

Breve Sumário da História de Deus

Manual de Leitura

Breve Sumário da História de Deus

(1527-1529)

de **Gil Vicente**

encenação e cenografia **Nuno Carinhas**

figurinos **Bernardo Monteiro**

desenho de luz **Nuno Meira**

desenho de som **Francisco Leal**

voz e elocução **João Henriques**

apoio dramaturgico **Pedro Sobrado**

apoio linguístico **João Veloso**

interpretação

Alberto Magassela *Moisés*, **Alexandra Gabriel** *Morte*

António Durães *Lúcifer*, **Daniel Pinto** *Cristo*

Joana Carvalho *Anjo*, **João Cardoso** *Adão*

João Castro *Tempo*, **João Pedro Vaz** *São João*

Jorge Mota *Abraão*, **José Eduardo Silva** *David*

Lígia Roque *Eva*, **Mário Santos** *Isaías*

Miguel Loureiro *Job*, **Paulo Calatré** *Belial*

Paulo Freixinho *Satanás*, **Pedro Almendra** *Mundo*

Pedro Frias *Abel*

assistência de encenação **João Castro**

O espectáculo integra os seguintes poemas:

Salmo 139, mudado para português por **Herberto Helder**

(In *Poesia Toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996);

“Palavras de jacob depois do sonho”, de **Ruy Belo**

(In *Todos os Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000);

“Reconciliação”, de **Else Lasker-Schüler**

(In *Baladas Hebraicas*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002).

A banda sonora inclui temas tratados a partir dos originais:

“Guai ai Gelidi Mostri”, de **Luigi Nono**, interpretação **Ensemble Recherche**;

“Terceiro Tento Do Quarto Tom Natural”, de **Manuel Rodrigues Coelho**,

interpretação **A Corte Musical**;

“Gates of Fire”, de **Stephan Micus**;

“O Virtus Sapientie”, de **Hildegard von Bingen**, interpretação **Kronos Quartet**;

“Omeyocan, Lugar 2”, de **Jorge Reyes**;

“Now and Again” e “The Spaces In Between”, de **John Surman**;

“Wanna Mako” e “Attainable Border: South”, de **Hector Zazou & Swara**;

Les Sept Dernières Paroles de Notre Rédempteur (“L’Introduzione”), de **Haydn**,

interpretação **Quatour Mosaïques**.

coordenação de produção **Maria João Teixeira**

assistência de produção **Maria do Céu Soares, Mónica Rocha**

direcção técnica **Carlos Miguel Chaves**

direcção de palco **Rui Simão**

direcção de cena **Pedro Guimarães, Pedro Manana**

cenografia **Teresa Grácio** (coordenação)

guarda-roupa e adereços **Elisabete Leão** (coordenação); **Teresa Batista** (assistência);

Celeste Marinho (mestra-costureira); **Esperança Sousa, Nazaré Fernandes, Virgínia Pereira**

(costureiras); **Isabel Pereira** (adereços de guarda-roupa); **Dora Pereira, Guilherme Monteiro,**

Nuno Ferreira (adereços); **Ana Novais** (pesquisa de materiais)

luz **Filipe Pinheiro** (coordenação), **José Carlos Cunha, Nuno Gonçalves**

maquinaria **Filipe Silva** (coordenação), **Adélio Pêra, Joaquim Marques, Jorge Silva,**

Lídio Pontes, Paulo Sérgio

som **António Bica, Joel Azevedo**

maquilhagem **Marla Santos, Teresa Santos** (assistência)

fotografia **João Tuna**

produção **TNSJ**

estreia [20Nov09] TNSJ (Porto)

dur. aprox. [1:20]

classif. etária M/12 anos

Teatro Nacional São João
20 Nov – 20 Dez 2009

ter-sáb 21:30 dom 16:00

Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa)
8-31 Jan 2010

qua-sáb 21:30 dom 16:00

apoios



apoios à divulgação



parceiro media



agradecimentos

José Camões

Assírio & Alvim

Museu Nacional de Arte Antiga

Ministério da Cultura/IGESPAR/Convento de Cristo

Polícia de Segurança Pública

edição **Departamento de Edições do TNSJ**

coordenação **Pedro Sobrado**

documentação **Paula Braga**

design gráfico **João Faria, João Guedes**

fotografia **João Tuna**

impressão **LiderGraf, AG**

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00 F 22 208 83 03

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00 F 22 339 50 69

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

T 22 340 19 00 F 22 339 30 39

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espectáculo. O uso de telemóveis, *pagets* ou relógios com sinal sonoro é incómodo, tanto para os actores como para os espectadores.

Breves e sumárias interrogações

O *Breve Sumário* terá sido o primeiro texto que decorei por acaso. Miúdo ainda, ouvi as repetições *da História de Deus* enquanto assistia à sua construção cénica. As imagens desvaneceram-se, o texto não – musicalidade e rimas ajudaram à fixação.

Seria inevitável voltar ao lugar do verbo fundador como quem masca raízes, desta vez para aprender em vez de papaguear?

Devo reconhecer a circunstância como o *acidente de risco* que me traçou o destino por linhas tortas?

Será que todos os brinquedos significativos nos são devolvidos, caso vivamos o tempo luxuoso de uma vida para além do meio-século, ou será que, por capricho memorial, as dádivas nos transportam para lá da oferta e se fazem pagar a dobrar?

Será isto o retrocesso arqueológico em busca do círculo perfeito, perdidas que são a fé e a catequese ancestrais da meninice – uma devolução sem espelhos?

Se, no teatro que escolhemos fazer e partilhar, lidamos com o espaço-tempo que nos é mais íntimo e pertinente – um espaço-tempo preferencialmente não falsificado, mesmo que insondável –, será defensável e legítimo que nos defrontemos publicamente com a cartilha maternal e fundadora como quem tenta reencontrar (ou reconstruir) o paraíso (perdido) da infância, maior do que a realidade com a qual primordialmente nos confrontámos?

A história de Deus ou a nossa história?

Da grande saga abreviada o que certamente ficou foi a possibilidade de teatro, um incitamento provocatório, como são as tentações maiores que nos fazem querer tentar – tentação e tentativa são os alicerces em que se funda o patrimonial “desejo de teatro” que nos impele à realização.

Simplicidade e sofisticação são os termos paradoxais deste auto encantatório sobre a condição – humana por certo, porque não há outra. Não já porque a comunidade a que se destina se lembre do texto bíblico de partida, sequer dos protagonistas biografados, mas porque permanece intacto na sua pertinente teatralidade.

Fazendo desfilar figuras carregadas de expectativas, dores, dúvidas, esperanças e temores, figuras que nos chegam leves e que rapidamente soçobram à morte pesada cedo demais, Vicente estendeu o tapete da saga mais antiga da herança judaico-cristã. *Breve Sumário* é, apesar da doutrina, um “conto de fados”, alucinado e mágico, que ocupa lugar no mapa do surrealismo moderno, transfigurado *antes da letra*, com seus anjos, demónios, Tempo, Mundo e Morte entre as criaturas.

À medida que fui crescendo, dei-me conta da irresistível irreverência de Vicente, património aceite pelo antigo regime por via da galhofa e da brejeirice, mas que transportava transgressão crítica, factor indelével de toda a obra que permanece.

Que mal, ou bem, nos vem dos autos religiosos cujas raízes estão fundadas na tradição que os informou?

Por eles perpassam equações filosóficas, escatológicas e metateatrais. Há pensamento para além das sátiras de costumes a que Vicente anda associado. E a linguagem adensa um estilo de escrita-para-ser-dita que só os grandes dramaturgos exercitam.

Depois de ter começado pelo fim, com *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón [TNSJ, 1996], somado ao *Auto para Jerusalém*, de Cesariny [TNDM II, 2002], impunha-se voltar às raízes do *Breve Sumário*, projecto antigo muitas vezes a florado como hipótese em conversas com Ricardo Pais.

Do convívio entre o bem e o mal (em minúsculas) havia que encontrar um *espaço remoto*, território da efabulação. Tratou-se de decidir um *esforço de condição* que tivesse por explicação dramática os enxertos de Herberto, Ruy Belo e Else Lasker-Schüler, outros planos de sentido contemporâneos que irrompem como inevitáveis pontes epocais à condição do auto.

À minha maneira de compor não é alheio este elenco e demais colaboradores, disponíveis e atentos, que arriscam a *sua* construção.

Este é um espectáculo aberto ao contraditório, para que lidemos com o que é nosso, vocação de um teatro de serviço público.

Agradecimentos

Ao Pedro Sobrado, pelas iluminadas sessões dramáticas que nos esclareceram sobre as personagens bíblicas e a génese do auto.

À Ilda David', pela fulgurante resposta pictórica.

A todos os participantes nas conversas sobre

O que resta de Deus.

A João Veloso, pela instrução e regra da língua, e ao João

Henriques, pela atenção no cumprimento elocutório.

Ao Daniel Jonas, pela insana tarefa de nos instruir no

“seu” *Paraíso Perdido*.

Dedicatória

Ao nosso querido Jorge Vasques, companheiro que tão bem lidava com Vicente, a nossa boa-memória clamorosa. •

NUNO CARINHAS

Director Artístico do TNSJ

Salmo 139

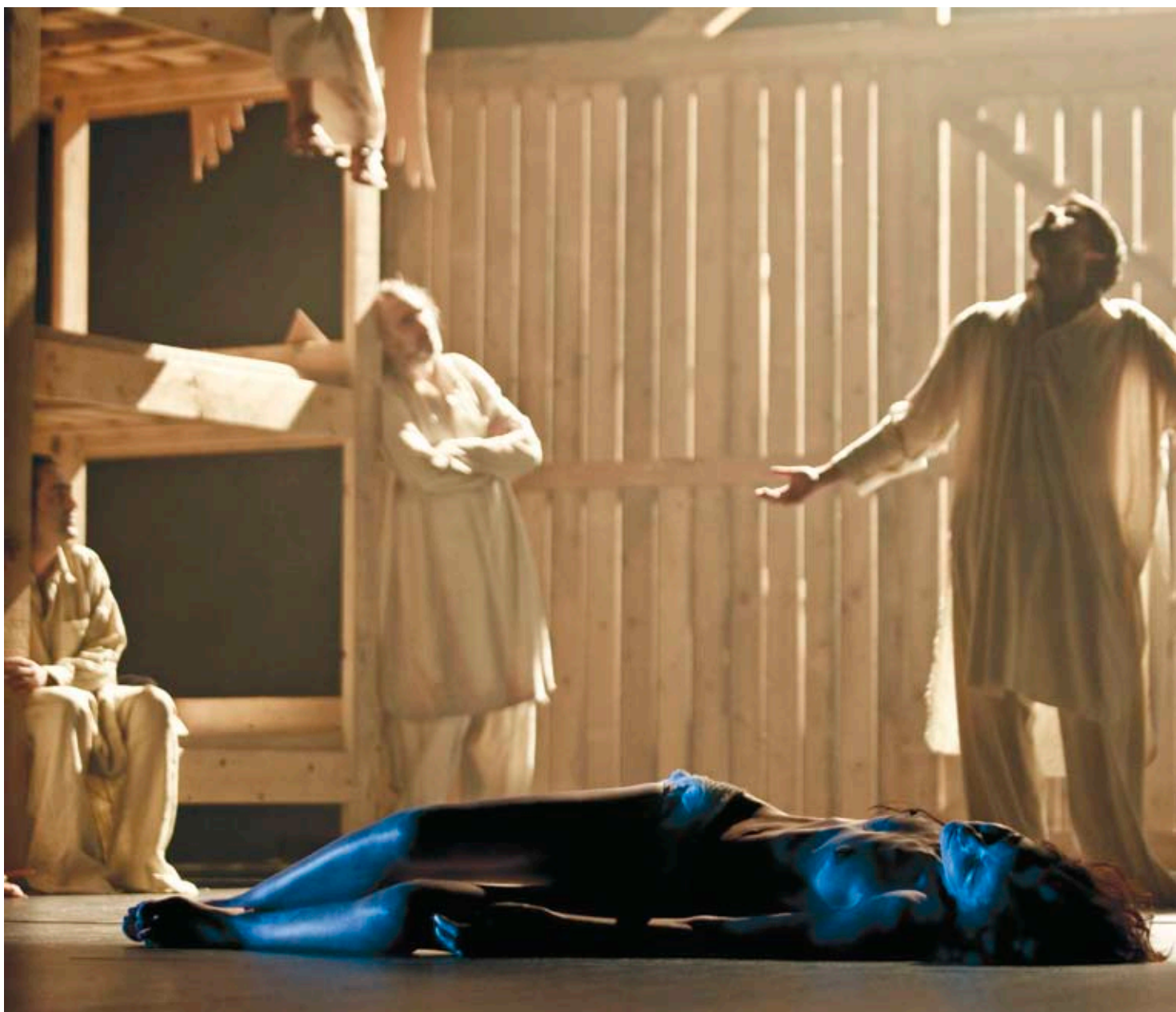
Tu me sondas, Senhor, e me conheces.
Sabes quando me sento e me levanto,
de longe escutas as menores intenções,
reconheces a minha marcha e vigias o meu sono.
Nada de mim te é estranho.
Adivinhas a palavra que se tece ainda em mim.
Estás em frente do meu rosto, estás atrás das minhas costas,
e pousaste a tua mão sobre a carne do meu ombro.
– Oh, tua ciência é a mais prodigiosa.

Como fugir à tua Face, como evitar teu Espírito?
Acho-te nos campos celestes e nas funduras da treva.
Se voo nas asas da luz para o outro lado das águas,
agarra-me a tua mão que jamais me deixará.
E se as trevas sem astros se derrubam sobre mim,
para teus olhos as noites nada mais são do que luz.

Foste tu, eu sei, quem ergueu a minha carne,
quem lentamente me urdiu no ventre de minha mãe.
Maravilho-me ao pensar no enigma criado.
De há muito já decifravas labirintos da minha alma,
e vias erguer-se a máquina dos meus ossos obscuros.
Minha vida estava inscrita no teu livro encoberto.
Ainda antes do tempo fixaras os meus dias.
Mas os teus, os teus enigmas, quem os pode decifrar?
Que se estendem pelo tempo como na terra as areias.
Odeio os teus inimigos com um ódio absoluto.
Tu me sondas, Senhor, e me conheces.
Adivinhas a palavra que se tece ainda em mim.
Tu que sabes do meu sono e da minha marcha incerta,
dá-me o caminho secreto para a tua eternidade.

mudado por

Herberto Helder



O arco em que tudo acontece

D. MANUEL CLEMENTE*

Um breve sumário da história de Deus levado à cena no Teatro Nacional São João do Porto, quase a findar 2009...

Um momento também, para nos surpreendermos com o enunciado. De facto, é muito desproporcional. Da palavra imensa que é “Deus”, com tudo o que evoca e ainda mais o que adivinha, à limitação de semanas, em espaço definido. Espaço cenograficamente “concentrado” e em penumbra na maior parte do tempo breve, até irromper o tempo todo, abrindo-se a luz e finalmente a porta.

Valha-nos o facto do espaço nos integrar a nós, actores ou espectadores, com a natureza de novo imensa de cada um. Encontramos então o arco em que tudo acontece, de imenso a imenso, através das mediações do espaço e do tempo. Aqui, agora, num teatro do Porto.

Quase só o génio de Gil Vicente nos podia situar assim, tão desmedidamente afinal. Conhecemo-lo: de auto em auto, lá desfilam todos e a tratar de tudo. Figuras celestes, as mais sublimes, e retratos terrestres, os mais comezinhos, dignos ou risíveis. Trechos de ritual, até nalgum latim da escrita, e apontamentos do linguajar corrente, como se não estranhava ainda nos serões da corte.

Já com razões modernas, de cristianismo reformista, em que Mestre Gil se dizia e comprometia; e conservando ainda a integralidade

medieval de culto e cultura, em que tópicos bíblicos e lugares da altura se encontravam bem numa ambiência só, misturando figuras dos dois Testamentos com gente contemporânea do autor e acontecimentos de “actualidade”.

Mas a história era “de Deus” e brevemente sumariada. Como se fosse possível e como Gil Vicente acreditava ser. – Donde a ousadia? Vivo hoje, responderia apenas: – Creio assim! O seu cristianismo traz a religião para a história humana, como acontece. Não parte da eternidade para a história, reconhece na história o sinal que a alarga. E, precisamente, no que haja de mais circunstancial e episódico, também mais autêntico.

É por isso que nos faz rir ou chorar e nunca nos deixa indiferentes, meio milénio depois. É de nós que Gil Vicente trata, como se nos conhecesse já. Ou melhor, porque já nos conhecia, naquilo que transportava em si da humanidade comum. Por isso é um humanista de primeira e é primeiramente um humanista, situando-se naquela verdade que no sumário de cada ser humano se distende infundamente, como em Deus.

Deus faz-se história porque encarna, sabia-o Gil Vicente. E faz-se breve, sumaria-se, porque, vivendo inteiramente cada momento, aí mesmo realiza a sua integralidade. Sua e nossa, porque de relação se trata: criação, queda e re-

criação, de Adão a Cristo, tudo se re(con)duz, quando Adão somos nós. O resto da história também nos pode sumariar brevemente. Mas só quem o sabe o vive e só quem o vive o sabe e pode dizer escorreitamente, como Gil Vicente aqui.

Como Nuno Carinhas e os seus colaboradores e actores o retomam espectacularmente agora, sumariando-se também. Num trabalho de profunda e só assim belíssima coincidência com a escrita e a alma do mestre dos autos de el-rei.

Tudo fica breve, porque mais seria excesso. Tudo fica dito, porque basta para entrever. Da história de Deus, abrindo eternidade no tempo, só se pode falar como entrevisão. E assim é arte. Espantosa ocasião de nos espantarmos de nós. Entre figuras e sentenças, Gil Vicente reencontrou-nos. Na mesma história afinal.

Por alguns dias, num teatro do Porto, o breve sumário de tudo... •

* Bispo do Porto.
Texto escrito na sequência do ensaio realizado no dia 30 de Outubro de 2009, no TNSJ.

Entrará primeiro o muito soberbo
Lucifer, anjo que foi dos maiores,
e Belial e Satanás, senhores
de muita maldade de verbo a verbo.

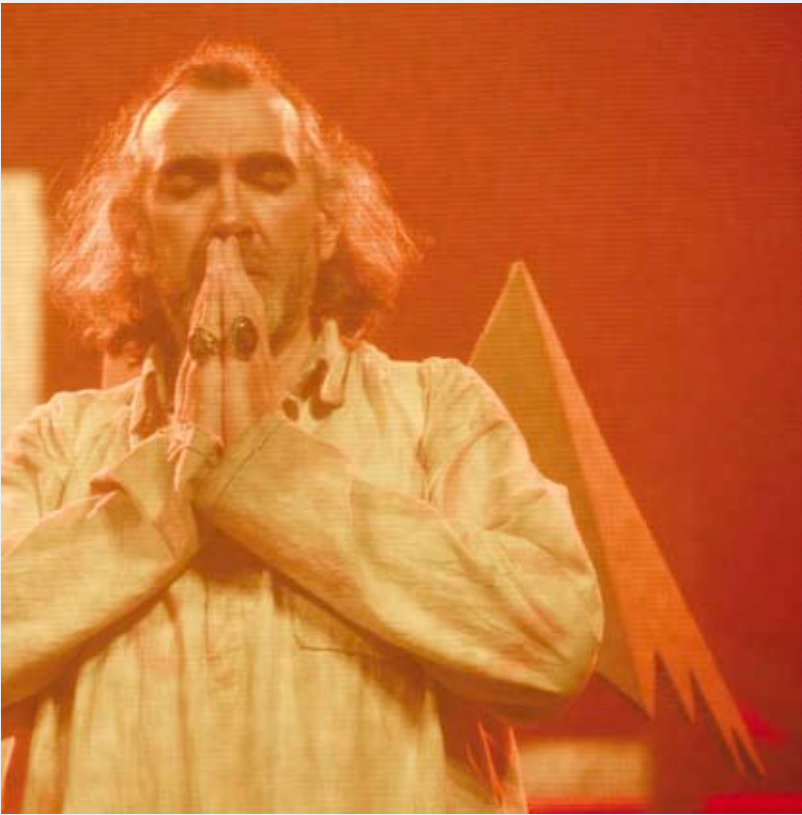


Anjo

“Todo o anjo é terrível”, postou Rilke nas *Elegias de Duíno*. No grego de que deriva, anjo quer tão-somente dizer mensageiro, ou carteiro. Tal neutralidade funcional não esgota, contudo, a figura do anjo nem pacifica a fascinação que gera – evidenciada, desde logo, nos textos apócrifos e na literatura rabínica. Antigo e Novo Testamentos furtam-se à doutrina estável. O que deles é possível deduzir passa pela noção de uma assembleia de louvor cósmico e uma corte celestial, corpo diplomático e inexpugnável armada de Deus. Entre os seres imponderáveis, contam-se querubins, anjos que sustentam o trono de Deus e em cujas feições se reconhece uma ascendência assiro-babilónica, e serafins, os “ardentes” que celebram a glória divina e executam a coreografia teofânica da vocação de Isaías. A estes os escritos neo-testamentários associam os arcanjos, referindo-se ainda, no que é frequentemente tomado por um esquisso de hierarquia, a “Tronos, Dominações, Principados e Potestades” (Colossenses 1,16). Nos evangelhos, os anjos assomam no princípio e no fim do ministério terreno de Cristo, no episódio da anunciação e na noite da Natividade, junto ao sepulcro e na ascensão aos céus. Em algumas circunstâncias – no deserto, após as tentações, ou no jardim do Getsemani, instantes antes da sua prisão –, é-nos desvelado o secreto comércio de Jesus com os anjos, sobre os quais ele próprio afirma que lhe farão escolta no dia da Parusia. A doutrina do “anjo da guarda” encontra fundamento nos dois hemisférios bíblicos (cf. Salmo 91,11 e Mateus 18,10): prosseguindo o combate que contra Satanás e seus anjos se trava deste o princípio do mundo, os anjos velam pelos homens. Cite-se o imperativo categórico formulado por Kafka: “Age de tal maneira que os anjos tenham alguma coisa para fazer”. PS

Joana Carvalho

Nasceu no Porto, em 1977. Licenciada em Psicologia pela Universidade do Porto, frequentou o curso de Interpretação da ESMAE. Participou em espectáculos encenados por José Topa e Claire Bynion (Seiva Trupe), Alberto Grilli (Fábrica de Movimentos), Ricardo Alves (Palmilha Dentada) e André Braga e Cláudia Figueiredo (Circolando), entre outros. Faz desde 2001 dobragens e locuções para séries televisivas, desenhos animados e publicidade radiofónica. Dos últimos espectáculos em que participou, destaquem-se *Casa-Abrigo*, direcção artística de André Braga e Cláudia Figueiredo, e *A Cidade dos Que Partem*, de Ricardo Alves e Salgueirinho Maia, enc. Ricardo Alves, espectáculos co-produzidos pelo TNSJ em 2008 e 2009, respectivamente. Tem também participado em projectos de histórias para crianças (Projectos Faunas e Contos de Mar). •



