

Corpo-delito na sala de espelhos: a ditadura por trás dos panos

Juliana Garcia Santos da Silva
UFF

Resumo

O trabalho em questão pretende explorar o drama *Corpo-delito na sala de espelhos* (1980) com vistas a refletir sobre a forma como José Cardoso Pires remonta o universo da ditadura salazarista e representa a essência da realidade social portuguesa da ocasião, mais precisamente, aquela que é delimitada pelos momentos pré e pós-Revolução dos Cravos de 25 de abril de 1974. Durante esse percurso, interessa-nos a maneira intrigante como a ficção selecionada interpreta a tensão do período referenciado, discute o manejar das aparências e das verdades, aborda o revezamento dos papéis sociais e alude à questão da identidade cultural.

Cabe ainda salientar que, para cumprir com o proposto, serão postos em xeque aspectos temáticos e formais, inerentes à configuração do cenário, e, principalmente, à atuação da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Pide) frente à sua suposta missão civilizatória. A fim de sustentar teoricamente a iniciativa aqui em relevo, conta-se com as contribuições de Albert-Alain Bourdon no que diz respeito à história recente de Portugal, de Cláudio de Farias Augusto, quanto à Revolução Portuguesa, de Maria Luíza Ritzel Remédios, no tocante à literatura portuguesa pós-revolucionária e de Décio de Almeida Prado, por suas considerações sobre a personagem teatral.

Palavras-chaves: ditadura salazarista; realidade social portuguesa; Revolução dos Cravos; identidade cultural; Polícia Internacional e de Defesa do Estado.

Abstract

This article aims to explore the drama *Corpo-delito na sala de espelhos* (1980) in order to think about the way José Cardoso Pires dates back to the salazarist dictatorship universe and represents the essence of that Portuguese society reality, specifically the one that is in between Pre and Post Carnation Revolution (April 25, 1974). What it is really important for us throughout this history is the intriguing way that this fiction interprets the tension of that time, the way it discusses the manipulation of the truth and appearance, the way it represents some social roles and mentions cultural identity. It is also important to emphasize that to accomplish it, thematic and formal aspects about the social-historical context and the International Police and PIDE's civilizing mission will be at stake. The present study will be based on Albert-Alain Bourdon (Portugal recent history), Cláudio de Farias Augusto (Portuguese Revolution), Maria Luíza Ritzel Remédios (Portuguese Post Revolutionary literature) and Décio de Almeida Prado (Theater) approaches.

Keywords: salazarist dictatorship; Portuguese social reality; Carnation Revolution; cultural identity; International Police and Defence of the State.

Introdução

O golpe de 28 de maio de 1926 marcou não só o início do regime totalitário em Portugal, mas o começo de uma nova fase: a época da paz de cemitério, conforme afirma

Jorge de Sena no decorrer dos versos de seu poema “Cantiga de abril”. Isso porque o povo português, com a incidência da repressão, perdeu sinais de vitalidade no âmbito social e cultural.

Em 1928, segundo Albert-Alain Bourdon (2010), o então ministro das Finanças António de Oliveira Salazar, praticando com maior severidade a limitação das despesas públicas, consegue equilibrar o orçamento, sugerindo um milagre econômico assegurado por um determinado tempo pela estabilidade política. Fortalecido por libertar Portugal da dívida externa, por valorizar sua moeda, eis que Salazar torna-se chefe de Estado em 1932, e, para garantir sua permanência e a centralização do poder no que diz respeito à administração do país, decreta Estado Novo em 1933, assumindo uma postura radicalmente anticomunista, antiliberal e antidemocrática. Mais tarde, aproveitando-se da crise econômica e da neutralidade mantida no decorrer da Segunda Guerra Mundial, tornou favorável a balança comercial elevando as exportações de valfrâmio, o que lhe garantiu ainda mais influência e poder.

Bourdon ressalta ainda que Salazar, à frente do poder, garantiu a fidelidade do exército, apoiou-se nos “camisas verdes”¹ e na Polícia Política para estabelecer a censura política e moral à imprensa – que seria levada à autocensura para sobreviver – ou efetuar prisões arbitrárias e deportações, sobretudo para o campo do Tarrafal, em Cabo Verde. Fechando os olhos a práticas arbitrárias envolvendo a tortura e até a morte dos interrogados contrários ao governo, o fundador do Estado Novo conseguiu, por assim dizer, transformar Portugal em um país aparentemente sem voz.

