

Uma primeira versão do texto aqui publicado foi estreada no Teatro Carlos Alberto, no dia 9 de Janeiro de 2020.

*Um Plano do Labirinto*  
de Francisco Luís Parreira

adaptação, direcção e espaço cénico **João Garcia Miguel**  
movimento **Lara Guidetti**  
figurinos **Rute Osório de Castro**  
direcção técnica **Roger Madureira**  
assistência técnica **Luís Gomes**  
direcção de produção **Georgina Pires**  
assistência de encenação **Rita Costa**

interpretação  
**João Lagarto**  
**Paulo Mota**  
**Sara Ribeiro**

co-produção **Companhia João Garcia Miguel**,  
**São Luiz Teatro Municipal, Teatro Ibérico, Sanpapié**,  
**Teatro Nacional São João**







*Um Plano do Labirinto*

PREFÁCIO 13

UM PLANO DO LABIRINTO 23

VOCABULÁRIO QUIMBUNDO E BIBLIOGRAFIA 133



# O domínio produzido de uma ofensa

DAVID ANTUNES

A mais sumária autópsia da nossa historiografia revela o irrealismo prodigioso da imagem que os portugueses se fazem de si mesmos.

EDUARDO LOURENÇO, *O Labirinto da Saudade*

As coisas regressam, o nosso olhar nunca as esgota.

*Um Plano do Labirinto*

Esperança infundada será a de obter de *Um Plano do Labirinto*, de Francisco Luís Parreira, um plano para o labirinto no qual o autor nos convida a entrar. Ergue-se assim a tensão entre a assunção legítima de os labirintos serem dispositivos arquitetónicos cuja função primordial é exaltar o poder catártico da saída, de uma saída, e o reconhecimento melancólico e, pontualmente, sensual de estas construções serem lugares de onde não se sai, e se fica, talvez para sempre, em angústia e definhamento, contemplação e saudade, impulso lúdico e delírio, confusão e esperança impotente.

Dois são, na verdade, os labirintos de Francisco Luís Parreira: o que nos apresenta ou descreve, e o que o autor erige pela arquitetura laboriosa da linguagem e da estrutura da sua peça. Comecemos pelo segundo, o labirinto da linguagem e da estrutura, mais difícil e complexo, que imagino como reflexo invertido e anamórfico do primeiro, como se o observasse ou decifrasse de cima e dele apenas divisasse linhas num plano que, à distância, se vai tornando

bidimensional, mas não menos labiríntico. O aspetto conspícuo de *Um Plano do Labirinto* é a estrutura em duas partes: a primeira constitui-se de sete cenas com títulos em latim, à exceção da primeira cena, “deípara”, parturiente de deus ou deuses, cuja ação e sonho decorrem algures na margem sul do Tejo, no final da década de 1980; a segunda parte, remetendo para o presente, é formada por três solilóquios da personagem A, plausivelmente equacionável como Autor, dois solilóquios de V, forçosamente identificável como a destinatária expressa da peça, nomeada na dedicatória, e um solilóquio final de A/V. Fácil é adivinhar a matéria destes solilóquios (à falta de melhor termo para os designar), a qual não pode senão ser a rememoração de episódios de uma história de amor, que é sempre singular, impossível, sublime e ridícula, porque é a *nossa* história de amor, não lhe faltando, neste caso *e faute de mieux*, o arremedo engenhoso do amador que se transforma na cousa amada. A hesitar entre a localização no texto e o posicionamento na estrutura dramática, entre a chave e a parede cega, entre a injustificação dramatúrgica e o entusiasmo autoral, entre o fim e o fim, oferece-nos o autor uma cena extra, *fabulosa imperii fundamentum*, no termo desta segunda parte, mas numerando-a como oitava, estruturalmente subsequente, portanto, à sétima cena da primeira parte. Nada há de extra na cena extra, a não ser a consideração irónica de, sendo extra, nada acrescentar, apesar do jocoso impulso épico da abertura:

1.º SOLDADO: Ó aparecida! Nós, os jovens exploradores afortunados, chegámos ao centro deste grande e maravilhoso labirinto em hora que não podia ser mais propícia. Por conseguinte, levanta a perna – e um, e dois, e três!

