

A ARTE DRAMÁTICA NA LITERATURA PORTUGUESA

LILAZ DOS SANTOS CARRIÇO *

A morigeração dos costumes fez surgir na Grécia um pensador, Esopo, o qual, em textos breves, enunciava lições que, tendo como personagens, em geral, animais ou seres inanimados, objectivaram o comportamento negativo do homem, servindo de exemplo e concretizando, assim, a sua correcção. As fábulas podem, pois, considerar-se modelares para a moralização nesses tempos remotos. Entre os Romanos, Fedro aproveita a mensagem didáctica de Esopo e, como eles, ao longo dos séculos, proliferaram escritores que em tais textos encontram sugestão para concretizar a doutrina moral. Neste conjunto, na Idade Média, refira-se o Livro de Esopo ou Esopete cujos textos formados de uma parte narrativa e da conclusão moral, o epímitio, devem ter proveniência latina. Tal como Fedro, também, na Idade Média, se procura moralizar com uma produção literária animalista “Boosco deleytoso”, “horto do Esopo”, animizando os próprios animais para conseguir tal objectivo.

Remontámos intencionalmente à função pedagógica dos textos de Esopo, porque a ela se liga a temática literária que vamos abordar. É que não podíamos eximir-nos a uma informação valiosa: as possíveis origens da arte dramática quer como forma de diversão, quer como forma de glorificação dos deuses e dos mortos, quer como forma de moralização. A comédia, género em prosa, terá surgido na Grécia com as festas em honra de Dionísio, deus do vinho e filho de Zeus, pai dos deuses Gregos. Vem de Comos. Teve os seus mais notáveis representantes os Aristófanes (século V a. C.), Antífanes e Menandro, entre outros. Em Roma, vai encontrar dois cultores de mérito Plauto, autor da “Aululária” que traduzimos e comentámos, e Terêncio do qual traduzimos o “Eunuco”. Vão ser os modelos dos Renascentistas. Entre nós, Sá de Miranda escreve “Estrangeiros” e “Vilhalpandos”, António Ferreira, na sua sequência, escreve “Bristo”, com reflexo do “Miles Gloriosus” de Plauto, que também traduzimos, e “cioso”.

Mas, se divertir constituía uma necessidade, cedo se começou a sentir que o destino do homem, na sua luta com os Deuses, requeria ser interpretado. Surge, pois, a tragédia de *tragos*, o bode que era sacrificado nos rituais. Recordamos, a propósito, a arte camoniana ao inserir o Consílio dos Deuses no Olimpo, logo no início de os “Lusíadas”; com o qual justifica que o destino dos homens estava dependente da vontade dos Deuses: “Quando os deuses no Olimpo luminoso / Onde o governo está da humana gente/, Se ajuntam em Concílio glorioso, / Sobre as cousas futuras do Oriente.”.

* Licenciada em Filologia Clássica pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em 1945.

Os grandes tragediógrafos Gregos foram Ésquilo Sófocles Eurípedes. Roma, ao tempo de Plauto e Terêncio, teve Pacúvio e Ácio e, depois, Séneca.

Segundo Aristóteles na sua “Arte Poética”, a tragédia é um género em verso, nobre, por excelência, em que os actores emitam acções reais, suscitando a purgação dos sentimentos através do *terror* e da *pietade* – a *catharsis*.

As personagens da tragédia são nobres: deuses, heróis. O conflito resulta do desafio do protagonista – a *hybris* – aos deuses ou a entidades superiores. O objectivo da tragédia era a morigeração dos costumes pois que a *catharsis* era determinada pelo *Pathos* que despertava o terror e a pietade pela intensidade do sofrimento que provocava. A um estado de calma felicidade e de esplendor, seguia-se, cada vez mais denso, um ambiente de tensão provocado pela *hybris* e determinado pela força do destino – a *ananké* – até atingir a *catástrofe*, através de várias *peripécias* com o próprio conhecimento dos motivos trágicos – o parentesco ou outra afinidade igualmente dolorosa na sua constatação – a *agnórise*. O *clímax* era o momento de maior densidade.

Com Eurípedes de que traduzimos “Alceste” e “Medeia”, sente-se um afrouxar de intensidade trágica e recorre, por vezes, ao “deus ex machina”, como em “Medeia”, para atingir o conveniente desfecho.

Em Portugal, conheciam-se tragédias Gregas e traduziram-se em latim algumas de Eurípedes. Aires Barbosa traduz “A Vingança de Agamémnon” e traduziu, também, em redondilha, a Electra de Sófocles. Assistimos à representação desta tragédia magistralmente desempenhada pelo teatro Grego de Atenas durante a nossa carreira docente, no Porto. Preparámos as nossas alunas de Grego e dos nossos trabalhos resultou uma compreensão excelente no decurso da representação.

Roma encontra em Séneca um tragediógrafo notável e é ele que vai dar a sugestão literária da tragédia ao Renascentistas, com algumas alterações às normas de Aristóteles. À lei de unidade de acção que, segundo o retórico Grego, devia decorrer numa rotação solar – 24 horas – junta Castelvetro, em 1570, e outros a lei das três unidades: a de acção, a de tempo e a de lugar.

Oportunamente apreciaremos “A Castro” de António Ferreira e faremos a sua ligação com as fontes Gregas que acabámos de apresentar.

Remontemos, agora, às possíveis realizações dramáticas que os mestres Gregos teriam inspirado ao longo dos séculos.

Referimos já o trabalho de Aires Barbosa e apontámos entre os professores do Colégio Real, mais tarde das Artes, o grande mestre Diogo de Teive, autor de tragédias em latim: “Joanis Princepis Trajediae” e “David e Golias”.

Não se pode, porém, falar, propriamente, de teatro medieval entre nós, se quisermos incluir nesta afirmação uma produção literária de natureza dramática. Sabe-se da existência de representações cénicas, mas estas eram principalmente figurativas quer de natureza religiosa, quer profana, entre o século XIII e o século XV.

Nas primeiras, consideramos: *os mistérios* – cenas da vida de Cristo; *os milagres* – representação cénica de episódios da vida de santos e da Virgem; *as moralidades* – representação alegórica de defeitos, qualidades e tipos psicológicos; referem-se, ainda, *as farsas, os sermões burlescos, os jogos ou autos*. As farsas eram representações de situações cómicas com intenção satírica para fazer rir; nos sermões burlescos actuavam os jograis, principalmente, apresentando monólogos em que a figura tinha vestes sacerdotais. Destes temos notícia. Dos outros nada consta a não ser pela Constituição dos bispados de Évora, do Porto e de Lisboa que proibiam a sua representação. Quanto à origem das farsas há quem as situe na Inglaterra, no século XI, ou, em França, no século XII. A sua existência em Portugal não está documentada, podendo ser sobrevivência delas os presépios, as figuras de procissão. Recorde-se o auto a que Herculano faz referência representado quando se inaugura a Casa do Capítulo na narrativa “A Abóbada”.

Nas representações de natureza profanas aparecem: *os arremedilhos* ou *jogos de escárnio* em que os jograis e jogralesas arremedavam pessoas ou factos nos pátios dos palácios. No século XII, com D. Sancho I, já há representações cénicas – os arremedilhos – com os bobos e os truões, neste caso, Bonamis e Acompaniado. Temos, também, *os momos e entremezes* em que se faziam figurações espectaculares de animais e pessoas, sendo actuantes os reis, os fidalgos e outros, como foi D. João II, que, num momo, actuou como o Cavaleiro do Cisne, representado no casamento do príncipe D. Afonso e referido na “Crónica de El-Rei D. João II” de Rui de Pina. Os parvos representavam nas sotias – do francês *soties* – que eram representações dramáticas francesas em que as personagens faziam o papel de doidos, aludindo as personagens da época.

Esta a panorâmica dramática medieval que precede o aparecimento do teatro vicentino. No Cancioneiro Geral, porém, aparecem já sátiras dramatizadas que eram uma tentativa dramática e o próprio Gil Vicente participa no “Processo de Vasco Abul”. Referimos, em especial, as sátiras dramatizadas de Anrryque da Mota, entre elas a do “alfayate de D. Dioguo sobre hu cruzado que lhe furtaram no Bombarral”. Esta sátira à avareza dos judeus é uma farsa perfeita, de estrutura dramática não inferior à de algumas peças de Gil Vicente; segundo Crabbé Rocha – tem pontos de contacto com “O Juiz da Beira”. Deve ter sido escrita entre 1496 e 1506. Além das duas farsas já referidas, Anrique da Mota, contemporâneo de Gil Vicente escreveu “à hu creligo sobre huua pypa de vinho”, “ao ortelam que a rrainha te nas Caldas”, “a ua mula muito magra e velha”, além de outras sátiras e de várias poesias líricas. Viveu longos anos na corte, no tempo de D. João II e de D. Manuel I. Não é, porém, nestas representações que se situa a obra em que o Plauto Português inicia a sua carreira dramática, sendo considerado por Garcia de Resende, na “Miscelânea”, como o criador do teatro nacional. Os seus modelos estão, porém, na vizinha Espanha: Juan del Encina e o seu

Auto ‘El Repelon’, ensaiaguês, vai sugerir o ‘Monólogo do Vaqueiro’. É com ele que se estreia, quer como autor, quer como actor, na câmara da rainha D. Maria, esposa de D. Manuel I, na noite de 7 de Junho de 1502, assinalando o nascimento do futuro rei D. João III. É um monólogo pastoril, sem arranjo cénico e de estrutura simples com 112 versos.

Inspira-se, também, em Lucas Fernandes, Gomes Manrique e Torres Naharro.