O silêncio e a submissão passaram a ser concebidos com naturalidade, e a iniciativa do opressor, como rotina. Com o passar do tempo, os sujeitos se comportavam como presos a uma teia que os subjugava, em prol de um sistema maior que deveria ser nutrido a qualquer custo, com a justificativa de conter o caos da/na civilização, caos esse já instaurado, mas mantido por trás dos panos pelas engrenagens que fazem o sistema autoritário funcionar.

Contudo, e mais uma vez recorrendo a Bourdon, Portugal estava cada vez mais isolado no plano diplomático, e, com o correr dos anos, a sua insistência em permanecer

¹ Organização do tipo fascista. Diz-se composta por estudantes de vanguarda.

como a última potência colonial e a obstinação de Salazar em manter uma ditadura asfixiante culminaram em uma crescente reprovação na arena internacional. Por fim: “O autoritarismo esclerosado de um Salazar a envelhecer parecia, mais do que nunca, perdurar apenas devido à sua excepcional personalidade” (BOURDON, 2010, p. 113). Em 1968, o Chefe de Estado viu-se obrigado a se afastar do poder devido a um acidente cerebral ocorrido durante as férias.

O afastamento de Salazar, o isolamento do país devido à sua condição retrógrada e, primordialmente, o desgaste de Portugal diante dos conflitos declarados em África, que vinham se arrastando por aproximadamente 13 anos, tornaram o momento favorável à Revolução. Como bem lembra Cláudio de Farias Augusto, em *A revolução portuguesa* (2011), após uma relação dramática e trágica com a ditadura e com a guerra, o povo aderiu maciçamente aos ideais da Revolução, o que contribuiu decisivamente para que as resistências se mostrassem inócuas. Apesar de parecer lugar-comum, afirma Cláudio, a repercussão do caso revolucionário português é surpreendente, já que a sociedade como um todo e as próprias associações da sociedade civil (clandestina ou não), incluindo-se aqui os partidos políticos, não dispunham de organização para postularem a tomada de poder. Todavia, o fato é que em 25 de abril de 1974 ouviram-se vivas dados à Revolução e viu-se a poesia tomar conta das ruas. Eis Portugal entre o passado e o futuro.

Na sala de espelhos, delito no corpo para uma alma turva

Recorrendo à atmosfera da perseguição, da tortura e do jogo de aparências sustentado pela Pide, *Corpo-delito na sala de espelhos* revolve o período ditatorial português – às vésperas da Revolução de 25 de abril – remontando e reafirmando uma passagem esquecida ou negada pela história: a ação de funcionários do sistema opressor que de algozes passaram a dedicados *missionários da rotina*,² após terem contribuído de maneira significativa para o ruir da identidade de seus compatriotas. Cabe frisar que, ao tratar da Pide, Cardoso Pires resgata a maneira como se deu a condução da sociedade portuguesa pelo regime totalitário, e, ao reforçar a condição do torturado, o autor em questão enaltece também a condição do povo.

² Designação proposta por Eduardo Lourenço ao prefaciar a obra em estudo.

Em “Acidente na sala pública”, seção que antecede o drama propriamente dito, o leitor de *Corpo-delito na sala de espelhos* se depara com impressões e ocorrências em torno da experiência e da reação da plateia ao adentrar o teatro, configurado a fim de suscitar o envolvimento dos espectadores. Digo envolvimento porque, desde a recepção, o público é surpreendido com uma estátua de cera semelhante ao personagem que, em seguida, os recebe, sustentando uma fisionomia mórbida e insólita. Logo, Cardoso Pires promove certo estranhamento e confusão, haja vista que pessoas e bonecos de cera são confundidos, tamanha a frieza e rigidez firmadas. Além disso, enquanto aguarda o começo do espetáculo, o público é sacudido por um movimento de cadeiras e uma agitação perturbadora, provenientes de uma suposta perseguição que, somada a imprevistos de encenação e a uma música extremamente alta, anunciaram o que estava por vir, momentos de tensão dos quais participariam:

Estava, pois, o público aguardando o começo do espetáculo quando se levantou um movimento de cadeiras e de fuga precipitada de alguém e logo surgiu um terceiro indivíduo, também igual à personagem do monumento, que de pistola no ar se lançou através da plateia em perseguição alarmada e desapareceu por uma das saídas. [...] Assinale-se ainda que, embora breve, a confusão foi agravada porque alguém fez baixar e levantar o pano precipitadamente, deixando ver actores e pessoal de cena a atropelar-se no palco, ao mesmo tempo que a música acelerava em intensidade desesperada (PIRES, 1985, p. 22).

