

ANO I N.º 11 DE 18 DE DEZEMBRO DE 1980

ESPELHO SEM REFLEXO (*)

eduardo lourenço

«Nina: E se fossem espelhos deformados e nós sem sabermos?»

(«Corpo-Delito»)

«A tradição e as gerações anteriores pesam como um pesadelo sobre o cérebro dos vivos»

Marx

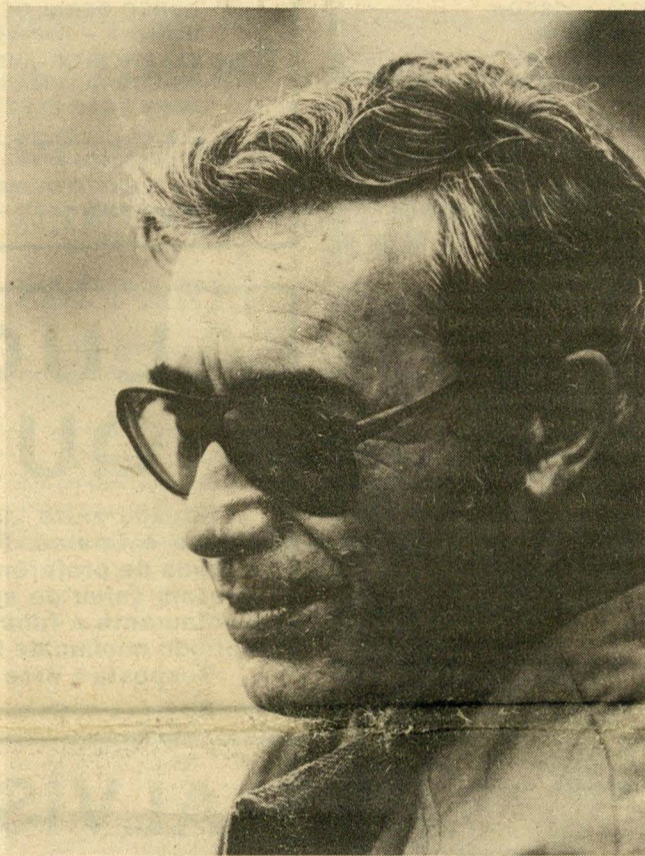
Em poucos autores portugueses como José Cardoso Pires a ficção se inscreve com mais naturalidade no horizonte específico do teatro.

Para ser mais preciso, na trama de uma teatralidade moderna marcada por sua vez pela elipse cinematográfica ou suas telescópicas de temporalidades reversíveis. As suas narrativas, ao mesmo tempo realistas e alegóricas, são construídas em geral por uma justaposição de cenas rápidas, de diálogo nus, incisivos, irónicos e elípticos, com derrapagens controladas e fins abruptos, conversa descontrada, suspensa sobre o fio precário da circunstância e como desinteressada da clássica conclusão romanesca que a aspira desde o início.

Durante muito tempo nada houve na nossa prosa contemporânea de mais conivente com a linguagem alusiva, banal e feroz do quotidiano cidadão, apressado, fulgurante, teatral. Os seus diálogos, próximos do silêncio ambíguo e ameaçador dos gestos, incluíam essa teatralidade íntima que não precisa de palco porque tudo é palco. O gosto da evocação sintética em perpétuo jogo com os abismos que abre a seus pés, o natural convívio com uma temporalidade não cursiva insinuavam, contudo, uma cumplicidade evidente com a escrita própria do teatro. Cederia alguma vez o autor do «Hóspede de Job» e de «O Delfim», obras distanciadas, sobretudo a última, do «realismo» co-natural a uma certa tradição romanesca, ao grande apelo da visão vertical, sintética, que a forma teatral supõe? Que metamorfose uma tal tentação assumida lhe imporá?