O seu teatro nasce, pois, secularizado, mas regressa ao teatro religioso medieval com os autos e só quando a sua carreira dramática se afirma, ele seculariza definitivamente o teatro com a ‘Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela’, portanto, com teatro de costumes, com pastores, com o maravilhoso mitológico e com o amor. Da comédia clássica passa ao auto, com ampliação de temas, com mais duração da acção e mais audaciosa justaposição de lugares.

A rainha D. Leonor, viúva de D. João II, assiste à representação do ‘Monólogo’ e nela encontra Gil Vicente ‘O Mecenas’ da sua portentosa carreira dramática.

Gil Vicente realiza-se no momento de viragem do medievalismo para o classicismo. E, se é certo que, formalmente, está ligado ao passado, porque o metro é o tradicional, em geral; se é certo que a sua religiosidade mergulha na Sagrada Escritura em busca de temas e figuras que apresenta alegoricamente na sequência do teatro religioso medieval – ‘Auto da Alma’; se é certo que a linguagem é carregada de arcaísmos para se moldar aos sentimentos e ideias das personagens; se é certo que o lirismo que abunda nas suas obras se liga ao passado medieval, por outro lado, pela independência da sua crítica social, política e religiosa, pelo seu forte poder de observação, todo voltado para o mundo exterior, o que o leva a oferecer-nos quadros vivos dos costumes e dos tipos sociais da época, e, ainda, pelos leves toques de classicismo pela mitologia, pela penetração de personagens clássicas o nosso dramaturgo projecta-se já no Renascimento nascente. E é, sem dúvida, por esta vasta e preciosa galeria de quadros que mais se afirma a grandeza da sua realização dramática. Poucos escritores conseguiram, como ele, desenhar caracteres, pintar tipos, definir situações tão cheias de realidade e de expressão. Nada escapa à sua sátira. A Igreja com as suas dissensões religiosas é satirizada no ‘Auto da Feira’ e no ‘Sermão de Abrantes’; com ela satiriza o Clero devasso, dado à mancebia, descuidado dos compromissos religiosos, aspirando a bispados e a títulos. Critica a empresa dos descobrimentos ao favorecer os desmandos sociais como vemos o adultério no ‘Auto da Índia’. Debruça-se sobre a corrupção em que o renascer do paganismo vinha lançar os povos materializados; critica a incompetência dos médicos na ‘Farsa dos Físicos’, a desordenada credence da época, o recrutamento indevido para ofícios de responsabilidade como vemos em ‘Triunfo de Inverno’, o inconveniente exercício da justiça satirizado no ‘Juiz da Beira’ e na ‘Barca do Inferno’. É evidente o seu forte

poder de observação que poderíamos documentar em muitas mais obras. Como mais tarde, Nicolau Tolentino, habilidosamente, Gil Vicente “à rir foi castigando os costumes”, sem atingir pessoas, mas visando, apenas, tipos, alguns com foros de intemporalidade e universalidade. Admirável psicólogo dos indivíduos, no Clero, na Nobreza, no Povo mergulha a sua ironia zombeteira para compor a sua vasta galeria de tipos, combinando sabiamente a atitude céptica de Sá de Miranda com a sua natural tendência galhofeira, recorrendo, artisticamente, aos vários tipos de cómico. Referimos o cómico de linguagem, o de carácter, o de situação e o de costumes. Na elaboração dramática vicentina a linguagem é valiosa. À margem do Renascimento, o dramaturgo põe as suas personagens a falar a língua própria da respectiva classe social. Por isso, a par da fala grosseira e tosca com palavras e formas desusadas dos parvos, das alcoviteiras, dos lavradores, vemos a linguagem cuidada e, até, elevada da Virgem e suas Virtudes, da Fé, dos Anjos, do Tempo, a par de um latim intencionalmente estropeado ao serviço do cómico, transmite frases correctas das Escrituras. Até o Italiano e o Francês aplicados parodisticamente dão colorido à sua linguagem.

A arte dramática também atraiu o interesse de Sá de Miranda e já referimos a sua estreia na comédia. Também tenta a tragédia, quando escreve “Cleópatra”, mas escassos versos existem dessa experiência.

António Ferreira, escrevendo “A Castro”, confirma uma vocação dramática, pois a sua tragédia é a obra prima do género, no século XVI.

Consideram-se como precedentes mais próximos d’ “A Castro”, em Itália, Albertino Mussato, autor de “Eccerinis” que trata de um assunto nacional como Ferreira. Em 1515, Trissino escreve “Sofonisba” em decassílabo solto, o que constitui novidade na tragédia, e em língua nacional. No entanto, o tema é clássico. Rucellai segue na sua esteira e Castelvetro, em 1570, como dissemos já, vai enunciar novos princípios para a Tragédia. Nestes tragediógrafos e nos humanistas do Colégio das Artes, encontra Ferreira o modelo para o verso branco que cultiva n’ “A Castro”. Literariamente encontramos aqui as raízes da sua tragédia, mas o tema e o comportamento das personagens reflectem a integração de Ferreira no ambiente de Coimbra e, também, o eco poderoso que a morte de Inês por lá deixou decorridos quase dois séculos, e a sua própria personalidade. É de referir, ainda, a sugestão que António Ferreira teria recebido de Buchanan, autor de “Jefté e de João Baptista”.

N’ “A Castro” não encontramos, como na tragédia clássica, uma acção subordinada à vontade dos deuses. Aqui, todas as personagens agem de livre vontade. São responsáveis pelos seus actos, ainda que estes impliquem inquietação, dúvida e sofrimento. Nenhuma das vítimas aceita imposições que os factos ocasionam. Quem mais sofre com a posição de rei, que o responsabilizava, é D. Afonso IV. A densidade dramática d’ “A Castro” resulta, precisamente, do conflito que sofre a sua alma, debatendo-se entre a obrigação de rei e o seu sentido de humanidade. Nesta obra, só o

amor é causa de tragédia e não o ódio, o crime, a maldição ou a vingança como acontecia nos clássicos. O assunto, portanto, é nacional. A obra está dividida em cinco actos, segundo o preceito aristotélico: o *prólogo* (I acto), o *episódio* (II, III, IV actos) e o *êxodo* (V acto), mais precisamente um epílogo que foge à lei das três unidades. Há um *coro* com um duplo papel: lírico e dramático, com trechos líricos significando uma pessoa ou fazendo referência aos factos. A sua acção vai-se reduzindo para que decorra lógica e natural e, também, para diminuir o lirismo que, por vezes, lhe comunica.

Não podemos considerar como fontes as crónicas de Fernão Lopes, Ayala e Rui de Pina. Não há cor epocal na obra, como vamos ver em Frei Luís de Sousa, um escritor romântico. Só lhe interessa o conflito e as respectivas circunstâncias. O local, o cenário, o tempo concluem-se das fontes históricas.

O elemento trágico, a *hybris*, é a luta entre o amor e as razões de Estado. Este aspecto vai culminar com Corneille e Racine um século depois. Na segunda metade do século XVII, o amor não era aceitável como paixão trágica.

Não podemos deixar de sentir nesta tragédia um eco das doutrinas de Maquiavel, ainda que D. Afonso IV, nas suas dúvidas, as não perfilhe, inteiramente. O debate espiritual do Rei torna tibia a sua atitude, mas é dramaticamente mais interessante, até sente remorso depois da morte de Inês. Ferreira interpreta a dureza de tais situações compondo para o coro uma sugestiva ode sáfica na qual faz o elogio da *áurea mediocritas*, visto que o coro é testemunha silenciosa do drama que se trava na consciência do Rei.

O dramaturgo soube criar as personagens, humanizando-as, dando-lhes um natural movimento psicológico. Só D. Pedro é obstinado e cego. Até o papel da ama e do secretário possibilitam o exame das personagens centrais.

Ao serviço do clima denso e fatalista está o *sonho*, elemento clássico e posteriormente muito usado, pois é prenúncio de desgraça. A séculos de distância, António Ferreira faz da ama um porta-voz de Freud na interpretação do sonho.

O intenso dramatismo resulta quer das excitações que se travam na consciência do Rei, quer do recurso à situação de mãe sabiamente aproveitado por Ferreira. É cheia de patético e de sublimidade a defesa de Inês. Se começa por ser a amante sonhadora, apaixonada e confiante, no momento decisivo é a mãe que se afirma e que, com dignidade, desperta para enfrentar uma situação difícil. E sabe aceitar a morte por amor, elevando-se à sublimidade da tragédia. O próprio coro entoando belos versos à veloz carreira do tempo que tudo e todos atinge adensa o clima trágico. Como amante, pois, merece que o coro I, sobrevivente rico da seiva do petrarquismo, entoe um hino de amor, logo contrariado pelo coro II que, perante a obstinação de Pedro, enumera as dolorosas consequências do amor – porque, cego e tirano, nunca se farta de ver sofrer.

Deste modo, fomos observando que, quer utilizando os processos já usados pelos clássicos – o sonho, o coro, a confidente –, quer descobrindo os meios de

adensamento trágico, passando de um estado de relativa felicidade a um desfecho trágico, numa tensão de nervos que consegue, recorrendo ao dilema em que se debate o Rei e à sublimidade de Inês, quando defende a sua situação de mãe, António Ferreira conseguiu criar um grande clima psicológico entre os espectadores, inclinados, por isso, à piedade pela grande vítima. Até o próprio coro pode ser considerado porta-voz da opinião pública, a informar-nos desse clima de compaixão. O natural decorrer dos factos está ao serviço do *clímax* que resulta, em especial, da forma sugestiva, cheia de evasivas como Inês dialoga com o coro.

Como exigia o assunto e o género, a linguagem é elevada e grave; a pontuação, as frases curtas, as repetições imprimem força dramática à linguagem, distinguindo-se o dramatismo das falas de Inês quando face ao seu destino implacável, o sabor lírico e moralista das falas do coro e a dureza e inflexibilidade dos conselheiros, a pertinácia e cegueira de D. Pedro. E é, precisamente, na força espiritual que se afirma nas personagens centrais que está o interesse da obra cujo assunto era demasiado conhecido.

