

CORPO-DELITO NA SALA DE ESPELHOS PERSONAGENS (DES)MASCARADAS

CORPO-DELITO NA SALA DE ESPELHOS
(UN)MASKED CHARACTERS

Ana Paula Arnaut

Centro de Literatura Portuguesa

Universidade de Coimbra

arnaut@ci.uc.pt

<https://orcid.org/0000-0001-9853-5940>

ABSTRACT

Closely linked to a reality that is not too distant from our own, and with a clear influence from Brechtian epic theatre, *Corpo-delito na sala de espelhos* not only exposes the atrocities committed by the PIDE, but also denounces the practice of justice applied to political police agents in the aftermath of the April Revolution. The play has been enthusiastically received by critics for the importance of its subject matter, but it has also provoked some less positive comments in terms of the impact it may have (had).

Keywords: Torture, PIDE, masks, revolution, justice

RESUMO

Em estreita ligação com uma realidade que não nos é muito distante, e no âmbito de uma clara influência do teatro épico de matriz brechtiana, *Corpo-delito na sala de espelhos* não só expõe as atrocidades cometidas pela PIDE, como denuncia a prática da justiça aplicada aos agentes da polícia política no pós-Revolução de Abril. Recebido com entusiasmo pela crítica, no que diz respeito à importância de que o tema tratado se reveste, a peça não deixa, porém, de suscitar alguns comentários menos positivos no que diz respeito ao impacto que possa ter (tido).

Palavras-chave: Tortura, PIDE, máscaras, revolução, justiça

«Nunca escrevi nada, à excepção deste texto, que pudesse considerar maldito. Mas houve uma quantidade de acontecimentos que tornam, para mim, ‘Corpo-Delito na Sala de Espelhos’, uma obra ainda bastante enigmática».

«Escrevi esta peça, porque penso que o interrogatório policial é uma forma teatral. No fundo, o polícia é um actor frustrado. A iluminação, o espaço, o tempo, e uma quantidade de valores correspondem, no interrogatório, a valores teatrais. A ideia tomou forma, preparando um cenário. As soluções vieram por si».

José Cardoso Pires (*Diário de Lisboa*,
12.12.1980: 20)

Embora a incursão de José Cardoso Pires pelo teatro se traduza apenas na publicação de duas peças (*O render dos heróis*, 1960, e *Corpo-delito na sala de espelhos*, 1980), não deixa de causar estranheza o facto de um dramaturgo e crítico teatral como Luiz Francisco Rebello ter ignorado o nome do escritor em qualquer uma das *taxonomias* que propõe, ou, na mesma ordem de ideias, ter prestado tão pouca atenção à segunda peça por ele publicada. Com efeito, ao dar exemplos das “três categorias de autores” que distingue no âmbito do seu “relacionamento com a escrita dramática, do ponto de vista da assiduidade”, aponta, no caso dos “dramaturgos a tempo inteiro”, “ou quase”, António Patrício, Alfredo Cortez, Ramada Curto, Bernardo Santareno, Jaime Salazar Sampaio; no se refere aos “dramaturgos por acidente, destaca “Teixeira-Gomes, Pascoaes, Mário de Sá-Carneiro,

Aquilino, António Botto, António Gedeão, David-Mourão-Ferreira, mais recentemente Lúcia Jorge e Maria Velho da Costa.¹”

No meio, “na categoria intermédia” composta por “algumas das personalidades mais ricas e poderosas das nossas letras contemporâneas”, “que (...) mais ou menos equilibradamente partilharam o teatro com outros géneros e formas de expressão”, faz sobressair os nomes de Mário Cláudio, Raul Brandão, José Régio, Jorge de Sena, Natália Correia, Agustina Bessa-Luís e José Saramago (Rebello, 2000: 22). Em artigo anterior, Luiz Francisco Rebello (1984a: 60) usa o adjetivo “fascinante” para o Prefácio de Eduardo Lourenço à segunda peça e classifica *O render dos heróis* como “emblemático”, salientando em *Corpo-delito na sala de espelhos* a “componente sadomasoquista”, de acordo com palavras do próprio autor, para quem a peça é “a transferência sadomasoquista que envolve qualquer forma de tortura em conjugação com a expressão teatral de que esse comportamento se reveste. E de que se alimenta até²” (*apud* Rebello, 1984b: 112).

Neste mesmo livro, *100 anos de teatro português*, no “Dicionário de autores”, são contempladas as duas obras teatrais escritas por José Cardoso Pires, mas, no “Catálogo das peças”, Rebello opta por *O render dos heróis* e não por *Corpo-delito na sala de espelhos* (1984b: 112, 249-250³). A primeira peça já havia sido convocada por Rebello

¹ Luiz Francisco Rebello hesita “em incluir Pessoa neste grupo, como aliás em qualquer outro, porque, embora nos haja deixado apenas uma peça completa, o «drama estático» *O Marinheiro*, e de si próprio dissesse ser «essencialmente um poeta dramático», o teatro assumiu, na sua obra como na sua vida, a característica particularíssima do «drama em gente em vez de em actos» que foi a criação genial dos seus heterónimos» (Rebello, 2000: 22).

² Ver *Diário de Lisboa*, 1979: s./p. e Neves, 1979: 30R.

³ Em recensão ao Dicionário ilustrado *A literatura portuguesa no mundo* de Célia Vieira e Isabel Rio Novo (2005), Rebello estranha que, entre outros, tivessem ficado de fora “a *Dulcineia* de Carlos Selvagem, ou *O render dos heróis* de Cardoso Pires, obras sem dúvida

(1999: 144), como um dos “primeiros espécimes” da “dicotomia teatro épico / teatro do absurdo”, escritos sob a égide da “matriz estética referencial” brechtiana.

De igual modo, também não deixa de surpreender que a Academia tenha dedicado pouca atenção quer às peças publicadas quer às relações que estas estabelecem com o género – o romance – ao qual, efetiva e reconhecidamente, o criador de *O Delfim* se devotou e pelo qual obteve consagração (*Diário de Lisboa*, 1980: 20). Referimo-nos, em termos gerais, à permanência do *tópos* da repressão-opressão, caricaturalmente feita ou não⁴, e, em particular, ao modo como este se consubstancia e presentifica na composição das personagens e na teia de relações que entre elas se desenha.

Neste sentido, e tendo em mente a semântica interna de *Corpo-delito na sala de espelhos*, não podemos ainda deixar de estranhar que, no ano das comemorações dos 50 anos da Revolução de Abril, nenhuma companhia de teatro⁵, por iniciativa própria ou por solicitação-patrocinio da Comissão que presidiu às celebrações, tenha

bem mais importantes e significativas que *A encruzilhada* daquele ou *Corpo-delito na sala de espelhos* deste, com que estão aqui representados” (Rebello, 2006).

