

Da arte de tomar o romance “por outra coisa”...

Christine Zurbach



<

Autos da Revolução,
a partir de António
Lobo Antunes,
enc. Pierre-Étienne Heymann
Cendrev, 2004
(Maria Marrafa),
fot. Paulo Nuno Silva.

Titulo: Autos da Revolução. Textos: António Lobo Antunes (trechos de *Conhecimento do inferno*, 1980; *Fado alexandrino*, 1983; *Auto dos danados*, 1985; *O Manual dos inquisidores*, 1996). *Montagem e encenação:* Pierre-Étienne Heymann com a colaboração de Rosário Gonzaga. *Música:* Gil Nave. *Cenário e figurinos:* Henri Cueco. *Iluminação:* João Carlos Marques. *Interpretação:* Álvaro Corte-Real, Ana Meira, Figueira Cid, Isabel Bilou, Jorge Baião, José Russo, Maria Marrafa e a voz *off* de Mário Barradas. *Músicos:* Gil Salgueiro Nave, Paulo Pires, Luís Cardoso. *Produção:* Cendrev. *Local e data de estreia:* Teatro Garcia de Resende, Évora, 25 de Abril de 2004 (reposição em Janeiro de 2005 no âmbito do 30.º aniversário da companhia).

Na sua quarta encenação para a companhia do Cendrev, e na ocasião dos 30 anos do 25 de Abril, o encenador Pierre-Étienne Heymann retomou uma problemática que, com Vinaver, Lemahieu e Brecht, baliza o seu percurso no teatro em Portugal: a da Revolução e da possibilidade de os homens transformarem o mundo. Neste caso, o material a partir do qual se elaborou a peça *Autos da Revolução* é romanescos, e passa por trechos da obra do escritor António Lobo Antunes, por duas razões que um texto do encenador inserido no programa destaca nitidamente: uma de ordem literária e outra de ordem histórica e ideológica.

Enquanto leitor da sua obra, Heymann refere o desafio lançado por Lobo Antunes quando este afirma que os seus romances requerem um *outro* protocolo de leitura:

Aquilo a que por comodidade chamei romances, como poderia ter chamado poemas, visões, o que se quiser, apenas se entenderão se os tomarem por outra coisa. A pessoa tem de renunciar à sua própria chave aquela que todos temos para abrir a vida, a nossa e a alheia, e utilizar a chave que o texto lhe oferece¹.

Entre o fazer do romancista e o do encenador, o espectáculo nasceu de um processo fecundo de aproximação dialógica no qual duas modalidades criativas se complementam. Decisiva para um discurso de/do teatro pautado por uma opção de clara autonomia e de marcada consistência formal, a escrita da encenação de Pierre-Étienne Heymann assenta num trabalho de composição intensamente poético que conserva a matéria e a estrutura dos trechos romanescos escolhidos para evocar o 25 de

¹ António Lobo Antunes, "Receita para me lerem", *Segundo livro de crónicas*, (2002: 109), citado in Cendrev, Programa do espectáculo *Autos da Revolução*, 2004.

>

Autos da Revolução,
a partir de António
Lobo Antunes,
enc. Pierre-Étienne Heymann
Cendrev, 2004
(Jorge Baião, José Russo e
Álvaro Corte-Real),
fot. Paulo Nuno Silva.



>

Autos da Revolução,
a partir de António
Lobo Antunes,
enc. Pierre-Étienne Heymann
Cendrev, 2004
(José Russo,
Maria Marrafa
e Álvaro Corte-Real;
músicos Paulo Pires,
Gil Salgueiro Nave
e Luís Cardoso),
fot. Paulo Nuno Silva.



Abril ao mesmo tempo que as (re)animou, (re)construiu e transformou em meios de teatro. Animadas pelo suporte narrativo do espectáculo, as histórias, as palavras e as acções das personagens inventadas por Lobo Antunes brotam no palco, na presença acústica das vozes, que ressoam nos diálogos, e no recorte dos gestos que moldam os corpos dos actores. Sem que o texto do livro tenha sido sacrificado às exigências pragmáticas do tratamento dramaturgico, os *Autos da Revolução* ganham pouco a pouco a dimensão de uma quase tragédia, ou pelo menos de uma anti-epopeia – disfórica e lúcida – oferecida à inteligência crítica do espectador.