Lúcifer

Lucifer é a palavra latina que, na Vulgata, traduz “estrela da manhã” ou “estrela da alva” – o planeta Vénus, astro cujo brilho subsiste quando já o fulgor de outras estrelas recua no romper da aurora. Literalmente, significa “portador da luz”. Aparece em Isaías 14,12 como título aplicado a Nabucodonosor, Rei da Babilónia. O profeta de Judá anuncia a sua destruição, em termos que descrevem a queda de um magnífico anjo de luz. Várias traduções da Bíblia, tomando a Vulgata por referência, mantiveram a palavra “Lúcifer”, adoptando-a como nome próprio. Por seu turno, as obras de Dante e Milton favoreceram a popularização de “Lúcifer” como o nome original de Satanás. (Registe-se, contudo, que a Vulgata aplica também a palavra *lucifer* a Cristo, enquanto “estrela da manhã” que, na Segunda Vinda, anuncia um novo, e definitivo, dia. Cf. Apocalipse 22,16.) Diversos passos bíblicos autorizam a identificação desse anjo terrífico com o diabo. Em Lucas 10,18, ouvimos de Jesus estas palavras: “Eu via Satanás, como um raio, a cair do céu”. Detém especial relevo um trecho de Ezequiel no qual o anúncio prospectivo da ruína do Príncipe de Tiro propicia a descrição retrospectiva da queda de um querubim, residente do Éden: “O teu coração encheu-se de orgulho, por causa da tua beleza. Arruinaste a tua sabedoria, por causa do teu esplendor”. Ao cadastro da soberba e do auto-deslumbramento, Vicente apõe “a grã paixão” de Lúcifer por Deus “criar mundo tão resplandecende”, bem como a “malícia d’inveja” por ver um Adão e uma Eva “feitos gloriosos”. PS

António Durães

Nasceu na Figueira da Foz, em 1961. Frequentou a Escola de Formação Teatral do Centro Cultural de Évora. Actor profissional desde 1984, é professor na ESMAE. Desde 1998, trabalha regularmente no TNSJ, onde tem integrado o elenco de espectáculos dirigidos por Ricardo Pais, Nuno Carinhas e Giorgio Barberio Corsetti, entre outros. Tem colaborado com muitos outros encenadores, entre os quais se contam Rui Madeira, José Wallenstein, Jorge Silva Melo, Adriano Luz e Carlos Pimenta, e com os realizadores Paulo Rocha e Saguenail. Refiram-se os mais recentes espectáculos em que participou: *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare, enc. Ricardo Pais (2008); *Transacções*, de David Williamson, enc. João Reis (2008); e *Letra M*, de Johannes von Saaz (*O Lavrador da Boémia*) e João Vieira, enc. Fernando Mora Ramos (2009). Exerce, desde 1995, a actividade de encenador. A título de exemplo, destaquem-se *Teatro Escasso* (TNSJ/2006); o músico-cénico *Variações Sobre a Perversão* (TNSJ/2006); a ópera *L’Elisir d’Amore*, de Donizetti (Círculo Portuense de Ópera, Coliseu do Porto, Orquestra Nacional do Porto/2007); *Maldoror*, dos Mão Morta (Theatro Circo, Imetua/2007); e *A Cantora Careca*, de Ionesco (TEUC/2008). •



Belial

Outro nome para Satanás. A sua origem é incerta, mas é provável que se trate de uma derivação da expressão hebraica *beli ya'al*, que significa “sem préstimo”, o que lhe confere o sentido de inutilidade, traço que distingue a personagem na trindade negativa desenhada por Vicente: no *Breve Sumário*, Lúcifer pretere o incompetente Belial – “grande oficial” destinado a uma espécie de prateleira dourada – em favor de Satanás, paradigma de eficácia. No Antigo Testamento, o nome surge recorrentemente na formulação “filhos de Belial” ou “homens de Belial”, ferrete que servia para qualificar criaturas especialmente perversas, ou de uma retorcida maldade, o que também se achará na figura do auto. No Novo Testamento, encontramo-lo uma única vez, numa interrogação retórica formulada por Paulo, onde o apóstolo emprega o nome como evidente sinónimo de Satanás: “Que concórdia há entre Cristo e Belial?” (II Coríntios 6,15). A caracterização vicentina de um demónio rixoso, risivelmente ciumento e desastrado, lembra Lutero, segundo o qual “a melhor maneira de afugentar o diabo, se ele não se vergar às Escrituras, é dele zombar e escarnecer, pois não suporta o desdém”. **PS**

Paulo Calatré

Nasceu no Porto, em 1976. Frequenta o Curso de Interpretação da ESMAE. É membro fundador da companhia Mau Artista. Participou em projectos de várias companhias, com encenadores como Fernando Mora Ramos (Teatro da Rainha), Luciano Amarelo (Project-, TMG), Ricardo Alves (Palmilha Dentada), Júlio Cardoso (Seiva Trupe), Alvaro Lavín (Teatro do Morcego e Seiva Trupe), Roberto Merino (Seiva Trupe), Lee Beagley, entre outros. A par do seu trajecto de actor, tem trabalhado como encenador. Destaquem-se os seguintes espectáculos: *Diário de um Condenado*, a partir de *Diário de um Condenado à Morte*, de Victor Hugo (AAMADS/2002); *Quarto 34*, a partir de *O Equívoco*, de Albert Camus (AAMADS/2003); *R.III*, a partir de *Ricardo III*, de Shakespeare (Mau Artista, 2007); *Gil & Vicente – Uma Viagem de Barca ao Inferno*, a partir de *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente (Mau Artista, 2008). •



Satanás

Active evil is better than passive good. À luz da sentença de William Blake, Satanás só pode ser considerada uma personagem positiva. Enquanto Lúcifer, “maioral do inferno”, detém uma vocação presidencial e é dado a subtilezas teológicas (explica a um pouco arguto Belial que “onde há força perdemos direito / que o fino pecado há-de ser por vontade”), Satanás é um fazedor. O nome (do hebraico, *satán*) significa “adversário” e explicita a sua natureza de opositor do desígnio de Deus para a humanidade, inimigo do Messias e feroz adversário da Igreja de Cristo. No Novo Testamento, é indistintamente chamado de Satanás e Diabo (do grego, *diabolos*, caluniador). A despeito da sobriedade que caracteriza as menções bíblicas, muitos são os nomes e títulos que lhe são atribuídos: “demónio”, “maligno”, “príncipe deste mundo”, “serpente”, “pai da mentira”, “homicida”, “tentador”, “acusador”, etc. Devem ainda identificar-se com Satanás figuras como Lúcifer e Belzebu. Numa nota curricular, deverá constar que, tendo-se rebelado contra Deus, foi expulso do céu e precipitado no inferno; autor da Queda do homem no Éden, tentou também a Jesus, perverte as Escrituras e opõe-se ao Evangelho de Cristo. Quanto aos disfarces de que no auto faz gala (“oh quantas manhas que sei de lutar / e quantos enganos que tenho estudado”), Paulo adverte que até a forma de um “anjo de luz” ele pode assumir. Anunciada logo após o pecado original (Génesis 3,15, passo a que a teologia atribui a categoria de “proto-evangelho”), a vitória de Cristo sobre Satanás acontece na crucificação e ressurreição. Referindo-se à sua morte, Jesus anuncia: “Agora será expulso o príncipe deste mundo” (João 12,31). Conforme o relato do Apocalipse (20,10), o triunfo do Cordeiro consumir-se-á no Juízo Final. **PS**

Paulo Freixinho

Nasceu em 1972, em Coimbra. Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. Actor desde 1994, foi co-fundador do Teatro Bruto. Tem trabalhado com diversos encenadores, entre os quais se contam José Carretas, Rogério de Carvalho e João Cardoso. Colabora com regularidade com a companhia ASSÉDIO, tanto na qualidade de actor como na de assistente de encenação. Mencione-se, a título de exemplo, o último espectáculo da companhia portuense em que participou: *O Feio*, de Marius von Mayenburg, enc. João Cardoso (2009). No TNSJ, tem trabalhado regularmente com os encenadores Ricardo Pais e Nuno Carinhas, integrando ainda o elenco de espectáculos encenados por Silviu Purcarete, Giorgio Barberio Corsetti e Nuno Cardoso, entre muitos outros. Destaquem-se, a título de exemplo, os mais recentes: *Platónov*, de Tchékhov (2008); *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008); *O Café*, de R.W. Fassbinder, e *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht (2009). •

Sem abrigo

Entrevista com NUNO CARINHAS
Por ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA*

ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA Começo com uma suspeita: parece-me que os textos vicentinos que mais te interpelam não são os mais conhecidos, nem aqueles que mais vezes vemos encenados. Digo isto, pensando no teu espectáculo *Beiras* [TNSJ, 2007], um tríptico que parte da *Farsa de Inês Pereira*, que é um texto conhecido, mas a que associas autos como a *Farsa do Juiz da Beira* e a *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*. Depois desta incursão por aquilo que me parece ser uma geografia humana mais restrita, uma geografia humana das Beiras, o *Breve Sumário* corresponde a uma abordagem da geografia humana universal?

NUNO CARINHAS *Beiras* foi-me proposto por Ricardo Pais como um projecto sobre a exploração das linguagens regionais. Falta referir *A Comédia Sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, uma peça também pouco encenada, que eu fiz com a Escola da Noite há muitos anos [1993]. Foi, aliás, a minha primeira incursão no Vicente. Acho que o *Breve Sumário da História de Deus* andava a pairar há muito tempo, primeiro porque esta Casa, desde que o Ricardo Pais assumiu a Direcção, sempre quis desenvolver uma relação exploratória com a obra do Vicente; depois porque, desde que encenei *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca [TNSJ, 1996], ficou no ar a possibilidade de se recuar um pouco e montar uma das peças fundadoras de toda essa panóplia de outros textos, já barrocos, que se fizeram, nomeadamente em Espanha. Isso é interessante, porque constitui a prova de que o Vicente contaminou o teatro para lá da fronteira, aspecto que não é assumido de uma forma definitiva, talvez porque a sua obra não alcançou o eco que teve Calderón de la Barca ou Lope de Vega. Voltando ao auto: para além de tratar dessa condição humana, que será porventura o que mais importa, o *Breve Sumário* tem várias particularidades interessantes, nomeadamente ao nível da sua construção: faz-se de uma sucessão de apresentadores, de uma sucessão de cenas; é muito económico na forma como apresenta cada uma das personagens, e cada um dos episódios que escolhe mostrar. Primeiro, entra o Anjo, que saúda a corte e introduz a história, apresentando as primeiras personagens. A partir desse momento, o auto é entregue aos demónios, o que é um traço profundamente vicentino, com resquícios do teatro medieval, e acedemos a uma conversa de carácter filosófico e teológico. Dado que o Vicente começa pelo pecado original, somos logo lançados numa espécie de rede maniqueísta, mas as tessituras que há no auto permitem-lhe, de facto, falar da universalidade da condição humana. Para além disto, o *Breve Sumário* é um poema sobre um poema, se quisermos considerar o Antigo Testamento como um poema. É um poema mesmo no plano formal: tem picos inesperados; sendo irregular, tem coisas na escrita do verso que nos remetem para a frente, que apontam para um outro horizonte de tempo...

AMS Aproveito o facto de considerares o *Breve Sumário* como um poema sobre um poema para te questionar sobre a dramaturgia que propões, sobre a decisão de inserires três

poemas contemporâneos no texto vicentino. Como é que surgem estes poemas, e qual é o sentido desta dramaturgia?

NC Achei que seria bom tentar uma contaminação. Eu sou muito fiel aos autores, e sou quase aborrecido nesse aspecto: não gosto de cortar as peças, de as modificar, embora seja reconhecível que fiz muitos espectáculos que não se relacionavam com o teatro de reportório, que se baseavam na colagem, na livre associação de textos, etc. Apetecia-me experimentar essa possibilidade, não porque o *Breve Sumário* não tenha tudo o que é preciso para viver enquanto narrativa, mas para que, fabricando-se suspensões de sentido, os nossos ouvidos, de alguma maneira, sofressem um abalo desencadeado pelas linguagens diversas. Esta ideia chegou mesmo a ser lançada como desafio aos actores. Depressa chegámos à conclusão de que não poderiam ser muitas incisões. Teriam de ser poucas, mas substanciais. Aí a contribuição do Pedro Sobrado foi decisiva, por ter ido buscar a tradução do Salmo 139 feita pelo Herberto Helder e um poema do Ruy Belo, não por acaso dois dos meus poetas preferidos, e de caracteres bem diferentes. Enquanto o Herberto recupera um texto que está inscrito na Bíblia, o Ruy Belo deixa aparecer o seu lado mais místico, ou mais religioso.

AMS De certo modo, é o inverso do que sucede com o Herberto Helder que, ao traduzir, *contamina* o texto bíblico com a sua poesia; o Ruy Belo deixa que o seu poema seja *contaminado* pela Bíblia...

NC É o eco da sua personalidade religiosa, um eco profundamente humano... O poema é de uma simplicidade tão desarmante que, posto ali, a anteceder o final do auto, dá-me a sensação de que estamos a dar a ver, de novo, como no início, um homem de carne e osso, um homem como nós, a falar da sua condição. Já sem máscaras, já sem adereços... O auto acaba com uma redenção só representada, que não está, por assim dizer, escrita, para além da didascália. Na passagem para essa redenção, a presença da palavra do homem – e, no caso, do actor que interpreta a personagem Adão – pareceu-nos, do ponto de vista estrutural, um atrevimento interessante.

AMS A ideia de “atrevimento” é algo que me parece estar em sintonia com o teu percurso artístico. Verifico que vais alternando textos clássicos, de reportório, e textos contemporâneos. No âmbito da própria obra de Gil Vicente, passas de três textos de tom farsesco para uma obra de devoção. Nesta alternância de paradigmas textuais, nesta abordagem da diversidade das formas, há uma questão de estética dramaturgica que me parece interessante salientar: tu passas frequentemente de textos que convocam um *theatrum mundi* – ou seja, um teatro da totalidade – para aquilo a que Jean-Pierre Sarrazac chama os “textos do mundo”, isto é, uma dramaturgia do fragmento, da desmistificação desta metáfora da totalidade. Esta passagem torna-se evidente, por exemplo, quando fazes um Brecht, como o *Tambores*

na Noite [TNSJ, 2009], que podemos justamente considerar um “texto do mundo”, e regressas a um *theatrum mundi*, como aquele que nos é apresentado no *Breve Sumário*. Este revezamento é uma forma de afirmares que a totalidade também pode ser moderna e actual, num contexto em que há uma tendência evidente para o fragmento e para a desconstrução?

NC Acho que sim, embora não seja um depoimento, um programa tão claramente assumido. É uma questão pessoal, que tem a ver com a dilatação do tempo, do meu tempo, do tempo que reconheço que posso levar do nascimento à morte. Trata-se do privilégio de, nesse tempo, estando eu a mexer com a matéria da história do teatro, poder viajar em variadíssimos afluentes... É melhor pensarmos no que queremos tratar, ou dizer, do que nos preocuparmos se o que queremos tratar está contido na dramaturgia contemporânea ou na dramaturgia clássica. Acho que devemos ultrapassar um certo medo da linguagem. A época dos textos não é fundamental para definir o nosso posicionamento em relação à arte.

AMS O que acabas de dizer parece-me ser bastante elucidativo relativamente ao facto de, de repente, aparecer este texto no TNSJ...

NC No fundo, no enunciado da tua pergunta, puseste em confronto duas coisas – o *theatrum mundi* e o mundo do teatro. Que as duas se confundam só me pode parecer uma confusão benéfica. Não faz evidentemente sentido que um teatro nacional declare que só fará textos escritos desde 1920 até aos dias de hoje, ou que só fará teatro do barroco, ou de outra época qualquer. Se calhar, neste momento, estou na situação privilegiada de trabalhar sobre aquilo que eu próprio já intuía, de assumir essa prática que já me levava a fazer as coisas, ou a aceitar os desafios que aceitei durante o meu trajecto.

“Um colégio interno, um convento, uma casa de refugiados, um albergue nocturno”

AMS Na tua encenação, todas as personagens estão permanentemente em cena, numa espécie de *huis clos*, que convoca um palco dentro do palco, ou o teatro dentro do teatro. Em *Beiras*, isso também acontecia, e era mesmo uma das chaves do espectáculo. É, aliás, algo de recorrente no teu percurso de encenador, presente em espectáculos como *O Grande Teatro do Mundo* ou *A Ilusão Cómica* [TNSJ, 1999]. Porque é que te interessa tanto explorar esta questão? O teatro é uma forma de pensar a vida?

NC O teatro, o próprio palco, é um laboratório, não no sentido restritivo que já teve nalguns momentos da sua história, mas no sentido em que é um lugar de experiência. É oficina, atelier, ginásio. Estamos sempre a falar em ensaiar, em sala de ensaios, e o teatro é provavelmente um ensaio permanente. Tenho, de facto, a tendência para retratar o próprio teatro nos meus espectáculos. Procuro

fazê-lo não de uma forma ostensiva, mas deixando o material à vista, por vezes de uma forma já muito recoberta, digamos assim – mostrar sem exhibir. Talvez isso seja uma marca geracional. A partir de certa altura, toda a gente dizia que era pós-brechtiana, depois de haver uma geração que se dizia brechtiana... Se calhar, ficaram resquícios, vestígios dessas coisas que se aprenderam, vendo e fazendo. Ficou essa tendência para não se esconder tanto quanto se pensaria necessário para criar a ilusão de que se está a contar uma história pela primeira vez. O desafio maior é que o espectador possa intrometer-se ou ser intrometido por uma determinada narrativa, ser chamado a ela, esquecendo-se de que está perante um jogo ilusório, tendo, no entanto, alguns elementos da fabricação dessa ilusão à vista. Talvez possamos dizer que se os espectáculos de magia expusessem os seus truques e artefactos não seriam menos fascinantes do que são. Se calhar, já era tempo de isso acontecer, já toda a gente está cansada de não saber como os números se fazem. Um espectáculo assim teria um sucesso imenso. [Risos.]

AMS Como deves imaginar vou questionar-te sobre a cenografia. É um elemento que produz um enorme impacto quando entramos. Esta cenografia, que para mim evoca as camaratas de Auschwitz, fez-me pensar no livro de Giorgio Agamben, *O Que Resta de Auschwitz*. Fez-me pensar nesse novo elemento ético, a “zona cinzenta” de que falava Primo Levi e de que fala também Agamben, nos detidos que nos campos eram conhecidos pelo nome de *Muselmänner*, cadáveres ambulantes, alienados entre a vida e a morte, entre o homem e o não-homem. Aproveito para citar uma passagem, em que Agamben diz: “Auschwitz é o lugar onde o estado de excepção coincide perfeitamente com a regra, onde a situação extrema se torna no paradigma do quotidiano”. Que significado tem o facto de situares este *Breve Sumário da História de Deus* num cenário auschwitziano?

NC Provavelmente é uma ousadia, uma torção... Como eu disse no princípio, quem conduz o auto são as figuras demoníacas, e com inteligência, e foi talvez isso, não digo em absoluto, que me levou a pensar neste espaço. De facto, este ambiente de clausura está relacionado também com a impossibilidade de recriação da realidade, com essa coincidência de que fala Agamben...

AMS Da situação extrema que se torna no paradigma do quotidiano.

NC Sentimos, se calhar várias vezes ao dia, ainda que de forma mascarada, que estamos condenados a um *huis clos* que só tem um desfecho possível: a morte. Morte que existe como personagem no auto. Há, no final, um gesto de redenção, que apenas se consuma se as criaturas postas no limbo forem dali libertadas, se se abrir uma possibilidade para lá daquele lugar, que não é assim tão definível. Aliás, o problema que se me pôs foi a resolução do que é isso do limbo, e de como é que as criaturas poderiam ser redimidas do lugar e

da condição em que estavam, sendo-lhes oferecida uma outra condição – chamemos-lhe a eternidade – através da redenção de Cristo. Eu não costumo desenhar espaços que sejam imediatamente identificados, que inscrevem as narrativas num sítio absolutamente definido, mas também me perguntei se, perante as novas gerações, o que se vê no palco será exactamente aquilo que nós, gerações mais velhas, identificamos como sendo um campo de Auschwitz. Provavelmente aos adolescentes essa imagem não assaltará, pelo menos da mesma maneira como nos assalta a nós. Tanto pode ser Auschwitz como um colégio interno, um convento, uma casa de refugiados ou um albergue nocturno – e esta é talvez a imagem que mais me acomete. É como se eu pudesse reescrever o texto de Vicente e arranjasse para ele um lugar: um albergue, onde aqueles *homeless*, aquelas pessoas sem casa – e empregamos aqui uma metáfora que descreve bem as personagens da peça –, se instalam, representando de caminho um auto que já conhecem, redistribuindo os papéis entre si. Por isso, reveste-se de grande importância aquele quarto de hora antes do início do auto, quando se abrem as portas ao público e os actores se encontram em cena. É importante porque nos reporta a esse estado prévio. Ainda por cima, assume-se a quarta parede. O espaço cénico é um lugar velado por uma cortina de tule. É evidente que não queria fugir a essa imagem de Auschwitz, mas esta peça não é uma metáfora sobre o nazismo. Pode ser uma metáfora do chamado “povo escolhido”, mas não faria sentido que os sem-abrigo que representam os demónios aparecessem fardados como nazis, com braçadeiras e suásticas. Devo dizer que tenho alguma resistência em aceitar esse tipo de soluções. Trata-se antes de experimentar uma sinalização das coisas que não implique a explicitação absoluta de uma condição. É o desafio de saber até onde se pode ir e onde é que se tem de parar para que as coisas nos façam lembrar outras coisas, sem que haja um fechamento do seu sentido.

“De repente, aparece-me um anjo”

AMS O teu esclarecimento parece-me fundamental e volto a referir, a esse propósito, o livro de Agamben, *O Que Resta de Auschwitz*, que não é um livro sobre Auschwitz, sobre as circunstâncias históricas de Auschwitz, mas justamente sobre “o que resta”, sobre o testemunho, sobre a sua estrutura e significação, sobre a lacuna que ele comporta. É mais por aqui que estabeleço a relação com o teu espectáculo. Não me parece que haja no teu espectáculo qualquer intenção mimética, pelo contrário. O tipo de escolhas que fazes, a forma como trabalhas as várias linguagens cénicas, que decorre daquilo a que eu chamaria o gesto transversal do teu processo criativo, confirma o que acabas de dizer. Através desta cenografia convocas, de facto, uma memória colectiva alargada, trazendo de alguma forma Auschwitz ou qualquer um desses lugares concentracionários. Por outro lado, convocas também uma memória colectiva restrita, por



exemplo, quando trazes as máscaras ibéricas, os caretos de Lazarim, ou – outro exemplo – figurando o Anjo como o Anjo de Portugal, com o escudo nacional. Parece-me haver aqui um desejo de juntar o profano, o carnal, com o religioso, propondo um espectáculo que nunca cai na tentação de um qualquer realismo centrado na representação das cenas bíblicas.