Não abundam os recursos estilísticos. O vocabulário não é rico, mas tem a propriedade conveniente. A linguagem é simples e facilmente apreensível, com um ou outro arcaísmo perfeitamente aceitável na época. O diálogo é natural, vivo, dinâmico, oportuno e sugere poderosamente a tensão psicológica das personagens, quer esteja em cena Inês só com o Coro, com a ama, ou com o Rei, quer se trave entre este e os conselheiros, quer, enfim, quando, no Acto V, nos informa do espanto, da incredulidade, do desespero do Infante na série de imprecensões que pronuncia perante a triste nova que ouve ao mensageiro. Este Acto termina com um lento quebrar de desejos de vingança desesperada para um espriar elegíaco de vivo anseio num reencontro definitivo na Eternidade, consagrando-lhe, entretanto, os dias que viver.

Todas as personagens nesta tragédia valem pela dignidade com que vivem o seu destino irremediável. Aqui, contrariamente ao que acontece, por exemplo, na Epopeia, a vida é vivida com a realidade que ela oferece, com os seus altos e baixos. E Ferreira soube manter as personagens à altura das circunstâncias, levando-as a tirar do comportamento de todas magníficas lições de tenacidade, de noção do dever, de dignidade, de humanidade. Não são meras figuras de mármore ou de pedra com a expressão que o artista lhes empresta. Cada uma age, segundo a função que o desempenha e o momento o exige.

A Castro afirma-se como tragédia na estrutura, nas personagens (poucas e nobres), na hybris, na ananké, no pathos, no sonho, na agnorise, no clímax, na catástase, o terceiro momento da tragédia em que a acção, aproximando-se a catástrofe, ganha mais densidade trágica.

Antes de terminar, queremos transmitir uma informação importante. A “Nise Lacrimosa” de Bermudez, publicada dez anos antes da obra de Ferreira, mas oito anos depois da sua morte, veio lançar dúvidas sobre a originalidade do nosso tragediógrafo.

Hoje, está provado o plágio do autor espanhol.

Queremos ainda dizer que encontrámos um belíssimo quadro, representando a morte de Inês de Castro, quando visitámos o Museu Ermitage, em S. Petersburgo, na Rússia.

Na sequência das nossas abordagens, não podemos deixar de referir os ensaios camonianos na arte dramática, os quais objectivou nas comédias “Anfitriões”, “Filodemo” e “El-rei Seleuco”.

A primeira inspira-se em Plauto. A intriga mereceu o interesse da vizinha Espanha – Villalobos – e do Judeu no século XVIII. “Filodemo, menos clássica do que a primeira e mais de influência Vicentina, foi representada na Índia. É obra dramática mais evoluída do que as outras e reflecte uma carreira poética mais avançada. Nela, ainda tem vez o dualismo já apresentado no Cancioneiro Geral entre o Conde de Vimioso e Aires Teles na sua concepção de amor platónico, o primeiro, como sabemos, sensualista, o segundo, comportamentos que Camões explora habilidosamente nas pessoas de Filodemo e Duriano, respectivamente. A feição novelesca e a origem de Filodemo e Florimena aproximam a obra da “Comédia de Rubena” de Gil Vicente. O interesse da comédia que está escrita em verso e em prosa onde, por exemplo, um Bobo recalçado, vítima da autoridade paterna, se exprime em castelhano, reside principalmente, na informação curiosa de vivências como a desse Bobo, de Vilardo, da Alcoviteira Solina e das opiniões de Dionísio que defende os amores desiguais de damas nobres com homens socialmente inferiores por não encontrarem nos fidalgos as distrações desejadas.

Bastante inferior é o “Auto de El-Rei Seleuco” sobrevivente das novelas de cavalaria. O tema foi largamente tratado, entre outros, por Plutarco, mas não foi explorado com êxito por Camões.

A literatura dramática que, entre nós, decai depois de Gil Vicente, apenas subsiste em representações de imitação Espanhola. No século XVII, estávamos sobre o domínio dos Filipes e, também, do teatro pedagógico em latim, no Colégio dos Jesuítas, valendo este mais pelo aperfeiçoamento técnico do que pelo conteúdo.

O “Auto do Fidalgo Aprendiz” (1646) de D. Francisco Manuel de Melo, escrito na prisão, é, na verdade, um rápido meteoro na arte dramática, o que vai acontecer com o Judeu, no século XVIII. Só com Garrett se vai alicerçar definitivamente a nossa realização dramática.

O Auto traduz evidentes influências da “Corte na Aldeia” de Rodrigues Lobo no tema do ideal cortesão. Também podemos encontrar rescaldos de “Nuvens de Aristófanes e mais da “Cortigiana” de Aretino no tipo caricato de Gil Cogominho que se presta ao cómico de situação nas três cenas das lições e no logro em que se deixa cair na 3ª Jornada. Mas é evidente a informação do teatro Espanhol contemporâneo, pela divisão em Jornadas, segundo Lope de Vega e, antes dele, Cervantes, e do teatro

vicentino nos tipos populares e na linguagem, oferecendo o Auto mais análise de situações cómicas e menos lirismo. O fidalgo pobre de Gil Vicente passa para o teatro espanhol – Quevedo e a novela picaresca –, mas tem precedentes desde as Cantigas de Escárnio e Maldizer.

O criado não é inteiramente vicentino, porque aqui só havia o criado má-língua. Mas aparece dois séculos mais tarde em Camilo na ‘Queda de um Anjo’. O criado infiel de Fidalgo Aprendiz é de criação Italiana – “Cortigiana” e estende-se, depois, a Molière que nos dá o seu Scapan – Scafin.

Em Gil Vicente, “Romagem de Agravados”, encontramos a caricatura das lições de Gil Cogominho, o pelintra que não tinha onde cair morto.

Na terceira Jornada, apresenta-se naturalmente um medroso, mas sempre dá ares de grande senhor e valente.

A romanesca Brites, querendo pretendentes que ‘saibam falar português/tenham arte...’, encontra o seu embrião em Inês Pereira que, também, só queria casar com ‘homem avisado’; por isso, Brites rejeita D. Gil ‘mais cansado que um maltês’.

As mães das duas farsas são interesseiras, mas a do século XVII não pretende noivo, joga, prazenteiramente, no engano.

De Gil Vicente, recebe, ainda, a forma – a redondilha, o diálogo animado, o tom satírico, o ambiente em que se integram as personagens, o cómico da primeira Jornada e as situações imprevistas da terceira, à semelhança das farsas ‘Quem tem Farelos?’ – que satiriza os escudeiros pobretões, ‘Inês Pereira’, com o seu escudeiro fanfarrão, ‘Farsa dos Almocreves’ – onde critica os fidalgos arruinados, e outras.

Consegue, no entanto, um alargamento substancial no cómico de situação. Compare-se Pêro Marques perante Inês Pereira e a cena das lições no ‘Fidalgo Aprendiz’ que Molière seguirá no “Bourgeois Gentilhomme”, em 1670.

A própria divisão em Jornadas leva Manuel de Melo a conseguir uma unidade que falta no teatro vicentino. E, neste, a acção dramática cortava-se frequentemente com a introdução do elemento lírico.

Outras influências de menor importância se assinalam em ‘O Fidalgo Aprendiz’. Mas o que interessa é ver como D. Francisco Manuel conseguiu assimilar os dados que recebeu para nos oferecer uma peça cheia de personalidades e bem portuguesa.

É uma obra dramática de caracteres e ambiente, uma farsa como o “Bourgeois Gentilhomme”, com as mesmas fontes italianas. Nela se faz a crítica ao fidalgo pelintra, muito ao seu jeito como vemos em “Apólogos Dialogais”, seguindo a tradição vicentina do “Ridendo castigat mores”. É possível que o dramaturgo francês conhecesse a obra de Manuel de Melo, pois há nítida semelhança entre as duas peças, quanto ao tema, ao título, a certas cenas – a das lições –, personagens, situações. Os dois personagens

principais reagem de forma idêntica e têm destino semelhante. Repetem-se, até mesmo, expressões.

No decorrer da acção, sente-se o alheamento dos interesses moralizadores e o naturalismo que caracterizam a comédia clássica. Personagens como Isabel, uma espécie de comerciante de casamentos e Gil, o Milite criticado na “Visita das Fontes” vicentina estão dentro desta sobrevivência clássica.

Falámos na divisão em Jornadas e parece-nos importante referir o assunto de cada uma. A 1ª informa-nos das intenções das personagens e faz a sua apresentação parcial. A 2ª apresenta os nós da intriga, desenvolvendo a acção, e completa a definição psicológica das personagens. Na 3ª, a intriga estreita-se até à realização plena – o epílogo com aproximação da novela picaresca. No desfecho, oferece-nos o belo quadro dos costumes da época, com uma visão de uma noite de Lisboa em época de insegurança política – a Restauração. Notem-se as considerações finais de carácter moral inteiramente subjectivas, a definir-nos o verdadeiro Gil Cogominho e a remeter-nos para o “Auto de Mofina Mendes”. Recordem-se, também, os juízos de valor sobre a comédia apresentados em “Hospital das Letras”.

Haverá intenção na apresentação de Gil Cogominho, primeiro, popular, depois, nobre, a evocar o contraste mirandino entre a aldeia e a cidade, a definir uma tendência marcada do século XVI e XVII para a busca de uma vida ou na corte, ou consagrada às armas, considerada a única digna de ser vivida e que Cervantes caricatura no “D. Quixote.