«O Render dos Heróis», recriação épico-burlesca, em tempos de obrigado silêncio, de um episódio obscuro e mágico da nossa parca tradição de revoltas populares, a Maria da Fonte, mostrou que a passagem do romanesco ao teatral se operava com êxito para Cardoso Pires. Tanto mais que nesse fresco cruel e desenvolto, o futuro autor de «O Delfim» transpõe, entrecortando-o com o comentário lírico do cego brechtiano, o ritmo romanesco, reduzido ao essencial, da peripécia histórica evocada miticamente. Colocando no século XIX o centro da acção, Cardoso Pires oferecia-se assim o espaço de liberdade e de manobra para recriar em termos teatralmente adequados, os avatares de uma luta popular, de um espontaneísmo lendário, condenada ao fracasso, e por isso mesmo, reveladora da miséria ancestral de um povo sem outra saída que a de uma revolta sem ela. O que começara sob a máscara folclórica acabar em apoteose grotesca de um Poder caquético mas, na aparência, imortal. Numa época em que a engrenagem africana já estava em marcha a alusão era mais que transparente. Através dela se perfilava o estertor do pesadelo azul do presente, traduzido em farsa anacrónica no final de «O Render dos Heróis». Há tempos em que a tragédia só pode ser dita às avessas. Com instinto certo, Cardoso Pires escolheu então o ângulo justo para quebrar o silêncio pátrio, transpondo o seu clamor e o seu delírio abafados para um tempo imóvel de legenda. Que jogo teria de inventar na hora em que a estátua de um António Costa Cabral bem mais subtil, carrasco de todas as Maria da Fonte, caísse de súbito na rua da nossa tão sossegada História?

Sob o desfile unânime do 1º de Maio de 1974, quem tivesse colado o ouvido ao asfalto de onde o rumor exaltante subia, teria surpreendido um silêncio singular. Escutando melhor, teria percebido até que esse universal rumor era quase só esse silêncio, com cinquenta anos de espessura, antigo silêncio dissolvido na alegria do presente como açúcar. Num só dia, a bondade dos nossos costumes apagara os gritos estrangulados de meio século, os cadáveres escamoteados, as noites sem pálpebras, a vergonha de ter um rosto de homem numa paisagem deserta de oídos para aceitar com a naturalidade do nascer do Sol e da luz do dia. Todavia, por essa hora, se havia esperado-desesperado para saber, sobretudo para proclamar, enfim, a Verdade, ou antes, a sua atroz inversão. Os surdos voluntários, os cegos de olhos extasiados, os executores da sombra, os peritos em terror seráfico, os caluniadores impunes seriam então tardiamente iluminados pela revelação da sua inumanidade cultivada, envergada como um fato de domingo para a glória e honra da antiquíssima, venerável e santa Ordem Moral. Da sua noite, cegos sem metáfora, silenciados a cavalo-marinho, crucificados contra os muros da verticalidade, sombras recortadas apenas pela lembrança dos vivos, sairiam num cortejo sem ódio para exigir uma desculpa, e os menos inconformados, uma explicação. Era esquecer que a longa noite partilhada pelos carrascos e as vítimas havia tido tempo de converter uns e outros em fantasmas destinados a



José Cardoso Pires

mudar de forma e consistência, por vezes a trocar de lugares quando chegasse a hora da libertação. A hora chegou, mais do que tardia, póstuma. Quando as vítimas se voltaram para ver melhor o rosto dos seus suaves algozes não havia ninguém. Nunca tinha havido ninguém. Como pôr em cena esta absoluta teatralidade? Como invocar o inevitável? Os algozes descobririam-se dedicados missionários da rotina. As vítimas não tinham público.