NC Certo. Mas acho que esses elementos são convocados pelo próprio dramaturgo. Quando o Anjo aparece, ele vem saudar as Altezas, a corte do país. Acontece que, recentemente, quando fui ao Museu Nacional de Arte Antiga ver a exposição *Encompassing the Globe: Portugal e o Mundo nos Séculos XVI e XVII*, fiquei preso, de uma forma muito emocional, à estátua do Anjo de Portugal. Tive mesmo um baque. Ignorância minha, porque a estátua em madeira pertence ao Convento de Cristo, em Tomar. Ia lá especialmente para ver a Custódia de Belém do Vicente ourives, agora restaurada, e apreciar com a devida atenção os pormenores das suas representações. De repente, aparece-me um anjo, uma peça da escola flamenga, praticamente contemporânea do auto. E tive o impulso de transpor para o espectáculo uma réplica deste objecto que me causou uma euforia dos sentidos. Quando o Anjo vem dirigir-se à realeza, achei que poderia começar por apresentar o auto como uma metáfora territorial. É a única personagem que terá um fato diferente, é a única que está identificada com o escudo nacional, que, não por acaso, remete para as cinco chagas de Cristo. Portanto, também aqui não há nenhuma subversão, nenhuma “inventona”. Em relação aos caretos, é óbvio que, mesmo no contexto de uma linguagem muito rendilhada e lírica como é a deste auto, não deixamos de encontrar traços mais rurais e mais típicos da voz do Vicente. Os diabos são muito representados, ainda hoje, nas festas populares e tradicionais, e Lazarim é um dos lugares onde isso acontece. Portanto, metemo-nos no carro e fomos a Lazarim. Tivemos a decepção de só haver duas máscaras de demónios disponíveis, porque esgotam-se. Há todo um comércio numeroso em torno daquelas máscaras no Entrudo e os três artesãos que as fazem produzem-nas especificamente para essa altura do ano. Tinham um GNR e um Cristo, mas não três demónios. Encomendámos mais um. *[Risos.]* Tudo isto tem a ver com aquilo que dizia há pouco, com esse desejo de dilatar o espaço e o tempo. Por um lado, vamos buscar uma figura da escola flamenga, uma peça do século XVI, e, por outro, vamos buscar as máscaras de Lazarim, que, no fundo, têm alguma coisa de ancestral... Mas queria voltar à ideia de um lugar de reclusão, um espaço que gera uma certa calma desesperante, o *huis clos*, para dizer o seguinte: se se faz teatro num lugar desses, faz-se com os recursos de que se dispõe, faz-se com as coisas que se têm à mão. Supostamente, é o actor que decide a maneira como vai interpretar a sua personagem e a que coisas, de entre as disponíveis, deve recorrer para a representar. Isto recupera ou alude à tradição do mistério, reenvia para um tempo em que o teatro não era regido por um encenador, ou por um mestre-de-cerimónias. Não resisto a regressar sempre à história da trupe, porque estou convencido de que o teatro, enquanto exercício do colectivo, preserva isso, mesmo que de uma forma residual.

AMS De qualquer forma, todos esses elementos estão ao serviço de uma concepção de espectáculo profundamente pictórica. Os caretos são extremamente estetizantes, fizeram-me lembrar, em determinados momentos, as gárgulas das catedrais góticas. Isto não é novidade – nos teus espectáculos a pintura, a escultura estão frequentemente presentes. Mas, por aquilo que vi, fiquei com a impressão de que a aproximação entre o teatro e a pintura é aqui mais evidente do que noutros espectáculos teus. Ontem, fui para casa a

pensar nisto: este é um espectáculo cheio de telas. Estive sempre a ver quadros durante o ensaio, e os mais variados. É como se este *huis clos* fosse também uma sala de museu orgânica, em que as imagens se vão compondo e decompondo – em pinturas mais panorâmicas, evocando Brueghel ou Bosch, mas também em pequenas telas, como algumas *Pietàs* renascentistas. As personagens alegóricas, por exemplo, fizeram-me lembrar certas telas pré-rafaelitas. A imagem do Anjo, no plano superior e num ambiente visualmente difuso, fez-me pensar no *The Angel Standing in the Sun*, do Turner. Isto não será, à partida, uma obsessão minha pela pintura, nem sequer sou da área...

NC Uma das coisas que pode favorecer isso – e tu viste o ensaio ainda sem o desenho de luz – é aquele filtro que está no proscénio, o tule que se interpõe entre nós e a acção. Isso cria uma espécie de bidimensionalidade. É uma bidimensionalidade mais conceptual do que outra coisa, mas que aceitamos quase automaticamente, porque temos a impressão de que não podemos tocar, aceder ao que está lá dentro. É engraçada essa tua ideia do museu vivo, como se fosse um museu de cera, mas com figuras animadas... Esta aproximação seria talvez irresistível, porque, quer queiramos quer não, a pintura esteve sempre muito ligada ao sagrado, aos temas bíblicos, aos motivos teológicos. Dos autores mais demoníacos, como Bosch, até aos mais contemplativos, a história da pintura desenvolveu-se no campo da religião. A anunciação será, porventura, o acontecimento mais retratado na história da arte. Seja como for, não tive à partida a intenção expressa de fazer disso um fundamento para o espectáculo.

AMS O tratamento que conferes às personagens alegóricas coloca-as em evidência. Gostava que falasses um bocadinho sobre isso, justamente pela teatralidade que elas trazem para o espectáculo.

NC Temos aprendido pela experiência em cena que faz sentido que o Mundo e o Tempo ocupem os lugares mais elevados, assim como o Anjo ou os demónios. Não quer dizer que essas personagens não arrisquem também, nalguns outros momentos, um posicionamento mais térreo, sobretudo quando dialogam com as personagens “humanas”. É uma sinalização que vamos desenvolvendo, uma sinalização da importância hierárquica que, de resto, encontramos na pintura, se nos dermos ao trabalho de analisar as telas.

“Um tapete trágico-melancólico”

AMS A escolha do João Cardoso para a personagem de Adão é, no mínimo, inesperada.

NC Do João Cardoso e da Lígia Roque – Adão e Eva. Começámos os ensaios sem uma distribuição definida. Aliás, as leituras à mesa nas primeiras semanas foram feitas por sorteio, para que os actores pudessem familiarizar-se com o texto sem estarem a pensar que iriam interpretar esta ou aquela personagem. Mas eu tinha a percepção de que, querendo eu humanizar estas figuras, trazê-las para perto de nós, aquele Adão e aquela Eva deveriam ser já o Adão e a Eva do Paraíso perdido, marcados já pela queda, pelo pecado original. Depois, podemo-nos socorrer do facto de o Génesis indicar que Adão morreu com quase mil anos, coisa que, aliás, Vicente diz no auto, ao pôr na boca do Tempo o verso “mil anos há que estou esperando”. Se Adão viveu mil anos, não serão os cinquenta do João a constituir um problema, pelo contrário: fazem do João um adolescente para o papel. *[Risos.]* Tentámos começar por aqui: as duas primeiras personagens, por assim dizer, condenadas à sua condição

humana são personagens maduras. O discurso de Adão e Eva é um discurso de quem perdeu a inocência, ou a ingenuidade, que associamos à adolescência e à juventude. Quando entram em cena, vêm em lamento, falam de uma perda, não são criaturas inexperientes. O facto de Adão e Eva terem já idade veio caucionar, legitimar as suas palavras sobre a condição humana.

AMS No final, é Adão quem traz a Cruz para a cena. É uma espécie de percurso simbólico?

NC Esse percurso está estudado, não fui eu que o inventei. De facto, mesmo as outras personagens bíblicas que o Vicente convoca para o auto são, de uma forma ou de outra, pré-figurações de Cristo, e estão estudadas enquanto tal pela teologia bíblica. Aprendi isso com o Pedro, que me foi ensinando algumas coisas sobre o primeiro poema de onde partiu este segundo.

AMS No final do espectáculo há um movimento, uma troca que me parece interessante: o Redentor sai e entra a Morte. Que final é este?

NC Estamos a falar de um possível final... Em todo o caso, pareceu-me que bastaria figurar a ligação de Cristo com a Cruz, que não seria preciso contar mais. Toda a gente conhece, acho eu, qual é a história cristã, que houve uma ressurreição ao fim de três dias de morte. Portanto, teria que inventar qualquer coisa que aludisse a esse final, mas sem obedecer à necessidade de o descrever. Estou em fase de experiências, tenho ainda algum tempo e quero perceber como é que isso se pode fazer. De qualquer maneira, para responder à tua pergunta, diria que nos instalamos no domínio da poética ou da metafísica e, nesse sentido, juntar a personagem de Cristo à personagem da Morte pareceu-nos interessante. Recorremos a um poema da Else Lasker-Schüler, fazendo dessa declaração final da Morte uma confissão amorosa. Com isto, ensaiei uma espécie de momento ideal: se fosse sempre assim, se houvesse a possibilidade de ser sempre assim... Há uma passagem muito bonita no poema – “Não faz o meu coração fronteira com o teu? / O teu sangue não pára de dar cor às minhas faces”. É uma declaração profundamente amorosa, que pode, através desse efeito de estranheza, prolongar o auto, propondo uma reflexão sobre a nossa condição. Não é um *happy end*, como seria, pura e simplesmente, a libertação dos presos do limbo. É uma espécie de tapete melancólico, um tapete trágico-melancólico que indicia a possibilidade de, um dia, a Morte se apaixonar, ao ponto de desistir da sua tarefa. Algo que terá atingido com Cristo. Houve ali um encontro amoroso que fez com que...

AMS É uma nota de esperança?

NC Não necessariamente. Como digo, o tapete é muito melancólico, e não há esperança que isso venha a acontecer. Há antes uma espécie de idealização poética de que isso pudesse ter acontecido ali, naquele momento. Provavelmente trata-se mais de falar sobre a condição do amor dos seres vivos, que está também sob ameaça...

AMS São vários os momentos em que há uma aproximação física à Morte, a esta figura alegórica. É o caso de São João...

NC Ele diz-lhe “Leva-me Morte”, enquanto todas as outras personagens recusam ou tentam adiar a circunstância da partida. João Baptista entrega-se, diz que, tendo divulgado Cristo a todos os vivos, tem de anunciar aos cativos do limbo a vinda do verdadeiro Redentor. Por isso, ele abraça a Morte. Quase todos os mortais a tocam, e tocam-lhe de forma cada vez mais íntima. Essa progressão nota-se com Job.

De qualquer maneira, ela entra na história trazida ao colo, numa espécie de *Pietà*, pelo pai, Adão.

AMS Queria colocar-te uma questão intempestiva, uma vez mais a partir de Agamben. Trata-se de um texto do livro *Profanações* de que gosto particularmente e que tem que ver – parece-me – com o que acabaste de enunciar. O texto chama-se “Desejar” e cito apenas um fragmento: “Comunicar a alguém os nossos desejos sem as imagens é uma brutalidade. Comunicar-lhe as imagens sem os desejos é enfadonho, como contar os sonhos ou as viagens. Mas fácil, em ambos os casos. Comunicar os desejos imaginados e as imagens desejadas é tarefa mais árdua. Por isso o adiamos”. Depois, conclui com o seguinte parágrafo: “O Messias vem pelos nossos desejos, separa-os das imagens para os satisfazer, ou melhor, para os mostrar já satisfeitos. Aquilo que imaginamos já o tínhamos tido. Restam – impossíveis de satisfazer – as imagens do satisfeito. Com os desejos satisfeitos, ele constrói o inferno; com as imagens impossíveis de satisfazer, constrói o limbo; e, com o desejo imaginado, com a pura palavra, constrói a bem-aventurança do paraíso”. A questão intempestiva que te queria colocar a partir deste texto, que me parece ter muito que ver com o teu espectáculo, é a seguinte: o teatro é o espaço onde tentas inscrever os teus desejos imaginados?

NC Sim, claro que sim, sempre. No fundo, o teatro é isso...

AMS Um espaço de partilha destes desejos imaginados e destas imagens desejadas.

NC É uma belíssima definição, talvez um bocadinho tortuosa. O problema tem sido o de saber até onde a corporização daquilo que desejamos, ou imaginamos, pode ainda ser partilhada pelos outros. Acho que, por vezes, só se reconhece que o teatro atinge essa fronteira quando estamos perante grandes iridiscências de género ou formas acossadas de representação que denunciam perigos. Mas acho que os perigos são de outra natureza. Para mim, trata-se de saber quais as coisas que podem ser veiculadas e partilhadas por um maior número de pessoas, mesmo que depois só atinjam uma minoria. Daí pressentirmos a importância de termos à nossa disposição várias linguagens: o que não depositarmos aqui, podemos depositar ali; o que não veicularmos por este meio, veicularemos por aqueloutro. Há sempre o perigo de se poder exceder aquilo que é partilhável, ou de se ficar aquém daquilo que é desejável partilhar. É esse o jogo que faz com que a nossa arte seja, para nós, uma coisa tão importante e, vista de fora, uma coisa tão frívola.

AMS Pensas voltar a Gil Vicente? Ou voltas sempre?

NC Talvez não tão cedo, mas estarei preocupado em que Vicente faça parte da programação do TNSJ. Numa entrevista recente, comentei que fico sempre chocado quando falo de Vicente com colegas estrangeiros e percebo que o desconhecem por completo. Trata-se de um dramaturgo de grande estatura. Além disso, sinto especial inquietação por se ter encerrado o Vicente em clichés, ou porque foi “obrigatório” ou porque não é bem lido; por se considerar Vicente um dramaturgo datado, ou impenetrável, que fala uma linguagem que nos é estranha. O teatro é o lugar dessa necessidade descodificação. •

* Investigadora em estudos teatrais, tradutora e docente da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Conversa realizada no Teatro Nacional São João, na manhã de sábado, dia 31 de Outubro de 2009.
Transcrição **Cristina Carvalho**

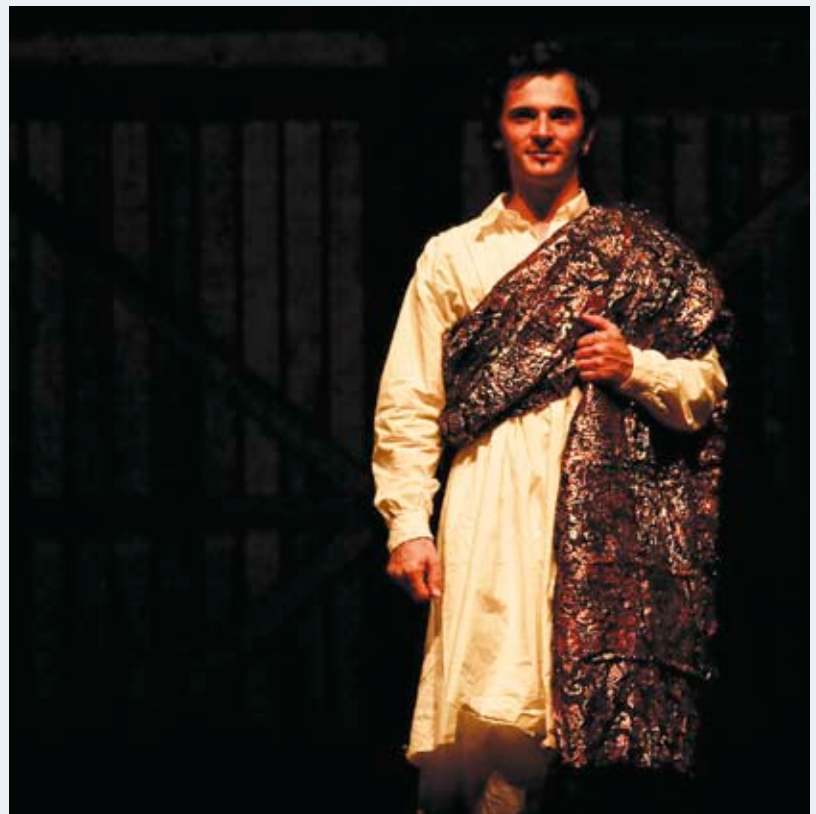
Palavras de jacob depois do sonho

Amei a mulher amei a terra amei o mar
amei muitas coisas que hoje me é difícil enumerar
De muitas delas de resto falei
Não sei talvez eu me possa enganar
foram tantas as vezes que me enganei
mas por trás da mulher da terra e do mar
pareceu-me ver sempre outra coisa talvez o senhor
É esse o seu nome e nele não cabe temor
Mas depois deste sonho sou obrigado a cantar:
Eis que o senhor está neste lugar
Porquê não sei talvez uma pequena haste balance
talvez sorria alguma criança
Terrível não é o homem sozinho na tarde
como noutro tempo de esplendor cantei
Terrível é este lugar
Terrível porquê? Não sei bem
Talvez porque o senhor pisa esta terra com os seus pés
(lembro-me até de que mandou tirar as sandálias a moisés)
Levanto os dois braços aos céus
Aqui – mulher terra mar –
Aqui só pode ser a casa de deus

Ruy Belo



Assi que tu, Mundo, os agasalharás
e Satanás os aconselhará,
o Tempo e relógio os despedirá,
a Morte fará o que tu verás.



Mundo

No *Breve Sumário*, a personagem Mundo reproduz, até certo ponto, a ambiguidade do conceito bíblico de mundo. Nas Escrituras, o termo designa “os céus e a terra” criados por Deus, um *kosmos* que, com as suas leis, beleza e abundância, testemunha a bondade divina. É esse Mundo que, no auto, é convocado a “agasalhar Adão”. Mas, biblicamente, o mundo configura também a humanidade toda, que é objecto do amor de Deus e da redenção de Jesus, como assinala o Cristo do auto quando, dirigindo-se ao Mundo, declara morrer pelo seu pecado. Um dos versículos evangélicos mais célebres acentua esta aceção: “Deus amou o mundo de tal maneira que entregou o Seu filho unigénito para que todo aquele que nele crê não pereça, mas tenha a vida eterna” (João 3,16). Concomitantemente, o conceito de mundo, sobretudo no Novo Testamento, corresponde a uma realidade terrena e temporal sob o domínio de Satanás, a quem o Evangelho de João atribui o título “o príncipe deste mundo” e a II Carta aos Coríntios o cognome “deus deste século”. E assim se compreendem as palavras de Cristo a Pilatos, citadas no auto: “O meu reino não é deste mundo”. Justamente, esse é também o Mundo posto em cena por Vicente, pois é ele quem administra “cruzados, impérios e reinados”. **PS/JS**

Pedro Almendra

Nasceu em Braga, em 1976. Licenciado em Teatro pela ESMAE, é actor profissional desde 1998. Participou em espectáculos de criadores como Afonso Fonseca, Marcos Barbosa e Emília Silvestre, entre outros. Em cinema, participou na curta-metragem *Acordar*, realizada por Tiago Guedes e Frederico Serra (2001), e no filme *A Bela e o Paparazzo*, de António-Pedro Vasconcelos (2009). Encontra-se, desde 2003, permanentemente envolvido em espectáculos teatrais e músico-cénicos do TNSJ, onde trabalhou regularmente com Ricardo Pais. Integrou também o elenco de espectáculos encenados por Nuno Carinhas, João Henriques, António Durães, Nuno Cardoso e Nuno M Cardoso. Destaque para a participação em *D. João*, de Molière (2006), *Turismo Infinito*, a partir de textos de Pessoa (2007), *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), encenações de Ricardo Pais; *Platónov*, de Tchekhov, enc. Nuno Cardoso (2008); *O Café*, de Fassbinder, enc. Nuno M Cardoso (2008); e *Tambores na Noite*, de Brecht, enc. Nuno Carinhas (2009). •



Tempo

Personagem alegórica, cabe-lhe zelar pela escrupulosa execução dos dias e das horas dos homens. “E a ti, porém, / manda-te, Tempo, que temperes bem / este relógio que te dou das vidas / e como as horas forem compridas / de que fez mercê a vida d’alguém, / serão despedidas.” Essa função gestionária assenta numa trilogia simbólica, em que participam ainda o Mundo e a Morte. Se apresenta uma face maquinal, tal qual mecanismo automático, é tão-somente pela sua natureza inexorável: aqui não se trata do tempo circular natural, do dia e da noite ou das estações, nem o tempo histórico das séries longas, mas um tempo breve, veloz e implacável. O Tempo que traz a Morte. Este Tempo é também um dos tempos bíblicos: um tempo que o pecado de Adão e Eva veio, na expressão hamletiana, desconcertar. “Homem de molher nascido / muito breve tempo vive miserando / e como flor se vai acabando / e como a sombra será consumido”, lamenta Job. Muitos dos salmos e provérbios bíblicos são cunhados por este sentimento, como a oração de Moisés: “Como a erva que de madrugada cresce e floresce, e à tarde corta-se e seca [...], acabam-se os nossos anos como um conto ligeiro” (Salmo 90). Mas este *chronos* corre no sentido de um *kairos* divino: a realização do ministério redentor de Cristo. O tempo dos homens cede lugar ao tempo de Deus. Abrem-se à humanidade as portas de um tempo radicalmente outro: a eternidade. JS

João Castro

Frequenta o curso de Estudos Teatrais na Universidade de Évora. Trabalhou com encenadores como Junior Sampaio, Luís Varela, Tiago de Faria, Carlos J. Pessoa, entre outros. Membro fundador do Teatro Tosco, participou em várias das suas criações. Encenou *As Vedetas*, de Lucien Lambert; *Na Magia o Encontro com a Poesia e o Cinema*; *Aquitanta*, de C.A. Machado; e *Sangue no Pescoço do Gato*, de R.W. Fassbinder. Desde 2005, integra o elenco de diversas produções do TNSJ, trabalhando particularmente com Ricardo Pais, mas também com António Durães, Nuno Carinhas, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso e Nuno M Cardoso. Destaque para os mais recentes espectáculos em que participou como actor: *O Café*, de Goldoni; *Platónov*, de Tchékhov; *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare; *O Café*, de Fassbinder; e *Tambores na Noite*, de Brecht. Desempenhou funções de assistente de encenação em espectáculos de Ricardo Pais e Nuno Carinhas. •



Morte

Das três personagens alegóricas, é a que mais se assemelha à figura de um anjo: a Morte é um mensageiro ao Mundo, enviado sob as instruções do Tempo que, com “relógio muito forte”, o “atiça” a pronunciar a impiedosa sentença. Pela voz de Adão, Gil Vicente empresta-lhe imagens de tormento: “Parteira da terra herdeira das vidas, / senhora dos vermes, guia das partidas, / rainha dos prantos, a nunca ouciosa / adela das dores, / a emboladeira dos grandes senhores / cruel regateira que a todos enlea”. Giorgio Agamben diz que “o anjo anuncia-nos a morte” e que “é precisamente esse anúncio que torna a morte tão difícil”. No *Breve Sumário*, porém, a Morte supera as cristalizações de tradições literárias ou vernaculares e reflecte uma exegese bíblica e teológica. Contestando Adão que pede mais “um dia de vida”, a personagem indaga: “Nam sabeis vós que sam vossa herdeira / e a vossa filha, a primeira gerada?”. Nascida do pecado original, torna-se uma condição humana, demasiado humana. “O aguilhão da morte é o pecado” e “a tristeza do mundo opera a morte”, sentenciará Paulo (I Coríntios 15,56; II Coríntios 7,10). Condenação inexorável, física e espiritual, a Morte terá na ressurreição de Cristo o seu antídoto e a humanidade a condição de possibilidade da sua salvação. “O salário do pecado é a morte, mas o dom gratuito de Deus é a vida eterna, em Cristo Jesus”, explicitará também o apóstolo (Romanos 6,23). O teólogo Dietrich Bonhoeffer formula: “Jesus ressuscitou como homem e deu assim ao homem a ressurreição”. JS

Alexandra Gabriel

Nasceu em 1972, em Castelo Branco. Em 1996, concluiu o curso de Interpretação na Academia Contemporânea do Espectáculo. Tem participado em espectáculos de estruturas como ENTREtanto Teatro, Ensemble, ASSÉDIO e TNSJ. Dos encenadores com quem tem trabalhado destaquem-se, em particular, João Grosso, Rogério de Carvalho, Nuno Carinhas e João Cardoso e – em produções destinadas ao público infantil – Junior Sampaio. Dos espectáculos do TNSJ em que participou refiram-se *O Tio Vânia*, de Tchékhov (2003), *Todos os que Falam*, quatro “dramaticulos” de Samuel Beckett (2005), e *Beiras*, três peças de Gil Vicente (2007), encenações de Nuno Carinhas, bem como *O Café*, de Goldoni, enc. Giorgio Barberio Corsetti (2008). Faz, desde 1998, dobragens para televisão e cinema. •



O ver

JOÃO VELOSO

1

Uma ideia muito corrente no senso comum é a que reduz a linguagem a um instrumento de comunicação, a um sistema semiótico convencional cujo único ou principal fim se circunscreve à transmissão de conteúdos. De acordo com esta visão *utilitarista*, a linguagem seria destituída de uma existência, ou pelo menos de uma essência, em si mesma – ela corresponderia, em conformidade, a um mero instrumento ao serviço de desígnios exógenos que, quando muito, condicionariam algumas das propriedades estruturais das línguas, completamente desprovidas de uma natureza ou motivação próprias (como chega a ser proposto por certas teorias linguísticas, como, por exemplo, o funcionalismo de Martinet).¹

Esta concepção da linguagem olha o mundo através das palavras, mas não olha para as palavras em si mesmas. A linguagem seria, nesta perspectiva, um véu transparente, insubstancial, inexistente, invisivelmente colocado entre os falantes e os objectos que as palavras descrevem, representam, simbolizam e substituem. Como espectadores na plateia acedendo directamente à cena em palco, sem nenhum filtro de permeio, os falantes não se dariam conta da linguagem em que vivem mergulhados.

