

COMO UM RELICÁRIO DE VOZES ENCONTRADAS

... e a questão, se houver uma questão subterrânea, subjacente, raiz comum a estas sete peças de teatro de Jorge Palinhos, talvez seja: por que motivo, afinal, uma campá é um buraco difícil de tapar?

0.

Vejamos. São sete peças: escritas por encomenda de diversos grupos e companhias, ou em residências artísticas; breves notas introdutórias explicam a circunstância em que cada texto surgiu e/ou se transformou em espetáculo de teatro. Dito isto, os títulos lançam pistas de leitura divergentes – há como que um provérbio em *Uma campá é um buraco difícil de tapar*, referências explícitas a *high e low culture* – Beckett e Bruce Lee –, referências menos diretas a um

poema de Brecht em *Tebas de mil portas*, o imaginário religioso de *Relicário*, etc. Numa primeira abordagem à forma destes textos, a mesma dispersão: alguns implicam uma estrutura clássica (cenário, didascálias, discursos atribuídos a personagens identificáveis), outros uma desestruturação experimental – pós-dramática? (discurso não atribuído a personagens, texto lacunar que a encenação deverá resolver); monólogos, diálogos, comunidade e solidão; uma dramaturgia do tempo e uma dramaturgia do instante.

Seria preciso acrescentar, a estes sete textos díspares, outras peças de teatro de Jorge Palinhos – publicadas em livro, como *Auto da Razão* (2003), ou em revistas, como *D'Abalada* (2017) –, peças que experimentam formas, ritmos, dispositivos, para concluir que a pluralidade é aqui um gesto assumido; ou seja: a consciência de que cada experiência dramática exige uma reinvenção dos meios.

1.

Ainda antes dessas sete peças, contudo, uma “Apresentação” do autor. Texto breve, mas importante, ao gerar a unidade do livro.

Citarei o mínimo, apenas um certo denominador comum:

Fiz este mapa de ruínas.

Ruínas de espetáculos, de encontros [...].

Estes textos são sobre ruínas. Ruínas quase sempre humanas, ou aparentemente humanas.

Ao resgatar estes textos compreendi que os unia a ideia da perda.

A perda é a ruína do desejo.

Gosto de ruínas. Das verdadeiras. Às vezes das falsas.

Tudo se constrói sobre ruínas.[...]

Não se escapa às ruínas.

Há algo de paradoxal num livro que se apresenta, explicitamente, em estado de ruína – e contudo é uma apresentação – e contudo é um livro. É, aliás, um “mapa de ruínas”; e “mapa” talvez seja o contrário de “ruínas”. Em cada um dos textos de teatro seguintes, importa encontrar o que está arruinado e o que está, apesar disso e em luta contra isso, construído. Quando Jorge Palinhos escreve: “Ao resgatar estes textos compreendi que os unia a ideia da

perda”, há a perda mas também a unidade, também o resgate; a força e a fragilidade dos textos de teatro talvez estejam, ambas, neste jogo perigoso entre ruína e resgate da ruína.

Ruína de quê? “Ruínas de espetáculos que se montaram”, decerto, o texto como despojo ou sombra de algo maior, espécie de fóssil a que falta a vida de outrora. Mas as ruínas não estão apenas a jusante, estão também a montante da peça, são “Ruínas quase sempre humanas”: o ponto de partida é o ser humano em ruína, e nem sequer temos a certeza de essa ruína resultar de uma unidade original perdida, talvez esse ponto de partida seja ruína desde o início.

A “Apresentação” termina assim: “Aqui jaz o meu amor por este livro”. Como se livro, autor e relação do autor com o seu próprio livro fossem também uma ruína, desde sempre.

2.

Começam então as ruínas – ou o seu resgate. O primeiro texto chama-se *Tebas de mil portas*, numa homenagem ao célebre poema de Brecht, *Perguntas de um operário letrado*. Mas se o poema perguntava

“Quem construiu Tebas, a das sete portas?”, a peça de Jorge Palinhos multiplica aquele número – são agora mil portas, e decerto fechadas: “Só Tebas, a Tebas de mil portas dura para sempre, murmuro eu”.