Se «O Render dos Heróis» fora construído em volta de uma derrota aberta para o futuro, que estratégica teatral impunha a evocação desse momento em que a cortina de pesadelo se dilacerasse para deixar os actores na luz trivial da mútua tomada de palavra? Desse momento — em si mesmo teatral pois é a própria História que muda o cenário — Cardoso Pires vai encenar a sua superteatralidade. Ou, se se preferir, desloca o natural reflexo da dramatização objectiva inerente aos momentos «revolucionários» para a única dramatização possível num país, sem trágica consciência de si e onde a teatralidade se confunde com a existência de sujeitos da tragédia sem assumpção pessoal dela. Os projectores não incidirão realisticamente sobre o óbvio conflito do torturador e torturado. Entre um e outro se instaura ao mesmo tempo a familiaridade obscena da rotina e o abismo de duas linguagens, em suma dois monólogos. Sem dúvida que Cardoso Pires desejou evitar a exploração teatral do tema da «tortura» e da «confissão», como se desinteressou também do laço dialéctico tão glosado entre «vítima» e «carrasco». É simbolicamente que a vítima ocupa o centro da cena e nunca como parceiro de um jogo trágico. É a sua situação que se recorta numa luz de sofrimento ou obstinada resistência, como um dado aceite pelo sujeito deles e o funcionário da máquina anónima do terror de Estado. Na realidade a única questão que preocupa Cardoso Pires em «Corpo-Delito» não é a da tortura, nem das relações sado-masquistas tantas vezes descritas entre o carrasco e a vítima, mas a da inscrição do delito na realidade-corporal do sujeito dele. Cardoso Pires tem razão ao recusar para a sua peça a conotação «política» que acode imediatamente ao espírito dada a sua temática. O universo é o da Pide e os seus fantasmas, o momento o da Revolução que chega para perturbar o mecanismo perfeito e «natural» da repressão, mas não é enquanto mecânica diabólica e perversa que eles interessam Cardoso Pires, nem mesmo enquanto microcosmos patológico de um regime totalitário. A Pide e o seu cenário interessam-no como lugar superlativo de uma representação que pertence à essência da realidade social. Não é um microcosmos, é um macrocosmos. No limite, é o Macrocosmos.

De quê? De uma sociedade de reflexos que nada nem ninguém pode devolver à sua mítica e transparente nudez, àquilo que para escapar precisamente a esse espelhismo fatal, nós

chamamos a Verdade. O teatro é o lugar por excelência da conversão da aparência em verdade, o momento em que Édipo cega para se ver. Mas quando a Verdade é a Representação que deve ou o teatro como Representação da Verdade? Só pode ser a adequada encenação da verdade como representação da representação. Daí um inevitável barroquismo da teatralidade moderna que não por acaso começa na idade Barroca. Mas no tempo de Shakespeare, como no de Calderon, os conflitos centrados nas contradições reversíveis das aparências acabam por desenhar o perfil de uma transcendência — Deus ou Destino que os supera ou envolve. O «teatro do mundo» supõe alguns um mundo como não-teatro onde Sigismundo saberá-se rei ou prisioneiro e Otelo descobrirá a lógica da sua fatalidade. Para o barroquismo contemporâneo a representação pertence ao real e todo o teatro não é ocasional mas essencialmente teatro do teatro. O clássico momento do «reconhecimento» da passagem da insciência não trágica à ciência trágica e redentora não é possível nesse teatro. A provisória «revelação» deixa um espaço equívoco diante dela ou abre para nova situação tão reflexa como a primeira. É um universo de miragens. Poderá parecer estranho que Cardoso Pires, intelectual de esquerda, nos apresente a pouco onírica máquina repressiva que foi a Pide, como o cenário ideal da representação, fábrica fantomática mais eficaz que o bordel dos «Balcons» para Jean Genet. Pensando melhor, a escolha do universo da Pide é aquela que melhor podia ilustrar a sério, e não apenas em termos anedóticos, a verdade de um mundo para quem o ritual das aparências era uma questão de vida ou de morte.