Olhar para as palavras antes de olhar para o mundo que elas supostamente simbolizam pode ser, assim, um exercício difícil, que requer um esforço consciente e deliberado. É o que fazem os linguistas, por exemplo, quando tentam explicitar as estruturas e os princípios abstractos que governam as gramáticas, e é o que o uso literário da língua potencia. Com a linguística e com a literatura, não nos esquecemos de olhar para o mundo que fica atrás das palavras, mas aprendemos também a olhar *para* as palavras – a ouvi-las, como se de música se tratasse. Nesta visão alternativa à primeira que enunciei, o véu transparente que mencionei cede assim a vez a um tule translúcido, por vezes mesmo opaco, que se interpõe entre nós e as coisas que as palavras nomeiam. Não esquecendo o que se quer dizer através das palavras, não apagamos as palavras que são ditas.

Vista como um objecto *per se*, a linguagem transforma-se em algo semelhante a um adereço, expõe-se-nos como se fosse um ente que podemos manipular para que, independentemente do valor semântico convencionalmente associado a cada unidade linguística, possamos dar pistas a quem ouve e *vê* as palavras assim nascidas à nossa frente.

2

Esta não é a primeira vez que colaboro com uma produção do TNSJ. Como linguista, e como já afirmei noutras ocasiões, é sempre com muita alegria que vejo o trabalho dos linguistas reconhecido fora da sua tribo. E agrada-me de uma maneira muito particular testemunhar a forma como as produções do TNSJ tratam a linguagem, encarando-a como o “filtro” translúcido a que acima me referi, como um objecto através do qual vemos o mundo mas que nem por isso deixamos de ver também e de considerar em todo o seu vigor e “resplendor” (citando Vicente, o autor que

bo (in)corruto

trata a linguagem e o mundo simbolizado por esta com o mesmo requinte, requinte de ou-rives, feito de minúcia, precisão e preocupa-ção estética, e que por isso merece igual des-velo na forma como nos devemos aproximar e apropriar das suas palavras).

Nas produções do São João, agrada-me que não se pense que, como todos falamos por-tuguês, a língua nos fluirá em cima do palco sem que lhe dediquemos atenção e trabalho. Agrada-me que se pense nela como uma com-ponente material de cada produção, objecto e não mero instrumento de trabalho, tal como se faz com todas as outras componentes de cada espectáculo, do cenário ao programa impres-so, dos figurinos aos efeitos de som e de luz.

3 A colaboração de um linguista num projec-to desta natureza poderia seguir vários cami-nhos. Um deles teria sido a tentativa de reconstituição histórica do português vicentino. Isto é: poderíamos ter tentado propor uma norma fonética que se aproximasse do que suposta-mente seria a pronúncia do português na épo-ca de Gil Vicente, cancelando as evoluções fo-néticas sofridas pelas palavras da língua desde o seu século. Por outras palavras, poderíamos ter tentado devolver ao verbo supostamente corru(p)to pelo tempo a incorrosão coeva de Gil Vicente.² Esta opção não foi aqui seguida por diversos motivos: como em qualquer épo-ca histórica e para qualquer língua, não existe uma norma só que corresponda ao português vicentino (no seu século como hoje, o portu-guês falado nas diversas regiões e pelos dife-rentes grupos sociais apresentaria variação considerável); como para qualquer época his-tórica anterior aos registos fonográficos, nun-ca poderemos ter certeza absoluta acerca dos formatos fónicos pretéritos de todas as pala-vras da língua, mesmo considerando todas as fontes fiáveis em que se baseiam os historia-dores da língua para as suas propostas, con-jecturas mas seguras (indícios deixados por cer-tas marcas gráficas, vestígios conservados em certas variedades regionais, ilações retiradas da construção métrica do texto versificado, es-critos metalinguísticos coevos, comparações entre línguas e dialectos, etc.).

A opção da reconstituição histórica na pro-núncia seguida pelos actores nesta produção não foi, de facto, a escolha tomada. Além dos motivos referidos no parágrafo anterior, a principal razão que nos levou a afastar quais-quer propósitos de reconstituição histórica neste espectáculo foi de ordem pragmática: o texto do *Breve Sumário da História de Deus* é denso, rico, povoado de inúmeras referências históricas, culturais, bíblicas e teológicas, ex-pressas muitas vezes em linguagem metafóri-ca e simbólica, enformada pela sintaxe e pelo léxico da época de Gil Vicente. A sua comple-ta descodificação por parte de um espectador do século XXI exige um esforço constante e atento. Acrescentar a esse esforço uma exigên-cia suplementar de acesso a uma norma lin-guística muito afastada, em muitos aspectos, das normas contemporâneas far-nos-ia correr o risco de tornar o texto, em toda a sua beleza e elevação, dificilmente acessível em numero-sas passagens.

Ter abandonado desde o início qualquer pretensão de reconstituição histórica do por-tuguês nesta peça não significou, no entanto, abdicar do princípio de trabalhar de forma cui-dada, deliberada e intencional o texto de Gil Vicente enquanto objecto linguístico, de acor-do com a fórmula, que já defendi nestas mes-mas notas, de que a linguagem pode, ou deve, ser encarada como um objecto em si mesmo, como um ente que se mostra, que se revela, que pode mesmo tornar-se opaco. Quis-se, po-rém, tornar a linguagem desta produção um “opaco-transparente”: opaco enquanto objec-to existente e trabalhado intencionalmente, mas transparente enquanto não-obstáculo à fruição plena e à compreensão cabal do texto de Gil Vicente.

Foram estes os princípios norteadores que presidiram à fixação da norma fonética des-te espectáculo. Pretendemos então chegar a uma norma caracterizada pela **uniformidade** – uma norma partilhada por todos os actores, sem discrepâncias (injustificadas) que indivi-dualizassem esta ou aquela personagem – e pelo **cuidado** – uma norma resultante de um trabalho intencional e assíduo por parte de to-dos os actores, em paralelo com todo o restan-te trabalho de construção das personagens – e que **valorizasse a dimensão linguística do texto** a que se dá corpo e forma nesta produ-ção, sem se sobrepor a nenhuma outra dimen-são fulcral do espectáculo e sem introduzir di-culdades acrescidas na recepção/fruição da criação literária vicentina.

Optou-se, assim, por se seguir como mode-lo geral (e dentro do que é possível quando tra-balhamos com abstracções como a definição de um padrão linguístico) a pronúncia-padrão do português europeu contemporâneo, con-servando as principais marcas dessa norma entre normas, veiculada por uma dicção clara e precisa de todo o texto que respeitasse o me-lhor possível o ritmo, o metro e a estrutura lin-guística da obra aqui dramatizada.

Não foi intenção da preparação linguística da peça, repito, proceder a uma reconstitui-ção comparável à reconstituição filológica fiel que preside à fixação, na escrita, dos textos im-pressos e às edições críticas das obras, ou, na música antiga, à “afinação barroca” dos ins-trumentos, supostamente capazes de devol-ver aos contemporâneos uma pretensa “pure-za” com que textos e partituras terão chegado aos olhos e aos ouvidos dos seus primeiros fruidores.

Os únicos rigorismos históricos em que se insistiu foram a manutenção da articulação alveolar da vibrante múltipla – a uvular [R], sabemo-lo, é muito recente,³ continuando o [r] românico a ser considerado o “padrão” do teatro clássico, como tal ensinado aos alunos de canto e teatro dos conservatórios –, a pro-núncia ditongada de [ow] e a articulação não-palatalizada da última consoante do radical dos verbos escritos no português contemporâ-neo com *–esc–* ou *–ec–* (*nasc(er)*). Estas pronún-cias “antigas”, por que se optou na presente produção, continuam vivas em muitos dia-lectos do português (e certamente coincidem com as da maioria dos falantes do século XVI). A sua substituição, na norma-padrão, por ou-tros formatos articulatórios introduziu inova-

ções muito marcadas e bastante recentes que decidimos não incorporar na norma fonética deste espectáculo.

4 Esta opção de fundo teve de se confrontar, em pontos precisos do texto, com algumas ques-tões e dúvidas bastante localizadas, nem sem-pre de fácil resolução, para as quais foram pro-curadas soluções (naturalmente discutíveis) que se mostrassem concordantes com a orien-tação geral assumida no projecto no tocante à valorização linguística do texto sem sacrifício da sua “inteligibilidade”. Tais problemas e dú-vidas surgiram sobretudo perante duas situa-ções bem identificadas: a pronúncia dos arca-ísmos e a das “rimas imperfeitas” em que Gil Vicente emparelha palavras cujas vogais tóni-cas não coincidem exactamente, apresen-tando diferenças quanto ao grau de abertura (semifechadas *vs.* semiabertas, quer nas ante-riores – [e]/[ɛ] –, quer nas recuadas – [o]/[ɔ]).

Relativamente ao primeiro caso (isto é, à pronúncia dos arcaísmos), propôs-se não a re-constituição do que teria sido a sua pronúncia à época de Gil Vicente, mas, pelo contrário, do que seria a sua pronúncia actual no português europeu contemporâneo se tais palavras se ti-vessem mantido no léxico corrente da língua. Trata-se de um exercício de conjectura linguis-tica quase tão improvável como a reconstitui-ção das pronúncias históricas, com o qual se pretendeu mostrar quão vivo o português do nosso primeiro dramaturgo ainda é nos nossos dias e com que pretendemos pôr em evidência o trabalho linguístico desenvolvido neste pro-jecto teatral. Este procedimento geral admitiu algumas excepções, nomeadamente quando a pronúncia histórica se revelou necessária à manutenção de rimas entretanto perdidas na língua portuguesa, aplicando-se tais excep-ções ainda a palavras que, não sendo propria-mente arcaísmos, sofreram ulteriores evolu-ções fonéticas que apagaram certas rimas em que Gil Vicente as havia inserido (p. ex.: *fruito/muito*, bem como a pronúncia oxítona de “Lú-cifer”, [lusi'fer]).

Uma situação mais problemática encontra-se nos numerosos casos em que Gil Vicente coloca em fim de verso, pretensamente riman-do entre si, palavras que, pelo menos na pro-núncia contemporânea da língua, não rimam de forma exacta, por oporem actualmente, em posição tónica, uma vogal semifechada a uma vogal semiaberta. Exemplificam este tipo de rima – *rima imperfeita*, que Celso Cunha e Lin-dley Cintra consideram iniciada precisamen-te por Gil Vicente⁴ – casos como “*soberbo/ver-bo*”, “*poder/mulher*”, “*senhor/suor/resplendor*”, “*Deus/véus/céus*”, “*pior/senhor*”, “*quer/mulher/ser*”, entre bastantes outros. Admitimos, no início do projecto, que, para Gil Vicente, es-tas palavras pudessem corresponder a rimas “perfeitas”, perdidas pela evolução fonética posterior. Com base na etimologia latina de algumas destas palavras, pensámos mesmo em propor uma restituição histórica de tais rimas, optando por substituir a abertura mo-derna da vogal respectiva pela que teria sido a sua abertura no século XVI. Contudo, a fal-ta de certezas e de congruência etimológica re-lativamente a muitos casos, a excessiva estra-

nheza, para um ouvinte moderno, trazida por pronúncias como [pi'or] ou [su'or] e o facto de autoridades como os já citados C. Cunha e L. Cintra apontarem Gil Vicente como o intro-dutor da rima imperfeita na produção versifi-cada em português levaram-nos a abandonar essa intenção inicial, porventura com perda de algum efeito fono-estilístico que teria sido plenamente usufruído pelos primeiros espec-tadores da peça no século XVI, na sua grande maioria iletrados que, impedidos de aceder a qualquer representação gráfica, estariam pri-vados da “ilusão” de rima que estas palavras efectivamente realizam.

Uma palavra final para os trechos e passa-gens em latim e para o romance em castelhano incluídos no texto da peça: para o latim, optá-mos pelo que seria provavelmente a sua pro-núncia medieval, manifestando uma grande proximidade à pronúncia vernacular, como se infere de rimas como *eduxiste/triste*, *miserere/requer*; para o romance em castelhano, optou-se pela sua pronúncia de acordo com o caste-lhano padrão contemporâneo.

Expostas nestas breves palavras as principais opções linguísticas transpostas para esta pro-dução e as razões que as fundamentaram, resta-me dizer da alegria de ter podido acom-panhar este projecto em diversas fases e da tristeza que a partida inesperada e excessiva do Jorge Vasques – “desastre que nos pesou as-saz” – deixou em todos nós e que a todos nós mudou, de uma maneira ou de outra. •

Agradeço à minha professora de História da Língua Portuguesa, Doutora Maria Helena Paiva, a disponibilidade e a sabedoria com que contribuiu para esclarecer as muitas dúvidas históricas que tive na abordagem do texto de Gil Vicente.

1 “A função essencial do *instrumento* que é a língua reside na *comunicação* [...]. Se as línguas se modificam ao longo dos tempos, veremos que é essencialmente para se adaptarem da maneira mais económica à satisfação das necessidades comunicativas dos grupos que as falam.” (Martinet, A. [trad. port. de J.M. Barbosa]. *Elementos de Linguística Geral*. 10.ª ed. port. Lisboa, Sá da Costa, 1985, p. 14).

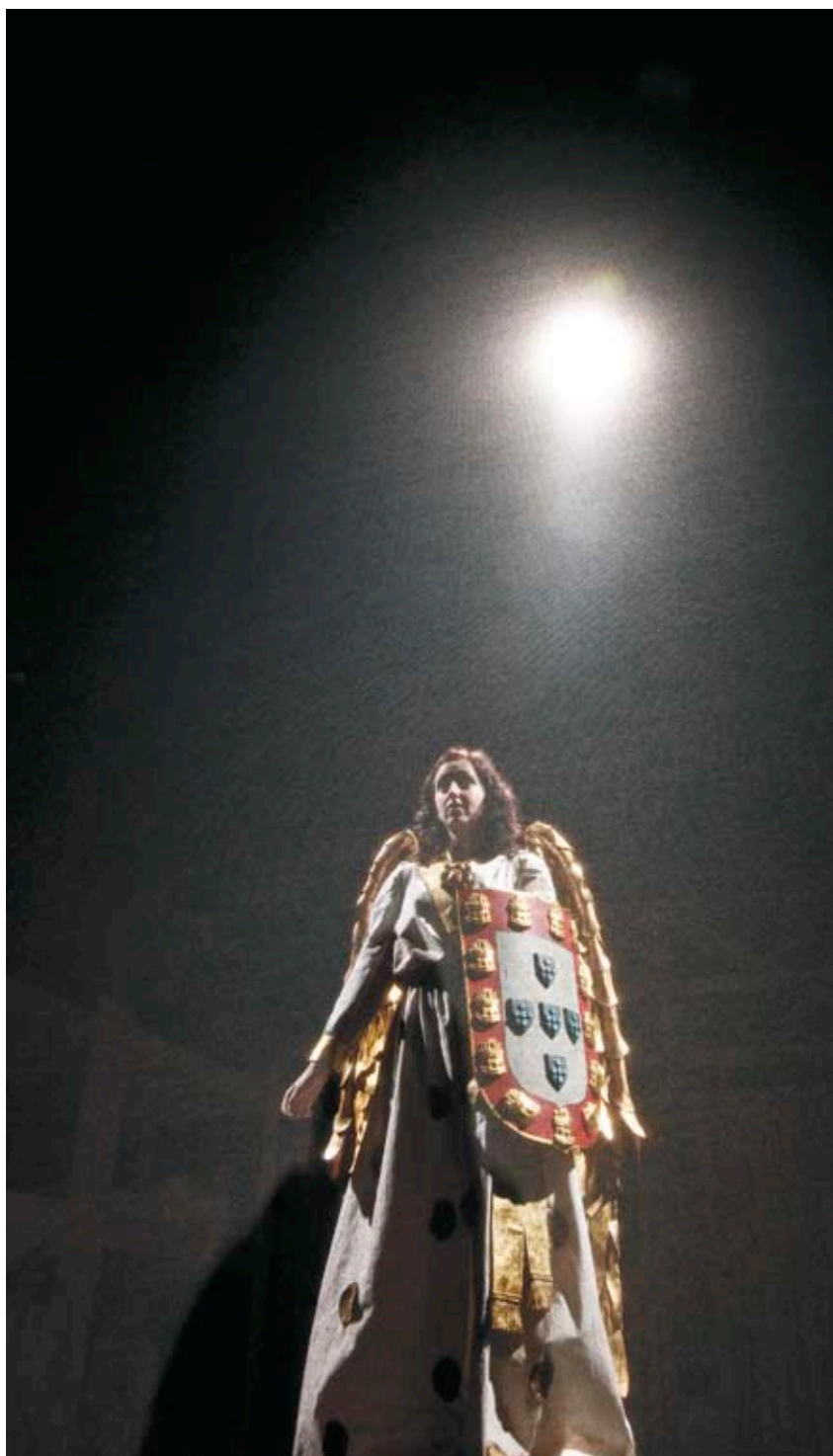
2 “Verbo corru(p)to” é uma expressão usada, noutra acepção, por Gil Vicente neste mesmo texto, numa fala de Eva: “Digo que, prenhe, minh'alma e vida / assi concebida do verbo corruto, / desejei, de prenhe, fartar-me do fruto / da árvore santa per Deus defendida.”. A comparação da evolução das línguas com a corrosão dos materiais é uma ideia antiga, como o atestam as célebres palavras de Camões, n' *Os Lusíadas*, ao pôr nas intenções de Vénus a conhecida comparação entre o latim e o português: “E na língua, na qual imagina, / Com pouca corrupção crê que é Latina”.

3 V. a referência de J. Morais Barbosa às considerações de Gonçalves Viana, do início do século XX, que permitem datar a entrada da pronúncia uvular de finais do século XIX: Morais Barbosa, J. *Études de phonologie portugaise*. 2.ª ed. Évora, Universidade de Évora, 1983, p. 189.

4 “Entre os casos de RIMA IMPERFEITA consagrados pelo uso, cabe mencionar [...] o das vogais acentuadas *e* e *o* semi-abertas com semi-fechadas, prática iniciada por Gil Vicente, no século XVI, e adoptada desde então pelos poetas da língua [...]” (Cunha, C.; Cintra, L. F. L. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. 7.ª ed. Lisboa, Sá da Costa, 1990, p. 693).

A História de Deus na Corte e no Livro das Obras

JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES*



I. A História de Deus na Corte

Um mistério condensado

Escrevendo e fazendo teatro na corte há cerca de 26 anos (a *História de Deus* pode ter sido representada em Almeirim, entre 1527 e 1529), nunca Gil Vicente tinha cultivado um género como o que agora propunha ao seu público. Tratava-se do *mistério*, um dos géneros mais emblemáticos do teatro medieval, caracterizado pela presença de uma forte substância teológica, que não deixava margem para efabulação. De tal forma que os historiadores do teatro haveriam, mais tarde, de vir a identificá-lo como uma espécie de “catecismo vivo”, concebido sobretudo para aqueles (a grande maioria) que não tinham acesso directo ao texto sagrado.

Assim se compreende que, no Prólogo, o Anjo (projecto evidente da voz do autor) identifique a peça como uma síntese doutrinária (“Agora vereis o que por diversos doctores lereis”). E sabendo-se que os mistérios eram normalmente textos muito extensos, alcançando várias dezenas de milhares de versos e podendo repartir-se por vários *ciclos* ou *jornadas*, o mesmo Anjo sente necessidade de dizer, desde logo, que esta peça não seguirá esse modelo: “Dos versos seguintes nam vos enfadeis / que breves serão”.

Assim advertido, o espectador não estranhará tanto que neste *mistério condensado* (mal ultrapassando os mil versos) se verifique o reforço da componente retórica em prejuízo da vertente teatral. É que, em boa verdade, o público palaciano de Gil Vicente não se confundia com as multidões populares e burguesas que frequentavam as *grandes places* das cidades europeias dos séculos XV e XVI onde, aos domingos, tinham lugar essas representações. Na sua relativa heterogeneidade, as massas careciam de explicações desenvolvidas sobre as verdades sagradas e apreciavam, sobretudo, o impacto cénico que resultava dos grandes combates entre o Bem e o Mal, naquilo que acabava por ser uma verdadeira “apoteose da fé”. Essa vertente não-verbal, que pressupõe uma teatralidade codificada, feita de gestos e múltiplos efeitos de som e de cor, encontra-se, neste auto, diluída ou compactada, requerendo, por parte de quem lê ou por parte de quem hoje se dispuser a encenar o auto, um esforço acrescido de atenção.

Mas os ajustamentos a que Gil Vicente procede não resultam apenas da necessidade de transpor para a corte um espectáculo que não é próprio dela. Apresentando ao seu público um auto deste teor, estou em crer que o dramaturgo visa ainda um outro desígnio, porventura ainda menos visível: o de juntar mais um “capítulo” ao seu *Livro das Obras* (ou *Copilaçam*) que foi construindo ao longo de um percurso, praticamente ininterrupto, de 35 anos. Mais do que um exercício estético isolado ou uma pura demonstração de saber teológico, o *Breve Sumário da História de Deus* pode assim ser lido como parte importante da doutrina que sustenta esse *Livro* que, afinal, como todos os livros, reclama uma leitura global e não parcelar.