⁴ A título de exemplo recordem-se o romance *O Delfim* (1968) ou a fábula *Dinossauro Excelentíssimo* (1972), republicada em 1988 no livro de contos, *A república dos corvos*.

⁵ Entre as muitas peças levadas a palco em Portugal, registamos as que, a título de sugestão, a Revista Forbes Portugal destaca: “Memórias de um tempo português” (Intervalo Grupo de Teatro, texto de Domingos Lobo e encenação de Pedro Miguel Silva); “A sorte que tivemos!” (Companhia de Teatro de Almada, textos inéditos de António Cabrita, Rui Cardoso Martins, Patrícia Portela e Jacinto Lucas Pires, encenação de Teresa Gafeira); “25 de Abril de 1974” (companhia Mala voadora, texto e encenação de Jorge Andrade); “A Noite” (Grupo de Teatro Jornalistas do Norte, texto de José Saramago, encenação do Grupo). No estrangeiro, no Festival Internationale Neue Dramatik de Berlim, foi possível assistir a: “Catarina e a beleza de matar fascistas” e “Pêndulo”, de Tiago Rodrigues e Marco Martins, respetivamente.

levado à cena esta segunda peça de teatro de José Cardoso Pires⁶. Estranhamos, não porque a peça seja uma exaltação fulgurante da Revolução, porque não o é, ou apenas o é enviesadamente, mas porque traz para o palco, que é também o da narrativa, assuntos que, como veremos, duplicam uma realidade que, pedagogicamente, é necessário manter presente na memória coletiva.

Uma peça que nos idos anos oitenta, em eco do que já havia escrito, em 1979, o crítico teatral Carlos Porto havia visto como “uma sonda profunda” à “mecanizada assunção da violência” da sociedade portuguesa, durante o regime fascista, “dividida entre a repressão policial, a resistência activa a essa repressão e o conformismo por aquela em parte manifestado”. Tudo urdido e ilustrado “através de personagens a que o A. retirou os possíveis aspectos maniqueístas”. O “sucessivo arrancar de máscaras (em que provavelmente não será possível arrancar a derradeira)” que a peça oferece, conduz, pois, e ainda, à constatação de *Corpo-delito* “ser uma tentativa, sem paralelo na nossa literatura dramática, de entender por dentro o mecanismo opressivo que dominou a sociedade portuguesa durante quase meio século” (1981: 47). O facto de considerar a peça “um espectáculo importante”, que mostra “um duplo processo: o da Pide e o da ‘despidezação’”, não o impediu, contudo, de apontar que o segundo processo “é teatralmente falhado e por isso, politicamente ineficaz” (Porto, 1979: 7).

⁶ Assinale-se, porém, a leitura interpretada da obra pelos estudantes do 2º ano da licenciatura em Teatro da Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha A iniciativa, do Museu Nacional da Resistência e da Liberdade e do Instituto Politécnico de Leiria, contou com uma sessão realizada na Fortaleza de Peniche, em 17 de outubro de 2024, integrada nas atividades do Clube de Leitura – Página 1.

A mesma, ou as mesmas ideias são partilhadas pelo dramaturgo Orlando Neves⁷, que, por um lado, destaca a análise “adulta e séria” de Cardoso Pires, que, “Pela primeira vez entre nós, directamente e sem peias, [...] aborda o problema da Pide, antes e depois do 25 de Abril”, representando “Os torcionários observados por dentro de si mesmos e na sua relação (teatral) com as vítimas, [...] uma forma de análise terrivelmente contundente e impressionante para o espectador”. Por outro lado, não deixa de considerar que “o resultado – a peça – não consiga atingir o alvo”, e que “Estamos assim face a um texto falhado como unidade dramática, no ritmo, na economia” (Neves, 1979: 30R).

Seja como for, é inegável que o tema de *Corpo-delito na sala de espelhos* se enquadra na reconhecida vivência antifascista de Cardoso Pires e no conseqüente culto de uma literatura de forte cunho ideológico. Mas, para melhor compreendermos a génese deste texto teatral, torna-se necessário recordar um texto incluído em *E Agora, José?* (2003a [1977]), parcialmente transcrito no Programa de apresentação de *Corpo-delito* (1979b: 12). Referimo-nos ao texto “A visita”, em cujas páginas o escritor narra e descreve a sua ida, em tempo pós-

⁷ Lembrando que a peça produzida pelo Grupo 4 e levada à cena em maio de 1979 é diversa da versão que no ano seguinte se publica e que é designada como “versão de Londres”, deve, porventura, salvaguardar-se o facto de as palavras de Orlando Neves, bem como as que Carlos Porto escreve em 1979, respeitarem às impressões colhidas enquanto espectadores e não enquanto leitores do texto dado à estampa em 1980. Na crítica escrita pelo primeiro ressalva-se, aliás, que a sensação menos positiva com que ficou pode dever-se à encenação, levada a cabo por Fernando Gusmão. A denominada versão de Londres conta com correções, nomeadamente no que diz respeito ao número de personagens ou à descrição de ambientes (Pires, 1979), que, apesar de terem sido enviados por Cardoso Pires em tempo útil para a encenação, não foram, ou não puderam ser contemplados, pelo Grupo. O dactiloscrito da peça (anotado por Mário Jacques – Inspetor Sigla) pode ser consultado no Museu Nacional do Teatro e da Dança (Pires, 1979a). Ver, sobre o assunto, RTP Arquivos, 1980.

-Revolução, à antiga sede da PIDE, na Rua António Maria Cardoso, em Lisboa, porta com porta com o Teatro São Luiz (Pires, 2003: 222). É justamente a partir da verificação da “simpatia topográfica” de várias “gestapos” pelos teatros que discorre sobre possíveis afinidades entre a (perversa) arte de inquirir e a arte de representar.

Ambas as encenações acontecem, é verdade, em palcos com características diversas; porém, o *ritual* de atuação revela semelhanças consideráveis:

Por exemplo, a luz e a sombra são decisivas, toda a gente sabe. E há outros condicionamentos (con-di-ci-o-na-men-tos, repito): o som e as máscaras, o espaço – tudo isso. Depois os actores («pequenos anónimos» e «memoráveis actores», diria o Wordsworth que Deus tem) também eles, sendo da Casa, se revezam no cenário dum gabinete de tortura em papéis do anjo ou do diabo, do sádico ou do humanizado e também lá, como no teatro, todo o diálogo é violentado pelo efeito de surpresa ou pelo choque. E a alienação do tempo, já me esquecia. De facto que é a «prova do sono» senão uma alienação do tempo elevada à última potência dramática? (Pires, 2003: 223)

A tudo isto ninguém ficará indiferente. E ninguém, como o reconhece Sigla, sairá o mesmo depois de transpor a soleira da porta desta Casa:

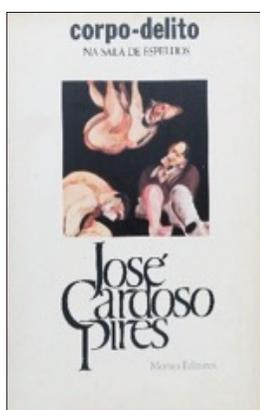
Ninguém, seja quem for, volta a ser a mesma pessoa depois de ter passado àquela porta. Ninguém. Resista, entregue-se, faça o que fizer, ninguém volta a ser o que era. Nem os próprios agentes, por que não? Seja qual for o grau, todo o agente deixou de ser o que era porque perdeu o passado logo que aqui entrou (Pires, 1980a: 28).