O reanimar teatral da memória histórica dos acontecimentos de 1974 começa na proposta cenográfica do espectáculo. Dispensando a utilização da imponente sala à italiana do Teatro Garcia de Resende, as opções do pintor Henri Cueco seleccionam, no espaço físico do edifício que acolhe os *Autos*, uma área restrita, geralmente conotada como lugar de convívio nos intervalos do teatro, que será utilizada para o jogo dos actores. Iniciada no *hall* do edifício com televisores onde desfilam imagens da memória video-documental do 25 de Abril – os factos verdadeiros recordados em toscos registos “ao vivo” – a cenografia leva o espectador até ao Salão Nobre, na sua autenticidade de *décor ancien régime* ao natural, onde serão mostrados os pedaços ficcionados de uma História partilhada. Apoiada nos elementos cenográficos descritos, a encenação dos *Autos da Revolução* visa favorecer uma percepção activa e crítica nos espectadores, que ficam sentados em três dos lados do rectângulo de jogo, quase dentro do espaço da representação, e permanentemente iluminados. Vazio no início, o espaço de jogo é apenas coberto por um lençol pejado com cravos e serpentinas festivas que a primeira personagem, ao entrar, chamada pela suavidade da música tocada por um trio de baile, arranca enraivecida. Será invadido progressivamente por cadeiras e cadeirões, malotes e mesas, telefones e retratos de Salazar, objectos da quinta ou da tropa, caixas com jóias e arcas com casacos de peles. São os objectos do

espectáculo que, mais do que meros adereços (do mesmo modo que os seus donos, a eles agarrados como fetiches), mudam constantemente de lugar, empurrados pelo contexto histórico. O trabalhador manual, o Abílio da empresa de mudanças, circula no espaço, em silêncio, executando essa tarefa.

Com a chegada inicial da rica proprietária, exilada no Brasil, o espectáculo encontra o seu mote: a festa popular terminou e, durante a primeira cena, esboçar-se-á um momento de retorno ao passado no qual os músicos ressuscitam o mundo adocicado de Carlos Gardel, e os pares se instalam na área de jogo apaziguada, juntando personagens fortemente individualizadas e contrastadas: a camponesa com traje de ceifeira alentejana (filha do caseiro de uma quinta) dança com um patrão capitalista de colete, fato e gravata; um trabalhador manual com uma burguesa beata de cruz ao peito; um empregado de escritório com a rica exilada do Brasil. O baile é interrompido pela madrugada do 25 de Abril que passa a ser narrada pelas personagens às quais se vão juntar um tenente-coronel do exército, atormentado pela questão de ter que tomar partido no “movimento em curso”, e uma velha criada.

As personagens, resgatadas por Lobo Antunes do natural esquecimento a que seriam votadas pela máquina impiedosa da História, surgem no espaço cénico como uma colecção de destinos cruzados manipulados pela recorrente presença-ausência do inevitável “senhor doutor” Salazar e, sobretudo, pelos seus medos. Todas são retratadas nas suas reacções ao desconcertante momento histórico que não lhes oferece nenhum verdadeiro protagonismo. As experiências narradas desfilam: a madrugada do 25 de Abril, a libertação dos presos políticos, o assalto à sede da Pide, a desordem nos quartéis, os sobressaltos no mundo das grandes famílias da velha burguesia capitalista, a fuga para o estrangeiro, a crueldade dos pratos para com os empregados, e o regresso final da ordem. O guião² do espectáculo retoma a componente narrativa e poética da escrita de Lobo Antunes, agora apoiada pelas intervenções musicais, que partilham com a encenação um trabalho

² Tanto Lobo Antunes como Heymann privilegiam referências cinematográficas quando evocam eventuais influências para a sua escrita: para o primeiro, Visconti e Orson Welles, para o segundo, Buñuel.



<

Autos da Revolução,
a partir de António
Lobo Antunes,
enc. Pierre-Étienne Heymann
Cendrev, 2004
(Maria Marrafa,
Isabel Bilou
e Álvaro Corte-Real),
fot. Paulo Nuno Silva.

de comentário em sintonia com o trabalho literário que preexiste.