A História de Deus (e do Homem)

A estrutura do auto em apreço obedece ao esquema tripartido que contempla a Criação, a Queda e a Redenção do género humano e, por isso, se pode dizer que, a par da História de Deus (do Deus Criador e do Deus Encarnado), neste auto se narra também a História do Homem.

Os quadros ou cenas surgem bem delimitados (seguindo o modelo do retábulo narrativo), tudo começando com o prólogo de um Anjo que se dirige directamente aos monarcas, estabelecendo uma ligação directa entre o Génesis e a Redenção, significando esta, na verdade, um novo começo.

Da apresentação deste Anjo doutrinador ressalta ainda uma tónica que há-de revelar-se central ao longo de toda a peça, valendo tan-

to para a história bíblica como para as circunstâncias do século XVI: refiro-me à ideia de que a palavra (mais do que a própria visão) constitui o instrumento privilegiado da acção demoníaca. Com efeito, logo a abrir, o Anjo refere-se ao que vai acontecer com Adão e Eva, sem deixar de se dirigir implicitamente à Corte do rei português:

E assi a enveja
e a sua malícia d'enveja sobeja
por ver vossos padres assi nobrecidos
feitos gloriosos tam esclarecidos
que nam pelos olhos lhe armaram peleja
mas pelos ouvidos.¹

É justamente através do discurso hábil que vai operar-se a sedução de Satanás (delegado de Lúcifer) consumada na mulher, ser convencionalmente mais vulnerável. Antes porém, em conselho dos anjos caídos (uma *diablerie* muito comum nos mistérios europeus – e também nas moralidades), decide-se a atitude a tomar perante a criação do mundo. O temor de que as criaturas humanas possam vir a alcançar a glória da qual os demónios se viram afastados é mais do que suficiente para que estes intervenham, evidenciando o seu despeito perante a obra de Deus.

A instrução que o maioral do Inferno transmite a Satanás é significativa e institui, uma vez mais, traços de evidente anacronismo, bem sinalizado no adjectivo “cortês”, que inicia o primeiro verso transcrito. De facto, para levar a primeira mulher à perdição é necessário falar-lhe

cortês e mui repousado
mostrando-se alegre com todo seu bem
e seu amigo maior que ninguém.

Trata-se, evidentemente, de indexar a lisonja ao comportamento diabólico, revelando-se sintomática a superioridade deste método em relação à estratégia da fúria, defendida por Belial, um outro demónio, que fica aliás ressentido por não ter sido destacado para a missão. Instado a justificar a sua escolha, Lúcifer aduz razões bem claras, de entre as quais se destaca a sua preciosa capacidade de Satanás para levar os homens a pecar, não por força mas “per suas vontades”.

A proclamação da vitória, que Satanás traz depois ao palco (economizando a cena do pecado original, tantas vezes presente nos mistérios medievais), dá azo a um efeito da maior importância. É que, a partir daí, ele é formalmente instituído como tentador perpétuo, o que transforma o mandamento de Lúcifer numa admoção indirectamente dirigida aos espectadores/leitores de qualquer tempo:

Pois os pais venceste, os filhos assi
Trabalha e procura que venham à mão.

Respondendo às palavras do seu maioral, o anjo demoníaco manifesta então os seus propósitos com uma clareza que, mais uma vez, se repercute na realidade do século XVI, em jeito de advertência e de sátira:

Venha embora
O rico ou o pobre senhor ou senhora
Ou será vilão ou frade ou freira
De todas as sortes lhe sei a maneira.

A consequência directa da Queda ou do Pecado é o aparecimento da Morte, a cujos ditames todos os humanos ficarão doravante sujeitos. O primeiro a sentir o seu jugo será Abel, o pastor bom que, num vilancete de intensa musicalidade, enaltece as maravilhas da Criação, colocando-se assim, e desde logo, nos antípodas dos anjos infernais que, como se viu já, a temem acima de qualquer outra coisa. Não se estranha, por isso, que o filho de Adão e Eva se veja assediado por Satanás e que este, depois de lhe falar à vaidade:

conselho-te irmão, senhor e amigo
que te estimes muito, pois és tal cantor

se lembre ainda de lhe lançar o engodo da pro-
priedade privada

sempre apacenta em pasto vedado.

Outra dimensão (ainda fortemente positiva) tem Job, personagem que representa o despo-
jamento e a incondicional aceitação dos de-
sígnios de Deus. Os primeiros versos que pro-
nuncia funcionam como mote de toda a sua
conduta e indiciam a ideia de que os bens do
mundo, sendo contingentes, só podem ser
ilusórios:

Se os bens do mundo nos dá a ventura
Também em ventura está quem os tem
O bem que é mudável nam pode ser bem
Mas mal, pois é causa de tanta tristura.

Perante todas as adversidades de que vai ser
objecto, Job empreende proclamações de Fé
constante e segura, até ao momento de des-
cer ao limbo. Assinale-se que, evocando esse
lugar de espera *post-mortem*, Gil Vicente não
perde a oportunidade de, ainda que de mane-
ira fugidia, recriar o ambiente que já conhecia-
mos das Barcas (designadamente em *Purga-
tório* e em *Glória*), caracterizado pelo espanto
dos mortos, que verificam a diferença entre a
Vida e a Morte.

Passada a Lei da Natura, há-de seguir-se a Lei
da Escritura, representada por Abraão, Moi-
sés, Isaías e David. Embora a cada um assista
um papel diferenciado, o que conta é que, no
seu conjunto, as quatro figuras servem para
demonstrar a ligação entre o Antigo e o Novo
Testamento. Nesse sentido, Moisés dirige-se
aos espectadores, exortando-os a verem, em
tudo, a prefiguração de Cristo:

Tu homem penetra
E dos sacrefícios nam tomes a letra
Que outro sacrefício
Figuram em si
Que matar bezerras nem aves ali.
Outra mais alta oferta soletra
E outro Genesi.

Estão, enfim, criadas condições para que se
cumpram as profecias. Antes, porém, é neces-
sário que elas se confirmem mais de perto, na
figura de João Baptista, “a voz que clama no de-
serto”. Neste novo tempo, que agora se anun-
cia, deixarão de ter lugar desconcertos e injus-
tiças, aqui sinalizados com metáforas como as
do “lobo poderoso”, predador das ovelhas “de
pouco paridas”, a pomba brava que voa “isen-
ta soberba alterada” ou a “vil raposa” que “vive
d’engano”.

A oposição que se verifica entre João Baptis-
ta e Satanás revela-se particularmente impres-
siva, uma vez que, se como bem sabemos, o
Anjo demoníaco personifica a adulação e o en-
gano através da palavra, o pregador represen-
ta justamente o oposto: a sinceridade e a cora-
gem absoluta na proclamação da verdade.

Quando lhe anuncia o termo da sua vida
(lembremo-nos de que João Baptista é suplici-
ado por ter denunciado a situação de imo-
ralidade em que vivia Herodes), o Tempo
lembra-lhe o móbil de toda a sua actuação,
salientando justamente a incompatibilidade
que existe entre a perseverança na Verdade e o
Triunfo neste Mundo.

Não surpreende, por isso, que, antes de se
afastar, o pregador certifique, uma vez mais,
o seu apego à verdade recta e profunda (que
identifica com o mistério da Trindade), adop-
tando agora um registo exortativo, em condi-
ções de, mais uma vez, chegar aos espectadores
da corte régia (desta vez aos de condição ecle-
siástica), indo ao ponto de censurar os que se-
guem conduta diferente, aproximando-os do
figurino (contraditório) do “ladrão honesto”:

Mas clame em deserto qualquer pregador
E seu tema seja verdade. Mas o que deseja
Ser bispo e portanto prega mui modesto
Calando e cobrindo o mal manifesto
Nam é pregador da santa igreja
Mas ladrão honesto.

A chegada de Cristo é assinalada pelo con-
fronto com o Mundo e pela atitude de renún-
cia e desinteresse que desde logo aí se verifica,
abrangendo Roma, no que pode ser entendi-
do como uma poderosa sátira de circunstân-
cia que, embora envolvendo as monarquias,
é sobretudo dirigida contra os desmandos do
papado:

Lá reparte teus cruzados
Teus impérios e reinados
E tuas pompas mortais
Qu’eu nam quero teus morgados.
Seja papa quem quiser
Seja rei quem tu quiseses
Que os impérios e poderes
A morte os há de prover
E tirar a quem os deres.

A cena da Tentação de Cristo (que, em termos
de resultado, constitui uma réplica do ardil
diabólico que vitimou Adão e Eva) traz a este
auto um registo novo. Refiro-me aos apartes
cômicos, ora colocados na boca de Satanás
ora na boca do próprio Cristo. Trata-se, ainda
aqui, de um traço bem característico dos mis-
térios que quase sempre acolhem passagens
deste tipo, interpoladas na solenidade geral.
Desta vez, desafiado pelo Diabo a lançar-se do
precipício, Cristo responde, bem-humorado,
que bem pode deitar mão de uma escada, evi-
tando assim tentar a Deus “sem porquê”. Mas
não fica sem resposta, porque logo Satanás lhe
responde no mesmo tom de chacota:

Quant’a pola escada um manco fará isso.

Ao mesmo tempo, Satanás, que se sabe ser
príncipe do mundo, em geral, apresenta-se a
Nosso Senhor como proprietário de um con-
junto de terras concretas, bem conhecidas dos
espectadores: Aldea Galega, Landeira e Rang-
inha, Coruche, Samora, Salvaterra, Sintra, Tor-
res Vedras. Renunciando a estes bens específi-
cos, o filho de Deus enjeita assim não tesouros
miríficos mas uma riqueza avaliável pelos es-
pectadores do auto. O sacrifício da Sua vida,
a Sua Ressurreição e a Sua entrada no limbo
para dele libertar os bem-aventurados signifi-
ca a derrota do Mal e a reversão da queda ori-
ginal, com a reabertura da Esperança, de novo
orientada para o Bem.

II. A História de Deus no Livro das Obras

Lido isoladamente, o *Breve Sumário da His-
tória de Deus* poderia, de facto, ser entendido
como um parêntesis no *Livro das Obras*. Do
ponto de vista da forma (predominância do
verso longo), do estilo (assertivo e solene) e
das matérias versadas (de natureza teológico-
doutrinal), poucos nexos parecem existir
com a maioria dos autos vicentinos (ou, pelo
menos, com aqueles que são mais conhecidos
do grande público). A verdade, porém, é que o
auto em apreço reclama uma leitura integra-
da, dando por certo que Gil Vicente escreveu
realmente um livro e não um somatório de
textos e de que, nessa medida, este como ou-
tros autos muito ganham se forem lidos numa
perspectiva relacional e integrada.

Teatro de Páscoa

A primeira nota de alinhamento que pode
referir-se é a circunstância de todo o auto con-
fluir para uma cena de Ressurreição, permitin-
do integrá-lo no grupo do que poderíamos cha-
mar de “teatro de Páscoa”. Nesse mesmo grupo

temático se podem também considerar ainda
autos como *Ressurreição de Cristo* (um misté-
rio, ainda mais pequeno, composto na mesma
época) e pelo menos duas moralidades: *Alma*
(1518) e *Glória* (1519). Trata-se, de facto, de um
núcleo quantitativamente reduzido sobre-
tudo se considerarmos um outro grupo bem
mais vasto (o do Natal); mas nem por isso se
pode concluir que a circunstância pascal seja
desprezível, uma vez que no universo vicenti-
no ela se articula com o Presépio, em termos
de concretização de uma esperança escatoló-
gica. Por detrás dessa articulação está a ideia
decisiva de que esta vida de contingências e
ilusões mais não é do que uma peregrinação
breve, antecâmara de uma outra, onde se co-
lhem os frutos que nesta forem semeados. Isso
mesmo fica patente no ciclo completo daque-
la que é a criação central de Gil Vicente: refiro-
-me às *Barcas*, concebidas e representadas en-
tre 1517 e 1519, recobrindo, ao mesmo tempo,
o Natal (*Purgatório*) e a Páscoa (*Glória*). Em Gil
Vicente, é sempre o Natal dos simples que sus-
pende o tempo do pecado; e é a Páscoa do Se-
nhor (vista ou entrevista) que possibilita a Mi-
sericórdia da Salvação.

Mas apesar de poder integrar-se num peque-
no núcleo temático, o presente auto detém ca-
racterísticas únicas no universo da criação vi-
centina. De facto, é nele e só nele que o autor
nos proporciona, em simultâneo, a sua versão
da História de Deus (do Deus Criador e do Deus
Redentor) e do Homem (criado, caído e redi-
mido). E embora nessa versão não exista lugar
para qualquer tipo de heterodoxia, verifica-se,
pelo menos, a emergência de algumas tónicas
que bem podem ser vistas como pilares desta-
cados da mundividência vicentina.

O mal e a lisonja

A primeira nota que avulta neste plano é a
identificação do mal com a lisonja, represen-
tada na figura de Satanás, o tentador perpétuo.
Por ela se perdeu Eva e dela continua a
fazer uso o Diabo em todas as suas actualiza-
ções. A actualização mais visível será porven-
tura a que se verifica no *Auto da Alma*: nessa
peça, representada em tempo de Paixão, os
mandamentos de Belial têm aplicação plena e
desenvolvida na maneira como o seu súbdito
Satanás seduz a Alma, adulando-a sem cessar,
despertando nela as pulsões do consumo fú-
til e da idolatria do mundo, e mentindo-lhe so-
bre os fundamentos da sua natureza e dos seus
fins, antes da sua entrada na Igreja; e à porta
da Igreja fica ainda a aguardá-la, cumprindo
o seu papel de tentador incansável, até ao fim
dos tempos.

O pastor simples e o mercador ambicioso

A figura de Abel (o primeiro justo) evoca o mo-
delo do Pastor simples, que louva a Criação,
nela vendo um reflexo da bondade de Deus.
Mas, para além do que significa neste auto,
a personagem tem uma vasta ressonância
no cômputo geral da obra vicentina, poden-
do ser vista, por exemplo, como reacção pos-
sível a uma figura particularmente presente
no teatro vicentino, sob várias metamorfoses.
Refiro-me ao mercador ambicioso e ao que ele
representa de censurável no Portugal de Qui-
nhentos, à luz da Ordem preferida pelo dra-
maturgo, feita de renúncia e de abnegação so-
cial e pessoal.

De entre todos os pastores que são positiva-
mente marcados ao longo da *Copilaçam*, cabe
destacar a figura de Gil, o pastor especial do
Auto Pastoril Castelhana, que se apresenta na
corte de D. Manuel, no Natal de 1502, dando
mostras de uma clarividência invulgar: víti-
ma de um desengano amoroso, mostra-se co-
nhecedor dos perigos da vida comunitária, da
efemeridade enganosa dos bens materiais e da
felicidade em geral, que tem sempre por fu-
gaz e ilusória; a tudo prefere o recato da vida
campestre e meditativa, mesmo sabendo-se
incompreendido pelos seus companheiros.
É por isso que, em noite santa, lhe cabe a ele

conduzir os outros pastores à gruta de Belém.
Perante o espanto dos demais, a ele cabe tam-
bém empreender uma decifração clarividente
dos mistérios da Encarnação, prenunciando a
História de Deus e, de forma mais abrangente,
o sentido estruturante do Natal em toda a dra-
maturgia de Gil Vicente.

Job e a resignação

Por sua vez, a figura de Job faz lembrar, por afi-
nidade ou por contraste, um vasto conjunto
de outras personagens. A tal ponto que bem se
pode dizer que o seu completo desapego rela-
tivamente aos bens do mundo e o seu louvor
constante e ilimitado do Deus criador e omni-
potente constituem o núcleo da antropologia
vicentina. Nessa medida, esta figura pode ser
vista como o reverso de todas as personagens
que ao longo dos autos vicentinos são objecto
de sátira por não se conformarem com a sua
condição ou com o seu estado, pautando-se
por condutas ambiciosas ou pelo protesto sis-
temático: o camponês que abandona as suas
terras para viver na corte, o Escudeiro que de-
seja ser cavaleiro, o frade que quer abandonar
o convento, o Velho que ambiciona voltar a
ser moço, etc.

João Baptista e a proclamação da Verdade

No seu amor à Verdade, o pregador João Bap-
tista é imediatamente relacionável com a fi-
gura do misterioso Filósofo que, no Prólogo
da *Floresta de Enganos* (a última peça escrita e
encenada por Gil Vicente, em 1536), aparece
amarrado a um parvo e declara ter estado pre-
so por, à semelhança dos filósofos da Antigui-
dade, ter justamente proclamado a Verdade
que incomodava os poderosos. Desta rede in-
dicial, que remete talvez para o próprio Gil Vi-
cente, faz ainda parte, pelo menos, o “Autor”
da Carta a D. João III, reportando o corajoso e
esclarecido “Sermão dos dous mundos”. Neste
mesmo acto de ousadia, o dramaturgo dirige-
-se aos frades franciscanos que, presumindo
das causas do terramoto de 1531, tinham atea-
do o ânimo dos povos, conduzindo ao morticí-
nio de milhares de judeus, esquecidos de que
os desígnios divinos se situam fora do alcance
de quem habita neste mundo.

O Homem tentado por Satanás

Não há dúvida de que o *Breve Sumário da His-
tória de Deus* cumpre o programa anunciado
pelo Anjo, funcionando como “suma” ilustra-
tiva da doutrina cristã sobre a História de Deus
e do Homem. Mas visto num âmbito mais ge-
ral, este auto acaba por servir também de base
de sustentação a todo um ideário sobre o qual
se constrói o *Livro das Obras*. Lendo a obra de
Gil Vicente, no seu conjunto, apercebemo-
-nos, de facto, de que é este Homem origina-
riamente tentado por Satanás que se mexe nas
peças de Gil Vicente: é ele, afinal, quem ves-
te as roupas do farsante enganado ou engana-
dor, do pecador contumaz e alienado, à beira
de entrar no batel do inferno; ao longo dos au-
tos vicentinos, também encontramos os suce-
dâneos de Abel e de Job, os (pouco numerosos)
seguidores de Cristo que rejeitam as glórias do
Mundo e são acolhidos na barca do Paraíso. É
afinal nestas faces e contra-faces da conduta
humana que assenta a condição moralizante
do teatro vicentino, fazendo dele uma espécie
de Pregação. E embora se saiba que essa Pre-
gação pretendeu intervir essencialmente no
seu próprio tempo, não pode ignorar-se que
nela estão contidas potencialidades estéticas
e ideológicas que largamente excedem os seus
limites. •

* Professor da Universidade de Coimbra.

† As citações são extraídas da edição das *Obras* de Gil
Vicente, editadas sob direcção científica de José
Camões (Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda,
2002, Vol. I).

Eis aqui vem
o padre Adão e Eva também,
e, como saudosos do seu paraíso
com dor dolorosa de tal imprevisto
assi desterrados de todo seu bem,
vem falando nisso.



Adão

Do hebraico *Adam*, que significa homem. Nele, todos os começos se concentram, épica ou tragicamente. Segundo a narrativa do Génesis, é o primeiro ser da espécie; o dom da linguagem é-lhe concedido por Deus para nomear a criação animal; o jardim do Éden, metáfora de uma ecologia primitiva sem mancha, é-lhe confiado para o “cultivar” e “guardar”; de uma das suas costelas, Deus criará a primeira mulher – Eva; o seu pecado, induzido pela mulher que cede à tentação de um Satanás travestido de serpente, introduz no mundo o sofrimento e a morte, num sentido que é tanto físico como espiritual; e de administrador do Éden passará à condição de despejado. “Já são derrubados / Adão e Eva, os primeiros casados, / voltas das vodas em pranto mui forte / o gozo em lágrimas, a alegria em morte”, declara o Satanás do auto. Numa relação simbólica que evoca a regeneração adâmica, a genealogia de Jesus apresentada no Evangelho Segundo Lucas ascende ao primeiro homem. Paulo, na sua Epístola aos Romanos, percepçiona um paralelismo salvífico: tal como Adão é o pai da humanidade corrompida, Cristo é o autor de uma humanidade redimida. “Se pela ofensa de um, e por meio de um só, reinou a morte, muito mais os que recebem a abundância da graça e o dom da justiça reinarão em vida por meio de um só, a saber, Jesus Cristo” (Romanos 6,15). JS

João Cardoso

Nasceu no Porto, em 1956. Fundador de Os Comediantes, é também fundador, director, encenador e actor da ASSÉDIO. A estreia como actor profissional aconteceu em 1982. Trabalha regularmente com os encenadores Nuno Carinhas e João Pedro Vaz, tendo também integrado o elenco de espectáculos dirigidos por Moncho Rodriguez, Silviu Purcarete, Jorge Silva Melo, Fernando Mora Ramos e Ricardo Pais, entre muitos outros. Destaque-se, a título de exemplo, a participação em produções do TNSJ: *Castro*, de António Ferreira (2003), *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004), e *O Tio Vânia*, de Tchekhov (2005). Como actor, participou também em filmes dos realizadores Paulo Rocha, Fernando Lopes e Solveig Nordlund. Em 1996, estreou-se na encenação, responsabilidade que vem assumindo com grande regularidade nas produções da ASSÉDIO. Refiram-se as realizadas em 2009: *A História da Aranha Leopoldina*, de Ana Luísa Amaral, e *O Feio*, de Marius von Mayenburg. •



Eva

A primeira mulher, assim chamada por Adão “por ser a mãe de todos os homens”. Do hebraico, com o sentido de “vida” ou “vivente”. Além da maternidade (são seus filhos Abel, Caim e Sete), uma outra condição se lhe cola ao nome e à pele de mulher: a de “pecadora”. É Eva quem se deixa seduzir no Éden pela mentira de Satanás dissimulado na figura de um réptil rastejante: a de que adquiriria um entendimento igual ao de Deus, comendo do fruto proibido – da “árvore da ciência do bem e do mal”. “Eu concebi neste meu spirito / aqueles enganos do anjo maldito”, confessa na obra de Vicente. Teologicamente, torna-se exemplo ou modelo da queda humana: “Receio que, assim como a serpente enganou Eva com a sua astúcia, assim também sejam corrompidas as vossas mentes”, escreve o apóstolo Paulo (II Coríntios 11,3). A desobediência não fica sem consequências: desfaz-se a comunicação directa com Deus; o casal é expulso do Paraíso; a mulher terá os filhos com dores; o pecado *fecunda* na humanidade a morte. “Assi concebida do verbo corrupto / [...] vedes a minha triste paridura: / essa é a filha da mãe sem ventura”, declara Eva, no *Breve Sumário*, quando a Morte entra em cena... A desventura de Eva pode ser posta em contraste com a sorte de uma outra mãe: Maria, a “bem-aventurada entre as mulheres”. Se Eva concebe o pecado, da virgem nascerá Jesus, o Cristo, conforme profetizado por Isaías. As duas mulheres dividem, assim, a história da salvação para os cristãos: Eva é fecundada pelo Mal que condena; Maria pelo Bem que redime. JS

