse na era pós-cristã

No princípio, há uma porta que se abre, como o Livro dos Sete Selos, sobre um espaço envolto em trevas e mistério. Não é a criação do mundo, mas o apocalipse que está por revelar: a Besta ainda não trilhou os descaminhos com blasfêmias e ilusões, os jovens ainda não foram armados Cavaleiros e o Cordeiro ainda está por imolar. O rumor do caos ecoa na sobreposição de sons e frequências de um rádio. Quando a luz surge das trevas, Gabriel ostenta vestes e modos de quem comanda e procura fazer justiça à raiz do seu nome de «homem forte de Deus». No entanto, o seu pacto foi feito com o Diabo, com uma tenebrosa organização, Dragão das Sete Cabeças, que age na sombra, corroendo, com discursos melífluos e o fulgor do vil metal, tanto os poderes instituídos, a Igreja, o parlamento, os meios de comunicação, como os domínios dos jovens, as famílias, as escolas e os lugares de lazer.

Gabriel foi escolhido para Anjo do Abismo. Coube-lhe a ele eleger Rafael, Pedro, Paulo e João, soltar-lhes os demónios e formar um séquito de apóstolos e anjos do mal, dispostos a perverter o sentido sagrado do sacrifício e a precipitar o mundo num abismo fatal. Subvertendo a palavra de Deus e dos anjos, Gabriel esclama:

rece o mistério da rapariga trazida presa e amordaçada na mala do carro, ao anunciar aquela noite como o dia da «Grande Penitência»: Madalena, a presa sem voz e ainda sem nome, não é apenas a Mulher da Babilónia, mas o negro Cordeiro escolhido para sofrer o martírio e a morte. O seu sacrifício deverá expiar males e pecados na esfera de cada indivíduo, da família e da sociedade e dar início a uma nova era num mundo mais limpo e melhor: «Será o rastilho que ateará o fogo... O fogo da penitência. O fogo que purificará tudo».

Para arregimentar as suas hostes, Gabriel serve-se primeiro do discurso religioso em tom de blasfémia (quando se intitula a si e aos outros como «instrumentos do Senhor» ou «o caminho, a verdade e a vida») e, em seguida, do discurso político-militar (quando perspectiva as tensões entre brancos e negros em Portugal como a continuação da guerra de África, ou se atribui a si e aos outros o papel de soldados com uma missão a cumprir).

Religião e política, doutrina e ideologia, suscitam debate de ideias e enquadram o espírito e a mente, mas há que descer das esferas de Deus e da sociedade às esferas de cada indivíduo e perscrutar o fundo da sua alma com as armas mais poderosas e eficazes do discurso da psicologia. A fim de levar Rafael, Pedro, Paulo e João a largar defesas e a assumir o papel dos Quatro Cavaleiros do Apocalipse, Gabriel tem de focar cada um por si, destrinçar a teia da família e dos afectos e pôr o buraco negro das mágoas escondidas da vida de cada um a descoberto. Em Rafael, são os restos do passado do pai na guerra de África que fazem a vida negra à família: o corpo estropiado e a alma dilacerada exprimem-se em apatia diurna e desespero nocturno, em silêncios e gritos que Rafael se propõe vingar. Em Paulo, o «pequeno, débil», caracterizado como fraco de vontade e cabeça, a mágoa escondida é o facto de a namorada o ter atraído com um rival de cor negra. Em Pedro, a dor concentra-se na figura da irmã, desfeita no corpo e na alma e fechada num mundo de silêncio e apatia, como o pai de Rafael. Contudo, neste caso, as sequelas do mal sofrido não se reportam ao passado da guerra de África, mas ao presente em Portugal, aos conflitos sociais e raciais nas cidades e periferias,

onde focos de violência traduzem e espalham um crescente mal-estar: no regresso da escola para casa, a irmã de Pedro foi atacada e violada por uns «monstros», configurados como «doze belos anjos pretos», «doze, tantos quantos os apóstolos do Senhor».