A entrada, que se faz através de uma antecâmara, “Acidente na sala pública⁸”, narrativa-espécie-de-didascália-ato zero que antecede a “Primeira parte”, revela, pois, desde o início, afinidades com o teatro épico de Bertolt Brecht, na medida em que pressupõe um efetivo e obrigatório envolvimento crítico do público, derrubando irremediavelmente a quarta parede, e, por conseguinte, forçando-o a deixar de lado “a ilusão de ser o espectador impressentido de um acontecimento em curso” (Brecht, 1957: 91, 130).

Entendendo como entidade única o par espectador-leitor, depois de sermos recebidos por “uma estátua sinistra erigida no hall”, “escultura de museu de cera e em tamanho natural (alguém de rosto oculto, chapéu, óculos escuros, gabardina de gola levantada)”, deparamos, já “na plateia, de pé e de costas para o palco”, com “dois indivíduos, que dir-se-iam gémeos da escultura” e que “vigiam friamente”. Um terceiro gémeo aparecerá no meio do público, em “perseguição alarmada”, e, nesta altura, acrescentamos, em perseguição alarmante, todos acabando por desaparecer, saltando para o palco e atravessando o cenário, que os próprios atores sujeitam a “correções de última hora” (Pires, 1980a: 21-22). Assim, teatralmente chamados para dentro de uma peça em representação, e também de um texto que denunciará as muitas máscaras da violência que a imagem da capa da 1.^a edição da Moraes Editores, e também a da lançada pelo Círculo de Leitores (Pires, 2003d),

⁸ Sob o título “Auto e confrontações”, antecede esta *entrada* a referência à produção, às personagens e intérpretes nos papéis principais, algumas indicações técnicas e uma página onde se estampam três significativas epígrafes sobre a corrupção “do corpo para destruir a identidade”, da autoria de Sigla; sobre “o sangue depurado pelo patriotismo e pela impiedade” da Gestapo, de Himmler; e, a terceira, de Herberto Helder, sobre a “Máquina de um horrível trabalho, de um amor voraz como um espelho à frente” (Pires, 1980a: 16-17).

antecipam⁹, mas em simultâneo dela e dele nos distanciando¹⁰, adentramos finalmente, a porta da casa-palco de papel que os seres de *Corpo-delito* habitam, duplos, (quase¹¹) todos sem nome próprio e sem rosto definido, de outros que povoaram o efetivo tempo-espaço do Estado Novo, e, em particular dos esbirros que da Casa da Rua António Maria Cardoso fizeram a sua casa. Não interessa, de facto, o nome que (não) têm.



⁹ A capa da Moraes, da responsabilidade de Vitorino Martins, reproduz um quadro do anglo-irlandês Francis Bacon, “Três estudos do corpo humano” (1967), grotesca imagem-pesadelo da carnalidade de corpos retorcidos, torturados(?). A edição do Círculo de Leitores apresenta uma foto a preto e branco, de Luís Ramos, que duplica a “escultura de museu de cera” que no hall se observa, inserida, porém, num sinistro corredor.

¹⁰ “[D]istanciar um acontecimento ou um carácter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do carácter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade” (Brecht *apud* Bornheim, 1992: 243).

¹¹ A amante de SIGLA chama-se NINA e, em contexto doméstico, de intimidade, esta sempre se dirige ao primeiro pelo nome próprio: Quim (Xana na versão de 1979).

Em estreita afinidade com as personagens-tipo, ou com as figuras que ainda povoam um imaginário coletivo, importa, antes, a profissão-atividade-estatuto para o qual remetem, de forma por vezes onomatopaicamente simbólica e (repressiva e opressivamente) sugestiva: no topo da *cadeia alimentar*, o Inspetor Sigla – nome-corpo individual que modeliza um coletivo, a PIDE, convocando tanto os Palma Bravo quanto os Dinossauros Excelentíssimos do mundo, –; depois, com igual potencial, o Chefe de Brigada, os agentes A e B – instrumentos de execução do poder –, as Agentes Tralálá e Escuta – acessórios de manutenção do controlo, e, na base, um Prisioneiro e uma Jovem Prisioneira. A pairar sobre todos estes que compõem o elenco principal da peça, e também sobre outros que fazem parte do leque dos atores secundários (como o Fotógrafo ou o Vagabundo Rolhas), um sórdido Juiz Midões.

Colocando-nos no papel do espectador que assiste à peça, não cremos que a assim conseguida diluição da ilusão que separa o real da sua representação ficcional-teatral se esgote na antecâmara da peça. Ela continua, com efeito, por um lado, pela incorporação nas cenas de outros momentos narrativos, que funcionam como complemento das tradicionais didascálias, de pendor meramente indicativo e não narrativo, e que, mais uma vez, afastam o texto cardoseano do teatro clássico, ou, nas palavras de Brecht, do “teatro de forma dramática”, e não épica (Brecht, 1957: 23). Por outro lado, é também conveniente referir o facto “de a cena, através de aquisições técnicas,¹² ter adquirido condições para incorporar nas representações dramáticas” outros

¹² Lembrando o que em “Memória descritiva” escreve sobre *O Delfim*, podemos dizer que a incorporação destas técnicas também “pretende ‘acordar’ o leitor, afastando-o de uma comunhão sentimental com a estória ao nível naturalista e trazê-lo para um plano mais crítico”, que, no caso do romance era “o da própria redação” (Pires, 2003c: 104). Note-se ainda a

elementos narrativos. As possibilidades oferecidas pelas projeções (...) completaram o equipamento do palco; surgiram no palco no preciso momento em que se constatou não ser possível apresentar os acontecimentos que se revestem para os homens de importância máxima pelo simples processo de personificação das forças em acção ou da submissão das personagens ao poder de invisíveis forças metafísicas. (Brecht, 1957: 73-74)