A Pide era uma máquina objectiva e formal cujo primeiro dever consistia em dissimular a sua própria actividade e paradoxalmente impô-la como «normal». Quando «Corpo-Delito» a toma como tema, a normalização da sua incurável «anormalidade» é praticamente perfeita. A máquina tortura, a máquina prende, a máquina escuta num anonimato feliz, eficiente. Cardoso Pires apresenta-nos os seus agentes-personagens como siglas, absorvidos na e pela função, tendo perdido há muito qualquer reflexo humano em relação ao que a máquina «faz» ou «executa» e de que eles são, à letra, os executores. Os reflexos guardam-nos no interior da máquina para a esfera privada. Nela são todo o mundo e ninguém. É no intervalo, não perceptível por eles, entre o que são como instrumentos e o que são como indivíduos exteriores à máquina que Cardoso Pires capta, através de diálogos rápidos, crus, o primeiro grau de inautenticidade-autêntica (ou autenticidade inautêntica, pois a relação é reversível) dos seus títeres. A grande ideia do autor de «Delfim» foi de no-los mostrar o mais trivial e humano possível. Estão (estavam) na Pide como podiam estar nos correios ou no seminário e vice-versa. Ao menos os que não ocupavam lugares-chaves. A Pide foi uma repartição, situada num local anónimo mas bem central da Lisboa oitocentista, todos os dias passejada pelo lisboeta, paredes meias com embaixada e teatro. O seu sucesso foi a sua banalidade. Entre o mundo da Pide e a cidade (e o cidadão) a osmose era perfeita. De vez em quando, por causa dessa osmose, o «interior» recebe do «exterior» certos ecos que lhe provocam passageiro molestar, logo deglutido pelo moñólogo dos Tralalá e esquecido. Como o Sistema de que era expressão e excrescência asseptizada, a Pide não podia ser investida de dentro. A instituição e o seu pequeno mundo em perpétua e bem rodada representação gozam do máximo de harmonia até ao dia fatal em que do exterior — e como por mero acaso — são condenados sem apelo. É nesta esperada-inesperada hora que Cardoso Pires no-la mostra passando da representação ritual e sonâmbula à verdade da sua mais profunda representação.

«Corpo-Delito» é a tragédia da não-tragédia que a Pide foi para si mesma como instituição e como comunidade de indivíduos com destino próprio. Mas, ao mesmo tempo, o exemplo impar da não-tragédia da vida portuguesa durante cinquenta anos, banalidade cinzenta ou eufórica, à superfície da qual o mundo da denúncia, da suspeita, da repressão, da tortura foi uma ruga sem relevo particular para a consciência comum. Talvez por não lhe poder dar essas dimensões de Gestapo que só uma minoria sofreu na pele, Cardoso Pires desloca o seu projecto para a história de Sigla-Nina, para mostrar melhor esse teatro sem actores convictos como palco exagerado de mediocres destinos individuais que não chegariam nunca a existir sem a comédia que os espelhos consentem ao converter os esgares sem público em gestos de vida. A máquina recebe o seu sangue negro de capados da vida e devolve em magia negra sexual num simulacro de potência e impotência. A importância de Sigla, o marialvismo de Sigla são um

Continua na pág. III

ESPELHO SEM REFLEXO

(Continuação da pág. 1)

reflexo da função repressiva que o investe. No instante em que a máquina emperra cessa a representação. Ou cessaria se Sigla (e afinal todos nós) pudesse existir fora da representação. Na verdade o que começa é uma outra representação que só as circunstâncias impedem de conhecer o mesmo sucesso que a primeira do funcionário do terror e amante terrorizado.

Pode parecer que «Corpo-Delito» não articula com clareza suficiente o mecanismo abstracto da repressão — teatralidade sem sujeito — e a história particular de Sigla e Nina em que a relação da máquina com uma consciência fora dela cobra relevo e aparece como o segredo da primeira. Mas isso talvez signifique apenas que a teatralidade de «Corpo-Delito» repousa nesse hiato entre os dois planos. Um serve de espelho ao outro e ambos criam o espelhismo que converte a abstracção em espaço de representação viva e esta em vida sem representação no momento em que a morte apaga nos espelhos todos os seus reflexos. Nós sabemos que essa morte faz parte ainda da representação. Nós sabemos o que Nina ignora. Quando ela secar as lágrimas tardias, um outro Sigla entrará pela porta do fundo. Imortal como a representação.

Benil, 25 de Dezembro de 1979.

(*) Prefácio ao livro de José Cardoso Pires «Corpo-Delito na Sala de Espelhos», agora publicado por Moraes Editores.