O primeiro ato, denominado “Primeira parte”, traz, inicialmente, os preparativos da sala de tortura e a abordagem feita ao prisioneiro, que, na obra, tem a oportunidade de manifestar-se enquanto torturado: “relato do prisioneiro: ‘A dada altura, quando pareciam abandonar o interrogatório...’ Berro de dor, soando exteriormente ao Relato ‘... os agentes atiraram-se a mim, ao soco e aos pontapés’” (PIRES, 1985, p. 27).

José Cardoso Pires concede voz e público à vítima da ditadura, que no decorrer da história oficial passou silenciada e despercebida, já que, como afirma Eduardo Lourenço no prefácio da obra sublinhada, quando as vítimas da ditadura se voltaram para ver melhor o rosto de seus algozes não havia ninguém, ou melhor, nunca tinha havido alguém. Por assim dizer, Cardoso Pires ergue a violência com que aqueles que encararam o poder foram tratados, dá corpo ao que foi extinto e concretude ao que contribuiu para a marca indelével da sociedade portuguesa.

Ainda a respeito do prisioneiro, Eduardo Lourenço pontua que, apesar de Cardoso Pires erguer recortes de sua situação ora numa luz de sofrimento ora de obstinada resistência, o que de fato preocupa o autor é a inscrição do delito na realidade-corpo-alma do sujeito e não o aguçar de sentimentalismos eloquentes ou o enaltecer da condição de vítima. Sendo assim, Cardoso Pires traz o ferir do corpo para atingir a alma, o espírito, a natureza moral e emocional do homem. Logo, a trama tende a trazer cenas de tortura para dar consistência à condição de um indivíduo e, conseqüentemente, de um povo, ante as engrenagens do autoritarismo: “Sangrava do peito, os olhos cerraram-se-me de inchados e o corpo, sob a violência das pancadas, tornou-se quase insensível” (PIRES, 1985, p. 27). A quase insensibilidade mencionada, proveniente do contato com a tirania, sugere tanto um estado de quase frieza ou indiferença, quanto um estado de quase dormência, ausência de sentidos ou alienação.

Dando continuidade à cena de tortura, perturbando mais uma vez o espectador/leitor, o personagem denominado Inspetor Sigla ordena que façam curativos no prisioneiro. Com isso, demonstra um pseudopaternalismo e uma postura contraditória também possível de ser associada ao Estado. A mesma mão que afaga é aquela que agride, que marca e manipula. “relato do prisioneiro: ‘Com modos correctos, o Inspetor Geral Sigla mandou que me fizessem curativos...’” (PIRES, 1985, p. 28). Enquanto personagem responsável por conduzir os interrogatórios, Sigla exercia, em nome da “ordem”, o poder de modificar para sempre as pessoas, lançando mão da força para alcançar o controle das mentalidades. E no decorrer de sua atuação ele mesmo reconhece tal consequência traumática e trágica inerente ao conhecimento da ditadura:

Sigla: Ninguém, seja quem for, volta a ser a mesma pessoa depois de ter passado àquela porta. Ninguém. Resista, entregue-se, faça o que fizer, ninguém volta a ser o que era. Nem os próprios agentes, por que não? Seja qual for o grau, todo o agente deixou de ser o que era porque perdeu o passado logo que aqui entrou (PIRES, 1985, p. 28).

Ao holofote é atribuído um papel preponderante: além de focar a personagem que se pronuncia em cena, simula a ideia de alvo interrogado, noção essa percebida e sentida também pela plateia sobre a qual a forte luz do holofote incide por várias vezes, dificultando a sua capacidade de ver o que está à frente. Convém notar ser essa uma estratégia eficaz no que diz respeito à intenção de assegurar o acesso à experiência do

episódio relatado que emana tensão, medo e paralisia, compartilhados, então, com o público e com o leitor.