No caso que nos ocupa, os “outros elementos” ou “aquisições” postos em cena traduzem-se na “reprodução em diapositivos na 2.^a parte do espectáculo” de “Caricaturas portuguesas dos anos de Salazar”, de João Abel Manta (Programa, 1979: 8), e da projeção “de legendas de ação acompanhadas de sinais luminosos intermitentes, como nos quadros do aeroporto”, como lemos no panfleto incluído na 1.^a edição da peça, e que abaixo reproduzimos. Na versão escrita, as “aquisições” consubstanciam-se na inclusão de algumas fotografias da representação (não incluídas em outras edições) ou na titulação das cenas, ou melhor, dos capítulos¹³, de acordo com designação do autor.

correspondência entre as duas obras, agora ao nível da apresentação formal: no romance, a “mudança de enquadramento que o narrador ensaia (...) leva-o à sobreposição, umas vezes, e noutras à dupla imagem (...). Noutras ocasiões ainda muda de tática, envereda (...) por paralelismos de acção (...) organizando os mesmos componentes dramáticos de maneira diferente como uma ‘aliteração’, digamos, ou, segundo a nomenclatura estruturalista, como uma ‘visão estereoscópica’” (Pires, 2003c: 124); em *Corpo-delito*, assistiremos à apresentação-dramatização simultânea de cenas (ver infra, nota 19).

¹³ Remissão para capítulos anteriores em duas ocasiões: “(cap. 14)” e “final do cap. 21” (Pires, 1980a: 130, 140).

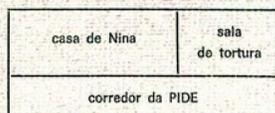
ESPAÇO E LOCALIZAÇÃO

A acção decorre em Lisboa, na casa de Nina e na Central da PIDE.

Casa de Nina: living com porta para a escada e janela para a rua; porta de comunicação com o interior (quarto de dormir, cozinha, toilette). Um divã-cama e uma mesa; um espelho gigante; telefone; e gira-discos.

Central da PIDE: sala de tortura, um pátio (ou corredor de espera) e um «labirinto de planos» constituído por três espaços reduzidos; estes espaços podem ser montados em fundo e na vertical, ou aos lados do cenário.

Num **écran** projectam-se legendas de acção, acompanhadas de sinais luminosos intermitentes, como nos quadros de voo dos aeroportos.



proj. horizontal

Tratando-se de uma versão de leitura, o texto teatral aparece nesta edição substancialmente acrescido de anotações destinadas a uma apreensão visual imediata da acção e das personagens.

Como escreveu Brecht,

O palco principiou a «narrar». À ausência de uma quarta parede deixou de corresponder a ausência de um narrador. E não era somente o fundo que tomava posição perante os acontecimentos ocorridos no palco, trazendo à memória, em enormes *écrans*, outros acontecimentos simultâneos ocorridos algures; justificando ou refutando, através de documentos projectados, as falas das personagens, fornecendo números concretos, susceptíveis de serem apreendidos através dos sentidos, para acompanharem diálogos abstractos; pondo à disposição de acontecimentos plásticos cujo sentido fosse indefinido números e frases. (1957: 74)

Além disso, no âmbito das teorias cognitivas de construção de personagens, o processo de imersão (Gerrig e Allbritton, 1990), em que, como leitores(-espectadores-virtuais) nos envolvemos de modo não mimético, distanciado, portanto (sempre em tonalidades violentas), é agora motivado, e reforçado (tendo em mente a chamada de atenção prévia – da capa e do “Acidente na sala pública), por um lado, pela figuração que das personagens vamos construindo a partir da onomástica (e que se confirmará com o desenvolvimento da peça). Esta, a onomástica, que, em regra, como já dissemos, não individualiza as personagens, obriga-nos ao que Carlos Reis designa como “gestão da informação (...) que dá prioridade a um movimento *top-down*”, “um processo” em que, continua Reis, citando Schneider (2001: 611), “the reader’s pre-stored knowledge structures are directly activated to incorporate new items of information” (Reis, 2016: 30).

Por outro lado, e de não somenos importância, a primeira parte, no espaço-tempo de cenas localizadas numa “Sala de Tortura, paredes nuas”, esbate mais uma vez a quarta parede. Tal sucede a) porque o Prisioneiro-ator manifesta plena consciência da presença do público – “Não creio que o público que se encontrava na sala se tenha apercebido do que realmente aconteceu. Eu próprio procurei evitar o alarme, convencido de que assim me seria mais fácil escapar...” (Pires, 1980a: 26) –, b) porque as técnicas de interrogatório do prisioneiro se estendem aos espectadores, e aos leitores, que, do real em que se situam, imaginária e virtualmente viajam para o interior do teatro, isto é, do palco como sala de exposição da História.

Deste modo, no início do interrogatório, depois de lhe ter sido ordenado que despejasse os nomes, ou não sairia dali vivo, as indicações cénicas são, respetivamente, “O holofote abate-se sobre o público, cegando-o” e “Holofote sobre o público” (Pires, 1980a: 26, 27), desse modo teatralmente o chamando à boca de cena, tal como sucederá mais tarde em cena igualmente intitulada “Strepitu et

figura”: “Sala de Tortura [grafada com maiúscula]. Vozes do Chefe de Brigada e do Agente A prolongando o ritmo cadenciado da frase «frio e malteses, borregos e comunas» do Agente B. Holofote sobre o público” (Pires, 1980a: 31).

Não há, pois, como não participar das quatro cenas que decorrem na Sala de Tortura, como não avaliar analítica e criticamente o *real* observado, o que deve despertar a atividade e exigir decisões (Brecht, 1957: 129, 23). Palavras que parecem ecoar nas de Cardoso Pires quando, sobre a peça, afirma ter pretendido “lançar um aviso”, não pensando “apenas na PIDE”, pois a intenção era “provocar também [n]o espectador um pouco da responsabilidade daquele Polícia, não apenas o repúdio, o sentimento de estar a ser agredido, mas também que lhe pusesse um pouco o problema da consciência – em que medida mato com tanta facilidade [n]esta realidade?” (*Diário de Lisboa*, 1980: s./p.). Por conseguinte, ao contrário do espectador do teatro dramático, que

diz: – Sim, eu também já senti isso. – Eu sou assim. – O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. – Será sempre assim. – Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. – Choro com os que choram, e rio com os que riem.

O espectador do teatro épico diz: – Isso é que eu nunca pensaria. – Não é assim que se deve fazer. – Que coisa extraordinária, quase inacreditável. – Isto tem de acabar. – O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. – Isto é que é arte! Nada ali é evidente. – Rio de quem chora e choro com os que riem. (Brecht, 1957: 75)

Sobejamente interessante nesta Primeira parte, à boa maneira cardoseana, é o modo como o tempo é tratado e encenado, numa “temporalidade não linear”, como assinala Eduardo Lourenço no Prefácio, em técnica que retoma de *O Delfim* (1968) e que continua

em *Balada da praia dos cães* (Dissertação sobre um crime) (1982), por exemplo, romance que também prolonga a dinâmica teatral do interrogatório¹⁴. Recordando as semelhanças, apontadas por José Cardoso Pires entre todo o interrogatório policial (sobretudo o de tipo político) e o teatro, é agora o momento, portanto, de acrescentarmos a alienação e a distorção do (espaço-)tempo, que, em tonalidades kafkianas percorre *Corpo-delito na sala de espelhos* (“Auto e confrontações”).