Forçoso é que alguém se avenha com a cena extra se achar que o deve fazer, sendo que o autor não achou que a devesse excisar ou trasladar de sítio! Neste âmbito, aliás, adotando *Um Plano do Labirinto* uma forma teatral, antecipo dificuldades não negligenciáveis à sua realização cénica, o que só abona a favor do objeto em causa, precisamente do ponto de vista das suas possibilidades dramáticas e cénicas. Num certo sentido, todo o texto dramático forte interroga as condições da sua dissolução cénica, ou, dito de outro modo, as condições da sua realização como teatro. O aspecto central destas dificuldades é a óbvia homenagem aos predicados literários do texto, mesmo em momentos claramente teatrais, e a não concessão a uma simplificação da escrita e da palavra.

Não há rationalidade ou progressão narrativa entre as sete cenas da primeira parte, que funcionam antes como quadros, relativamente autónomos, sem princípio e fim definidos, mas, como num labirinto, constituem variações ou repetições de um mesmo tópico: a atribulada, falaciosa, confusa, sanguinária e patologicamente dependente relação entre os portugueses e os povos africanos, em particular do espaço geográfico que hoje conhecemos por Angola, durante a aventura pré-colonial dos descobrimentos e da posterior colonização, nomeadamente, da guerra e do pós-guerra. Assim, e com exceção da primeira cena – que, percebe-se posteriormente, estabelece uma relação prospectiva com a segunda parte, uma vez que encontramos aí, numa cave cosmogónica e de amor recluso e inquieto, os jovens adolescentes A, branco, e V, mestiça, na edificação iniciática e apaixonada do seu destino amoroso, herdeiro funesto de ações, pessoas, tempos e espaços que os transcendem –, as cenas II-VII decorrem em tempos e espaços distantes; por exemplo: II. cor hominis albi, *no Ndongo, margem direita do Coamza, ano do Senhor de 1578*; IV. ex Africa semper aliquid novi,

*Moxico, nas Bundas, 1970 / Amadora, 2024; VII. canem aures / ergo aderat promissa dies, Lisboa / Aeroporto de Luanda, 1975.* Mais do que uma excentricidade erudita, a titulação latina destes quadros e a mestria no uso de registos linguísticos e estilísticos variados indicam um posicionamento paradoxal do autor face ao funcionamento da linguagem; a saber, o seu inapelável apelo retórico, magistralmente explorado, e a elucidação do seu uso performativo no exercício da violência, do poder, da incompreensão mútua, da agonia entre mundividências incomensuráveis.

FORRIEL: Onde é que está o coração do bramquo, estás a ouvir? Foste tu que tiraste o coração ao bramquo? Olha para isto, não diz ai nem ui, queres que te vire a pontapé? O que é que se faz a esta gente?

CAPORAL: Fala-se com calma.

FORRIEL: Com calma, certo, fala-se com calma, mas nunca vi arrancar-lhes nada que não fosse à pancada.

CAPORAL: Falas cristão? Entendes o que digo?

SOLDADO 2: Se não entende língua cristã, meu caporal, olhe que não é mau sinal. Ao parecer, só os bruxos de entre eles são capazes de a aprender.

(II. cor hominis albi)

PADRE: Ela que repita o nome.

PARDO: Eie bangulula Beatriz Maria. (A CATIVA *em silêncio.*) Beatriz Maria.

CATIVA: O muloji uná uaka tu jiba? [= Este feiticeiro vai matar-nos?]

PARDO: Pi! [= Cala!]

PADRE: Que diz?

PARDO: Queixa-se do nome, que se enrola na língua, meu padre.

(Risos.)

PADRE: Conquanto não o esqueça – onde está o provisor da nau, ele que assente o nome num papel e lho dê depois para que a impeçam de o esquecer. Senhor, edificai a Vossa igreja. Pelo mistério da Vossa morte e ressurreição, fazei renascer a Vossa filha Beatriz Maria nas águas do baptismo, para que, marcada com o sinal da cruz, confesse na vida a Jesus Cristo, filho de Deus, e para que, sepultada com Ele na Sua morte, participe também da Sua ressurreição. (*Benze-a.*) Atenta que agora és filha de Deus. Vais para as terras de Vera Cruz onde aprenderás as coisas da santa fé. Lembra-te que está escrito: *oportet nos per aliqua sensibilia signa et caetera*. Não te lembres mais da tua terra, e não comas cães, nem ratazanas, nem cavalos. Abençoe-te Deus todo-poderoso, Pai, Filho e Espírito Santo.