Em meio ao texto, são encontradas passagens intituladas por “Matar o tempo” que, vez por outra, vão veicular conselhos amorosos, mensagens de fé para quem tem parentes na guerra de além-mar, discussões obsoletas sobre o corriqueiro e anúncios publicitários, voltados para abafar ou maquiagem a criticidade do momento, suscitando um ar de normalidade e tranquilidade, ao propagar, por exemplo, o consumo de determinados produtos direcionados à promoção de casamentos e enxovais, como forma de levar a felicidade ao lar dos ouvintes:

Transistor, locutora: Não, amiga ouvinte do Carvalhal, Aveiro, não se deixe abater pelo desânimo. Confie numa reconciliação porque o coração dos homens tem caprichos que nós, mulheres, nem sempre compreendemos. [...] Lembre-se de quantas esposas e mães sofrem por aqueles que se batem lá longe em defesa de todos nós. Fé! A fé revolve montanhas!

Separador musical

Voz masculina: “Alianças! Corbeilles! Enxovais! Banquetes de casamento! Visite *O Nosso Ninho!*”

Voz feminina: “*O Nosso Ninho!* Tudo a prestações! *O Nosso Ninho!* Passo a passo para um lar feliz” (PIRES, 1985, p. 29).

Pode-se dizer que “Matar o tempo” equivale, então, a uma distração daquilo que de fato importa: questionar as intransigentes medidas tomadas pelo sistema em vigor. Ao invés disso, como vimos, propaga-se o ideal de heroísmo, o sentimento nacional, a fé e o consumo. A seleção das palavras é cuidadosa, afinal, Cardoso Pires, ao escolher a palavra “matar”, contribui para trazer à tona o léxico pertinente às formas de agir do Estado no decorrer do contexto referenciado. Enquanto isso, na sala de tortura, o prisioneiro estava a lutar contra o sono e resistindo ao interrogatório, apesar de seus reflexos já denunciarem a instabilidade e o desgaste do corpo que mais tarde se configurariam em instabilidade e desgaste da alma.

Ainda compreendendo a discussão em torno de “Matar o tempo”, Cardoso Pires traz à cena dois agentes – Tralalá e Agente B – que, no intervalo de suas atividades, conversam sobre suas rotinas de trabalho como se este fosse igual a qualquer outro e não hediondo como de fato é. A banalização do ritual de tortura é tratada no decorrer de suas

falas na medida em que reivindicam direitos trabalhistas como férias, feriados com a família, melhores condições de trabalho, e conforme demonstram conceber o que fazem como um simples serviço que lhes foi delegado, e que, portanto, deve ser cumprido:

Tralalá, *como sempre, meio voltada para o público*: Este ano já é o segundo feriado que me tiram, isto admite-se?

Agente B: E eu que ia morrendo gelado lá embaixo? Serviço duma cana, duas semanas ao frio e aos comunas. [...]

Tralalá: Cá pra mim não há nada que mais me encanite que tirem-me um feriado de família. [...] (PIRES, 1985, p. 32).

A indiferença com relação à prática da tortura, e, por conseguinte, aos maus-tratos, à violência e às péssimas condições das prisões que abrigavam aqueles que, um dia, foram considerados inimigos do país, é posta em evidência ao registrar, por exemplo, integrantes da Pide lamentando a simples perda de um feriado ao lado da família como causa de maior insatisfação. Como vemos, a culpa não equivale a uma realidade. Ela é até sugerida, mas negada por personagens que se revelam, em grande parte, frias e egoístas: “Agente B: A todos, mais dia menos dia é o que vai nos acontecer a todos. À força de guardarmos o sono dos outros acabamos por perder o nosso. / Tralalá: O nosso, vírgula! Eu cá, graças a Deus, durmo que nem uma pedra” (PIRES, 1985, p. 35).