Interessa-nos referir, ainda: a fala de Afonso à maneira de prólogo o seu anticastilhanismo “falarei como mandais/bom português velho e relho”, contrariamente à *algaravia* que lhe pede Brites na 1ª Jornada; a sua crítica ao estilo gongórico na linguagem do professor de poesia; o diálogo pronto, colorido e oportuno; a degradação do cómico, o qual resulta do desajustamento de Gil Cogominho a todas as falsas situações que vão surgindo, primeiro, com o aio que não pode apresentar-lhe os criados que chama comicamente, depois, com as lições e encontro com Brites que corta abruptamente a sua declamação amorosa e não se contenta com prova alguma, levando Gil a cantar uma oração. É, principalmente, no cómico de situação, no cómico de linguagem, de costumes, de vestuário, de gestos, de intriga, de carácter que se manifesta o interesse do Autor: a cena das lições, a de esgrima dada com pantufos, a de dança, batendo as mãos, à falta, mesmo de uma panela, os requebros e fumos poéticos do professor; o frente a frente de Gil Cogominho, artificial, nada à vontade, com Brites, muito senhora do seu papel, muito natural; a paródia dramática da cena nocturna com os altos e baixos de valentia; e, finalmente, o desencanto que o leva à magoada conclusão sobre a sua inferioridade.

Quanto à linguagem é arcaizante; emprega a redondilha com certas semelhanças no tocante a pormenores e o aspecto de caricatura de farsa a remeter-nos para Gil Vicente.

Esta farsa surge como reacção ao teatro espanhol, mas continua um tema sociológico vicentino ainda em voga no século XVII. Mas a influência espanhola e italiana afirma-se, como vimos.

O teatro decai no século XVII em consequência do teatro espanhol, da repressão da Inquisição e do cansaço da produção vicentina.

No século XVIII, o neoclassicismo e, com ele, a Arcádia tenta a renovação do teatro. É o que vemos em Manuel de Figueiredo, um dos teorizadores da Arcádia, com o seu teatro de intuitos educativos, e Domingos dos Reis Quita, escrevendo uma “Castro” com menos interesse dramático do que a de António Ferreira. Dentro do mesmo objectivo, Garção escreve as modestas comédias “Teatro Novo” e “Assembleia ou Partida”. Esta obra tem como vectores as várias definições de comédia apresentadas por Manuel de Melo em “Hospital das Letras”, por Verney em “Verdadeiro Método”, Francisco José Freire e Reis Quita. Segundo eles, o valor informativo liga-se ao aspecto recreativo.

No século XVIII o seu âmbito alarga-se e actualiza-se a comédia, retomando a lição vicentina, pois entende-se que “é uma pintura do que sucede na vida civil e doméstica”, diz Verney; e que é “uma imitação de um facto particular e de pouca importância, formulado de modo que mova o riso e que acabe com fim alegre e se encaminhe a ser útil, divertindo ao auditório e inspirando o amor à virtude e aversão ao vício” – o interpreta Francisco José Freire. É dentro destes juízos de valor que Garção tenta restaurar a cena portuguesa escrevendo as duas comédias. Destas vejamos o que faz em “Assembleia ou Partida”. A intenção é, sem dúvida, a sátira à mania das fidalguias – D. Urraca – que leva a situações críticas. Visa, ainda, atingir, em ressonância vicentina, o tipo do peralvilho da época, o menino da moda em Jofre e as meninas casadoiras; na ignorância dos médicos volta a ter actualidade Gil Vicente com a sua “Farsa dos Físicos”. O Doutor Mucónio vomita palavras sem qualquer sentido como: ceriferárias, cirroso laparão, túrgido edema, estítico, discrasia, tábida dureza, bálsamo asinino, suco burrical. Garção faz-se eco da crítica de Verney à falta de prática dos mesmos. Nos nomes arrevesados, descobre-se a crítica ao barroco, havendo, também, crítica à moda estrangeira nas assembleias e aos usurários na pessoa de Gil Fustote.

O nosso teatro, no século XVIII, vivia de importações estrangeiras: a ópera italiana, as comédias de Metastásio, só acessíveis à burguesia rica.

Neste panorama, surge, porém, a produção dramática do Judeu com os seus fantoches a oferecer ao povo, no Teatro do Bairro Alto, de 1733 a 1738, o teatro falado em português. As suas obras, chamadas óperas, são uma imitação jocosa da ópera

italiana, com influência do teatro espanhol de capa e espada, do francês e do vicentino. Os diálogos são intercalados de trechos líricos cantados. A primeira peça que escreveu é uma sátira ao ideal cavaleiresco e nela consegue: o cómico de situação, o burlesco, no diálogo com a mulher na cena terceira em que descreve a ilha de que será governador, em que pede os aprestos para a viagem: – “primeiramente embrulha-me uma canada de vinho em um guardanapo, dous queijos em uma borracha...”. Esse cómico continua no diálogo em que faz o testamento – “Ora vamos aos bens de raiz: declaro que tenho umas casas na minha véstia ... tenho um burro ... tenho mais duas cadelas paridas. Declaro que me não devem nada e que eu devo os cabelos da cabeça ...”. Refira-se na cena oitava, o diálogo maníaco de D. Quixote com Sancho, certo de que a sua Dulcineia está transformada nele.

Nesta obra faz crítica à medicina de então, ao estilo cultista, à justiça, sendo rica de humorismo a definição que Sancho dela faz.

Para a sua melhor obra vai o nosso comentário mais extenso. Como as peças do seu repertório dramático, “Guerras do Alecrim e da Manjerona” está inteiramente no espírito da época. A sátira é levada ao extremo. O século XVIII pugnando pelo individualismo, pelo triunfo da Razão, ridiculariza as ideias mais sérias. A irreverência está no espírito do século.

O interesse das suas óperas reside, precisamente, na sua integração na época e na linguagem saborosa de troça que se desenvolve num diálogo natural, dinâmico, colorido.

Nesta obra, António José da Silva faz sátira profunda à mania dos grupos que estavam na moda, em Lisboa, no Carnaval. Satiriza o Gongorismo logo nas palavras que D. Gilvaz, D. Fuas e Semicúpio empregam, quando interceptam o passeio de D. Clóris e D. Nise de quem são pretendentes: – D. Gilvaz: “Diana destes bosques, cessem os acelerados desvios desse rigor, pois quando rémora me suspendeis, sois íman com que me atraís ... porque assim, formosa ninfa, ou hei-de ver-vos ou seguir-vos, por que conheça, já que não o Sol desse oriente, ao menos o oriente desse Sol”. Caricatura, novamente, o Gongorismo no soneto que Tibúrcio dirige às primas, depois da saudação parodística ao tio e depois de dizer: “Em abrindo a boca, me chovem os conceitos aos borbotões”. E diz-lhes, então: “Primas, que na guitarra da constância/tão iguais retinis no contraponto ...”, fazendo o jogo de palavras ligadas a uma guitarra com *primas* (*contraprimas*), *contraponto*, *ponto por ponto*... ao tentar uma declaração de amor às duas primas que, quase estáticas, pasmam com aquele que Cevadilha classifica de “galante lapus”. O amor arrebatado de D. Gilvaz faz-lhe, também, dirigir a D. Clóris um soneto no qual os exageros da linguagem barroca vão de encontro ao exagero do sentimento: “Tanto te quero, ó Clori, tanto, tanto;/e tenho neste tanto tanto tanto/que em cuidar que te perco, me espavento;/e em cuidar que me deixas, me ataranto;/Se não sabes (ai Clori !) o quanto, o quanto/te idolatra rendido o pensamento,/digam-to os meus

suspiros cento a cento;/soletra-o nos meus olhos pranto a pranto”. Repare-se neste soneto de que transcrevemos as quadras, como a crítica ao barroco resulta da repetição de palavras inúteis, da insistência no som **t** aliterante, a traduzir o exagero, nas hipérboles – “suspiros cento a cento”, “por que é tal o meu incêndio, que ao dizer-te/ficarás no perigo de abrasar-te”, no artificioso do tom com que se dirige a D. Clóris, realçado pelos vocativos, pelas exclamações. O barroco volta a orientar os dois sonetos que D. Fuas e D. Gilovaz dizem sobre o alecrim e manjerona.

A sátira à medicina retórica está objectivada no médico burlesco que improvisa em Semicúpio, na cena V, da parte II, recorrendo ao cómico de linguagem onde caldeia o realismo de certas expressões com um latim à maneira de Mestre Gil.

Há, também, sátira ao ofício do Juiz, ainda na figura em que se disfarça novamente Semicúpio, na cena VII da parte II: “Ai que já a justiça começa a abrir os olhos para ver a Cevadilha “; e, mais adiante: “Se queres ver o vilão, mete-lhe a vara na mão.

Com o seu fino tacto de observador, que a fatalidade aguçara, o Judeu soube captar na sociedade da época os seus pontos fracos – aqui estão os caçadores de dotes – “D. Fuas... poderei com a fortuna de esposo ser meeiro no cabedal. D. Gilvaz – Ai, amigo D. Fuas, que direi eu que ando pingando, pois já não morro de fome, por não ter sobre que cair morto?”. Em D. Tiburcio critica a deformação moral do fidalgo provinciano. Nas duas donzelas, faz crítica às “sonsinhas “: Semicúpio, que polariza o interesse da peça, é uma criação genial, e nela, como em Sevadilha, o Judeu apura a crítica até nos nomes com que os baptizou. Fagundes é a criada que, pelo interesse, a tudo se dispõe. Velha matreira, sabe chegar a brasa à sua sardinha.

A acção precipita-se e desenvolve-se sem qualquer sentido de unidade de lugar. Só um teatro de Bonifrates podia, de facto, permitir para cada cena, com várias entradas e saídas, mudança de cenário. As personagens andam numa dobadoira.