A ilustração-exemplificação deste aspeto é encenada e corporizada no e pelo Prisioneiro que, sujeito a torturas como a da privação do sono, também conhecida como “a estátua” (Pires, 1980a: 27), sujeito à corrupção do corpo e consequente despersonalização, destruição da identidade e da imagem¹⁵, gradualmente, vai perdendo as suas referências e as âncoras ao real que o envolve:

Relato do Prisioneiro: «Nenhum dado, nenhuma confirmação, era o caminho a seguir. Durante a primeira privação de sono, que durou

¹⁴ Veja-se o capítulo III em cujas páginas o Chefe Elias interroga Mena numa “das choças da Judiciária”: “doze palmos de chão e uma porta com ralo de vigia. São o quê? Três e meia, um quarto para as onze? Já chegámos ao abrir dos malmequeres ou ainda estamos em horas de coruja? Mistério. Só perguntando. Ali, cela privativa dos subterrâneos da Judite, o tempo desfaz-se lentamente na luzinha piloto que escorre do tecto de cimento. Não há horas nem desoras (Mena não tem relógio, faz parte das anulações policiais tirar o relógio ao preso) nem há lua nem sol; a dormir ou acordada. Elias pode entrar pela sala dentro e começar. Recapitulando... / Invasão do espaço individual, assim se diz. Violentação do território do sono e outras. Logo na primeira sessão de perguntas o chefe de brigada montou o cenário arrastando maples e mesas (...)”. (Pires, 1982: 61)

¹⁵ [SIGLA] “Faz parte de todas as polícias corromper o corpo. Despersonalizar, destruir a identidade e a imagem pela corrupção do corpo. E a Polícia também tem o seu corpo, com todos os vícios, os orgulhos e com toda a imagem qua a fazem vencer. Aprendemos, sabemos técnicas que já vêm de longe...”. (Pires, 1980a: 92)

salvo erro, trinta e duas horas, os agentes evitaram interrogar-me sobre informações que possuíam...»

Acabam por deixar o prisioneiro, diante da parede, **bêbedo de sono**.
 Relato do Prisioneiro: «À sétima ou à oitava noite (não posso precisar) tive as primeiras alucinações. Já contava com isso e consequentemente não me apavorei, esforçando-me por analisar as minhas reacções de modo a reforçar as defesas do inconsciente. A determinada altura (**julgo que já de dia**) entrei numa espécie de **semidélírio**, e recordo-me de que cheguei a dizer ao guarda que tinha entrado em alucinações mas que sabia como vencê-las. Via caranguejos, baratas e vermes semelhantes a sanguessugas que avançavam pelo chão e que eu tentava esmagar com os pés ansiosamente. **Adormecia** enquanto andava pelo meio delas, **tropeçava, esbarrava nas paredes**, e esses choques produziam estrondos dolorosos dentro de mim».

Sigla: «O senhor **perdeu a noção do tempo**, está a ver?! (...) Uma pessoa com a sua cultura sabe perfeitamente que já chegou ao limite da despersonalização.

Prisioneiro: Noite...

Sigla: **Está sem referências**. Repare... (*Mostra-lhe o relógio*). Oito da manhã!

Prisioneiro: Noite... Ouvi brados... a sentinela...

Sigla: Delírios... sons fantasmas... tudo isso é natural.

Prisioneiro: ... Não importa...

Sigla: Importa, sabe muito bem que importa... **Espaço, tempo, controlo sensorial, o senhor está a perder tudo isso** a uma velocidade que nem imagina. Ou age enquanto é tempo ou está perdido. Temos declarações dos seus camaradas... (Pires, 1980a: 27, 31, 41, 88, respetivamente) (destacados nossos).

Devemos ainda registrar as cenas significativamente intituladas “Matar o tempo¹⁶”, que (com outras respeitantes à vida íntima e amorosa de Sigla e Nina¹⁷) intercalam a narração-descrição da tortura (através de relatos gravados ou pela viva voz do Prisioneiro) nas cenas não menos sugestivamente intituladas “Strepitu et figura” (“Ruído e forma¹⁸”), e que em termos espaciais a englobam. Estas cenas, arrastando-nos nessa e por essa alienação espaço-temporal, decorrem num “labirinto de planos” (Pires, 1980a: 29), em blocos simultâneos, mas nem sempre inscritos pela mesma ordem, a lembrar tanto a fragmentariedade formal quanto a temporalidade estilhaçada, de que *O Delfim* já se havia construído¹⁹.

Regressemos, porém, aos episódios de tortura. Lembrando agora as palavras de Cardoso Pires em carta dirigida a Fernando Gusmão, sobre a componente sadomasoquista da sua peça, em estreita

¹⁶ Compostas por diálogos travados entre os Pides, em torno de banais, e por vezes risíveis, aspetos da vida quotidiana, estas cenas criam um estranho contraste com a intensidade dramática e violenta dos momentos de tortura (em *off* ou em palco).

¹⁷ “O jogo da verdade: as máscaras”, “O jogo da verdade: palavras cruzadas”, “O jogo da verdade: a fuga”, “O jogo da verdade: a comemoração”.

¹⁸ Simbolicamente apontando para os gritos do Prisioneiro e para a desfiguração do seu corpo. Na linguagem jurídica, a fórmula “simpliciter breviter, de plano ac sine strepitu et figura iudicii”, que aponta para processos sumaríssimos, é “autorizadora de um procedimento rigorosamente oral e concentrado em uma única audiência, a dar-lhe feição de procedimento especial” (Teixeira, s./d.: 803. A violação de direitos do Prisioneiro e a ilegalidade da inquirição a que assistimos ficam muito claras se tivermos em conta a definição de “processo sumaríssimo: “forma especial de processo penal, a aplicar em casos em que o crime seja punível com pena de prisão não superior a 5 anos ou só com pena de multa, se o Ministério Público entender que deve ser concretamente aplicada pena ou medida de segurança não privativas da liberdade (multa, admoestação, trabalho a favor da comunidade). É necessário que haja concordância por parte de juiz, do arguido e, se o crime tiver natureza particular” (Ministério Público de Portugal, s./d.).