Em “O jogo da verdade: as máscaras” a atmosfera carnavalesca denuncia o, então, jogo de aparências subsidiado pelo sistema opressor, e ora Sigla ora Nina podem ser associados ao Arlequim que persiste em cena, relação notada quando Nina fala voltando-se para este, como se estivesse a conversar com Sigla, e quando ela mesma veste a máscara de Arlequim. Sendo assim, ambos, cada qual à sua maneira, assumem o caráter de bufão a entreter alguém: Nina a divertir Sigla, e o mesmo a entreter e a servir quem está no poder. Cabe ainda destacar outra característica marcante inerente ao Arlequim, que corresponde à sua capacidade de exercer uma postura de farsante, também exercida por Sigla na ocasião de seu trabalho como integrante da Pide, enquanto Nina o é, na medida em que precisa fingir que está tudo bem e que de nada desconfia ou sabe, sujeitando-se a condições subalternas e a uma vida de segredos, enganos e decepções, o que nitidamente a saturava:

Sigla: Okay, não se fale mais nisso. Eu é que não posso faltar à reunião de Madrid.

Nina, *para o espelho*: Reunião *top secret!*, conferências, circunferências, altas maquinações, etcetera e tal... Chut! *Top Secret!* (*Para o Arlequim*): Até eu sou *top secret*. Nina La Douce, mulher *top secret*, reservada, estritamente confidencial e etcetera. E tal.

Arranca a mascarilha ao espelho

É um papel lixado de fazer, a Mulher Top Secret. Lixadíssimo. As pessoas nem sonham... (PIRES, 1985, p. 36).

O fragmento em destaque apresenta Nina olhando para o espelho enquanto questiona sua imagem de “Mulher Top Secret”, ou confidencial, semelhante às ações de Sigla ou da Polícia de Defesa do Estado, chegando, inclusive, a acrescentar “etcetera e tal”, como quem visa a enumerar atividades sem de fato explicitá-las, deixando-as, pois, subentendidas. Vale notar ainda que, a partir da fala e do comportamento de Nina, principalmente diante do espelho, Cardoso Pires insinua uma discussão acerca da fragmentação dos sujeitos em função da necessidade de assumir papéis para resguardar segredos, oriundos da teia de relacionamento estabelecida pela Pide. A vida de aparências, as máscaras sociais, a hipocrisia, são postas em relevo, comunicando a superficialidade e a flexibilidade do “eu”, ou, de forma mais ampla, a precariedade das relações sociais que se dão pelo jogo de reflexos de identidades, forjadas pela ocasião e/ou pelos interesses: “Contacto com o 20030, residência do Juiz-Doutor Pronúnciação. / Transmissão (Voz de empregada doméstica): O senhor doutor não está, foi à missa” (PIRES, 1985, p. 42).

Em “A personagem no teatro”, Décio de Almeida Prado (2011) ressalta que, no drama, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas, ou seja, o teatro fala do homem através do próprio homem, por meio da presença viva e carnal do ator. Nesse caso, a personagem é caracterizada pelo que ela fala e faz. Levando em consideração tais contribuições, o leitor perceberá que, no decorrer da história, Nina sobressai como uma voz da consciência, de natureza irônica e debochada, que tende a desvelar certas verdades. Todavia, as personagens como um todo, em sua maioria designadas por codinome, imprimem um ritmo sempre acelerado ao texto e colaboram para as críticas em relação à manutenção do poder e à condição aparente das coisas. As imagens ofertadas ao leitor não só promovem esse efeito como, e primordialmente, dialogam com o texto verbal, completando-o em sentido.

Retomando a leitura do Eduardo Lourenço, as narrativas de José Cardoso Pires, ao mesmo tempo em que realísticas e alegóricas, são construídas em geral por uma justaposição de cenas rápidas, de diálogos nus, incisivos, irônicos e elípticos, com derrapagens controladas e fins abruptos, conversa descontraída, suspensa sobre o fio precário da circunstância e como desinteressada da clássica conclusão romanesca a que aspira desde o início. Em *Corpo-delito na sala de espelhos*, por exemplo, o realístico corresponde ao levantamento histórico da trama no que diz respeito às formas de agir da Polícia Internacional e de Defesa do Estado, e o alegórico é o caráter macrocósmico da representação dessa instituição, já que falar da Pide é falar da ditadura e do poder.