Lígia Roque

Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, iniciou-se como actriz no TEUC, onde trabalhou com os encenadores Rogério de Carvalho e Ricardo Pais. Estagiou no Conservatório Superior de Arte Dramática de Paris e profissionalizou-se com A Escola da Noite. Particularmente expressiva é a participação em projectos do TNSJ, trabalhando, desde 1996, sucessivas vezes com Ricardo Pais e Nuno Carinhas, mas também com encenadores como Giorgio Barberio Corsetti, António Durães, Nuno Cardoso e Nuno M Cardoso, entre outros. Colaborou ainda com criadores como Runa Islam e Geraldine Monk, com o grupo belga Wrong Object e com os encenadores João Pedro Vaz, João Cardoso e João Reis. Trabalhou com o realizador João Botelho em *A Corte do Norte* (2007). Das suas encenações, salientam-se *Óctuplo*, a partir de textos de dramaturgos portugueses contemporâneos (Teatro Universitário do Porto), e *Por Amor de Deus*, de John Havela (Fundação Ciência e Desenvolvimento). •



Abel

A narrativa de Caim e Abel (Génesis 4,1-16), filhos dos “primeiros casados”, possui contornos de arquétipo, revelando um dos mais persistentes traços da condição humana: o antagonismo entre irmãos, oposição que redundava historicamente em violência e morte. Depois da revolta contra Deus no Éden, o homem revolta-se contra si mesmo. Abel é pastor, Caim lavrador. Movido pelo ciúme, por ver a sua oferta recusada e o sacrifício do irmão colher o agrado de Deus, Caim lança-se sobre Abel e mata-o. Deus repreenderá o fratricida, a quem a Bíblia atribui a fundação da primeira cidade: “A voz do sangue do teu irmão clama a mim desde a terra”. (Dá-se uma espécie de transfusão: o sangue derramado na terra, diz um poema de Else Lasker-Schüler, “dá uma cor carregada ao céu”). O Novo Testamento afirmar-se-á, todavia, que há um sangue mais eloquente do que o de Abel: o sangue de Cristo (Hebreus 12,24). O primeiro reclama vingança, o segundo convida ao perdão de Deus. Abel inaugura assim o tema bíblico do *justo sofredor*, linhagem que conhecerá o seu insuperado expoente em Jesus. **PS**

Pedro Frias

Nasceu no Porto, em 1980. Bacharel em Jornalismo pela Escola Superior de Jornalismo do Porto. Frequenta o Curso de Interpretação da ESMAE. Participou em espectáculos encenados por Nuno Carinhas e João Cardoso (ASSÉDIO), Luciano Amarelo (Projéc~, TMG), Ricardo Alves (Palmilha Dentada), Júlio Cardoso (Seiva Trupe), Fernando Moreira (TIPAR), entre outros. É membro fundador da companhia Mau Artista. Encenou duas produções musicais. Faz dobragens de vozes em séries televisivas e desenhos animados, e participa, como cantor e actor, em discos infantis e *spots* publicitários. No cinema, destaque-se a participação em *Une Nuit de Chien*, de Werner Schroeter (2008). No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por Nuno Carinhas (*Beiras e Tambores na Noite*), Nuno Cardoso (*Platónov*), Nuno M Cardoso (*O Café*) e Ricardo Pais (*O Mercador de Veneza*). Já em 2009, integrou o elenco de *O Feio*, de Marius von Mayenburg, enc. João Cardoso (ASSÉDIO). •



Job

Este nome encerra um contraste. A personagem é uma espécie de velho conhecido, figura proverbial: sempre que alguém dá provas de suportar reveses é evocada a “paciência de Job”, expressão cunhada pelo apóstolo Tiago. De algum modo, inscreve-se na linhagem de heróis como Prometeu, Ulisses e Sísifo, personagens cuja infelicidade e sofrimento são magnificamente descritos, mas nunca cabalmente explicados. O livro sagrado, monumento da antiga sabedoria judaica, é contudo um quase desconhecido, não se conformando à imagem de uma calma resignação que a tradição nos legou. Nele, Job afigura-se um inquiridor *protestante*, em carne viva, gritando a sua dor como um animal ferido, reclamando a sua inocência e intimando Deus a prestar contas de tão terríveis provações. Contida nos dois primeiros capítulos e retomada no capítulo final (42), a história de Job tem contornos de lenda: homem temente a Deus e próspero, é atingido por uma vertiginosa sucessão de perdas (bens, filhos, saúde); mantendo-se devocionalmente inquebrantável, é por fim restaurado na sua dignidade e felicidade (*happy end* que Vicente há-de rasurar no *Breve Sumário*). O corpo da obra constitui um admirável fórum teológico, lugar de violentos e pungentes debates travados entre Job e os seus amigos, tendo como centro o problema do sofrimento. Deus há-de comparecer neste teatro retórico e, do “seio da tempestade” (38,1), desencadeia uma torrente de perguntas que remetem Job para os mistérios da criação, a imensidão do universo e a soberania da Sua acção no mundo. **PS**

Miguel Loureiro

Formado no IFICT (Instituto de Formação, Investigação e Criação Teatral) e na Escola Superior de Teatro e Cinema, tem trabalhado como intérprete em espectáculos de teatro, ópera e performance, colaborando com artistas como Nuno Carinhas, João Grosso, Luís Castro, Lúcia Sigalho, Maria Duarte, Álvaro Correia, Fabrizio Pazzaglia, Jean-Paul Bucchieri, Carlos Pimenta, André e. Teodósio, entre muitos outros. Tem também trabalhado como encenador, assinando espectáculos para estruturas como a Casa Conveniente, Cão Solteiro, Teatro da Comuna, Galeria ZDB e Mala Voadora. Entre as suas encenações, destaquem-se as mais recentes: *Os Persas*, de Ésquilo, e *Strange Fruit* (Cão Solteiro, 2008), *Juanita Castro* (Casa Conveniente, 2008), pela qual recebeu uma Menção Honrosa da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, e *Spitx* (Mala Voadora/Teatro Maria Matos, 2009). Em cinema, participou como actor em várias curtas-metragens e no recente *Morrer como um Homem*, filme de João Pedro Rodrigues (2009). •

Um exercício espiritual

História de Deus e o recontar vicentino das suas profundezas

ARTUR MORÃO*

1. O auto da *História de Deus*, em comparação com as restantes obras de Gil Vicente, de acento moral bem perceptível, possui uma vertente marcadamente teológica. É como que teologia simples em forma poética e narrativa, centrada em símbolos, esquemas, figuras e temas nucleares do imaginário cristão. De certo modo, poderia ver-se nele, talvez sem grande exagero, o apuramento do prisma interpretativo, com seus diversos matizes e cores, a cuja luz o autor aborda, com maior ou menor intensidade, na sua produção teatral, o desconcerto do mundo “todo ele falso”, lugar de canseiras e de “muitos cuidados”, “sem firmeza certa”, em que “o bem que é mudável não pode ser bem / mas mal, pois é causa de tanta tristura”.

Nesse sentido ilustra, à sua maneira, o nexo profundo (quase sempre existente, mesmo por omissão, denegação ou náusea) entre a grande literatura – lugar de intersecção, de cruzamento e de convolução de todas as questões – e a visão teológica. No seu caso, porém, tal vínculo é nítido e aproblemático, quase espontâneo, decerto por educação, também por convenção epocal, mas sobretudo por escolha e convicção pessoais.

2. Que vibrações e assonâncias teológicas há, então, neste auto vicentino de 1527?

O poeta não se apresenta aqui, claro está, como teólogo, mas no seu ofício de dramaturgo, com uma visão predominantemente moral e crítica do mundo humano que o rodeava, e não só. Embora coevo da Reforma protestante (Martinho Lutero havia já afixado as suas 95 teses na porta da igreja de Wittemberg em 1517), atento ao que se passava na Europa, à transformação da sociedade portuguesa e dos seus costumes, ao exercício do poder nos seus principais representantes, consciente ainda da sedução do dinheiro e do relaxamento do clero a todos os níveis, os ecos dessa revolução espiritual, que abalou e dividiu o Ocidente e rasgou o futuro incerto do Continente, não se sentem aqui e pouco se anunciam também de forma incisiva na obra restante. Apesar de ter assistido ao movimento de transformação cultural e de ter sido marcado por ele, o seu universo, o seu horizonte, as suas preocupações embutem-se ainda na atmosfera de Idade Média tardia, com o seu uso intenso da alegoria, do verso de medida arcaica e de uma linguagem antiquada. Pode, pois, Gil Vicente olhar-se como navegando entre duas águas, como aglutinando duas épocas, radicado ainda numa visão medieval e assaz desperto perante as inovações renascentistas.

Não admira que a temática teológica desdobra na *História de Deus* seja de inspiração e de recorte tradicionais. Segue aqui, em linhas abreviadas, o figurino dos Padres da Igreja (S. Ambrósio, S. Agostinho, etc.) e dos teólogos medievais (S. Tomás de Aquino, S. Boaventura e outros) da *historia salutis*, da “história da salvação”, da interpretação de todo o corpo da Bíblia à luz do desígnio divino de redimir a humanidade. Trata-se nela, essencialmente, do diálogo permanente entre Deus e os homens, em que o actor principal é o Criador, mas actuando sempre, de forma velada, por interpostas pessoas (Anjos, figuras bíblicas de Abraão, Moisés, David, Isaías e outros profetas, e por último João Baptista, Maria e Jesus) e confrontando obstinadamente a sua criatura, quase

sempre remissa e avessa às exigências que lhe impõe ou às promessas que lhe oferece.

O auto tem muito de “comédia” divina, com o seu evolver peculiar em que, *pro tempore diversitate* e na *varietas signorum* – ao ritmo da multiplicidade das épocas e na variedade dos seus sinais ou manifestações, diria S. Agostinho –, o plano da salvação se vai realizando no jogo inextricável, por vezes paradoxal, do convite de Deus e da resposta livre, mas sempre atamancada, dos seres humanos. Por outro lado, o drama humano é real e penetra bem fundo na carne, a situação de Adão e dos seus descendentes é desesperada e sem remédio, “vida... ferida”, “vida mesquinha” e de “prazeres... trabalhados”, domínio do Tempo e da Morte; mas a vitória, pese ao desatino dos homens e à influência nefasta ou às maquinções incessantes das potências invisíveis (Lúcifer e seus colaboradores), é certa, porque dom e graça da misericórdia divina, que não tolera a perda e a ruína total da sua obra e das suas criaturas.

De ressonância medieval é também em Gil Vicente a piedade terna e entranhada que amiúde manifesta pela figura de Maria e pela realidade humana de Jesus que, em contraste com a figura do Pantocrátor, do *Logos* glorioso, dominante na espiritualidade do cristianismo grego e oriental, foi redescoberta e venerada sobremaneira pela religiosidade católica dos séculos XII-XVI em S. Bernardo, S. Francisco de Assis e no movimento franciscano, nos místicos renanos, na *Imitação de Cristo* de Tomás de Kempis e, já em plena época do dramaturgo, nos *Exercícios Espirituais* de Inácio de Loiola; expressa também de forma intensa na pintura (G. Cimabue, Duccio di Buoninsegna, Giotto, Simone Martini, Fra Angélico, entre outros) e nas esculturas dispersas pelas catedrais góticas; na poesia latina de Adão de S. Víctor e de outros vates medievos, em numerosas sequências de canto gregoriano, e assim por diante.

Medieval é igualmente o jeito com que Gil Vicente semeia de intertextualidades, de citações e paráfrases bíblicas os seus versos e o seu discurso, que se desenrola e desembrulha em alusões, imagens e expressões hauridas nos textos sagrados, gerando assim uma música imaginal que intensifica o seu sabor poético e multiplica os seus harmónicos dramáticos, à medida que vai desfraldando as fímbrias do mistério sagrado.

O olhar cristão da história possui um irrecusável cunho polifónico. Inscrito na consciência do tempo, nunca se detém ou fixa na superfície dos acontecimentos, embora de todos se aperceba na sua concreção material e a todos reconheça significado e importância, justamente porque no seio de todos eles se agita o fervilhar de decisões derradeiras. Esta polifonia marulha e ressoa similarmente no texto vicentino, onde emergem paralelismos, contrastes, correspondências; por exemplo, o tema da ressurreição de Cristo, que surge no abrir e no final da peça, constitui o arco significativo em que, sucessivamente, se incrustam e cravejam os três momentos essenciais da história da salvação: a Lei da Natura, a Lei da Escritura e a Lei da Graça, não como momentos separados, mas entre si intimamente unidos, porque todos eles estão enovelados no dinamismo providencial do desígnio de Deus, apontando para o futuro escatológico da ple-

na redenção. Depois, há as três tentações: a de Eva, a de Job, a de Jesus. A primeira assinala a queda original e o ulterior degredo da humanidade, a segunda ilustra a constância do fiel nas provações e nas trevas da existência, entregue apenas ao anseio do Redentor, e a última desenha a vitória enérgica de Jesus sobre o inimigo dos homens e nas áreas em que estes mais sucumbem: a busca do pão e dos bens materiais, a ânsia de poder e de domínio, o pendor para a exibição e a vaidade.

E as diversas personagens (Abel, Abraão, Moisés, David, etc.), com suas particularidades, suas missões, suas provas, mas bebendo todas numa esperança que as ultrapassa e que nem sequer, por vezes, entendem, são outras tantas vozes, no meio das luzes e do negrume da história, que adensam e enfeitam o que S. Agostinho chamava de *ordo pulcherrimus rerum*, *pulcherrimum carmen*, ordem esplendorosa das coisas e poema belíssimo, feito de contrastes e antíteses, de consonâncias e dissonâncias, de fulgores e sombras.

3. O auto da *História de Deus* está, decerto, evado de pensamento teológico, mas anicha-se num horizonte metafísico que serve de enquadramento ao drama espiritual da existência humana. De facto, o esquema triplo de Deus, Homem e Mundo, que já provinha da filosofia grega, mas foi reformulado e sofreu uma maior unificação e condensação através da mensagem bíblica e da teologia cristã, para sobre a concepção medieval e, conseqüentemente, sobre o teatro de Gil Vicente.

Desempenha tal esquema funções várias: situa o conjunto e o rolar das idades do mundo e das miríades de existências humanas num marco de inteligibilidade e de esperança, despojando o relógio do tempo, que “não se des-tempera, é muito certo e muito facundo”, do seu carácter implacável de inevitabilidade e gerador de infandas despedidas e partidas; fornece uma justificação última ao empenhamento moral na construção da justiça em plena violência da história, com a sua perspectiva de recompensa para os misericordiosos e construtores da paz e de condenação para os cultores da opressão e da iniquidade sob todas as formas; oferece um fundamento de legitimação do poder terreno e da ordem social, contemplada e sofrida em termos de hierarquias rígidas, num cosmos também jerárquico e muito restrito, em que o indivíduo se encontra sempre confinado a papéis que lhe são atribuídos pela situação do seu nascimento, amarrado a guildas, a corporações e classes, sem grandes oportunidades de mobilidade social. O sujeito é aqui, decerto, espiritualmente livre, responsável, agente e actor da sua salvação ou da sua perda eterna, mas historicamente está acorrentado às instituições temporais, ao poder político nimbado de sacralidade, à comunidade religiosa, ao âmbito da profissão, ao destino do sexo e do género. Assim se explica, em parte, o carácter predominantemente alegórico das figuras do teatro vicentino (o fidalgo, o onzeneiro, o sapateiro, o frade, o judeu, a alcoviteira, o procurador, etc.), que figuram como categorias sociais, e não como indivíduos concretos, com psicologia própria.

Não é ainda o sujeito tendencialmente autónomo, entregue à conquista das coisas, mas trágico e solitário, dos tempos moder-

nos, com seu carácter monádico e algo solipsista, que amadurecerá lentamente, à medida que a cultura europeia se for fragmentando e criando esferas com regras próprias e de múltiplas vinculações (ciência, arte, política, comércio e indústria, fomento da intimidade e da vida privada, tecnologia, etc.). Não é ainda, pois, o sujeito da modernidade, feito burguês ou pequeno-burguês, religioso ou não quanto baste, que impugnará o sistema aristocrático e tomará uma consciência cada vez maior dos seus direitos numa república de cidadãos, se possível sem classes, trespassado por todo o tipo de ideologias; mas também cada vez mais longe desse mundo hierárquico a que providencialmente fora ordenado “agasalhar a Adão / e todos aqueles que procederão / de sua semente, de qualquer estado”. Pelo contrário, descobre-se postado ou especado perante “os espaços infinitos” de um universo sem limites e sem centro, já não hierárquico, que o enche de angústia ou no qual projecta os seus receios e o seu desnorte, ao mesmo tempo que o horizonte do divino foi definhando e se diluiu numa neblina impenetrável.

Precisamente o horizonte que se foi desvanecendo ao longo dos últimos quatro séculos, sobretudo no seu termo, e confluuiu na nossa era niilista, já sem enquadramento de sentido, tecida dos espelhismos de uma sensibilidade algo aturdida, obcecada e afeita a sensações cada vez mais radicais, tentada a desanimar da liberdade e da responsabilidade próprias e propensa, em pleno clima neopagão, ao acatamento depressivo e bipolar de novas figuras do destino (genes, história psíquica pessoal, condicionamentos sociais e históricos, com a resultante astenia e atonia do sujeito individual).

4. O ritmo interno da *História de Deus*, nos seus veios teológicos, não é propriamente o de uma acção dramática, tensa, conflituosa, palco de paixões, confronto de universos pessoais em colisão; é antes um retábulo de vários compartimentos e de textura verbal, ornado de metáforas, de símbolos e alusões, de figuras que, nos meandros e na ondulação misteriosa do projecto divino, se correspondem e mutuamente se iluminam.

Expandem-se em três andamentos, de extensão não muito desigual – a Lei da Natura, a Lei da Escritura e a Lei da Graça –, que surgem entrançados mediante a promessa da redenção, cujo clímax e desfecho se centra na ressurreição de Cristo.

O primeiro, a *Lei da Natura*, delinea o lugar das origens do homem, da sua culpa e do seu conseqüente desterro terrestre, da sua alegria frágil, dos seus “cuidados feridos”, do seu trabalho e da sua “fruta amargosa”, do *tempus edax rerum*, do tempo que tudo devora, segundo o pagão Ovídio – mas que na visão cristã de Gil Vicente está repassado de esperança, é instrumento de maturação e de aprofundamento da vida, e não pura transiência caótica e sem remédio.

Também, decerto, lugar da morte, “triste paridura” de Eva, e que para Adão é “a nossa / parteira da terra herdeira das vidas, / senhora dos vermes, guia das partidas, / rainha dos prantos, a nunca ouciosa / adela das dores, / a emboladeira dos grandes senhores, / cruel regateira que a todos enlea”.



Mas o mundo, de início, pomar e jardim de inocência logo perdida, depois, devido à revolta voluntária e ao “desprezo contra a majestade” divina, feito terra de exílio, de lágrimas, de saudade do paraíso, de “ventura sem sorte”, em que o mal é certo e o bem duvidoso, nem por isso deixa, por providência celeste, de ser lugar de aconchego e de agasalho. E pode até, pese ao trabalho, aos muitos cuidados, à doença e à fadiga, ser cantado na sua beleza, na imensa república dos seus seres, como acontece no vilancete de Abel, que parafraseia o Salmo 148 e sugere ainda o ideal pastoril e da vida sossegada (tema também insistente noutro quase contemporâneo do dramaturgo, Fray Luís de León).

A Lei da Natureza é igualmente o tempo da paciência, da tenacidade na fé, como vemos em Job. Soube ele, com porfia, permanecer fiel na riqueza e na pobreza, na saúde e na lepra que o atirou para o monturo, resistir à teologia demasiado fácil dos amigos, ao pesar de ter nascido. Pressentiu, apesar do revolver do vento que era a sua vida, da aparente hostilidade de Deus que faz de esquecido e não respondeu às suas questões, que o seu Redentor vive, não obstante a omnipresente *prolixitas mortis*, a superabundância da morte, na expressão de S. Gregório Magno.

O segundo andamento é a *Lei da Escritura*, tempo da espera, da expansão da promessa. Abraão, Moisés, David e Isaías avultam como os seus principais representantes.

Significa um, após a visitação de que foi objecto por parte do Deus oculto, do Deus que fez rir Sara e que insinua a Trindade segundo um enunciado interpretativo clássico, o abandono dos ídolos da gentildade, dos deuses que, desde sempre, nos vamos construindo com os nossos produtos culturais; e, por isso, surdos, cegos, artríticos e toscos, além de impotentes. Era o início de um caminho difícil sem fim à vista, sem meta clara, pela noite dentro, ao passo que, por contraste, o herói grego Ulisses sentia saudades e rumava para a sua Ítaca bem concreta e para os braços da sua amada Penélope.

Indica o segundo, Moisés, na *Torah*, o desvendar dos segredos da criação, da obra do artífice divino que estrutura e anima o mundo e inspira a lei e que, nos múltiplos sacrifícios do culto hebraico, prenuncia um outro sacrifício definitivo e um novo Génesis.

David, em terceiro lugar, homem de coragem e também de pecado, descobre, por seu turno, o sacrifício que mais agrada a Deus: não os ritos materiais, a que por vezes magicamente nos entregamos, mas o coração contrito e o espírito humilhado, que reconhece a sua culpa e a sua injustiça.

Por fim, Isaías, o vate da alegria messiânica, da paz ecológica universal, pressagia o Messias, “o duque maior”, nascido da “virgem prenhada”, homem de dores, que pela obediência e pela coerência absoluta da sua vida compenstará a falta original.

Como todos até aqui, também estas figuras serão vencidas pela morte e irão para o limbo, para a estância obscura, de vida vaga e inerte, mas levam consigo a semente da esperança, que os susteria, ao contrário da melancolia ilimitada do Hades na imaginação dos Gregos.

Acerca-se assim o terceiro andamento, a *Lei da Graça*, iniciada por João Baptista com seu apelo à penitência, sua denúncia profética da opressão e dos atropelos feitos aos mais fracos; ser uma pura voz que proclama a presença da redenção, por ele já vislumbrada, mas a que outros permanecem cegos, tal é o seu destino, selado com o próprio sangue.

O poeta, depois de evocar a morte do profeta do deserto, apresenta então, na prisão do limbo, o romance cantado pelos que lá estão presos: invocam Maria, rememoram a anunciação do anjo, a promessa e o júbilo nela contidos, mas também o drama da cruz.

E, com este breve traço, se prepara o momento final, a irrupção de Jesus na história humana. Diante dele, Senhor nas vestes de servo, ajoelham-se rendidos o Tempo, a Morte e o Mundo. E diz este: “Oh eternal criador / oh temporal criatura / que encubres com terra escura / o divino resplendor / e imensa fermosura”.

E a atenção desloca-se, em seguida, para as tentações no deserto. Esta cena é a perfeita antítese da tentação de Adão e Eva. Aqui, o homem foi tentado a ser Deus de si mesmo, a dispor arbitrariamente de tudo, sobretudo do conhecimento; Jesus, pelo contrário, vence as tentações que assediam a vida profunda dos homens – a busca do poder sob todas as formas, a demanda obsessiva do pão e das sensações, o frenesi da ostentação – e morre devido à coerência total com que encarou a sua missão. Revela assim, na sua vida, nos seus gestos e nas suas palavras, enquanto manifestação e “Cara do Pai” (Fray Luís de León), a feição genuína do Deus bíblico: a sua humildade infinita; ou, de certo modo, a sua loucura divina, de que a fé cristã, como lembra S. Paulo, é eco e repercussão, e que Tomás de Aquino exprime nesta fórmula magnífica: *Deus dilexit hominem tanquam si homo esset Deus Dei*, Deus amou o homem, como se este fosse o Deus de Deus.