¹⁹ Parte 1, cena 3: plano CBC, cena 5: plano CACC (mudança de personagem), cena 8: BACA, cena 10: CABABC, cena 12: CACAC, cena 14: BAA/CBA/CBA/C.

conexão com “qualquer forma de tortura” na sua expressão dramática, e recordando, essencialmente, que “Isto está presente nas ‘confrontações autoritárias’ do quotidiano comum e no álbum das relações sexuais em vulgata contemporânea” (Pires, 1979b: 10), não há, também, como não estabelecer um estreito paralelismo (e, por consequência, não há como não participar) com uma interessante e violenta cena íntima protagonizada por Nina e Sigla. Referimo-nos a um dos jogos da verdade (“a comemoração”), que, em espelho das cenas de tortura (interrogatório e comportamentos), em longo diálogo que culmina com a primeira a cavalgar o segundo (Pires, 1980a: 80), dá agora conta dos tensos, e enigmáticos, laços (des)afetivos que ligam os intervenientes. A confissão a obter em dia de condecoração de Sigla é agora a verdade, que se supõe ser a de uma relação que começa com Nina a deitar-se com um estudante e a acordar com um polícia (Pires, 1980a: 74).

Uma verdade que nem Nina nem nós, leitores ou espectadores, obteremos de forma plena. As aparências, ou as máscaras, confundem-se com as intenções, as motivações e os sentimentos íntimos destas personagens, em crescendo ambíguo que se estende à segunda parte da peça, já depois da Revolução de Abril. Assim, presa numa rede desde cedo tecida pelo amante, num espaço – a sua casa – em que destacamos a presença de um poster de Che Guevara, supostamente ali colocado pelo inspetor para a proteger, ou, simplesmente, para se proteger, não denunciando a sua afiliação à polícia política (Pires, 1980a: 35, 40), Nina parece e não parece ser vítima. Já em tempo de democracia, Nina parece e não parece capaz de denunciar e entregar o amante, parece e não parece ter consciência da teia em que se enredou, até que, por fim, eventualmente perdido o medo, decide sair de casa (Pires, 1980a: 142).

Porém, não o faz. À ousadia de uma Mata-Hari, ou à dissimulação de uma mulher Top Secret sobrepõem-se a volubilidade e a fragili-

dade emocional de uma Columbina (Pires, 1980a: 38) que, aqui, não consegue abandonar o seu Arlequim (ou talvez o consiga, embora não literalmente, como veremos). Deste modo, apesar de esta figura recorrente na peça praticamente sempre lhe surgir associada, assistimos a um interessante jogo de máscaras que permite a permuta de papéis, e dos sentidos que lhe são inerentes e que se abrem para uma identificação simbólica com Sigla²⁰. É assim que o boneco-bufão, simultaneamente observador e personagem de uma comédia humana, ora é beijado e abraçado por Nina, que também lhe tira a mascarilha e a põe nela própria, ora esta se lhe dirige em confiança, ora surge sentado no divã (Pires, 1980a: 35, 43, 36, 67), ora se faz presente em fotograma projetado na cena final, “ao mesmo tempo que a voz *off* do Inspetor acompanha a redação da carta”, sugestiva, provocatória e ironicamente intitulada “O romper da teia” (Pires, 1980a: 155-156), e onde, entre outras considerações (outras máscaras²), Sigla dá conta do desespero de a ter perdido.

Tornando verdadeiro o indício dado em tom de gozo farsesco²¹, e invertendo o rumo da história destes seres da *Commedia dell'Arte*, em *Corpo-delito* será Sigla-Arlequim (farsante e/ou demónio, como alguma tradição mais antiga o admite) a abandonar, ou a tentar abandonar, Nina-Colombina. Em cena que leva à revelação da sua verdadeira natureza, ou à remoção total da máscara que, em cenário de intimidade, quase se lhe havia colado ao rosto, sabemos, agora, que,

²⁰ Na parte introdutória do texto levado à cena em 1979, e que no de 1980 corresponde, *grosso modo*, a “Acidente na sala pública”, chama-se a atenção para o facto de o “grande Arlequim de trapos com mascarilha de carnaval” ser “uma personagem privada de Nina que por isso não constitui uma presença física aos olhos de Sigla” (Pires, 1979a: 3) (sublinhado de Mário Jacques-Inspetor Sigla).

²¹ “Nina: Columbina abandonada! Colombina, coitadinha, abandonada em pleno Carnaval!” (Pires, 1980a: 38).

tendo perdido poder político, não pretende perder o controlo que sobre a amante vinha exercendo. Impedindo-a de abandonar a casa, em agressiva troca de palavras que reverberam as de outras conversas, informa que sairá ele, mas que voltará. E voltará

porque isto é um povo de mansos que não sabe ganhar e que só ataca quando está na mó de cima. E tu, mais tarde ou mais cedo, tens-me cá outra vez! Aqui, pois então, nesta casa! E por essa é que tu não esperavas! (Pires, 1980a: 148)

Para além da colérica e ameaçadora troca de palavras entre ambos, que culminará com Nina a assumir a máscara do poder de Sigla-Arlequim, ou a deixar de ser o rato que contracena com o Arlequim (“O rato e o Arlequim”, Pires, 1980a: 108), num desfecho aberto em que, armada, o tenta impedir de fugir de casa, ou de a abandonar sem se entregar às autoridades, devemos atentar no comentário relativo ao facto de “isto” ser “um povo de mansos”. Este, na leitura que fazemos, permite-nos compreender melhor o tom e a cor em que se desenrola a segunda parte da peça, quando “A poesia [já] está na rua”; uma segunda parte que, como acima apontámos, Carlos Porto considera “teatralmente falhada” e “politicamente ineficaz” (Porto, 1979: 7).

Podê-lo-á ser, no primeiro caso²², podê-lo-á ser também, eventualmente, no segundo, se considerarmos o governo como alvo-destinatário da mensagem. Porém, do ponto de vista e do *lugar* em que,

²² Sublinhando novamente a importância do espectáculo, e, por conseguinte, da peça, pelo que nela há de conseguido (“caso da autenticidade das cenas de tortura”), para Carlos Porto “falta a esta segunda parte, aquilo que é a própria razão de ser do teatro: o conflito. O problema do inspector Sigla surge demasiado marginalizado, individualizado para verdadeiramente nos empolgar, e no dentro da cena – a cadeia – não há de facto conflito.

com outros leitores, nos situamos, não podemos deixar de considerar a eficácia da obra (e, retroativamente, do espetáculo), pelo que nela nos leva, nos obriga, a revisitar e a refletir sobre o tempo-espaço do além texto. Por outras palavras, apesar de vertida em verbalizações e comportamentos de personagens tecidos a partir de uma leveza banalmente risível, acreditamos que esta parte informa, como aliás admite o crítico teatral no texto que vimos citando, sobre o modo como a justiça foi feita em período pós-Revolução, em particular, e, por extensão, sobre a Justiça, em geral, na tentativa, talvez infrutífera, de evitar repetir erros cometidos.