Em “A ficção portuguesa pós-revolução: Cardoso Pires e José Saramago”, Maria Luíza Ritzel Remédios (2011) lembra que a literatura traz em si uma vocação revolucionária na medida em que se configura como uma arte altamente provocativa, já que, na liberdade da palavra, pode construir modelos da realidade que obrigam a pensar, a interferir, a questionar e a subverter as concepções vigentes sobre o que significa ser homem, fazer parte de uma sociedade ou viver um período histórico. A autora realça ainda que esse caráter que se manifesta em contextos sociais em transformação não pretende ser apenas o reflexo de mudanças, mas também pensá-las como uma forma imaginária que prepara para uma prática política. Sendo assim, mais do que simplesmente refletir as transformações ocorridas naquela sociedade atormentada pela falta de liberdade, pelas ilusões propagadas pelo sistema ditatorial, pelo medo generalizado, Cardoso Pires convoca os interlocutores a revisitarem o passado recente para repensarem seus papéis e seus posicionamentos como indivíduos pertencentes a uma sociedade e como representantes de uma nação, recorrendo a uma avaliação da qualidade da imagem que estes têm deixado na história:

Sigla: Parece que andamos os dois no meio de espelhos. Por toda a parte só nos vemos a nós. Sozinhos, cada qual a ver-se só si.

Nina: E se fossem espelhos deformados, e nós sem sabermos? Já pensaste? [...] Ninguém nos garante que não estejam deformados de propósito, para nos iludirem ao contrário... para esconderem o lado monstro. Já pensaste?

[...]

Telejornal: “Na tribuna de honra o venerando Chefe do Estado, acompanhado de Sua Excelência o Bispo Castrense, da Presidente do Movimento Nacional Feminino, da Presidente da Obra das Mães e representantes das forças vivas da Nação, aguarda o momento das bênçãos dos estandartes. É uma demonstração inolvidável de fé e de patriotismo esta que estamos a viver – aqui na Praça do Império, donde outrora partiram

soldados e navegadores que regaram com o seu sangue as terras por cristianizar” (PIRES, 1985, p. 48-49).

O diálogo entre Sigla e Nina abre portas para contestarmos a nós mesmos – enquanto seres dotados essencialmente de uma face egoísta e cruel negada ou desconhecida –, a imagem que construímos desse “eu” que sustentamos e que passamos para o outro, enfim, nos permite discorrer sobre como podemos nos enganar e enganar, seja por acomodação, por ignorância, seja por conveniência e vontade de poder. Ademais, a notícia veiculada pelo Telejornal sobre a reunião, em plena Praça do Império, de importantes personalidades daquela sociedade, mostra o esforço veemente da mídia a serviço do Estado em transmitir seriedade, credibilidade e a impressão de que tudo está a ocorrer bem e em benefício da Nação, apelando, inclusive, à fé e ao patriotismo. Com isso, o Poder arditamente convoca a população a também participar dessa celebração em nome da forjada ordem e do suposto progresso.

O evocar do patriotismo e do ideal civil é constante em *Corpo-delito na sala de espelhos*, que explicitamente desvela a malícia dessa evocação a exemplo de quando Nina, não ingenuamente, lê o discurso prestado pelo embaixador da Afrikândia, na ocasião da condecoração de Sigla, tendo sua voz logo substituída pela voz do juiz Midões, que o traduziu: “Midões: ‘... a coragem, o rigor da inteligência e o acendrado patriotismo, sendo atributos que aqui enaltecemos na pessoa de V. Ex.^a, senhor Inspetor-Geral, creditam por extensão, toda a corporação a que pertence” (PIRES, 1985, p. 68). Mais adiante, e novamente por meio da fala de Midões, encontramos essa astúcia típica da égide militar de investir na propaganda de um Estado forte e capaz de proteger a Nação: “Midões: ‘Essa vigilância da ordem em Portugal e nos territórios da sua herança africana é também um precioso reforço para a paz do meu país...’” (PIRES, 1985, p. 70). Enojada frente a tanta hipocrisia, Nina força uma confissão de Sigla, como quem cansou de aceitar as verdades que lhe impõem: “Repete que és um porco?” (PIRES, 1985, p. 78). Assistimos, então, nesse momento, à troca de papéis entre Nina, que passa à posição de torturador, e Sigla, à de torturado. O jogo no tocante aos papéis é, novamente, problematizado.