A linguagem em prosa, depois de um longo interregno, está ao serviço da sátira, ajustando-se às respectivas personagens e situações, com especial relevância para o cómico de linguagem, nada cuidada, de Semicúpio e Sancho e para os exageros barrocos dos quais indicámos alguns.

O texto dramático vai encontrar um artista de génio em Almeida Garrett. A sua ideologia política liberal faz despertar nele o gosto por este género, encostado ao Arcadismo, quando escreve tragédias com influência de Voltaire, Kant, Eurípedes, das quais só publicou “Mérope e Catão”. Esta realizada dois anos depois da sua formatura em Direito, está, ainda, muito ligada ao modelo clássico, procurando, contudo, um comportamento romântico. Catão de Útica, o herói da liberdade, é visto à luz não de um romano, mas de um jovem apaixonado por uma ideologia nascente e dominado pelo saudosismo nacionalista.

No Prefácio da Iª edição e, depois, da IIIª informa-nos quanto às fontes. Declara conhecer, entre os Gregos, Sófocles, Ésquilo, Eurípedes (onde o moralista quebra a vis trágica), segundo diz, e Aristófanes, o comediógrafo. Dos romanos leu Plauto, Terêncio e Séneca. Mas, nas línguas modernas, mostra conhecer Trissino, Encina, Ariosto, Gil Vicente, António Ferreira, além dos grandes dramaturgos franceses – Racine, Voltaire, Crébillon, Ducis e Diderot; dos italianos Maffei, Alfieri, Goldoni (que reputa o expoente máximo); e do alemão, Schiller, para não falar em Shakespeare. E se é certo que o resultado de leituras tão suculentas não foi colhido nas primeiras realizações dramáticas, o seu natural pendor para a arte dramática e a seiva que nele espalhou desabrochou abundantemente, quando o Romantismo o ajudou a fazer o ajustamento de tão valiosos recursos. Em qualquer espécie literária que escreveu está afirmado o seu pendor dramático. Garrett é, na verdade, essencialmente um dramaturgo. Afirma-se no “Arco de Sant’Ana”, em “Viagens na Minha Terra”, em “Folhas Caídas”, embrionários das realizações dramáticas.

Quando apareceu “Um Auto de Gil Vicente”, em 1838, a crítica elogiou: “Felizmente um drama original português, engenhosa produção de um talento, que assaz avultava já na nossa literatura, veio trazer-nos a aurora da verdadeira restauração do teatro português, e marcar uma época na nossa história dramática”. De facto, a produção que se segue está dentro das intenções do Romantismo: assuntos nacionais, patrióticos e em prosa.

Apresentamos em síntese algumas apreciações às três primeiras obras. Garrett dirá na Memória ao Conservatório que apresenta em “Frei Luís de Sousa” como romântico que se afirma, que é poeta como Homero e não historiador como Heródoto, seguindo as doutrinas anunciadas por Victor Hugo no prefácio do drama romântico “Qromwell” com que revolucionou a arte dramática.

Em “Um Auto de Gil Vicente, apresenta uma reconstituição significativa das figuras de Gil Vicente, o comediante, o jogral, o bobo chocarreiro, e de Bernardim Ribeiro, o poeta senhor e cavaleiro, figuras diametralmente opostas. A acção decorre por ocasião do casamento de D. Beatriz com Carlos de Sabóia. Garrett explora a tragicomédia vicentina “Cortes de Júpiter que, então, se representou para desbobinar o conflito sentimental de Bernardim e da princesa. Nesta e nas outras obras dramáticas de Garrett, sente-se a sua ligação com o drama romântico pelas personagens de várias proveniências, pelo conteúdo histórico caldeado com a ficção e pela forma em prosa.

“D. Filipa de Vilhena” de 1840 é uma peça dramática em três actos que Garrett classifica de comédia histórica cuja acção decorre por alturas da Restauração, em 1640. O assunto é, pois, nacional, mas o classicismo ainda aflora abundantemente nas palavras de Barnabé, o elemento grotesco da peça.

A crítica contemporânea considera “Verdadeiramente original e portuguesa no assunto, nos caracteres, nos costumes, no sabor da linguagem e no estilo”. Porque

Garrett guarda o anonimato, também nesta obra, a mesma nota crítica diz: “Quem quer que é (o seu autor), sabe a língua, os costumes e os modos da sua terra e da época que tratou”. Mais ajustadas são estas palavras a “O Alfageme de Santarém” de 1841, drama histórico em cinco actos que tem como fonte a “Crónica Anónima do Contestável”, mas tem ligações com a “Crónica de D. João I” na forma como Garrett, tal como Fernão Lopes, interpreta o comportamento volúvel das multidões populares.

Neste drama, interpenetram-se o conflito sentimental de Alda, de Nun’Álvares e do Alfageme com os factos históricos que estão na intenção nacionalista de Garrett. Este conflito sentimental em que se sublimam as três figuras e em que se amesquinham Mendo (Um dos muitos arrenegados da época) e a irmã Guimar, desenrola-se aquando da morte de D. Fernando e dos problemas que a crise dinástica da sucessão provocou. Garrett aproveita habilidosamente o momento histórico para apurar a intriga sentimental e serve-se do conflito amoroso para tentar uma reconstituição animada e viva do que poderiam ter sido tantos momentos vividos então.

Estas três tentativas dramáticas são uma inegável afirmação do gosto de Garrett pela arte dramática, mas não foi com elas que atingiu a celebridade. Essa viria a surgir quando se representou, pela primeira vez “Frei Luís de Sousa”. É que, em qualquer das três peças citadas, se o nacionalismo do autor tentou dramatizar momentos cruciais da nossa história, o assunto era exterior à sua vivência pessoal. Compreendeu esses momentos, mas não os viveu. Fundamentalmente, fez arte. Em “Frei Luís de Sousa”, o seu *ele* transmitiu-se, e, por isso, aqueceu a peça com o calor da sua alma ansiosa e inquieta. Ele está todo na ambiência em que viveram Manuel de Sousa Coutinho e a família, pois em algumas dessas personagens está projectado um pouco do drama pessoal que vivia.

Se, pelo conteúdo psicológico e pelo assunto nacional “Frei Luís de Sousa” é uma obra romântica, pelos aspectos a seguir apresentados, esta obra está mais dentro do figurino da tragédia clássica do que do drama que o Romantismo criou. Referimos os mais importantes. É clássica pelo ambiente de tragédia: a felicidade perturbada pelo remorso, o desenlace trágico precipitado; tem poucas personagens actuais e nobres, e, exceptuando Frei Jorge e Manuel de Sousa, entregues ao seu destino, mas psicologicamente definidas; pelos sentimentos dos dois esposos: a angústia, incerteza, remorso, amor, ansiedade; pelo fatalismo, pelo desafio a Hybris – o casamento de D. Madalena, depois, o incêndio do palácio e o *omen* – pressentimento do Manuel de Sousa; pelo *pathos* – angústia permanente de D. Madalena; pela acção que é sintética e pela relativa obediência à lei das três unidades; pela morte de Maria, pelo seu destino pecaminoso – *a anank*; pela compaixão que move, remontando à Catharsis, pela sobrevivência do *coro* em Telmo e Frei Jorge; pelas várias *peripécias* que têm o seu *clímax* na *agnórise* (cena final do Acto II); por momentos que se aproximam do prólogo clássico – fala de Telmo quando apresenta Manuel de Sousa e fala deste à filha,

referindo-se a D. João de Portugal, em cenas mais longas, ganhando a peça interesse psicológico.

O clima religioso da obra, tal como o povo fanatizado pela Inquisição em o ‘Judeu de Bernardo Santareno, que iremos apreciar, funcionam à maneira dos deuses do paganismo como forças actanciais do adensamento trágico e da situação climática.

A arte dramática na nossa produção literária passa por um longo período de silêncio no século XIX e volta a ser forma de expressão preferencial no século XX.

A produção dramática, também sujeita à censura, vive, naturalmente, uma situação de crise. Sentiram-na Bernardo de Santareno, Luís de Sttau Monteiro, Luís Francisco Rebelo do qual ‘O Dia Seguinte’ só sobe à cena onze anos depois de escrita.

A obra de qualquer deles visa a denúncia social, religiosa e política.

Começamos por ‘Felizmente Há Luar’ de Sttau Monteiro.

A acção desenvolve-se em torno da figura de Gomes Freire e da sua execução. A tragédia não se centra no binómio clássico – o homem e os deuses – mas em – o homem e o poder dos tiranos. A sua pessoa fisicamente nunca aparece em cena, mas sente-se, desde o princípio, que tudo e todos giram à sua volta. Começa com o Antigo Soldado, depois, Vicente, Manuel, os três governadores, os dois denunciantes, Frei Diogo e Sousa Falcão, e Matilde. É uma figura carismática que aflige os grandes e que arrasta os pequenos a qual vai permitir ao autor desmascarar situações e denunciar injustiças, com elementos que recruta no clero, na nobreza, no exército, no povo. Quase se pode falar em unidade de acção.

Quanto às personagens dois binómios nos oferece o seu estudo: por um lado, o povo e Gomes Freire, por outro, o rei e os dominadores. À ignorância e bondade daqueles, em geral, opõe-se a astúcia e a maldade destes. D. Miguel Forjaz, primo de Gomes Freire, simboliza o prepotente medroso. Nas figuras de D. Miguel e do principal Sousa se situa mais dramaticamente a denúncia da peça, corrompidos um, pelo poder civil, outro, pelo poder eclesiástico. Este é prepotente, vingativo, velhaco, mas nunca o esconde. Todas as suas falas afirmam a necessidade do obscurantismo do povo para que os tiranos possam governar livremente. Com Bernardo de Santareno em o ‘Judeu’, Sttau Monteiro vinca bem a diferença entre os dois membros da Igreja – o compreensivo Frei Diogo (e o 1º Inquisidor), e o Principal Sousa (e o 2º Inquisidor – rancoroso, servil, hipócrita e o Inquisidor-Mor – o homem deformado pelo fanatismo religioso, mas sem intenções reservadas, como o Principal).