(V. *oportet nos per aliqua sensibilia signa in spiritualia deve-nire, Atlântico sul, rumo à Bahia de Todos os Santos, 1755.*)

CORONEL: (*Para o TURRA.*) Ali aquele jovem vai-te dar um tiro e depois corta-te a cabeça, estás a perceber? Chama-se Firmino. (*Para o SARGENTO.*) O nosso sargento há-de saber por que é que esses merdas fingem que não têm medo de nada.

(VI. *talia per campos edebat funera, nos Dembos, 1961.*)

Não cabe aqui proceder a uma sinopse ancilar de *Um Plano do Labirinto*. Na análise mais ou menos detalhada das cenas da primeira parte e dos solilóquios da segunda, não cabe igualmente

subtrair o leitor, o encenador, ou o dramaturgista à aventura de uma incursão por uma língua morta, aqui tão viva ainda, e por uma língua viva, alçada a outros patamares de uso, contrariando Francisco Luís Parreira a penúria de uma linguagem diminuída e infantil, cada vez mais espoliada das suas possibilidades. Seria injusto, porém, não assinalar a utilização diferenciada e culta de registos de linguagem, coloquial, erudita, epocal, de outras línguas, sobretudo o quimbundo, de universos lexicais e semânticos – religioso, militar, historiográfico –, de arriscados malabarismos sintáticos e de pontuação, a roçar a agramaticalidade pura:

É certo que apenas subida e em face de Deus não  
prendem já  
a alma do bem-aventurado cuidados deste mundo  
mas há pena seguramente em morrer e seguramente  
não se é presente a Deus sem pena posto que há  
nessa presença privação  
e ganhar a Deus pela morte é também perder a graça  
e agasalho da sua criação viva eis a pena  
que assim ganhando a Deus  
haja também perdendo-se o mundo perda Dele  
(III. plurima mortis imago, NZINGA MBANDI *exprime*  
*junto de CAVAZZI DA MONTECÚCCOLO uma dúvida*  
*antes de expirar. Matamba, Dezembro de 1663.*)

É no interior desta trama requintada que o autor tece o que indiquei por primeiro labirinto, devendo ser agora claro não apenas de que labirinto se trata, mas sobretudo que os dois labirintos são indestrinçáveis. O labirinto da linguagem exibe o enredo traumático do labirinto histórico, cultural e político da identidade

dos portugueses e dos povos africanos que cruzaram o seu destino com aqueles, da idade moderna à contemporaneidade, como quem diz, desde a foz do rio Cuanza, no século XVI, às ruas da Cova da Moura, no século XXI:

(SOLDADOS 1-5 *engolidos pelo escuro. Entrou já o corpo de intervenção da PSP. Capacetes, couraças, armas mais sofisticadas. Um deles fala para um walkie-talkie.*)

POLÍCIA 1: Portanto contando com vocês se estão no outro quarteirão está metade do bairro ocupado Mas o que está a acontecer agora é que acabámos de avistar ao fundo da rua uma nuvem de poeira escuto

WALKIE: Uma nuvem de poeira uma nuvem de poeira como escuto

POLÍCIA 1: Uma nuvem de poeira que se levanta escuto

WALKIE: Que se levanta que se levanta assim como o quê escuto

POLÍCIA 1: Como uma tempestade de areia mais isso escuto

WALKIE: Como uma tempestade de areia está bem mas o quê estão a ir para lá escuto

POLÍCIA 1: As ordens são apanhar um qualquer e deixá-lo estendido depois recuarmos e fazermos-nos atacar escuto

WALKIE: Tá certo e deixá-lo estendido mas com que acusação escuto

POLÍCIA 1: As ordens são estendê-lo desde que seja preto e ao pé de um carro o resto vai de si escuto

[...]