A articulação entrelaçada dos seus relatos, onde predomina a forma do monólogo e do comentário, realça, em contraste, o tom burlesco e amargo das sucessivas e patéticas narrativas das personagens. Pela distância criada entre o silêncio persistente e acusador do explorado Abílio e a exuberância histriónica da burguesa rica obcecada pela caridade aos pobres, sobressai o narrar singelo, sem recuo ideológico, da vida atormentada da filha do caseiro. De facto, a montagem realça uma função constitutiva do espectáculo: dar voz àquilo que foi escrito sobre o não-dito, ou não-dizível, de Abril. Mas uma vez entradas em cena, as personagens não mais saíram do espaço rectangular, o da História, da qual irremediavelmente fazem parte. Mais tarde, depois de ter morto o capitalista que matou todas as personagens dizendo "Apetecia-me estar morto", depois de todas as palavras terem sido ditas, a filha do caseiro – agora assumidamente como arquétipo da ceifeira alentejana – virá semear, também em silêncio, no lugar dos cravos vermelhos do início, os cadáveres manchados de sangue dos corvos abatidos por ordem do "senhor doutor" que receava o seu riso.

No último quadro da peça, de entre os três músicos, vestidos como enfermeiros psiquiátricos e instalados num pequeno estrado do qual observam em silêncio o desamparo das personagens – potenciais doentes? –, destaca-se um eventual duplo do autor (e psiquiatra)/encenador, a quem é dada a última palavra:

Depois do 25 de Abril, tornámo-nos todos democratas. Não nos tornámos democratas por acreditarmos na democracia, por odiarmos a guerra colonial, a polícia política, a censura, a simples proibição de raciocinar: tornámo-nos democratas por medo, medo dos doentes, do pessoal menor, dos enfermeiros, medo do nosso estatuto de carrascos, e até ao fim da Revolução, até 76, fomos indefectíveis democratas (...). E demorámos a entender que mesmo em 74, em 75, em 76, as pessoas continuavam a respeitar-nos como respeitavam os abades nas aldeias, continuavam a ver em nós o único auxílio possível contra a solidão. E sossegámos. E

passámos a trazer dobrados no sovaco jornais de direita. E sorriamos de sarcasmo ao escutar a palavra socialismo, a palavra democracia, a palavra povo. Sorriamos de sarcasmo, porque haviam abolido a guilhotina.

Assim se, na ausência de diálogos ao longo da peça, cada falante, na sua crescente solidão, singularizou e individualizou uma interpretação da Revolução, tal multiplicidade dos pontos de vista das personagens nos seus depoimentos acaba por se subsumir na singularidade desse discurso final do espectáculo, apresentado como uma interpretação de Abril segundo o romance de Lobo Antunes, numa acentuada reserva crítica. No plano histórico-ideológico, a escolha desse material textual também é justificada por Pierre-Étienne Heymann, no texto do programa, por querer "falar da Revolução trinta anos depois" pela voz de um "poeta rebelde", cuja linguagem introduz uma distância lúcida relativamente ao consenso apaziguador que suscitam as efemérides. O encenador identifica-se com a recusa do romancista de "contribuir para a edificação duma lenda dourada do 25 de Abril". Nessa afinidade entre os dois discursos – o do romancista e o do encenador –, nessa procura de mostrar "outra coisa", o título do espectáculo induz um significado para a selecção dos trechos. Retoma o termo teatral e jurídico que caracteriza a sexta obra de Lobo Antunes, *Auto dos danados*, de modo a apontar para o objectivo fulcral da montagem do Cendrev, também expresso por Heymann: o de suscitar "perguntas inevitáveis com o andar do tempo: para quem foi feita a Revolução? De que Revolução se tratou?".

Concebidos hoje, num "mundo que [segundo Heymann] mete medo", estes autos – ou versão teatral do discurso lúcido de António Lobo Antunes –, longe de serem comemorativos, procuram também interrogar o sentido da memória histórica dos acontecimentos, aqui, criticamente recordados. Porque, para o público, a quem os *Autos da Revolução* são destinados, a cena torna-se um espelho para um encontro com a verdade da História, pela eficiência das imagens fingidas do teatro.