Beresford é o 3º membro deste tripé em que assentava o poder real. Não perde a oportunidade de ironizar o principal Sousa. Numa longa fala de Bersford, desprezativa e sarcástica, este realça o seu juízo de valor sobre o exército pindérico, o rei, a Igreja e os que trocam os seus serviços por uns anos no poder, como é o caso de D. Miguel Forjaz, e, numa longa fala quase monologada, explicita o que pensa de Portugal que

considera “um país de intrigas e de traições “õnde só se entendem uns com os outros para destruir um inimigo comum”.

Vicente é o demagogo, o falso humanitarista. Sente a verdade das injustiças dos homens, mas serve-se delas, deturpando-as como armas de ataque a Gomes Freire. É um revoltado com a sua condição social e recorre à traição para ser promovido socialmente. Os dois denunciadores – Morais Sarmiento e Andrade Corvo, movidos pelo interesse da recompensa material, os dois patriotas ironizados por D. Miguel e Beresford, fazem coro com ele.

Manuel é o mais consciente dos populares ignorantes, mas nada faz pelo general. Como os outros, aceita a derrota e continua a vida de miséria que vive o povo.

Sousa Falcão, “õ inseparável amigo” de Gomes Freire, é, também, porta voz da crítica do autor, quando diz: “O Reino caiu nas mãos duma gente mesquinha que chama alma ao estômago ... Esta gente concebeu um Deus à sua imagem e semelhança!... O Deus deste Reino é um fidalgo respeitável que trata como amigo Pôncio Pilatos...”. Chega a dizer: “As ideias de Gomes Freire são também as minhas, mas ele vai ser enforcado – e eu não “.

Matilde de Melo polariza o amor, o ódio e a sinceridade, e desmascara o interesse, a hipocrisia. Sttau Monteiro serve-se dela para objectivar a sua crítica nas várias falas que, no Acto II, ela tem com Beresford. O seu desespero cresce em força dramática quando dirige acusações ao principal e, finalmente, nos momentos que preparam o desenlace com o palco cheio de populares, voltando-se ora para estes, ora para D. Miguel Forjaz, o cardeal e os espectadores – sempre com vista ao sentido crítico que orientou a concepção da obra. Esta é rica de marcações próprias da arte cénica impressionista que servem para caracterizar as personagens e as situações, e, daí, frequentes referências a *sarcasmo*, *sarcástica*, *ironia*, *escárnio*, *indiferença*, *galhofa*, *adulação*, *desprezo*, *irritação* a par de – *tristeza*, *esperança*, *medo*, conforme se refere aos opressores ou aos oprimidos. Servem para indicar tons de voz, movimentos, posições, cenários, gestos, vestuário (– andrajoso, imponente, de gala, farda já usada), sons e efeitos de luz. Estas duas últimas marcações são as de primordial importância. O frequente contraste entre escuridão e luz possibilita o realce das figuras actantes e a sua mutação dentro do mesmo cenário. O I e o II Acto terminam “em sombra de acordo com o respectivo desenlace, pondo em evidência o clarão de uma fogueira distante” que surge ao fundo e que diminui progressivamente até à sua extinção total que coincide com a conclusão.

São menos frequentes as marcações de *som*, mas também elas tornam mais sugestiva a intenção do autor. Começa com o som dos *tambores* e, antes de terminar o primeiro Acto e a preparar o clima de guerra que vai seguir-se com a prisão de Gomes Freire – “õs tambores tocam sem cessar” e “Começa a ouvir-se um sino tocar a rebate”. No Acto II, voltam os sinos a ouvir-se com intensidade crescente; ouve-se o murmúrio

de vozes humanas, uma campainha, o latim dos padres que acompanham os presos ao Campo de Sant'Ana; a peça termina ao som de fanfarra 'Que vai num crescendo de intensidade até cair o pano.', em oposição à luz que desapareceu quando o clarão da fogueira se extinguiu.

A linguagem natural e maleável serve também para individualizar e vivificar as personagens principais. A de D. Miguel é a do homem de Estado, do político habilidoso, com a tática conveniente que astutamente vai progredindo nos seus argumentos; a do cardeal caracteriza o homem de vistas curtas, fanático, metido no seu casulo de membro da Igreja sem qualquer ligação com o mundo real dos homens e as suas exigências; é uma linguagem estereotipada que usam, em geral, as pessoas da sua classe; a de Beresford é, sem dúvida, a do mercenário interesseiro, trocista, sarcástico, empenhado contra o seu grande rival. Oferece um leque mais aberto. Geralmente, o diálogo entre eles processa-se com réplicas curtas, sacudidas, de acordo com o sentimento que nutrem uns pelos outros, em especial Beresford e o Principal. A linguagem de Matilde traça um perfil e acrescenta os traços que ficaram por definir nas três figuras principais e em Gomes Freire. Nas últimas considerações dela está contido o título da obra. Voltada para o povo diz: "É verdade que a execução se prolongará pela noite, mas felizmente há luar, com um significado totalmente diferente daquele que lhe foi dado por D. Miguel. Diz, ainda: 'Olhem bem! Limpem os olhos no clarão daquela fogueira e abram as almas ao que ela nos ensina! Até a noite foi feita para que a vísseis até ao fim..'", herdeira da rebeldia de Gomes Freire, rebeldia que constitui a *hybris* desta tragédia, e, suscitando o ódio, gera a *ananké* e o conseqüente *fatalismo*.

Sttau Monteiro, como Santareno e outros dramaturgos contemporâneos, aproveita o facto histórico para atingir o seu objectivo – criar um teatro de vanguarda, de denuncia social, política, religiosa, na linha dos poetas e prosadores *angagés* que a tomada de consciência da realidade humana fez surgir. É uma arte dramática não espectacular cujo objectivo é obrigar o espectador a raciocinar sobre o que se vai apresentando em cena, quer se trate de uma representação figurada, quer desnudada de qualquer conteúdo metafórico – como acontece com "O Judeu" e com a peça que apreciamos. Numa e noutra, ao mesmo tempo que os dramaturgos desmascaram o passado, visam a crítica ao presente.

António Patrício afirma-se como dramaturgo em 1913 com "Pedro, o Cru".

Abundante tem sido a produção literária sobre os infortunados e ardentes amores de Pedro e Inês. Camões, no Canto III de "Os Lusíadas, insere-os na narrativa histórica de Vasco da Gama ao rei de Melinde, mas é, principalmente, nos poetas e nos dramaturgos que esse desditoso romance de amor maior produção tem sugerido. Referimos, particularmente, "Constança, poema dramático em sete campos de Eugénio de Castro, porque o consideramos a peça literária que mais poeticamente nos conta os amores de Inês e Pedro, ainda em vida da rainha.

“D. Pedro e D. Inês”, “O grande desvayro” – como designou Fernão Lopes – é outra obra em que Antero de Figueiredo volta a manifestar o sortilégio da grande tragédia amorosa. Remontámos a esta obra porque tem algumas coincidências com a de António Patrício cuja obra é escrita no Oriente, em 1913 e a de Antero de Figueiredo é de 1916, escrita em Portugal. Estamos perante duas obras, diferentes no discurso, centrando-se a primeira no drama, na vingança e na transladação e ocorre, por assim dizer, no espaço de 24 horas, enquanto a narrativa muito romanceada, remonta ao nascimento de Pedro e vai até à sua morte.

Afonso Lopes Vieira tão apegado às coisas nacionais, sente, igualmente, atracção por essa inglória tragédia de amor e escreve a ‘Paixão de Pedro o Cru’. O livro nasce da análise da edícula da Rosácea falante do túmulo de D. Pedro. Esta obra tem mais história do que romance e D. Pedro não avulta tanto como amante de Inês, conforme vemos em Antero de Figueiredo, Eugénio de Castro e António Patrício, nem Inês apreça com a finura da amante desejada que subsiste como lembrança indelével para além da morte. O poema de Ruy Belo “A Margem da Alegria” de 1974 tem como origem a vista dos túmulos de Inês e de Pedro, em Alcobaça, que leva o poeta, por analepse, a divagar sobre os dois amantes.

Segundo a nossa opinião o drama de António Patrício é o texto literário que mais dinamicamente nos situa perante este mito. O autor, ao estreitar a duração dos factos, – vingança, transladação e coroação – conseguiu, apesar do forte colorido poético, numa linguagem ao serviço dessa poesia, oferecer-nos um Pedro talvez mais autêntico, depois do grande desaire. Note-se a dimensão que a figura do rei assume nesta obra em que se sentem algumas fugas históricas, nomeadamente o local da execução que não é Santarém, e os factos sucedem-se sem a interrupção de anos com se vê em Antero de Figueiredo e Afonso Lopes Vieira.

A acção central e única é a vingança de D. Pedro contra os matadores de Inês e a transladação do corpo desta de Coimbra para Alcobaça.

Há momentos necessários à prossecução destas duas situações fulcrais, que contribuem para retardar o desenrolar e o desfecho da acção.

Outros momentos há, porém, que, pelo contrário, são de expectativa, excitantes. Apontámos uns e outros numa literatura da nossa autoria.

A personagem protagonista, como o título indica é Pedro, figura muito complexa nos vários momentos, conforme a situação. É justiceiro, sonhador, irónico, voluntarioso, autoritário, amante apaixonado e delirante. Podemos considerá-la como personagem redonda ou modelada. Pedro é alto e ruivo, espadaúdo, uma esbelteza forte de Monteiro. Tem uma barba ‘de rio, acobreadas feições afiladas, em aresta, e uns olhos castanhos, muito claros; o olhar ou é vago, quase de aura, ou é dominador, de juiz e rei. Traz suspenso da cinta um azorrague.