Durante o intervalo dão-se vivas à Revolução de 25 de abril e são distribuídos jornais com as respectivas notícias. Cria-se, então, um ambiente propício ao engajamento

e à consciência dos fatos revistos. E com o título “A poesia está na rua”, inspirado nos cartazes de Maria Helena Vieira da Silva em homenagem ao 25 de abril e à liberdade, Cardoso Pires introduz a segunda parte do drama. No decorrer da cena é chamada a atenção para a queda do muro que separava o pátio da sala de tortura e para a destruição da mesa de escuta telefônica da Central da Pide, sugerindo o ruir da estrutura de dominação montada pelo poder e a primeira experiência de liberdade, finalmente vivenciada.

O cenário é agora protagonizado pelos soldados da Revolução, e os policiais que, até então, vinham sacrificando a liberdade em prol de “crimes e enganos” subsidiados pelo governo autoritário, são perseguidos. Quando prisioneiros da Revolução, os mesmos policiais que antes se colocavam a serviço da ditadura, agora conversam entre si em um tom que se possa ouvir, buscando convencer os revolucionários de que não participaram efetivamente das ações do Estado e que se limitaram à atividade burocrática, não sujando as mãos efetivamente. E não para por aí. Com a finalidade de contornar a imagem que até então sustentavam (a imagem da força), e visando à sua inserção no cotidiano, para então caírem no esquecimento, agentes prisioneiros desfilam empunhando cravos e gritando, de maneira oportuna: “– Liberdade! Justiça! Humanidade!”. A esse ponto a Central da Pide já apresentava cravos desenhados em suas paredes e o slogan: “A polícia está com o povo”, o que concretiza a manipulação das verdades e a tentativa de ocultar os fatos.

Na casa de Nina, e enquanto espera impacientemente os ânimos esfriarem, Sigla acompanha as ocorrências e condena as ações dos revolucionários, que chegam a queimar o carro de um policial. Julga tais iniciativas atos de vandalismo, desconsiderando friamente a natureza de suas atividades como Inspetor-Geral, responsável por submeter à dor aqueles que se opunham ao Estado. Adiante, e por pressão de Nina, Sigla reconhece-se, no máximo, como um “burocrata do silêncio”. Mantendo-se na defensiva, associa seus atos de força e violência a procedimentos necessários a uma eficaz administração do país.

Aturdido pela turbulência do momento, Sigla mantém Nina presa à teia porque precisa dela para sobreviver à condição de perseguido. Sua intenção é mantê-la sob domínio de sua rede, tal como fazia com todos os outros ligados ao sistema e/ou vítimas dele. Para estabelecer esse controle, Sigla inicia seu jogo, primeiro em ameaça mansa, dizendo: “Eu nunca te vigiei, vê bem...” (PIRES, 1985, p. 146), e depois em um tom mais

ameaçador, ainda na mesma página: “Eu nunca te vigiei... Vê bem o que dizes...”. A desconfiança, a situação de coerção e o misto de sentimentos como o medo e a ansiedade fazem com que Sigla e Nina tenham uma grande discussão que irá definir o final da trama:

Nina: Larga-me!

Sigla: Não, agora tens de me ouvir! Tens de saber que me vou embora, mas volto! Volto, não faças essa cara! E volto porque isto é um povo de mansos que não sabe ganhar e que só ataca quando está na mó de cima. [...]

Nina: Larga-me senão eu grito!

Sigla: Grita. Chama a Polícia, chama a tropa, chama o raio que te parta! Mas ouve bem, mulher: se eu me entregar ou for agarrado não ficas para nenhum homem deste mundo! (Atira-a para longe). Levo-te atrás! (PIRES, 1985, p. 147-148).

Ao afirmar que volta “porque isto é um povo de mansos”, o personagem Sigla reforça a ideia de que o povo português é dócil e, por isso, fácil de ser manipulado. A imagem recuperada por Cardoso Pires de uma nação branda provoca o desejo de contradizer tal situação, o que implica no despertar do moral de Portugal, que por quase cinquenta anos teve suas vozes, corações e mentes amordaçados. É o questionar da identidade cultural portuguesa ou “... uma aberta procura de uma identidade nacional como algo em construção urgente e combativo” (REMÉDIOS, 2011, p. 74).