Encenada através de *andamentos* que duplicam a realidade vivida no pós-25 de Abril, e da qual Cardoso Pires dá conta no já mencionado texto “A visita”, datado de junho de 1977, e, antes disso, em março do mesmo ano, de modo mais desenvolvido e incisivo, em “Os Pides: uns subordinados como outros quaisquer?”²³, encontramos, na reta final de *Corpo-delito na sala de espelhos*, a exposição crítica da tentativa de humanização dos responsáveis pelo policiamento político durante o Estado Novo. Ou, como escreve, “da dignificação do repressor” e a “rehumanização dos carrascos” (Pires, 1979: 57). Se o assunto não fosse tão sério e grave, se o enredo não fosse tão moral e humanamente condenável, poderia, voltamos a sublinhar, ser cómico.

E por isso não há teatro. (...) Por outro lado, nem o autor nem o encenador tiveram a noção do tempo dramático, alongando demasiadamente algumas cenas” (Porto, 1979: 7).

²³ Com algumas diferenças, mas com igual teor de denúncia, este texto será publicado em *E agora, José ?*, com o título “Prefácio natural do medo” (2003c). Em ambos, sem receio, Cardoso Pires regista os nomes daqueles que falharam na tarefa de fazer justiça aos agentes da PIDE.

Recordamos um excerto de “Prefácio natural do medo”, a propósito dos responsáveis pelo julgamento dos atos cometidos pelos Pides²⁴:

Durante quase meio século o fascismo português viveu em absoluta liberdade à custa da liberdade que nos roubava, agora continua livre graças à liberdade que conquistámos e que ele explora. Livre para no-la roubar. (...)

Por preconceito de imparcialidade, averbam o passado da vítima da PIDE como um coeficiente de suspeita: ex-resistente, homem politizado... – logo indivíduo fanático, predisposto à vingança. Ao policial acusado, pelo contrário, conferem-lhe as atenuantes do desprotegido e do apolitizado. Será o funcionário da rotina, o elo duma hierarquia onde, de degrau em degrau, o pecado vai sendo transferido até que, em última instância, se faz do Diabo um anjo escarnecido e de Deus o culpado final”. (Pires, 2003 [1977]: 202-203)

Na peça, em “A grande roda”, por exemplo”, assistimos, na “Central da PIDE”, a uma “Marcha de protesto ao som do trecho de *A Tosca*. Cravos desenhados nas paredes e o slogan “*A POLÍCIA ESTÁ COM O POVO!*”, e *ouviremos* os agentes (agora prisioneiros), “empunhando cravos”, a clamar por “Liberdade! Justiça! Humanidade!”, alegando também serem portugueses, ou terem defendido o território, ou terem, apenas, cumprido ordens (Pires, 1980a: 116).

Naquele que foi o cenário da época, vejamos alguns excertos de cartas dirigidas por familiares de Pides a Rodrigo Sousa e Castro

²⁴ À data da Revolução haveria cerca de três mil agentes e 20 mil informadores. Terão sido feitos 29 mil prisioneiros, não se sabendo quantos morreram de tortura.

Coordenador da Comissão de Extinção da PIDE / DGS²⁵: “São dois anos quase a andar a esmolas dos familiares (...). Estamos desamparados, senhor capitão, ajude-me, peço-lhe por tudo. O meu marido não é criminoso nem ladrão, servia o estado”; “Levaram-me o meu paizinho de casa há muito tempo. Ele sempre foi muito bonzinho, nunca fez nada a ninguém”, “Não se vê bem como é que o requerente ligado à hierarquia da PIDE possa ser (...) o responsável pelo regime político derrubado”, “Por lá se encontra preso o meu irmão em Alcoentre, faz 22 meses de prisão (...) e até à data ainda ninguém lhe perguntou nada. Ele jura que nunca foi para aquele lugar com a ideia de fazer mal a ninguém (...) Diz que depois de estar preso é que soube o que aquilo era” (RTP s./d.).

Alegando que “Em democracia (...) não podemos aplicar aos Pides a mesma ação punitiva que eles aplicavam aos democratas”, o próprio Sousa e Castro aceita (estranhamento, do nosso ponto de vista) ter havido “uma grande massa [de Pides] imbuída de um espírito de missão, de benfeitoria, fazer bem ao país, fazer bem ao povo” (RTP s./d.)²⁶. Recorde-se, na mesma linha, que, em 1989, Cavaco Silva, então primeiro-ministro, negou a atribuição de uma pensão vitalícia a Salgueiro Maia “por serviços excepcionais e relevantes”, mas concedeu uma idêntica pensão a dois inspectores da extinta PIDE/DGS” (Castanheira, 2009).

²⁵ O general Ribeiro Faria, o “alto responsável da Extinção da PIDE”, defenderia a “apolitização legalista do crime político e do terrorismo de Estado praticados pelos seus agentes directos” (Pires, 2003 [1977]: 204).

²⁶ Consulte-se a Lei 8/75 de 25 de julho, com efeitos retroativos: “Determina a punição a aplicar aos responsáveis, funcionários e colaboradores das extintas Direcção-Geral de Segurança e Polícia Internacional e de Defesa do Estado e estabelece que a competência para o respectivo julgamento é de um tribunal militar”.

Assim nos parece esbater-se a (aparente) leveza da segunda parte, que, afinal, se revela adequadíssima ao título, assim justificado pelo próprio autor:

Quanto ao título, *Corpo-Delito na Sala de Espelhos*, eu acho este certo, lógico e paradigmático até porque os espelhos (não o espelho: há várias intromissões dos espelhos com elementos de confrontação e em particular nas cenas paralelas do Prisioneiro e nas de Nina e inspector Sigla, além de que o écran da TV tem uma função distorcida ou alegórica de espelho real..), até porque, dizia eu, o elemento espelho é um símbolo clássico da morte e da alienação. Sala *de* espelhos (não *dos* espelhos), a sala do Luna-Parque onde o homem se diverte com os seus rostos fantasmas (vide Orson Welles). E *Corpo-Delito*, um corpo que é simultaneamente o delito, e não *Corpo de Delito*, corpo vitimado, peça do processo policial. (Pires, 1979b: 10)

Embora as cenas de tortura do Prisioneiro ou da Prisioneira se revistam de suma importância, naquilo que lustram da violência física exercida sobre os opositores ao regime, a verdade é que das palavras de Cardoso Pires ressalta a necessidade de chamar a atenção para o facto de os Pides – enquanto corpo de repressão – serem, de facto, o crime, assim se tornando os réus que o processo criminal da peça julga.