No I Acto é carregadamente dramático o diálogo de Pedro com o Pai e, depois, com dois assassinos de Inês. No II Acto, é igualmente climática a situação, depois da execução macabra e feroz dos matadores de Inês, em especial de Pêro Coelho. A retirada do caixão da cova com o cadáver de Inês, depois de uma escavação marcada pela forte emoção de Pedro, seguida da coroação, afirmando a realeza da morta perante Afonso, os Bispos, a corte são momentos cruciais para a análise psicológica de Pedro. Esta agudiza-se no Acto III, durante o percurso a caminho de Alcobaça nas palavras que dirige a Afonso, ao Bispo, ao Corregedor, ao astrólogo. Até o seu diálogo com o bobo Martim essa análise se manifesta da forma afectiva como o trata.

Quanto às personagens secundárias, nelas aparecem personagens oponentes e adjuvantes. Em toda a obra, relativamente à linguagem predomina o diálogo. Só no IV Acto aparecem os grandes monólogos de Pedro. Não há apartes.

Representam nesta obra dramática um papel de suma importância as constantes e significativas marcações cénicas que o artista nos oferece quer referidas ao espaço quer às personagens.

Para que a acção assumia uma dimensão mais profunda ela decorre, no I Acto, de noite. Cenário e tempo estão de acordo com a vivência psicológica de D. Pedro nessa vigília à espera dos matadores de Inês, no Paço de Coimbra, numa sala de abóbada alta e fria, tapeçarias comidas do Sol, vitrais, lareira sem lume, um tocheiro; nudez, desconforto lúgubre, ao pé da lareira um escano rude e, no chão, esquecida uma viola.

No II Acto, a acção decorre ao entardecer, no Claustro do Convento de Santa Clara, o chão revestido de grandes pedras tumulares, um túmulo. Nos III e IV Actos decorre de noite e com névoa densa, no Outono, sem intervalos dignos de nota. No espaço de 24 horas cabe, perfeitamente, todo o desenrolar da acção. No cenário do Acto III, vê-se um alto de colina com árvores de Outono a desfolharem-se. À esquerda, um caminho arborizado sinua pela encosta até ao vale. Ao centro, um cruzeiro de pedra estende os braços. De traz, velando-o, um grande cedro. O vale é imenso, povoado de formas floconosas: são as núpcias das árvores e das nuvens. A aldeia vela, escuta. Há molhadas de sírios contra os troncos. Quanto ao cenário do IV Acto, realçamos a igreja monasterial de Alcobaça. Vê-se um trecho das naves. No primeiro plano, à direita, o túmulo de Inês. A entrada é à esquerda. Na parede do fundo, ao alto, encimando um altar, um vitral esguio, mal distinto. Perto do túmulo, um catafalco estreito e baixo. Não se vê a abóbada.

Foram breves as marcações que apresentámos, mas, como é compreensível, elas são abundantíssimas numa obra profundamente dramática como esta. Poderíamos falar do *som* e do *não-som* nos vários Actos, também da *luz* e da *sombra*, mas a sua riqueza não nos permite ir mais longe.

Quanto à linguagem, ela está perfeitamente ao serviço de uma obra dramática, onde, como dissemos, a figura central é D. Pedro, o Justiceiro, no I Acto, e o Rei –

saudade cada vez mais afirmado até chegar ao monólogo final. Predominam a função poética e a emotiva. Liga-se ao *simbolismo* e ao *saudosismo* de Teixeira de Pascoais.

É a saudade que possibilita a D. Pedro a sua passagem espiritual para o reino misterioso do Além onde está Inês.

Estamos perante um drama que, pela linguagem, é um valioso texto coloridamente poético, com inúmeras imagens simbólicas onde abunda a personificação da Natureza – os reflexos “são um espelho de outro espelho”, a névoa, o luar, a noite, as árvores e, também, a comparação, a metáfora, com outros elementos a sugerir o vago, o indefinido, o imperceptível, o ténue, o esbatido, com imagens outonais, uma fronteira muito esbatida entre a vida e a morte, com uma metafísica, uma religião *sui generis* – a saudade que abrange as personagens, a Natureza.

É evidente, nesta obra, o halo poético que se desprende dos seres e das coisas, por isso mesmo, com algo de indefinido e indefinível, de belo, de apetecido, embora não totalmente compreendido, porque não somos iniciados.

Bernardo de Santareno pseudónimo de António Martinho do Rosário nasceu em Santarém, a 19 de Novembro de 1924, e faleceu em 1980. Estreia-se como poeta, publicando entre 54 e 57 três volumes, abordando, por vezes, uma temática que deixa adivinhar as linhas de força do futuro dramaturgo. Em 57, aparece um volume com três peças dramáticas das quais “A Promessa” representada pelo Teatro Experimental do Porto desperta o público português e o encenador António Pedro considera-o como o maior dramaturgo de todos os contemporâneos.

Alguns aspectos são dominantes na sua produção. Referimos: o mar, a velha Lisboa com o típico dos ambientes do povo, a Mitologia pela sugestão do seu simbolismo, a morte, o destino. Com estes e outros ingredientes, o dramaturgo faz nascer o teatro trágico, pondo-o ao serviço da denúncia, a nível social, político, religioso. Numa terceira fase, é o dramaturgo *Engagé* que se afirma nos temas e na textura da obra menos realista e mais simbólica, mais alegórica, com uma linguagem mais dentro da norma, predominando a denotação. A sua obra desta fase com personagens em geral colectivas – os trabalhadores – atinge a independência da crise livre e aberta depois do 25 de Abril.

Na primeira fase, com as obras “A Promessa”, “O Crime da Aldeia Velha”, “António Marinheiro” é o fatalismo que determina o ambiente de tragédia com fortes sobrevivências clássicas. Lembramos um texto de Garrett de “Viagens” que opõe o homem perfeito criado por Deus e o homem deformado pela sociedade, segundo o pensamento de Rousseau: os deuses do classicismo desaparecem, mas as forças que os substituem não são menos terríveis, embora terrenas. Nesta fase, as causas da tragédia resultam da luta entre os homens com os seus instintos naturais e a sociedade ignorante, atrasada, supersticiosa, que os esmaga, porque perigosos; daí os autos-de-fé. Sem

excluir marcas de denúncia política e social, é no clima trágico que se desenvolve a intriga de qualquer das obras indicadas.

Mas o dramaturgo, por influência de Bertolt Brech, faz avultar a crítica social. O “Judeu” é peça documento desta fase e nela o dramaturgo transpõe para o Cavaleiro de Oliveira a visão crítica do seu tempo – o passado a pretextar a denúncia do presente.

Também nesta obra abundam as marcações de espaço, personagens, som, não-som, luz e sombra, sendo a luz o elemento mais relevante na encenação da obra.

O palco está escuro, um coro masculino canta. Ouvem-se sinos de catedral. Há luz sobre o púlpito. O acto inicia-se com um sermão que se dirige aos espectadores de “O Judeu” que, nesta cena, funcionam como assistentes do auto-de-fé. O Padre pregador, numa linguagem muito estereotipada, condena os judeus, porque são hereges e faz a apologia da Inquisição. Durante o sermão o Cristo Negro é progressivamente iluminado; a luz foca os dois Inquisidores, e, depois, o Inquisidor-Mor, quando o pregador enaltece a criação de tão benéfico tribunal. A iluminação dos Inquisidores atinge o máximo quando o réu revoltado é amordaçado e reconduzido ao seu lugar. Refira-se a vénia de agradecimento do Geral da Inquisição às palavras de louvor do pregador, o cómico da tosse repetida e do espirro dado pelo Rei, agora iluminado, interrompendo o sermão; uma luz vermelha sobre o Cristo, o fanatismo de alguns cristãos.

Ao jogo de luzes corresponde, agora, o som dos sinos das catedrais de Lisboa e do coro masculino. Silêncio expectante. Luz, apenas a de um candelabro argênteo com as velas acesas. Em cena, os réus, os três Inquisidores e um Padre secular que sobe ao púlpito. Dos réus o quarto é a mãe de António José da Silva e este é o quinto. A assistência insulta-os. O cenário despe-se, ficando cobertos de negro o vitral e o Cristo. O padre expõe as causas da sentença do Judeu e a sua condenação. O coro canta mais forte, a assistência manifesta regozijo, o palco está escuro, luz concentrada nos dois condenados, em especial nos pulsos ensanguentados do Judeu. Entre o palco e a plateia sentado “numa velha mas cómoda cadeira” está o narrador-comentador – o Cavaleiro de Oliveira com cerca de cinquenta anos. Na fala que vai transmitir, começando com a sua breve autobiografia, é evidente a ironia, a revolta, o desespero. Condena drasticamente a Inquisição cujo pasto são corpos humanos. A crítica realça nesta fala: “Portugal pode considerar-se um relógio atrasado pela malícia e perversidade daqueles que têm a cargo dar-lhe corda...”. Fala, situando-se em Londres para onde fugiu, renegando o catolicismo. É protestante, mas respira livremente, diz. Prolepticamente; ama, admira, inveja os portugueses do maravilhoso século XX, espantados com os crimes nefandos do poder no século XVIII. Nesta fala, ligam-se os dois tempos: o da acção que está em cena e o de Bernardo de Santareno que faz do Cavaleiro de Oliveira o porta-voz da sua crítica. Faz denúncias ao Rei que enriquece a Igreja, enquanto o povo estupidamente fanatizado, pé descalço e barriga leve, corre para ver passar o Cardeal Patriarca de

Lisboa. A crítica continua numa tentativa de pré-advinhação: como será Portugal daqui a duzentos anos? O povo continuará na sua pobreza e na sua ignorância, católico, rotineiro, submisso? ‘Respondei-me, vós Portugueses do séc. XX; vós que, para mim, sois sombras fugidias de esperança e de temor!’ e volta a confluír o tempo da acção com a do autor. O Cavaleiro vive porque fugiu do grande inimigo – o Santo Ofício, até o Padre António Vieira foi incomodado pela Inquisição.