Quem é este “eu”, que se autodenomina mas permanece anónimo, quem são estas “Voz”, “Voz dela”, “Voz dele”, “Voz de outro”, onde começa cada discurso de cada personagem, e até que ponto existem aqui personagens, indivíduos, identidades? A peça está em ruína quando cada voz é incapaz de responder às suas próprias perguntas, dar um nome a si própria, reunir todos os fragmentos de narrativas num todo. Por isso, cada tentativa de dizer é imediatamente cancelada: “Podia contar as histórias de cada uma destas coisas. De cada uma. Mas já não me lembro das histórias”; “Às vezes não oiço o que digo. Não oiço o que digo”; “Nunca chegaram, diz ela. A tua primeira mulher nunca teve filhos, acrescenta ela. E tu nem sequer tiveste segunda mulher, insiste ela. Mas eu não a oiço. Eu encolhi-a para não a ouvir. Estendo a mão e tapo-a da minha vida. E os meus ouvidos tapam a voz dela da minha vida”. Evanescência da vida, evanescência da fala dos vivos, evanescência de peça de teatro.

Por vezes (quando?), uma voz (ou várias?) diz que algo permanece, contra essa evanescência. *Leitmotiv* da peça: “Os trabalhos cansam, a espinha dobra-se, o tédio mói, mas a memória... a memória é interminável”; “Os sentimentos extinguem-se, mas as coisas... as coisas são ancoradouros”; “A vida esvai-se, mas a morte... a morte é para sempre”. Claro que este resgate de uma certeza é tudo menos apaziguador; e se “ela” (quem? qual?) diz “Não consigo acreditar que este tremor de vida que nos é dado sirva para preencher um buraco na terra”, nenhuma resposta virá confirmar – nem infirmar – esta crença, inexoravelmente solitária.

3.

Se este é um teatro de vozes, se não houver personagens nem identidade nem peripécia, clímax, catarse, se nenhuma voz se define com certeza, por que razão, ainda assim, é tão difícil tapar o buraco de uma campa, por que razão mesmo uma voz desapossada resiste a ser definitivamente enterrada?

4.

O texto seguinte implica um dispositivo muitíssimo diferente. *Bruce Lee* implica o reconhecimento desta voz, ou personagem, ou mito: uma identidade forte. A peça de teatro é assumida como um “Texto de Jorge Palinhos e Bruce Lee”: a citação de textos converte o ator em coautor. De resto, as escritas são claramente separadas – citações em itálico, texto original em redondo; por um lado, ensinamentos como “*Be formless... shapeless, like water. Now you put water into a cup, it becomes the cup. You pour water into a bottle, it becomes the bottle. You put water into a teapot, it becomes the teapot. [...] Be water, my friend...*”; por outro, o endereçamento de uma voz anónima, biografante e quase épica: “Luta, Li Yuanjian, luta e descobre o medo, para que o possas vencer, luta Li Yuanjian, luta e descobre”.

Claro, existe uma identidade; e todo(s) o(s) discurso(s) serve(m) para definir essa identidade, para a defenderem, a tornarem consistente (como se estivesse ameaçada?). Claro, Bruce Lee é Lee Jun-fan, nascido em San Francisco, de pais oriundos de Hong Kong; e, se há uma tonalidade taoista ou budista nas frases citadas, elas foram escritas em inglês

e não podem senão remeter para uma cosmovisão hollywoodesca. Sim, (re)conhecemos Bruce Lee, mas Bruce Lee é uma identidade frágil, no cruzamento de línguas, países, histórias e cosmovisões. Quanto mais a outra voz, anónima, narradora, biográfica, procura definir Bruce Lee, mais os contornos desta figura se revelam frágeis: “o golpe vive sozinho e não és tu que o dás, tal como não és tu que voltas, mas o regresso que acontece aos Estados Unidos da América, terra onde nasceste, que não é a tua terra e será sempre a tua, pois foi a que conquistaste”. Saldo épico? Talvez – ou ruína sempre potencial.

5.