Mais dos que as inúmeras vítimas do regime, urge denunciar e colocar o foco nos perpetradores, nos agentes do crime que se tornam no crime e não no que, numa primeira impressão, lemos e vemos como tal. Tudo visando o retirar das máscaras que se vão colando à cara e ao corpo das personagens²⁷. Tudo exposto em espelhos que

²⁷ Num dos planos de “Matar o tempo”, depois de trazer uma Prisioneira ensanguentada, a agente Tralála exemplificará mais uma das muitas máscaras usadas pelos Pides: em quadro

não deformam ou iludem, que não escondem “o lado monstro” e não fazem “gente” dos que neles vemos (Pires, 1980a 48, 124). Tudo organizado em forma de “aviso”, que é “também uma memória, visto que um país tão brutalizado por uma polícia como esta, sabe que ela não foi condenada, mas apenas apeada. Pior ainda: tolerantemente arquivada” (Pires, 1980b e Pires, 1981). Tudo urdido “entre o facto e a ficção [onde] há distanciamentos e aproximações a cada passo, e tudo se pretende num paralelismo autónomo e numa confluência conflituosa, numa verdade e numa dúvida que não são pura coincidência” (Pires, 1982: 256).

REFERÊNCIAS

- Brecht, Bertolt (1957). *Estudos sobre teatro* (coligidos por Siegfried Unseld). Trad. de Fiama Hasse Pais Brandão. Colaboração de Lieselotte Rodrigues. Lisboa: Portugália.
- Bornheim, Gerd (1992). *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal.
- Castanheira, José Pedro (2009). “Cavaco tenta corrigir erro com 20 anos”. *Jornal Expresso* (9 de junho), disponível em <https://expresso.pt/actualidade/2009-06-09-cavaco-tenta-corriger-erro-com-20-anos-f60e3e64> [consultado em 9.11.24].
- Diário de Lisboa* (1979). “Roteiro cultural” (24 de maio), disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Recensoes/CorpoDelitonaSaladosEspelhos/DiarioDeLisboa_24mai1979_0022.pdf [consultado em 30.10.24].
- Diário de Lisboa* (1980). “No lançamento de ‘Corpo-delito na sala de espelhos’. ‘O que pretendi foi lançar um aviso’” (12 de dezembro), disponível em: <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERI->

de comprazimento sexual progressivo, enquanto despe a roupa, também ela com sangue, Tralálá retira a peruca e “Na púbis luminosa aparece um sexo masculino” (Pires, 1980a: 67).

- DES/josecardosopires/Recensoes/CorpoDelitonaSaladosEspelhos/DiariodeLisboa_12Dez1980_0020.pdf [consultado em 31.12.2024].
- Gerrig, Richard J. e Allbritton, David W. (1990 | Fall). “The construction of literary character: A view from cognitive psychology”. *Style*, 24.3: 380-391.
- Ministério Público de Portugal (s./d). “O que é o processo sumaríssimo”, disponível em <https://www.ministeriopublico.pt/faq/o-que-e-o-processo-sumarissimo> [consultado em 7.11.24].
- Neves, Orlando (1979). “Delito quase”. *Expresso Revista* (2 de junho: 30R), disponível em https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Recensoes/CorpoDelitonaSaladosEspelhos/ExpressoRevista_02Jun1979_0030R.pdf [consultado em 30.10.24].
- Pires, José Cardoso (1977). “Os Pides: uns subordinados como outros quaisquer?”. *Opção* 1 de março: 56-60.
- (2003c). “Prefácio natural do medo”, in *E agora, José?*. Lisboa: Círculo de Leitores, 201-221 [abril de 1977].
- (2003a). “A visita”, in *E agora, José?*. Lisboa: Círculo de Leitores, 222-229 [junho de 1977].
- (2003b). “Memória descritiva”, in *E agora, José?*. Lisboa: Círculo de Leitores, 97-138 [maio de 1971].
- (1979a). *Corpo-delito na sala de espelhos*. Dactiloscrito. Acervo do Museu Nacional do Teatro e da Dança.
- (1979b). “Alguns excertos de uma carta de José Cardoso Pires dirigida a Fernando Gusmão, a propósito da peça”. Programa.
- (1980a). *Corpo-delito na sala de espelhos*. Lisboa: Moraes.
- (2003d). *Corpo-delito na sala de espelhos*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- (1980b). “No lançamento de ‘Corpo-Delito na Sala de Espelhos’”. *Diário de Lisboa* (12 de dezembro), disponível em https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Recensoes/CorpoDelitonaSaladosEspelhos/DiariodeLisboa_12Dez1980_0020.pdf [consultado em 12.11.24].

- (1981). “Corpo delito na sala dos espelhos”. Entrevista a Mário Ventura. *Diário de Notícias* (1 de fevereiro de 1981). Disponível em https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Recensoes/CorpoDelitonaSaladosEspelhos/DiariodeNoticias_01Fev1981_0001_0007-0008.pdf [consultado em 12.11.2024]
- Porto, Carlos (1979). “O render dos criminosos”. *Diário de Lisboa / Sete ponto sete*, 1 a 7 de junho: 7.
- (1981). “Balanço do ano literário de 1980 em Portugal. O texto teatral”. *Colóquio/Letras*, n.º 60: 46-51, disponível em <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/do?class&dom=OCLP&ncod=26499&org=F&xdoms=>, consultado em 15.10.24.
- Programa (1979). Acervo do Museu Nacional do Teatro e da Dança, disponível em <http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=179083&tipo=OBJ>, [consultado em 8.11.24].
- Rebello, Luiz Francisco (2000). “O teatro de Mário Cláudio: alegoria, mistério e melodrama”. *Jornal de Letras, artes e ideias*, 14 de junho: 22-23.
- (1999). “Teatro, tempo e história”. *Colóquio/Letras*. 151/152: 143-150, disponível em <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=151&p=143&o=p> [consultado em 30.10.24].
- (1984a | março). “Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): A literatura teatral”. *Colóquio/Letras*. 78: 55-64, disponível em <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=78&p=55&o=r> [consultado em 30.10.24].
- (1984b). *100 anos de teatro português*. Porto: Brasília Editora.
- (2006). “As boas intenções e os maus resultados”. *Sinas de cena* 5, disponível em <file:///C:/Users/Admin/Downloads/12473-Texto%20do%20Trabalho-37734-1-10-20170721.pdf> [consultado em 12.11.2024].
- RTP Arquivos (1980). “Forma e conteúdo”. Magazine cultural, disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/forma-e-conteudo-12/> [consultado em 2.11.24].

RTP (s./d.). “Cartas da PIDE”, disponível em https://www.rtp.pt/noticias/pais/detencao-de-elementos-da-pide-aconteceu-nos-dias-e-semanas-a-seguir-a-revolucao_v1567588[consultado em 2.11.24].

Teixeira, Sálvio de Figueiredo (s./d.). “O aprimoramento do processo civil como garantia da cidadania”, disponível em: <http://www.oa.pt/upl/%7B87b2c794-467d-4a1a-8195-8576b227b179%7D.pdf> [consultado em 18.11.24].