A fim de conquistar os jovens para o que descreve como «a nossa luta», Gabriel pisa as feridas de cada um, acirra-lhes a dor e a raiva e envolve-as com faixas de conhecidos discursos do ideário nazi e fascista: a traição pelas costas, tanto no tempo da guerra como da descolonização, a superioridade da raça, afirmada no orgulho da gesta civilizadora dos «animais» e no desprezo pela raça inferior que se apoderou dos haveres dos brancos em África e se prepara para fazer o mesmo em Portugal, invadindo o espaço vital da «nossa terra», um espaço que se tornou mais exíguo desde que Angola e outras «províncias ultramarinas» deixaram de ser «nossas».

Se as investidas de Gabriel surtem os efeitos desejados em Rafael, Paulo e Pedro, o mesmo não acontece com João, o único dos quatro que resiste à inclusão na quadriga. Embora a família também tinha vivido em África, soube integrar-se em Portugal sem alimentar fantasmas e ressentimentos. À verborreia da loucura do discurso de Gabriel, João contrapõe as poucas falas do discurso dos factos: «Viemos embora. É tudo». Também João faz justiça ao significado do seu nome, quando se apresenta compassivo com os negros que vivem «encaixotados naquelas torres» e os descreve como «uns pobres diabos que apenas se querem divertir um dia após o outro. Tal como nós». O discurso da razão, da igualdade e da tolerância revela-se inoperante naquela correlação de forças de tantos ânimos exacerbados. O silenciamento de João deixa os instintos dos outros à rédea solta e o caminho livre para a consumação da violação da jovem negra.

Uma vez aplacada a fúria, as primeiras reacções de Rafael, Paulo e Pedro são de espanto pela passividade da vítima, mas Gabriel apressa-se a desfazer essa impressão com um argumento: o silêncio em lugar dos gritos, a apatia em lugar das emoções não são estranhos quando vistos como mera questão táctica. A acalmia dos ânimos permite-lhe explicar a estratégia da tenebrosa organi-

zação a que pertence e preparar o grupo para as subseqüentes fases do plano. A execução da vítima é a condição necessária para a fase final, a da declaração de um conflito mais generalizado e sangrento, concentrado não apenas na periferia, mas alargado ao centro da cidade.

O controlo da situação, por parte de Gabriel, desmorona-se a partir do momento em que a vítima resolve tomar a palavra. O Cordeiro imolado transforma-se, inesperadamente, no quarto Cavaleiro do Apocalipse que faltava e subjuga o grupo com a profecia de uma terrível calamidade. A ameaça da doença espalha-se como a peste sobre os jovens que a violaram e, ao ser apresentada como acção premeditada de todo um grupo, alastra-se ao resto da sociedade. A visão apocalíptica dos corpos em chaga às portas da morte desencadeia o pânico e a confusão que conduzem à morte de Gabriel e proporcionam a Madalena apoderar-se da arma com que passa a controlar a situação. A arma permite-lhe instaurar a incerteza sobre a doença fatal, fazer ameaças de morte concretas e lançar o fel do seu desprezo sobre o grupo e toda a raça branca, em cuja natureza reconhece a tendência para a destruição.

Na raiva da sua dor e na sua fúria justiceira, também Madalena estabelece diferenças entre as raças, tal como os jovens do grupo, com excepção de João, o haviam feito anteriormente. Caberá mais uma vez a João proferir o discurso da tolerância e afirmar, agora perante Madalena, o princípio da igualdade das raças e de todo o ser humano: «Tu és igual a nós.» Na situação de abatimento geral, este discurso impõe-se com facilidade e desfaz o nó do conflito, criando uma plataforma provisória de um fugaz entendimento na visão tendencialmente pessimista da natureza humana: «Talvez esteja na nossa natureza matar o amor e alimentar o ódio».