A luz volta a iluminar o palco, intensa na Câmara real, penumbra na do Inquisidor. Vários momentos de crítica se seguem às personagens em cena. Realçamos a crítica de Alexandre de Gusmão numa carta que o Cavaleiro lê: ‘Lavoura, igual a zero. Indústria igual a zero. Comércio igual a zero’: Emigra-se para o Brasil e tudo está ao abandono. Dele, diz o Cavaleiro: ‘Um dos raríssimos homens de luzes que ora servem, combatem e sofrem contradição na corte de D. João V, suspeito do Santo Ofício...’.

O Cavaleiro comenta: ‘Com que cara pode El-Rei exigir ao povo que dê a vida, nas guerras, para defender e garantir Portugal. Defender e garantir o quê, se ao povo nada pertence, salvo a fome, a doença, a perseguição ... Pois há-de obrigar-se o povo miúdo a lutar e morrer para que restem uns indivisos bens... dos quais nem em diminuta porção ele participa? Para defender aqueles mesmos ideais que lhe mantêm as cadeias nos pés e nas mãos?’. Enraivecido amarrotta a carta. Obscurece-se a câmara do Rei.

Ilumina-se mais a Câmara do Inquisidor-Mor, que, com o olhar, reage ao que ouve. Em cena está também o II Inquisidor. O dramaturgo esboça dele um breve retrato. Comenta: ‘Positiva a figura do I Inquisidor: trinta anos, morenos, ardentes e simpáticos’.

No diálogo que se estabelece entre os três e respectivas marcações, facilmente se compreende que estamos perante três homens que servem a Inquisição por motivos diferentes. Mas o primeiro Inquisidor chega a duvidar da sua presença em tal Organização. É uma personalidade cheia de dúvidas quanto a ela e essas afirmam-se em frases onde é marcada a função emotiva no descontrolo com que se exprime, na insistência com que se afirma deslocado em tal meio: ‘Medo. Ódio. Medo, Medo!... Eu odeio o Medo!!... Mas... Reverendo padre... eu não sei, eu não posso ser um inquisidor! Duvido, duvido, duvido, duvido... sou, inteiro, uma chaga de dúvida. Não, não sou capaz de lealmente servir o Santo Ofício. Castigai-me... deixai-me ir embora..! Quando assisto a um auto-de-fé... sinto-me morrer de vergonha, de nojo, de raiva!... Cumpro na contradição, na desordem, em luta! Todos os dias, em cada hora, penso... sinto que o Santo Ofício não é, não pode ser!, fruto da vontade de Jesus Cristo, Nosso Senhor... Que... o Tribunal da Inquisição tem condenado à fogueira muitos homens inocentes de obras, ou sequer pensamentos heresiarcas... Não sei, Reverendo Padre, (Tu és Inquisidor – foi a deixa do Geral), eu ...duvido; e soffro, soffro..! Vivo no terror em perpétua contradição...’

Em seguida, refere a impressão que lhe causou a audiência que teve com António José. Mas, apesar de toda a luta interior que apresenta ao Geral, este consegue convencê-lo; mas sai lentamente, humilde, alquebrado.

Vários jogos de luz nos mostram o Geral, D. João V, o Cavaleiro com as suas críticas, o Judeu, estudantes que o insultam como *judeu*. António José descobre a sua vocação literária e aparece a “Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança”. Dos estudantes o grande perseguidor é o *Estudante Pálido*. Neste momento, a luz foca apenas o Judeu: “olhos desorbitados, lábios entreabertos e trémulos, movimentos descomandados das mãos. Possesso de medo como que implora auxílio aos espectadores”. E o Cavaleiro volta à crítica: “Na Europa civilizada, Portugal é a fortaleza do Medo; espiões e polícias, os seus alicerces e guarda!”.

O som dos *sinos* anuncia mais uma procissão para o auto-de-fé. As marcações visam a panorâmica impressionante e horrível oferecida pelos réus e pelos acompanhantes mais ou menos importantes até ao Geral. Nem sequer falta um boneco de trapo a significar alguém que será queimado em *effigie* e um pequeno caixão com a ossada de um condenado depois de morto. É macabro.

Em toda a obra, o Cavaleiro de Oliveira é o porta-voz da crítica do autor à Inquisição com todo o seu negativismo quer quando manobra o rei, quer quando estupidifica o povo, quer quando destrói vidas como a do Judeu. Estamos no século da luzes – o iluminismo e o racionalismo na Europa, mas a Inquisição é uma nódoa negra que a Igreja nunca conseguirá apagar da sua história... Lançou Portugal no maior obscurantismo... Dentro deste contexto histórico-cultural, político, religioso e social insere-se a figura de António José da Silva. Continuava a velha escolástica, o barroco, o absolutismo, e a decadência económica era notória conforme denuncia o Cavaleiro. Esta situação era comum à Espanha e a Portugal pois a Inquisição provocava a fuga dos judeus que consigo levavam os seus bens, desfalcando a nossa economia. O texto de Bernardo de Santareno desnuda habilidosa e inteligentemente esta situação. Além da perseguição aos Judeus cujos bens enriqueciam a Igreja, também o tratado de Metween contribui para desfalcar o tesouro público – D. João V é caricatura desta situação.

A obra segue muito de perto a vida de Manuel da Silva que poderia ter deixado um espólio dramático fabuloso, se tal Instituição condenável não tivesse assentado arraiais em Portugal, encontrando nos Reis o acolhimento que a sua incapacidade e o seu atraso cultural lhes permitiu.

Fizemos várias referências aos ingredientes que caracterizam a obra dramática: cenários, efeitos de luz, de som, os diálogos mais significativos, o contexto, a actuação de vários artistas, a sua caracterização, a possível sugestão da progressão cronológica

dos acontecimentos. É uma obra dramática densa em que Bernardo de Santareno afirma a sua extraordinária vocação dramática, aqui raiando pelas fronteiras da epopeia. O dramaturgo transcende a densidade da tragédia da figura que foca; transcende, também, o clima cultural, religioso e histórico em que se situa. Nos comentários do Cavaleiro e, ao de leve, nos do I Inquisidor, coloca-nos perante um mundo humano que vive tragicamente dominado, intoxicado pelo fanatismo, espartilhado por uma intolerância atroz que o leva a atitudes sublimes – na coragem, segurança (José Lavareda), com que aceitam o auto-de-fé ou a atitudes grotescas – a multidão que estupidamente apupa os condenados e os açula como cães. Neste ambiente se situa o Judeu, ora aclamado, como artista, ora odiado pela mesma multidão pelas razões que já apontámos.

O Cavaleiro denuncia e comenta este ambiente, voltando-se para os portugueses do século XX, apelando para uma luta sem tréguas contra o medo, o ódio, a falta de liberdade. A sua figura leva-nos a considerar a obra como uma peça de intervenção, a sacudir a consciência nacional continuamente. A sua figura objectiva dois tipos de construção a nível de discurso: o *diálogo* com os vários interlocutores e a *narração*. Aparece, ainda, na obra, o monólogo, o sermão, textos que cita, nomeadamente excertos das óperas do Judeu.

O autor classifica a sua obra como uma *narrativa dramática*. A realização é, de facto, híbrida e o Cavaleiro é o agente desse hibridismo, podendo ser considerado como representante do coro da tragédia.

Dois tempos se confrontam na obra: o tempo em que decorre a acção e o tempo do autor, o século XX, várias vezes invocado pelo Cavaleiro.

Santareno sabe bem que, no século XX, os portugueses viveram situações igualmente condenáveis, mas com outro enquadramento.

São quatro os pólos do universo humano apresentado nesta obra. Um é o Cavaleiro de Oliveira, porta-voz da crítica do autor. Outro pólo é constituído pelas comparsas da tremenda Instituição – a Inquisição – é o denunciante dos efeitos dela no povo fanatizado que chega a considerar castigo de Deus a estiagem por causa dos Judeus e, daí, a sua fúria contra eles. A corte, encimada pela pessoa de D. João V, está no terceiro pólo. O Rei é frívolo, leviano, subornado pelos lisonjeiros, dominado pelos Inquisidores, figura grotesca. O Cavaleiro apresenta-o e caracteriza-o primorosamente. Neste quadro complexo, no 4º pólo, está a figura do Judeu sempre atormentado pelo medo, mas tentando superá-lo com a descoberta da sua prodigiosa vocação dramática.

Comentámos uma obra que nos levaria muito mais longe dada a importância do assunto e a forma como o seu autor a apresentou. Referimos, ainda, que a linguagem é anacrónica, mais para a escrita do que para a oralidade, arcaizante para a época de José da Silva, com momentos de hipérbole típicos do século XVI. A encenação é valiosa, como fomos vendo.

Razões que ultrapassam o nosso interesse pela arte literária obrigaram-nos a apresentar uma brevíssima abordagem do tema, mas a sua integridade aparecerá em próxima publicação. Terminamos com o soneto que consideramos oportuno:

Na arte, formas belas há imensas
que deslumbram a alma sem medida
e deixam perceber que, nesta vida,
são mundos de valor, são recompensas.

Bom é que, no teu dia, sempre venças
o nada que é viver numa corrida,
sem descobrir beleza concebida
por quem soube sair das trevas densas.

A arte de escrever é grande graça,
a dança é qual ave que esvoaça,
a pintura tem traços ideais.

O canto e a bela partitura,
a catedral, na sua arquitectura,
sempre farão artistas imortais!