A imagem de Cristo ressuscitado, e que desce ao limbo para libertar os que lá estavam cativos, encerra a peça vicentina. Expressa ela, para o poeta, a última palavra do Deus humilde e fonte de vida, a vitória sobre a morte, o início de uma nova criação, de um novo Génesis, da integração da humanidade na luz da glória.

Nada aqui transparece do motivo literário da inveja divina, típico da religião grega; ou então, se aparece, é na figura de Lúcifer e dos seus apaniguados, Satanás e Belial, cujo humor chocarreiro e impiedoso, mentira hábil, verbo sedutor e calculista, tentando a todos subverter com cinismo e sem contemplações, se revela estéril e acaba apenas por alimentar ainda mais o verme interno do ciúme espiritual que os devora, da invidia que sentem perante o magnífico destino que o Criador preparou para os seres humanos.

A ponta do humor cristão é outra: é um riso pascal ao pé da cruz, por vezes no meio das lágrimas que, segundo a visão do Apocalipse, hão-de ser enxugadas; nasce do evento do amor que salva e que é pura dádiva, da inversão radical daqueles valores que, no fundo,

geram a tragédia da história e que, sem ajuda externa, não conseguimos superar. Não é um sorriso para dentro, na dissolução de si, na total imersão no Nirvana; é antes o sorriso do Anjo da catedral de Reims em face do espectáculo da redenção, que tudo e a todos envolve, e que de todos, por graça, mas na liberdade, faz actores na vibratibilidade infinda da vida divina.

O efeito consequente é o que S. Agostinho chama de *Jubilus*, a música que jorra no coração para além das palavras, abandonada a si própria, inventando-se sem fim, improvisação incessante no Espírito que a todos une e congrega. Na obra vicentina sente-se, amiúde, a asa desta aura sonora.

E, porventura, fica-se assim a saber porque é que os medievais inventaram a música ocidental. No seu brotar histórico, ela nasce da alegria da fé.

O riso incrédulo de Sara perante a promessa absurda de Deus transmutou-se, assim, em riso de confiança, de entrega, de abraço de toda a criação. E pode ouvir-se igualmente o rumor de “un riso de l’universo” (Dante, *La Divina Commedia*). •

* Professor de filosofia aposentado e tradutor.

Agora estes quatro bem abastarão
quanto aos padres de Lei de Natura.
Logo virão de Lei d’Escritura:
Moisés, Isaías, David, Abraão.



Abraão

O grande patriarca, raiz do povo eleito, o Pai da fé e de uma nova nação espiritual. O livro de Génesis fala da sua chamada quando, com 75 anos, era ainda Abrão e vivia com o seu pai em Harã. O Senhor, designando-o para sair da sua pátria e tornar-se um grande líder, promete-lhe a sua graça e plena protecção. Garante-lhe uma imensa prosperidade e a paternidade de muitos, fazendo-o num momento adiantado da sua vida, quando ainda não conhecia qualquer herdeiro. Deus cumpriria a sua promessa, conferindo à sua posteridade a terra que vai do rio do Egipto até ao grande rio Eufrates. Homem de grande fé, não se nega a essa trágica e famosa tarefa de entregar sacrificialmente o seu próprio filho, aquele que tanto havia pedido a Deus, Isaac. É uma história que resume dramaticamente a compleição espiritual deste gigante do Antigo Testamento, deste pai Abraão, que, no último momento, e num clímax da abnegação, vê o seu filho ser poupado ao infanticídio que se aprestava para cometer, como resposta ao ordálio de Deus. A canção “Story of Isaac” de Leonard Cohen conta como foi. **DJ**

Jorge Mota

Nasceu em 1955, em Ucha, Barcelos. Completou o curso de ingresso ao Ensino Superior Artístico na Cooperativa de Ensino Árvore e participou em diversas acções de formação teatral. É actor profissional desde 1979, tendo trabalhado com companhias como TEAR, Pé de Vento, Seiva Trupe, ASSÉDIO, Ensemble e Teatro Plástico, entre outras. No cinema, participou em filmes de Manoel de Oliveira, Paulo Rocha e José Carlos de Oliveira. Na televisão, tem trabalhado em séries, telefilmes, *sitcoms* e telenovelas, a par da actividade de intérprete e director de interpretação em dobragens. Foi co-fundador da Academia Contemporânea do Espectáculo, em 1991. Desenvolveu ainda actividade como professor e autor de programas para escolas secundárias e profissionais. No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por Silviu Purcarete, José Wallenstein, Nuno Carinhas, Ricardo Pais e Giorgio Barberio Corsetti, entre outros. •



Moisés

O resgatado, o homem parecido com Cristo. O seu nascimento é muito conturbado. Perante a ameaça do faraó do Egipto, que havia sentenciado à morte todos os nados varões entre os hebreus, é, com três meses de idade, escondido por sua mãe num cesto de juncos à deriva no rio. A própria filha do faraó acaba por recolhê-lo e o entregar a uma ama (que acabou por ser, inviamente, a sua mãe natural), para mais tarde o adoptar e lhe dar uma educação egípcia. Acossado pelo seu envolvimento no assassinio de um egípcio, Moisés passa um longo tempo de errância no deserto de Midiã, até ouvir na sarça ardente a chamada de Deus para libertar o seu povo. Não obstante alegar limitações pessoais e falta de eloquência, Moisés acede às exigências de Deus e regressa ao Egipto, antecipando as dez pragas. O coração do faraó, endurecido, só dobra com a última destas, a morte dos primogénitos, trágico acontecimento que permite a Moisés levar o seu povo ao êxodo desejado. Mudado bruscamente de ideias, o faraó resolve persegui-lo, culminando no momento épico em que os carros do faraó e o seu exército são tragados por um Mar Vermelho voraz que se abriu para a passagem dos israelitas e logo se fecha sobre os egípcios. É depois, em errância de quarenta anos no deserto, que Moisés ascende ao Monte Sinai para ali obter de Deus as tábuas da lei, ou os Dez Mandamentos. **DJ**

Alberto Magassela

Nasceu em 1966, em Maputo (Moçambique), onde trabalhou com os grupos M’Beu e Mutumbela Gogo e se graduou no ensino de Matemática e Física. Em 1995, vem para Portugal. Como actor, tem trabalhado com os encenadores Nuno Carinhas, Ricardo Pais e Giorgio Barberio Corsetti, integrando ainda espectáculos encenados por Rogério de Carvalho, José Caldas, Paulo Castro, Fernando Mora Ramos, Ulysses Cruz, José Wallenstein, Nuno Cardoso, Natália Luiza e Miguel Seabra, entre outros. Como encenador, assinou diversos espectáculos a partir de textos de Mia Couto, tendo ainda adaptado e encenado textos de Pirandello, Tchekhov e Luís Bernardo Honwana. Das múltiplas produções do TNSJ em que participa desde 1996, destaquem-se as mais recentes: *UBUs*, de Alfred Jarry (2005); *Os Negros*, de Jean Genet (2006); *Beiras*, três peças de Gil Vicente (2007); e *O Café*, de Goldoni (2008). A par da actividade teatral, trabalha também em cinema e televisão. •



David

É o rei modelo de Israel. O seu governo tem lugar cerca de mil anos antes de Cristo. Sucede a Saul, primeiro rei hebreu, que cai em desgraça devido aos ciúmes da sua glória entre o povo, pelos seus grandes feitos militares: entre eles, a morte de Golias, o gigante filisteu, perpetrada com uma funda e duas pedras. Inaugura a mais gloriosa das dinastias de Israel e o seu filho Salomão será o edificador do primeiro templo de Jerusalém. Figura de estatura mítica, é uma das referências teológicas dominantes do Antigo Testamento: David constitui a mais importante figuração profética do Messias e, segundo os evangelhos, é parte da sua genealogia. Como David, Jesus Cristo nascerá em Belém, passará a tentação no deserto e, num sentido simbólico, será pastor e rei, condições de humildade e glória. David é também o mais célebre músico e poeta hebreu. Hábil tocador de harpa (por essa aptidão ingressa na corte de Saul, para aplacar a sua depressão), é o mais importante salmista – a autoria de 73 das 150 peças do saltério é-lhe atribuída. Têm o seu nome alguns dos mais valiosos salmos de culto, fé e arrependimento – como o que se segue ao adultério com Betsabé. É, nas palavras do profeta Samuel, o “homem segundo o coração de Deus”. JS

José Eduardo Silva

Nasceu em Guimarães, em 1975. É licenciado em Estudos Teatrais pela ESMAE. Trabalhou com os encenadores Nuno Cardoso, Trevor Stuart, José Carretas, Eric Blouet e Myriam Assouline, Moncho Rodriguez e João Garcia Miguel, e com criadores como Fabio Iaquone e Isabel Barros. Trabalhou com Giancarlo Cobelli no Teatro Stabile di Torino, integrando o elenco de *Woyzeck*. Encenou espectáculos no Teatro Universitário do Minho, Balleteatro e Teatro do Frio (do qual é sócio-fundador). Participou em filmes de José Pedro Sousa, Tiago Guedes/Frederico Serra, Raquel Freire e M.F. da Costa e Silva. Como músico, participou em vários discos do projecto Blue Orange Juice e concebe bandas sonoras para espectáculos de teatro e projectos transdisciplinares. Trabalha regularmente no TNSJ desde 2005, onde integrou espectáculos de Ricardo Pais, Nuno Carinhas, Ana Luísa Guimarães, António Durães, Nuno M Cardoso, Nuno Cardoso e João Henriques. •



Isaías

O seu nome significa a “Salvação do Senhor”. Conselheiro do rei Ezequias, Isaías vive no século VIII a.C. É visto geralmente como o maior dos profetas do Velho Testamento, um verdadeiro profeta-poeta e o seu livro está certamente entre os mais belos escritos da humanidade, dividindo-se entre o relato no cativeiro, descrições de visões celestiais e profecias messiânicas. “Ai de mim que pereço! Porque eu sou um homem de lábios impuros e habito no meio de um povo de impuros lábios, e os meus olhos viram o rei, o Senhor dos Exércitos”, diz-nos o capítulo 6, que relata o momento da sua chamada, antes de o profeta ser espectacularmente tocado nos lábios por uma brasa viva que um serafim tirara do altar de Deus com uma tenaz. Os seus motivos e imagens, a sua entrega e o seu sentido de serviço e de fidelidade num meio ímpio, terão certamente inspirado Milton, devoto fervoroso e poeta autor de *Paraíso Perdido*. DJ

Mário Santos

Nasceu em 1973, na cidade de Gabela (Angola). Completou a sua formação na Academia Contemporânea do Espectáculo, na área de Interpretação, em 1995. Nesse mesmo ano, torna-se um dos membros fundadores do Teatro Bruto, companhia em que se manteve até ao final de 2007, participando em mais de vinte espectáculos. Actualmente, trabalha como *free-lancer*. Como actor, integrou também o elenco de espectáculos do TNSJ, Ensemble – Sociedade de Actores e Teatro do Bolhão. Foi dirigido por Ana Luena, António Capelo, João Garcia Miguel, João Paulo Costa, José Carretas, Nuno Carinhas, Pedro Mendonça, Ricardo Pais, Rogério de Carvalho e Silviu Purcarete, entre outros. Destaque-se a participação nos espectáculos mais recentes apresentados pelo TNSJ: *Ruínas*, de João Garcia Miguel e Luís Vieira, enc. João Garcia Miguel (2005), *Beiras*, três autos de Gil Vicente, enc. Nuno Carinhas (2007), e *Nenhures*, de Daniel Jonas, enc. Ana Luena (2008). •

Missa en âbyme*

PEDRO SOBRADO

Atenção

Aquele que se dispõe a falar sobre a Bíblia – o livro dos livros, o livro que como um ruído de fundo, por vezes quase inaudível, habita todos os outros – arrisca-se a ser assaltado pela frustração, ou desespero, que toma conta da criatura que inadvertidamente entra na caverna de Ali Babá: depara-se com vastos e luxuriantes tesouros, e tudo quanto traz para a luz do dia é uma mão-cheia de moedas de prata.¹ Gil Vicente visitou esse texto (ou deveríamos dizer biblioteca?), de que a filosofia, a linguística, a história, a teoria política, a antropologia, o direito, a psicanálise e toda a *ciência* – com a literatura, a pintura e a música à cabeça – não cessaram até ao dia de hoje de extrair o papel-moeda a que chamamos “sentido”. Se bem que haja no auto qualquer coisa que nos faz pensar na impaciência do *zapping* ou na técnica, profundamente bíblica, do *copy/paste*, tal visitaçãõ excede o desígnio de compor um mosaico de figuras e episódios das Sagradas Escrituras para entretenimento e edificação da corte. É a jóia da coroa que Vicente ambiciona exhibir, nem que para tal tenha que despachar, com um “despejai logo” (Tempo) ou “andai que são horas” (Morte), os *heróis da fé*, homens de cuja estatura só génios como o de Miguel Ângelo nos podem dar uma ideia aproximada. A *atenção* – uma faculdade teológica, como intuiui Simone Weil – do dramaturgo-ourives recai sobre a pérola da parábola, aquela pela qual tudo se reputa por perda e mediante a qual tudo adquire valor: a história da redenção. *Festina lente*.

Suma Teológica

No umbral do auto, o Anjo sossega o espectador: “Dos versos seguintes nam vos enfadeis que breves serão”. As primeiras linhas confirmam assim o carácter sinóptico que é, desde logo, sinalizado pela redundância, aparentemente escusada, quase pueril, do título: nem *Breve História de Deus*, nem *Sumário da História de Deus*, mas *Breve Sumário da História de Deus*. Dizem os dicionários todos que a função do pleonasmo consiste em conferir um vigor suplementar ao que está a ser expresso – neste caso, a tautologia serviria a ideia de uma violenta concisão a que se submete, na canónica formulação de William Blake, “o grande código da cultura ocidental”. Do esforço de condensação decorrerá, pelo menos em parte, a urgência que move as personagens em cujas mãos é depositada a gestão das vidas e a administração do condomínio teatral: Mundo, Tempo e Morte. É decerto um cerimonial o que se nos oferece – é também uma missa, enquanto laborioso rendilhamento de inúmeras citações bíblicas, de passos do *Ofício dos Defuntos* e das *Missas de Requiem* e até, como assinatura final, de uma frase de um hino litúrgico –, mas é um cerimonial que, por um momento, nos faz pensar na primeira Páscoa, instituída por Moisés ainda na terra do Egipto, refeição comida sob o signo da urgência, com os filhos de Israel à mesa, vestidos e calçados, prontos para um êxodo iminente, segurando já o cado na mão. Mesmo Satanás há-de revelar sinais de impaciência. Ao escutar a doutrinação ministrada por Lúcifer, o bugio atalhará: “Já vos entendo, nam faleis mais nada / leixai-me

fazer”. Quando um Job em chagas se demorar em metáforas de desolação – a folha revolvida pelo vento, a seta despedida, a flor que acaba ou a sombra que se consome – será apenas para acelerar em nós o engastamento de uma mesma noção de brevidade, a efemeridade que preside ao teatro e à vida. Precisamos de ouvir o Tempo garantir que o relógio do existente “não se destempera”, que é “muito certo e muito facundo”, para não dizer, como Hamlet: “O tempo desconcertou-se”.

Será certamente necessário ver no tautológico *Breve Sumário* outra função que não apenas a de assinalar um severo programa de emagrecimento. Para o entendimento daquele que é o projecto dramaturgico de Vicente poderá revelar-se hoje operativo devolver o termo “sumário” à raiz latina – *summa* –, na qual se encontrará também a acepção de *ponto mais elevado*, presente em vocábulos como “sumidade” ou “sumo-sacerdote”, bem como a ideia de *totalidade*, ou reunião das partes. Serve-nos de exemplo a *Summa Theologica*, de Tomás de Aquino, monumento inacabado cujos 2669 capítulos são suficientes para não admitir o ferrete de *digest*. No seu exemplar laconismo, o *Sumário* de Vicente é bem mais do que um epítome catequético-teatral: é também *summa* que aspira à totalidade da história da salvação, enunciando as suas três eras fundamentais – Lei da Natureza, Lei da Escritura e Lei da Graça² –, e visa, desde os versos preambulares, o seu ponto crítico e supremo, o expoente para o qual tudo deve convergir: a crucificação e ressurreição de Cristo.

Paixão da Revelação

O que faz desta história a *História de Deus*? Responder-se-á que é extraída do texto divinamente inspirado, de uma biblioteca cuja autoria exclusiva, a despeito dos seus múltiplos redactores (alguns dos quais se alojam na suave penumbra do anonimato), pertence ao Espírito Santo. No entanto, do enredo apresentado por Vicente, Deus está misteriosamente ausente: não lhe escutamos o imprevisto chamamento de Abraão; não assistimos aos diálogos directos com Moisés, no pó e no vento do deserto; não há um vislumbre sequer da sarça ardente, combustível matéria que se não consome; nada da prodigiosa demonstração retórica com que Deus antecipa a magnífica restauração de Job nos é dada a conhecer; e nem mesmo se reconstitui a declaração proferida após o baptismo de Jesus, revelação que precede o episódio das tentações. Uma tal exclusão parece, aliás, amplificada na montagem do auto agora proposta, por meio de uma cenografia cujas ressonâncias auschwitzianas nos reportam a uma história de horror absoluto, verdadeiro buraco negro do século XX, à qual se associa um inexplicado “silêncio de Deus”.³

O que justifica o eclipse no auto que Vicente intitula *História de Deus*, se a Bíblia fala não só da voz do Altíssimo, mas também do braço estendido do Senhor, da Sua mão forte e valorosa, e do Seu rosto – na definição de Giorgio Agamben, rosto é “*paixão* da revelação, paixão da linguagem”⁴ – que, no momento da bênção, ilumina o rosto do homem (cf. Números 6,23)? Podemos ensaiar uma resposta, lembrando, em especial, o anátema que sobre a representação de Deus pesa, ou o facto de que a

Escritura prescreve que homem algum poderá ver a face de Yahveh e sobreviver à terrífica beatitude. Sabemos, porém, que nenhum escrúpulo impedirá, por exemplo, Calderón de la Barca de compor, um século mais tarde, no âmbito doutrinariamente vigiado da Contra-Reforma, *O Grande Teatro do Mundo*, auto sacramental em que Deus assoma na condição de Autor (texto com que Nuno Carinhas se estreou no TNSJ como encenador, em 1996). Com propriedade, pois, se tem dito que esta *História* é sobretudo uma história dos homens – homens à espera de Deus, homens em demanda de Deus – ou do mundo, ou mesmo dos demónios, dessa trindade maligna que ocupa o centro da acção logo após a anunciação do Anjo para apenas o abandonar na descida da cortina de cena: se bem que ditas em agonia, num estertor crepitante (ou fumegante), cabem-lhe as últimas palavras do auto.

Bastar-nos-ia, todavia, o conhecimento de um livro sagrado como o de Ester para retrocedermos os nossos passos, reconhecendo uma *presença real* no preciso, e precioso, lugar de onde se julgava Deus ausente. Nesse sentido nos encaminhará o poema de Ruy Belo que Adão (?) nos traz já perto do desfecho do espectáculo: “Palavras de jacob depois do sonho”, texto inspirado em Génesis 28,10-22. (Do relato bíblico retenhamos apenas o assombro do patriarca: “Na verdade, o Senhor está neste lugar, e eu não o sabia”.). No livro de Ester, já classificado como uma espécie de conto de fadas das Escrituras hebraicas, não encontramos uma única menção a Yahveh, nenhum oráculo, prece ou manifestação sobrenatural. Acrescentos posteriores, em grego, colmatam a imprudente lacuna, mas revela-se escusado o zelo editorial: como negar, na experiência da leitura, que Deus chama a si todo o protagonismo? Como recalcar a percepção crescente de que é a Sua Providência que, silenciosamente, gera e gere os acasos da trama, as insónias dos poderosos, ou a sagacidade de uma mulher cujo coraço, segundo a heterodoxia judaica de Elsa Lasker-Schüler, “repousa sobre um salmo”?

Não precisaremos de chegar a tanto. Afinal, quem abre o auto é o Anjo, figura que a encenação, num tráfico de influências iconográficas, converte em Anjo de Portugal, aludindo à ancestral doutrina judaica segundo a qual a cada país corresponderia um anjo protector.⁵ Enigma perene – ou, como escreve Tolentino Mendonça, “pergunta que nunca se desfaz”⁶ –, o Anjo transporta também uma poderosa afirmação: a sua programática visitaçãõ indica que a história é accionada por Deus, e que toda a iniciativa a Ele pertence. Por intermédio do seu nuncio – com o qual, por vezes, bíblicamente se identifica, a ponto de introduzir o leitor num nebuloso limiar de indiscernibilidade teofânica (cf. Êxodo 3) –, Deus reclama a condição literal de protagonista, o primeiro (*prôtos*) a entrar na luta (*agon*). O Anjo há-de sumir-se do auto (mas não do espectáculo), não sem antes demonstrar a sua vocação hermenêutica, ao assegurar-nos do rol de predicados de Deus e revelar-nos o sentido da história.

Mas se a história do mundo é uma história sagrada, e a história da terra uma história do céu, e a história dos homens uma história divina, é porque, chegada a “plenitude do tempo” (Gálatas 4,4), Deus ingressa – poderemos mesmo dizer: *infiltra-se* – no mundo. Fá-lo em

Cristo, inscrevendo-se de modo preciso na *durée* histórica e assumindo integralmente a vulnerabilidade da condição humana. Num poema teológico que não cessa de abrir novos itinerários de interpretação, o prólogo do Evangelho de João, lemos: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. [...] E o Verbo fez-se carne e habitou entre nós” (João 1,1.14). No auto, como nas Escrituras, Deus revela-se a si mesmo, não como Deus, mas como homem. Quando chegar ao palco “o mais esperado intruso do mundo” – como anota Erri De Luca num pequeno livro que é como um vaso de nardo puro⁷ –, agitar-se-á na personagem alegórica o pasmo e o maravilhamento de quem assiste ao escândalo de um Criador que se faz criatura, de uma eternidade que se faz tempo.

Também vós passais Deos meu,
por esta vida mesquinha?
Muita dita é a minha,
mas onde agasalharei eu
a quem tanta glória tinha?
Oh eternal criador
oh temporal criatura
que encubres com terra escura
o divino resplendor
e imensa formusura.

A Escritura abre-se e fecha-se com notações temporais. Na primeira linha, lê-se: “No princípio, criou Deus os céus e a terra” (Génesis 1,1); na última página está escrito: “Certamente cedo venho” (Apocalipse 22,20). No tecido da teologia judaico-cristã, Deus não se discerne abstractamente, naquilo que seria a sua essência eterna, como acontece na filosofia platónica e aristotélica, ou numa espécie de tempo primordial, anterior ao tempo cósmico e humano – como sucede, por exemplo, no poema babilónico da criação –, mas na imanência do mundo e no devir da história dos homens. A revelação amplia-se nas três eras que formam a tábua das matérias da *História de Deus*, progresso testemunhado na cimeira relâmpago que reúne as quatro figuras capitais da história do judaísmo. Em Jesus Cristo, a revelação é consumada, e torna-se paixão. Quando Filipe pede “Mostra-nos o Pai”, recebe por resposta: “Quem me vê a mim, vê o Pai” (João 14,9).