A dúvida que se exprime neste talvez mantém-se até ao fim e fica no ar, quando a rádio, nivelando notícias e músicas de géneros diversos, anuncia a morte de uma jovem negra e violentos confrontos entre jovens negros e brancos no centro da cidade. A dúvida não é apenas se a jovem se chamaria Madalena, se entre os assassinos também estaria João ou se o plano deste ou de um outro qualquer Gabriel teria afinal resultado. Por trás da dúvida quanto

ao fim desta história ergue-se a dúvida maior quanto à verdadeira natureza do homem e ao fim da história da humanidade: se o ódio irá prevalecer sobre o amor, se a Besta irá vencer o Cordeiro, ou, por outras palavras, se o mal irá triunfar sobre o bem. Às vezes *Neva em Abril* coloca esta questão ética de forma perturbadora. Renunciando a dar uma resposta clara, prefere mostrar o fundo do abismo e propor um juízo lúcido sobre o destino do homem e os caminhos do seu mundo.

Vera San Payo de Lemos

«FOI TUDO UM PESADELO»

Quase no final da peça, uma das personagens resume-a assim: «uma *black* foi violada, morta e atirada por brancos de um carro em andamento»; logo de seguida propõe uma outra versão dos factos, mais mediática: «uma jovem de raça negra foi encontrada sem vida, em frente a um bar frequentado por jovens de origem africana. Tudo indica que se terá tratado de mais um caso passionai.»

A reescrita desta narrativa por Gabriel, o que acha que ele e os outros são soldados e têm uma missão a cumprir, matando não só aquela *black* como todos os outros «grunhos», indica também um espaço de configuração do real em que esse real deixa de ter outros contornos que não os do discurso que o representa e que o cria. Se isso acontece com todos os discursos, no caso de Gabriel a distância aceitável entre o real a que ele se refere, mesmo longinquamente, e o real em que ele acredita é grande de mais para que alguma estabilidade seja possível.

É grande de mais a distância entre a África que existe e a África de Gabriel, uma África «em que estivemos tantos anos... a civilizar aqueles animais», para depois «perdermos tudo para eles». É grande de mais a distância entre o Portugal que existe e o Portugal em que a cabeça e o corpo de Gabriel existem, um Portugal em

que outros «ocupam os lugares que nós que vivemos no nosso país já não conseguimos alcançar».

A cegueira destes discursos não permite ver o que neles é cegueira: o outro que é sempre um animal, a civilização que ninguém pediu (supondo que foi civilização aquilo que assim é referido), a razão por que pessoas não conseguem alcançar lugares que supostamente lhes pertencem, num país que, supostamente também, lhes pertence.

O que aqui se vai configurando é uma carência de espaço vital para que as personagens existam: não há espaço exterior, que os «outros» vão-no ocupando, se é que já não o ocuparam, assim como não há espaço para estruturar uma interioridade completamente moldada por um ressentimento geral. As personagens de *Às vezes Neva em Abril* têm em si mesmas a imagem que estes espaços permitem, uma imagem instável, desfocada, não estruturada.

Tudo seria já bastante difícil se, no tecido da existência social, tal ausência de território não se traduzisse em agressividade real, uma agressividade que é a última arma dos que nada têm e que nada conseguem obter; dos que nunca compreenderam que o que eventualmente tiveram nunca lhes pertenceu, e que por isso nunca vão poder ter nada; dos que nunca souberam, nem saberão, que a legitimidade que julgam pertencer-lhes, e que reivindicam violentamente, está naqueles a quem eles a recusam.

Por isso a menção da doença física é determinante para estas personagens. Ela corresponde a uma verdade profunda que, até aí, as personagens não conheciam. O inesperado confronto consigo próprias é, assim, fatal. A desordem é total, o descontrolo também.

Em *Às vezes Neva em Abril*, toda esta natureza patológica não é apanágio de um só grupo social. Ela está bem distribuída, e só os seus graus de visibilidade poderão, temporariamente, variar. Escrever esta peça e representá-la são formas possíveis de dizer «foi tudo um pesadelo» quando se suspeita que tudo é um pesadelo.