Também reconhecemos Beckett, Vladimir, Estragon, Krapp. Eles regressam, explícitos ou implícitos, nomeados ou obliquamente evocados, na peça *Caixa 3, Bobina 5 – a última bobina de Beckett*. O título é claro: o próprio Beckett se torna aqui personagem (monumento?). O jogo de didascálias, desde o início da peça, também define depressa as forças em oposição: B. *versus* um “amigo”. Na verdade, essa oposição tem tanto de *agon* trágico como de *gag* cómico:

“B. aponta o chapéu de coco do amigo e rouba-o. O amigo rouba o chapéu a B. B. volta a roubar-lhe o chapéu. O amigo rouba-lhe de novo o chapéu. B. rouba-lhe outra vez o chapéu”. E nem sempre é certo, nesse jogo de conflitos quase circenses, quem cria quem, quem depende de quem: “O amigo, com um papel na mão, repete com a própria voz, como se lesse o que B. escreve. A certa altura, começa a representar o texto que diz, como se o vivesse, como se fosse um ator ou uma marioneta de B.”; até que, por fim, uma didascália parece esclarecer as identidades do criador e da criatura: “No meio dos gritos, empurram-se um ao outro, e o amigo acaba por atirar com B., que cai desamparado no chão, inerte e flácido, como o boneco que é”. Mas a didascália esclarecerá realmente as identidades?

Estamos, ao mesmo tempo, em paisagem conhecida e em paisagem estranha. Reconhecemos os hipotextos glosados e parodiados: personagens, episódios, acontecimentos que muitas vezes extravasaram das peças propriamente ditas de Beckett para se tornarem referentes culturais universais (?). Ora, Jorge Palinhos ecoa e simultaneamente subverte esses elementos; assim, se no início de *À Espera de Godot* Estragon tenta descalçar a bota, em *Caixa 3*,

Bobina 5 – a última bobina de Beckett lemos: “B. levanta desconfortavelmente os pés e mexe-os, como se tentasse fazer sentido deles. Volta a pousá-los. Levanta um pé e examina-o. Levanta outro, examina-o. Compara os dois pés. Tenta tirar um dos pés. Não consegue”. A revisitação do episódio já clássico experimenta um novo absurdo, aplicando a Beckett uma desconstrução de raiz – precisamente – beckettiana. Do mesmo modo, se na peça-matriz um *crescendo* de insultos desemboca na inultrapassável injúria “Crítico!”, em Jorge Palinhos podemos ler: “Solipsista, neurótico, depressivo, furunculoso, hipocondríaco, poeta de emoções gravadas, dramaturgo de irlandeses bêbedos, encenador de sombras, beckettiano!”.

Paisagem conhecida: todos conhecemos Beckett. Todos conhecemos um diagnóstico repetido à exaustão: que não é possível escrever peças de teatro depois de Beckett. Todos, por fim, usamos esse diagnóstico, depois todos o rebatemos, depois todos o recuperamos. Talvez parta daí a peça de Jorge Palinhos: da consciência de uma assombração. Beckett é um fantasma omnipresente no teatro; e se o espírito do rei Hamlet ainda pedia vingança, deste fantasma já ninguém sabe, sequer, que pedido nos endereça.

6.

Há também ruínas na peça que dá nome ao volume: *Uma campá é um buraco difícil de tapar*. Por outro lado, talvez seja o texto de construção mais clássica, mais aristotélica, mais fácil de descrever: Platón é o condutor de um metro em Kiev; estranhamente, começa a desabafar com os passageiros através do intercomunicador, insultando Godorestky, o irmão pródigo, ao mesmo tempo que se recusa a parar nas estações de metro. Uma voz no intercomunicador tenta chamá-lo à razão, sem resultado; e seguem-se várias revelações, anagnórises, um clímax inevitavelmente trágico.

De novo, reconhecemos nomes e episódios: Platón pode remeter para um Platão enlouquecido – ou para um Platonov proto-existencialista? – enquanto Godorestky evoca o Godot de Beckett. Do mesmo modo, a pergunta desesperada de Platón “É assim que o mundo acaba? Com um balanço de perdas e danos?” ecoa o célebre final de *Os Homens Vazios*, de T. S. Eliot: “E assim acaba o mundo / Não com uma explosão mas com um soluço”. Por isso, os conflitos entre Platón e Godorestky repetem outros conflitos, que o espectador deve reativar; ao mesmo tempo que glosam confrontos míticos – o filho fiel *versus* o filho pródigo.