POLÍCIA 1: Não é poeira nem nada a arder

POLÍCIA 2: Não

POLÍCIA 1: Foda-se o que é aquilo

WALKIE: Estamos avê-los daqui foda-se escuto

POLÍCIA 1: Tá a recuar tá a recuar

(IV. ex africa semper aliquid novi, *Moxico, nas Bundas, 1970 / Amadora, 2024.*)

Como é manifesto na passagem acima, este trauma, simultaneamente coletivo e individual, estatal e familiar, é resultante da ação de uma dúvida radical não apenas quanto à possibilidade de conhecer as pessoas negras – aqui são uma “nuvem de poeira”, “uma tempestade de areia”, “aquito” –, mas de elas terem uma identidade própria e identificável, serem, na verdade, outro ou outra, isto é, matéria passível de individuação, de separação e autonomia. Do outro lado, é claro, a impossibilidade de compreensão não é menor, e tanto se expressa através de um reconhecimento hipócrita – “É complicado. Os brancos têm sempre razão, é o que deves pensar, faz sempre como eles mandarem” (VII) –, como através do embevecimento supersticioso – “Tu és da semente do branco. Não pisas a terra como os outros. O branco é capaz de tudo. Tudo quer, tudo destrói” (II) –, ou mesmo da perplexidade filosófica – “a morte tornou-se tão complexa com a vinda da cruz” (III).

O outro é fundamentalmente o lugar da perplexidade, do espanto, da confusão e, em particular, da redução à abjeção da matéria; é corpo para tomar, dilacerar, relegar para o espaço do esquecimento. Aliás, esta dificuldade epistemológica e ética tanto parece nascer do medo avassalador da diferença e correspondente reação – da violência à apatia condescendente –, como do próprio amor:

Algumas vezes estavas em casa e abrias-me a porta mas, de manhã, olhava de novo para ti e perguntava: quem és tu agora? Onde está a grande surpresa, a palavra dada,

quando é que acabou? Viste bem quando em teu redor voava? Quase me desfazia no ar. Na véspera de partir, vi a minha imagem num espelho e soube, claramente e com horror, não ser mais do que uma coisa limitada e restrita, obrigada a medir-se com os objectos imutáveis à sua volta, até os mais banais ou que mais estavam à mão. Precisava enfim de um lugar a que chegar seguindo uma direcção só minha, um lugar em que pudesse deitar-me e descansar, sem conhecer ninguém, sem querer ninguém, um lugar sem incêndios nas mãos, sem morada feita no ar que arrefece, sem cortinas enfunadas pela brisa da espera, sem dedos a tactear em redor para apagar a luz e mais uma vez separar, antes de adormecer, o que foi do que será, o que é do que não veio jamais. (V, Segunda Parte)

Num momento em que o movimento *woke* parece sucumbir aos seus preceitos, tornando-se, de forma paradoxal, racista, religioso e profundamente conservador, Francisco Luís Parreira oferece-nos uma leitura desencantada mas cheia de humanidade, de um falhanço do qual somos responsáveis e vítimas sem remédio. A humanidade emerge de um reconhecimento biográfico em que o eu não é exterior ao processo histórico e cultural que procura descrever. O falhanço, que retorna sempre, é, apesar das suas trágicas e bem reais consequências, em larga medida o produto de uma ficção, um sonho, uma mentira. Nessa ficção, a arrogância é diretamente proporcional à impotência – “Ao fim e ao cabo por que é que não te deram uma medalha? Isso é que devias perguntar. Por que é que não te fizeram logo general? Tu é que devias mandar naquilo tudo. Filho meu devia mandar naquilo tudo” (VII) –

e a violência extrema corresponde à indiferença absoluta – “O que eu quero é que esta merda toda se foda. Lisboa e os Dembos e o caralho que o foda a si também. O preto para mim não existe. Nem eu para ele. Isso só aumenta a minha felicidade” (VI). É, no entanto, no espaço que se abre no intervalo da violência, da indiferença e da não compreensão que é ainda possível acreditar que “Um dia, uma grande beleza há-de repartir-se das tuas mãos. Se tu quiseres, se tiveres força” (I).

Faz por isso sentido que o labirinto seja “o domínio produzido de uma ofensa”.