A literatura portuguesa pós-Revolução dos Cravos se caracteriza, então, pela tentativa de reelaboração da história e de reconfiguração do contexto, podendo envolver e levar os leitores, tocados pela ação ficcional, a testarem possibilidades de participação nas mudanças sociopolítico-econômicas do mundo real. Com efeito, a literatura lusa e, portanto, *Corpo-delito na sala de espelhos*, tendo como tema a ditadura salazarista findada com a Revolução dos Cravos, recupera a memória de um povo e aponta para o futuro do mesmo, abrindo um espaço para que se pense o texto português a partir do princípio de que a arte pode propor caminhos rumo à compreensão das mentalidades e à escolha do destino que se quer construir.

Como desfecho da obra, lemos e assistimos a Nina assassinando Sigla, pondo fim à sua condição de “prisioneira”. Com essa medida, ela impede o amante, que estava ao telefone com o juiz Midões a tramar algo ou prestes a delatar alguém. Evidentemente, a cena final tematiza a fragilidade da rede de relacionamentos estabelecida pelos que

compõem o sistema de poder, a julgar pelo instinto de autodefesa e pela ambição, próprios do ser humano. Assim, rompe-se a teia e fecham-se as cortinas.

Considerações finais

Como pudemos acompanhar, a peça *Corpo-delito na sala de espelhos* evoca a história recente da sociedade portuguesa, focando mais diretamente na ditadura e no processo de perda da identidade, como se Cardoso Pires estivesse a recontar os fatos de modo a desvelar o lado obscuro desse momento histórico, com o propósito de estimular um olhar crítico por parte do leitor. Particularmente persuasivo, o autor envolve e impressiona público e leitores no decorrer de sua figuração do universo da Pide, permitindo-os (re)avaliar os fatos históricos e a convulsão social daí proveniente, além de viabilizar a conclusão de que a imagem propagada pela história é turva ou distorcida.

Vale, então, observar que José Cardoso Pires mostra-se capaz de sombrear e iluminar o palco da condição social portuguesa, ao tratar das relações políticas e sociais que regem aquela sociedade. Marcado pelo regime autoritário que lesou sua identidade, Portugal é analisado através da movimentação de personagens que sugerem metonímias de uma sociedade que por um bom tempo teve a sua liberdade fraudada e sua condição incerta. Em outras palavras, e para compreender esse Portugal, o texto literário em estudo avaliou a condição aparente das coisas, ou seja, do ser e do parecer, e de quando a aparência se afirma como realidade, lançando mão de máscaras, do rodízio de papéis e de efeitos cênicos para instaurarem a ilusão.

Por fim, *Corpo-delito na sala de espelhos* contribui de maneira significativa para a configuração de uma nova mentalidade, primeiro portuguesa e depois universal, já que, mediante os acontecimentos antecedentes à Revolução dos Cravos e com a deflagração do movimento, dá-se ao leitor a oportunidade de reconsiderar sua concepção de poder e perceber o mundo além das aparências.

Referências

- AUGUSTO, Cláudio de Farias. *A revolução portuguesa*. São Paulo: Unesp, 2011.
 BOURDON, Albert-Alain. *História de Portugal*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.
 PIRES, José Cardoso. *Corpo-delito na sala de espelhos*. São Paulo: Moraes Editores, 1985.
 PRADO, Décio de Almeida. "A personagem no teatro". In: CANDIDO, Antonio et al. (org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 81-101.

REMÉDIOS, Maria Luíza Rizel. “A ficção portuguesa pós-revolução: Cardoso Pires e José Saramago”. In: REMÉDIOS, Maria Luíza. (org.). *Identidades fraturadas: Ensaio sobre literatura portuguesa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. p. 61-74.

Minicurrículo

Juliana Garcia Santos da Silva é doutoranda em Literatura Comparada pela UFF. Atua como professora substituta de Literatura Portuguesa e Brasileira na UERJ - FFP e faz parte do corpo docente efetivo da Faculdade Paraíso, onde ministra as disciplinas Literatura Portuguesa, Africana, Brasileira e Literatura Infantojuvenil no curso de Letras.