Mas desta vez é o filho fiel, que ficou em casa para cuidar da mãe doente, que comete os atos mais tresloucados, tomando posse do metro e sequestrando os passageiros; aquele que cumpriu a lei familiar arrepende-se dos seus sacrifícios (como certas personagens de Raul Brandão – veja-se a Velha em *O Avejão*), queixando-se: “Tu tens a felicidade e eu tenho a puta. Eu quero a tua felicidade. Tira-me de Arsenalna”. O irmão fugido, pelo contrário, não só alcança a independência, como se torna superior hierárquico de Platón na rede do metropolitano; revelação surpreendente, já quase no fim da peça: a voz que tenta chamar Platón à razão, no intercomunicador, é do próprio Godorestky. Como noutras peças de Jorge Palinhos, eis-nos perante vozes; mas agora ouvimos a voz do poder, como que divina: God, Godot, Godoretsky impõe a verdade, a certeza, a identidade e a autoridade – não a justiça.

7.

Em *Divisão de Honra (Histórias de Amor)* contam-se várias histórias. Corpos reais contam histórias, e nada prova que elas sejam histórias reais. Aliás, as próprias vozes tornam problemático o regime de

verdade. Por exemplo: um homem chama-se Albert Fantrau; na verdade, ele diz: “Dizem que o meu nome é Albert Fantrau”, e imediatamente este nome fica sob suspeita. Mais estranho é o relato que se segue, uma espécie de mito urbano:

Contam por aí que fui amigo do Cristiano Ronaldo. Segundo dizem, jogávamos juntos na liga de juniores quando o treinador do Sporting nos veio ver jogar e, antes do jogo, disse: “Aquele que marcar mais golos vem jogar connosco”.

Contam que cada um de nós marcou um golo naquele dia. E que ao lance para o terceiro golo estávamos os dois diante da baliza. Finteí um defesa, dei um golpe de pés, driblei o guarda-redes e fiquei com a baliza escancarada diante de mim. [...] Só que, em vez de chutar para a minha carreira, chutei para o Ronaldo. Ele marcou, dizem. Mas também, segundo a história que contam, depois do jogo, o Ronaldo – prefiro chamar-lhe assim – perguntou: “Porquê?” E parece que eu disse: Porque és melhor do que eu. [...] Eu não me lembro assim das coisas. [...]

O treinador viu o Ronaldo rematar.

Mas fui eu.

O homem que se chama Albert Fantrau (segundo consta) não está a mentir (ao que tudo indica). Parece ser até muito genuíno, de cada vez que assinala as incertezas do seu discurso: “Contam por aí que”, “Segundo dizem”, “Contam que”, “segundo a história que contam”, “E parece que eu disse”, etc. Numa mentira bem sucedida, a história é falsa, mas o discurso eficaz; aqui, pelo contrário, o discurso é tão frágil que não sabemos em quem acreditar. Ruína da verdade: quando lemos “Eu não me lembro assim das coisas”, apreciamos a honestidade, mas não nos sentimos convidados a acreditar na narrativa; e se o homem-que-diz-que-dizem-que-se-chama-Albert-Fantrau acaba por afirmar “O treinador viu o Ronaldo rematar. / Mas fui eu”, é tarde demais – a dúvida permanece, soberana.

8.

Em Platón, encontramos o ponto de vista daquele que foi abandonado pelo irmão, Godorestky; em Vítor, protagonista de *Relicário*, o monólogo daquele que foi expulso pela mulher, Ângela. E, antes dela, provavelmente por Marta, Filipa, Rosa. Desta vez, não parece difícil reconhecer a ruína: o próprio

Vítor é um despojo; e as relíquias, as memórias que vai desfiando num monólogo, ora cínico ora desesperado, sempre inútil.

Relíquias: “O ator chega, carregado de sacos de supermercado que equilibra com dificuldade”, isto é, “sacos do Pingo Doce”; depois, fala d’“aquele livro do segredo, que toda a gente leu e passou a ser bem sucedida”; e depois, de “*Spread, ratings, default, eurobonds, rollover, yield, haircut, credit swap, hedge funds, junk bonds, subprime*, troika, obrigações, recompra da dívida, reestruturação da dívida...”. Mas o que parece denúncia do consumismo e do capitalismo generalizados revela-se sempre um mero ataque ressentido à mulher que o abandonou, ou às suas próprias ilusões:

A merda do Vietname! — Trouxeste a merda dos folhetos, brochuras, prospetos e postais do Vietname? — A merda do Vietname onde ias com ela tirar a merda das fotos para dar uso à merda do *passé-partout*. — A merda do Vietname! — Não senhor, neste *passé-partout* ninguém põe nenhuma foto. — Não há de haver nenhuma foto tua no Vietname. — E quem é que diabo vai ao Vietname? [...] — As paisagens idílicas, os arrozais, as plantações de café, os vestidos

brancos, as sapatilhas em saldo. Os pagodes budistas. Os seis cêntimos à hora. O cheirinho a *napalm*.

Apocalypse Now: apocalipse em que todo o universo se aniquila na cosmovisão ultra-subjectiva de Vítor, lente deformadora por via do ressentimento. Claro que não teremos acesso a outros pontos de vista: num monólogo, só podemos confiar na descrição desta voz solitária; mas o modo como Vítor submete toda a realidade a um juízo final, amargo e implacável, revela afinal menos sobre a realidade e mais sobre o próprio Vítor. É isto uma voz: uma certa dobra do mundo, um modo de julgar cada parte do mundo, de submeter tudo a um desejo frustrado.

9.

A última peça recolhida neste livro retoma o despojamento que encontrámos na primeira: tal como *Tebas de mil portas*, *O caminho das pedras* evita as didascálias, permitindo ao encenador uma extrema liberdade (ou obrigando-o a ela). É certo que encontramos esta indicação de abertura: “O peregrino chegou e, virando-se para os presentes, disse”

– mas segue-se apenas o discurso do peregrino, falando de pedras, de diversas pedras, ou de pessoas, ou de pessoas-pedras.

De novo, não há realidade que não seja mediada pelo sujeito, nenhuma objetividade pura sem o juízo de um “eu”. Por exemplo: “Pisar pedras é o privilégio dos reis, dos sacerdotes, dos governantes, dos turistas, dos sobreviventes, de todos os que vivem entre um mundo e outro. Mais um passo. Gozem do privilégio que vos é dado. Não se sabe quando o podem perder”. Ou então: “Nesta pedra rezou uma mulher. De saia comprida preta dobrada sob os joelhos, de mãos postas ao peito, queixo achatado sobre os dedos tensos, rezava com todo o fervor que podia para que deus lhe matasse o marido”. A essência das pedras está naqueles que as usaram: os objetos dependem dos sujeitos. Incluindo os novos sujeitos que chegam agora, invocados pelo dispositivo da narração, e que podem alterar o mundo (ou o discurso, porque o mundo é discurso); diz o ator ao público: “Dá um passo adiante se gostarias de moldar esta pedra, mudar esta história”.

10.

Vozes, ruínas, incertezas – jogos e combates – monólogos estranhos ou ressentidos – poucas respostas, muitas questões.

... e se houver uma questão subterrânea, subjacente, raiz comum a estas sete peças de Jorge Palinhos, talvez seja: por que motivo uma campa é um buraco tão difícil de tapar – se as vozes são evanescentes, solitárias, tão frágeis e desprotegidas? Por que razão é difícil enterrar estas vozes que nem sequer têm corpo, estas ruínas que apenas repetem frases – nem isso, palavras – nem isso, bocados de palavras interrompidas: “Mor-fel-simpatia-tro-ído. Car-hós-triagem-tia-fi-bata-homem-lha-cina. Hor-man-fa-me-do-tal-so-ror. Roí-ruir-do. Roí-ruir-do. Roí-ruir-do”?

Mas, precisamente, o que seria mais difícil de enterrar do que vozes que já nem sequer têm corpo, discursos que repetem eternamente as mesmas obsessões, ruínas, fantasmas, que nem sequer podem desaparecer numa campa – e que falam, insones, infinitamente, para nada?