Acorde secreto

“Shakespeare, Rembrandt, Beethoven farão filmes... Todas as lendas, as mitologias e os mitos, todos os fundadores de religiões, sim, todas as religiões... esperam a sua ressurreição pela luz do filme, e os seus heróis acotovelam-se às portas.”⁸ Abel Gance proferiu semelhante oráculo em 1927. A fazer *fé* no exórdio do auto, Vicente estreia precisamente 400 anos antes este *Breve Sumário da História de Deus*. Na sua urdidura (pois há nele tanto de tecelagem), surpreendemos Vicente a promover um *casting* de proporções verdadeiramente bíblicas: centenas, talvez mesmo milhares de personagens do arquivo sacro concorrem à oficina do mestre Gil, acotovelando-se na soleira da porta. Conseguimos vislumbrar o armador Noé; os engenheiros civis da Torre de Babel; Abraão segurando o cutelo do sacrifício; uma mulher salinizada; Jacob e Esaú comovidamente reconciliados; José na companhia dos

seus irmãos; a prostituta Raabe e os espões da terra prometida; Gedeão à frente dos seus 300 bebedores; o Sansão das sete tranças e a perigosa Dalila; a doce respigadora moabita chamada Rute; Salomão no ponto do dia em que o Sol triunfa; os serafins de Isaías; Ezequiel deglutindo as páginas de um livro; os apóstolos; o hirsuto Baptista seguido pelos seus discípulos; o noctívago Nicodemos; o centurião de Cafarnaum – e um publicano no cimo de uma árvore, olhando em volta. A galeria de Hebreus 11 recebe tratamento *premium*. Na fila do último *guichet*, figuras pouco recomendáveis, como a mulher de Potifar, o popular Onan, Acab e Jezabel (parentes chegados do casal Macbeth), e o mais belo dos revoltosos: Absalão. À parte, debaixo de uma planta mirrada, o contrafeito Jonas, profeta *malgré-lui même*.

A economia dramatúrgica limita o contingente a pouco mais de dezena e meia de personagens: que critério preside à triagem das figuras bíblicas? No curto tempo de antena a que no auto tem direito, Moisés fornece-nos uma pista decisiva, antecipando a chave-mestra de que a hermenêutica cristã lança mão para abrir os cofres blindados da Bíblia hebraica: o advento de Cristo.⁹

Tu, homem, penetra
e dos sacrefícios nam tomes a letra
que outro sacrefício figuram em si
que matar bezerros nem aves ali,
outra mais alta oferta soletra
e outro Genesi.

O que, no passo acima reproduzido, o profeta-libertador afirma sobre as cerimónias e sacrificios prescritos pela *Torah* – ou seja, sobre toda a economia legislativa de que é, por assim dizer, fiel depositário e a que a teologia cristã chama Lei, por oposição à Graça – aplica-se a si mesmo e a todos os homens que, no auto, precedem Cristo. Enquanto mediador de uma aliança com o povo de Israel, Moisés *figura* – com uma ponta de malícia, diríamos *soletra*, aludindo à sua putativa gaguez – Jesus, mediador de uma melhor aliança com todos os homens (cf. Hebreus 9,15-22). A perspectiva em que nos filiamos é a de que o dramaturgo não pode senão eleger personagens com os “documentos messiânicos em ordem” (tomamos novamente de empréstimo uma fórmula de Erri De Luca) – figuras cuja missão, biografia, actos ou palavras antecipam a identidade do Messias.¹⁰ Se exceptuarmos as alegorias e os agentes malignos, os convocados para a cena são, de uma forma ou de outra, prefiguradores de Cristo. Cada *persona* – Adão, Abel, Job, Abraão, Moisés, David, Isaías e João Baptista – transporta um traço da fisionomia do filho unigénito de Deus. O seu conjunto deveria propiciar um retrato-robô do Ungido, mas sabemos que *o todo é maior do que a soma das partes*: Jesus revela-se uma realidade transbordante, um excesso em relação ao que o precede e contém simbolicamente. De resto, não percamos de vista que só retrospectivamente se saberá identificar a autêntica feição messiânica de cada personagem: o que faz de David um ascendente de Cristo não são os êxitos bélicos, mas os salmos; não é a coroa, mas o coração. Poderíamos também dizer: não é a cabeça do gigante filisteu na sua mão direita (um macabro troféu de caça), mas o acorde dedicado em segredo, de que fala o talmúdico



Leonard Cohen no seu, talvez demasiado célebre, “Hallelujah”. Prolonguemos, por um instante apenas, essa cobardia que dá pelo nome de exemplo.

De Adão dirá Paulo, apóstolo aos gentios, que é “a figura daquele que haveria de vir”. Percebemos porquê: se Adão abre o Antigo Testamento e inaugura a história da humanidade, Jesus funda o Novo Testamento, estabelecendo um novo começo. Mas se, nas epístolas aos Romanos e aos Coríntios, Adão aufere especial relevância teológica é porque funciona fotograficamente como negativo de Cristo: assim como por um homem entrou o pecado no mundo, por outro entrou a graça; assim como por um entrou a morte, por outro entrou a ressurreição e a vida. Em Adão e em Cristo, ou entre um e outro, encontramos todos os homens. Sobre uma tal injunção simbólica a encenação lançará luz quando virmos Adão – metonímia de uma humanidade em perda, cuja “seme-lhança” conferida pelo Criador se desvaneceu quase por completo – transportar para a boca de cena a cruz que será lançada sobre Cristo. É como se o cenário do Gólgota começasse a ser montado na Queda do homem, como já São Jerónimo se encarregara de instruir através de uma fantasia teológica, segundo a qual os restos mortais de Adão teriam dado origem à árvore de que saiu o patíbulo romano em que Jesus derramou o seu sangue. Fecha-se o círculo ardente da *História*, aberto pela notícia do car-teiro celestial:

E porque o tenor
da ressurreição de nosso senhor
tem as raízes naquele pomar,
ao pé daquela árvore que ouvistes contar
onde Adão se fez pecador,
convém se lembrar.

At Folsom Prison

Públicos de diferentes épocas saberiam certamente apreciar a cena de um “ruim” Caim a es-ventrar o irmão com o gume inoxidável da sua navalha, ou de um Moisés vermelho de fúria projectando as tábuas da lei sobre o bezerro de ouro, ou mesmo de um David feito só dese-jo, quando do terraço, na trágica ociosidade de um fim de tarde em Jerusalém, descobre Bet-sabé tomando banho. Frustrando a expectati-va de uma democrática plateia, o dramaturgo sacrifica no altar do teatro episódios individu-ais, investindo na retórica em detrimento da representação, apostando tudo num jogo de elipses e alusões, em soluções dramáticas que alegorizam os factos bíblicos.

Não é que Vicente os despreze, como his-tórias degradantes de um catálogo de inomi-náveis horrores e malfeitorias (como se aqui-lo de que a Bíblia carecesse fosse de um editor piedoso): na verdade, quando David falar em “coração contrito, humilhado”, o dramaturgo espera que na mente do auditor seja projecta-da a novela de opróbrio que culmina na culpa e arrependimento do Salmo 51, o príncipe dos salmos penitenciais. De forma análoga, está convencido de que, no instante em que o Tem-po disser a São João “buscastes tão cedo a mor-te”, será de imediato activada a memória da te-merária pregação do Baptista – e a imagem de uma cabeça humana adornando a bandeja de Herodes, o tetrarca. Se Vicente coloca entre pa-rênteses as biografias das suas personagens, evitando a todo o custo a ilustração dos episó-dios aludidos (encontramos na cena em que Satanás atinge Job, deixando-o coberto de cha-gas, uma excepção que confirma a regra), não é porque “todalas cousas passadas sejam notó-rias a vossas altezas”, consideração que adqui-re, aliás, no nosso presente uma irreprimível tonalidade irónica. A razão é diversa: o gesto que Vicente visa encenar é o assalto a uma pri-são de alta segurança, argumento que asso-ciáramos mais prontamente às películas de John Carpenter do que aos mistérios medie-

vais. A Folsom State Prison do *Breve Sumário* é o território *post-mortem* – de que se ocupa um zeloso conselho de administração constituí-do pelo teólogo Lúcifer, o *self made devil* Sata-nás e um Belial estoira-vergas –, e quem se pre-para para arrombar os seus portões é Cristo. A única acção que Vicente quer ver no seu palco é essa operação de resgate – *the great escape* –, e para tal há que abastecer de almas humanas as camaratas do limbo, prisão que a Igreja de Roma haveria de, já no nosso século XXI, con-verter em peça de museu.

Os dias da nossa morte

Bastará por certo uma só leitura da peça para compreender até que ponto a ideia de um encarceramento é acolhida na sua aterra-dora literalidade: de um Belial ressentido, lastimando-se do estatuto de “meirinho sem prisioneiros”, a um Baptista que, de bom gra-do, abraça a Morte para ir “dar a nova àqueles cativos / cujo cativeiro terá cedo fim”, o tópi-co prisional progride, com ímpeto totalitário. Detém um particular alcance teológico a de-claração com que Satanás, em tom triunfan-te, divulga a consumação do pecado original: “a liberdade / deixo-a cativa em vivas dores”. Em poucas palavras é reproduzido o princí-pio bíblico segundo o qual o pecado acorren-ta aquele que, no exercício do seu livre arbí-trio, o pratica (modernamente, diríamos: cria *dependência*): “Todo aquele que comete pecado é escravo do pecado” (João 8,34). Assim inocu-lado, ainda antes de vermos Adão e Eva despe-jados do Paraíso, o sentido de um mortal confi-namento atingirá o seu ponto de exasperação na prece que os residentes do limbo dirigem à Virgem, naquele que é o mais distintivo pas-so de devoção católica e mariana de um auto que visa criticamente toda a hierarquia eclesi-ástica (bispos e papa incluídos). No rogo caste-lhano, os santos do Antigo Testamento, acom-panhados já pela voz do deserto, descrevem a sua desesperada condição de “prisioneros” e “encarcerados”, habitantes suspirosos de um “triste carcel escuro” a quem nada resta senão clamar por uma libertação que só o sacrifício substitutivo do Messias pode propiciar: “Sufre su morte señora / nuestra vida deseando”.

A este propósito, valerá a pena notar que o espaço de representação proposto na presente montagem excede a qualidade de lugar de en-clausuramento, como seria uma casa de cor-recção ou um vulgar estabelecimento prisio-nal. Se bem que a cenografia possa funcionar ambigualmente, sugerindo a camarata de um albergue nocturno ou uma caserna prussiana, será irrecusável ver nela uma figuração dos campos de concentração nazis, realidade que – como assinala Giorgio Agamben num livro que apresenta o *Lager* como “a matriz escondida, o *nomos* do espaço político em que vive-mos ainda” – não deriva do direito prisional, nem corresponde a um estádio de evolução da instituição penitenciária, nascendo antes da lei marcial e da categoria do “estado de excep-ção”.¹¹ Dir-se-ia que uma brecha no texto vi-centino nos permite perscrutar esse tempo fu-turo, feito passado que nunca morre: quando escutamos Job prenuunciar “Que a minha pele, as carnes gastadas, / logo a meu osso se achega-rá / e também solamente o que ficará / os beijos acerca de minhas queixadas” (a citação corres-ponde a um trecho do livro sagrado), é como que restaurada em nós a memória fotográfica da ocasião em que as tropas aliadas chegam a Auschwitz-Birkenau.¹² Em todo o caso, o que faz a pertinência teológica de uma tal evoca-ção passará pelo facto de ali não só se realizar a mais absoluta *conditio inhumana* que se conhe-ceu na face da terra, mas também se produzir o conceito de “morte perpétua”, como notou Hannah Arendt. Se, no seu estudo sobre o to-talitarismo, Arendt recorre à noção de inferno para expressar a natureza do universo concen-tracionário, não o faz já num sentido metafó-

rico: “Realmente, é como se se pudesse tornar permanente o próprio processo de morrer”.¹³ Compreende-se por que razão na hora de dar um título ao seu relato, David Rousset optou pelo plural *Les jours de notre mort*. No campo de concentração, como na “infernai stância” estreada pelo doce Abel, o encarcerado mor-re a todo o momento. Dele se pode dizer o que disse Barthes ao ver o retrato de Lewis Paine: “Está morto e vai morrer”.

Johnny

Cotejados com os prodígios operados por Moi-sés, Elias ou mesmo Josué, que fez estacar o sol em Guibeon e a lua no Vale de Aialon, os mila-gres de Jesus só poderão ser lidos como discre-tos sinais, demonstrações de uma onnipotên-cia humilde. Mas não será menos verdade que, quanto posto em confronto com a libertação desse inexpugnável império a que chamamos Morte, o grande êxodo liderado por Moisés – arquétipo de tantas outras libertações, da travessia dos *Pilgrim Fathers* rumo ao Novo Mun-do até ao programa marxista de emancipação do proletariado – corre o risco de se tornar, aos nossos olhos, um modesto ressarcimento, tos-co e muito preliminar esboço de um resgate maior. “Permaneçei firmes na liberdade com que Cristo vos libertou”, escreve Paulo aos Gálatas (5,1), e também aqui a construção tau-tológica não é fruto do acaso.

“Redenção” não designa outra coisa. Ren-dendo o termo grego neo-testamentário *apolu-trosis*, a palavra significa literalmente “resga-te” – o acto de libertar um escravo, um cativo, mediante um pagamento. Este sentido primei-ro é raro no ouvido contemporâneo, e apenas como um sedimento permanece no uso da pa-lavra. Tem, todavia, conhecido sólidos guardi-ães: um deles é Johnny Cash, *the man in black*, cujas canções preservam intacta a força de lei que habitou a noção originária de redenção. Um dos derradeiros discos gravados pela “voz em que todos acreditamos”, como lhe chamou Tom Waits, intitula-se *Unchained*, e encontra-remos no seu testamento – a colecção da Ame-rican Recordings – “Redemption”, canção que fala de correntes, de um “velho amigo” cha-mado Lúcifer, de sangue derramado, de céu e inferno. No refrão, o pregador anuncia, e a sua voz, como anotou L. Cohen, continua a soar “mesmo depois de a canção terminar”:

*And the blood gave life
To the branches of the tree
And the blood was the price
That set the captives free
And the numbers that came
Through the fire and the flood
Clung to the tree
And were redeemed by the blood.*¹⁴

* É conhecida a importância que a mesa detém nas profecias messiânicas e nos relatos evangélicos. Os chamados “ensaios de mesa” deste *Breve Sumário* não foram propriamente lugar de refeição, mas neles houve partilha, hospitalidade. O título deste texto – uma expressão cozinhada pelo Miguel Loureiro, quando respondia a um comentário do Nuno Carinhas sobre a metateatralidade de Vicente – deve ser lido como um agradecimento ao encenador e ao elenco por essa experiência de *comunhão e revelação*. Esse agradecimento inclui o Jorge Vasques, companheiro que conhecia o significado da mesa.

1 Tomamos de empréstimo uma imagem de Ernst Jünger e do seu *O Coração Aventureiro* (Edições Cotovia).
2 Cabe aqui um esclarecimento enciclopédico: o termo hebraico *Torah* possui uma significação bem mais ampla do que a palavra “lei”, designando um ensinamento dado por Deus para *informar* a vida dos homens. Todavia, de modo mais corrente, o termo aplica-se aos Dez Mandamentos e ao acervo legislativo que a tradição associa a Moisés e que se encontra registado nos cinco primeiros livros da Bíblia. Nesse sentido, o Novo Testamento chama “Lei” a toda a economia de justificação de que essa legislação é o fundamento, por oposição ao regime da “Graça”, inaugurado por Jesus Cristo. Daqui decorre

que a revelação divina se divide em duas grandes eras: a “Lei da Escritura” e a “Lei da Graça” (a primeira formulação não surge nos textos sagrados, mas é como que autorizada pela menção neo-testamentária à segunda). Para recobrir toda a história bíblica, o Novo Testamento reconhece ainda a existência de um outro regime – a “Lei da Natureza” –, no qual viveram todos os homens anteriores à Escritura e à Graça. Esta primeira época é caracterizada por uma espécie de lei embrionária, constituída por preceitos morais e algumas, rudimentares, instituições de culto.
3 O tópico foi retomado por Bento XVI na visita que, em Maio de 2006, fez ao campo de concentração de Auschwitz-Birkenau, onde afirmou: “Num lugar como este as palavras falham. No fim, só pode haver um terrível silêncio, um silêncio que é um sentido grito dirigido a Deus: porquê, Senhor, permaneceste em silêncio? Como pudeste tolerar isto? Onde estava Deus nesses dias? Porque esteve Ele silencioso? Como pôde permitir esta matança sem fim, este triunfo do demónio?” Citado por António Marujo, “‘Onde estava Deus’ nos tempos de Auschwitz?”. *Pública*. (29 Maio 2006). p. 20.
4 Giorgio Agamben – “Le visage”. In *Moyens sans fins: notes sur la politique*. Paris: Bibliothèque Rivages, 1995. p. 103.
5 A *nacionalização* do Anjo é como que autorizada pelo teor do próprio auto, que plasma o episódio das tentações de Cristo numa certa portugalidade, substituindo os “reinos do mundo” evocados no texto sagrado por uma série de topónimos regionais: Aldeia Galega, Landeira, Ranginha, Lavra, Coruche, etc.
6 José Tolentino Mendonça – *A Leitura Infinita: Bíblia e Interpretação*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008. p. 85.
7 Erri De Luca – *Caroço de Azeitona*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 16.
8 Citado por Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D’Água, 1992. p. 80.
9 Na óptica da teologia cristã, o Antigo Testamento configura uma espécie de imenso estereograma que só adquire cabal legibilidade à luz da Graça, pois Cristo é “a imagem do Deus invisível” (Colossenses 1,15). Nesta perspectiva, a antiga aliança prefigura a nova aliança; a páscoa instituída por Moisés anuncia a páscoa de Cristo; o sacrifício (não consumado) de Isaac antecipa o sacrifício (consumado) de Jesus no Calvário; a serpente de bronze feita por Moisés no deserto é, como se alude no próprio Evangelho de João, um símbolo da cruz redentora; os três dias que Jonas passou no bojo do peixe figuram o tempo volvido entre crucificação e ressurreição; a terra da promessa é uma imagem provisória do reino celestial, como anunciam os velhos hinos protestantes; etc. Outra remissão, de cariz extrabíblico e pendor evidentemente catolicizante, é efectuada pela personagem de Isaías no auto: a sarça ardente prefigura o ventre de Maria, “madre de Deos, do mundo e da vida”.
10 A filiação mencionada diz respeito ao ensino de António José Saraiva. Reportando-se ao *Breve Sumário*, escreve: “A Encarnação divide o mundo (é uma maneira de dizer: a vida) em duas partes: antes e depois da Graça. A Graça é o acto central, tudo quanto existe se valoriza e adquire significado em relação a ela. Anteriormente à Lei da Graça, a história dos homens é uma série de ‘prefigurações’, anúncios ou símbolos daquela”. In *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*. Amadora: Bertrand, 1981. p. 85.
11 Giorgio Agamben – *O Poder Soberano e a Vida Nua: Homo Sacer*. Lisboa: Editorial Presença, 1998. p. 159-160.
12 A este propósito, justificar-se-á lembrar o modo como George Steiner se refere ao violento pugilato retórico a que Job e os seus “amigos antigos” se entregam nas páginas do livro sagrado: “Diálogos que nascem, como viria a acontecer nos campos de morte do século XX, de graus de sofrimento, de humilhação irracional e de desolação impossíveis de compreender”. George Steiner – “Um Prefácio à Bíblia Hebraica”. In *A Paixão Intacta: Ensaios, 1978-1995*. Lisboa: Relógio D’Água, 2003. p. 81-82.
13 Hannah Arendt – *As Origens do Totalitarismo*. Lisboa: Dom Quixote, 2006. p. 587.
14 “E o sangue deu vida / aos ramos da árvore / e o sangue foi o preço / da libertação dos cativos / e as multidões que atravessaram / as chamadas e as águas / abraçaram a árvore / e foram redimidas pelo sangue” (Trad. Rui Pires Cabral).

De Lei d’Escritura e Lei Natural já temos passados os mais principais, venha a Lei de Graça por que os mortais alcancem a glória de sempre eternal.



João Baptista

Este é aquele de quem o profeta Isaías falava quando se referia à “voz que clama no deserto”(Isaías 40). Precursor e baptizador do Cristo, Jesus, seu primo, João prepara o caminho do Messias, pregando no deserto da Judeia, chamando todos os pecadores ao arrependimento, anunciando o dia da vinda do Senhor. Vestindo pêlos de camelo e alimentando-se de gafanhotos e mel silvestre, quiçá imitando o seu grande modelo, o profeta Elias, João prega e recebe os arrependidos, baptizando-os nas águas do rio Jordão. O seu trágico fim às mãos de Herodes, depois da dança inebriante da filha de Herodias, a sua cabeça habituada ao pó do deserto agora numa salva de prata, é famosamente documentado em sumptuosas pinturas, desde a *Salomé* de Gustave Moreau à *Decapitação de São João Baptista* de Caravaggio, que enche todo o oratório da Catedral de S. João em Valletta, Malta. **DJ**

João Pedro Vaz

Nasceu no Porto, em 1974. Actor desde 1994, trabalhou com os encenadores Paulo Castro, Rogério de Carvalho, João Cardoso, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, Heiner Goebbels, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, João Lourenço, Miguel Seabra, Luis Miguel Cintra, entre outros. Foi co-fundador da ASSÉDIO. Entre as suas encenações, destacam-se (*A)tentados*, de Martin Crimp (ASSÉDIO, 2000); *O Triunfo do Amor*, de Marivaux (ASSÉDIO/TNSJ, 2002); *Mapa* (Cassiopeia/Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão, 2005); *Um Número*, de Caryl Churchill (ASSÉDIO, 2005); *Auto da Paixão* (Comédias do Minho, 2008); *Persona*, de Ingmar Bergman (As Boas Raparigas..., 2008); e *Ego*, de Mick Gordon e Paul Brooks (TNDM II, 2009). No cinema, filmou com Luís Filipe Rocha, Paulo Rocha, Manoel de Oliveira, Tiago Guedes/Frederico Serra, Marco Martins, entre outros. Recebeu o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte (Instituto Português das Artes do Espectáculo, 2000) e foi nomeado para os Globos de Ouro SIC – Melhor Actor de Teatro (2002). •



Cristo

Palavra de origem grega que exprime o sentido hebraico de “Ungido” (escolhido) e de “Messias” (salvador). Não constitui um substantivo próprio, mas antes um predicativo teológico. A utilização composta do nome “Jesus” com o título “Cristo” designa, à luz do Novo Testamento, a realização histórica das profecias messiânicas – “Tu és o Cristo, o filho do Deus vivo” (Mateus 16,16) – e a vocação redentora da pessoa de Jesus de Nazaré: “Eis o Cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo” (João 1,29). Uma dupla natureza caracteriza Cristo. Ele é, simultânea e integralmente, humano e divino. Nascido de Maria e herdeiro de Adão, intitula-se como “o filho do Homem”; à luz de Isaías e dos Evangelhos, é “Emanuel, que quer dizer Deus connosco”; pela sua ascendência e origem em Belém, é chamado “filho de David” (o mais mítico dos reis de Israel); João apresenta-o como o verbo divino encarnado: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. [...] O Verbo se fez carne, e habitou entre nós” (1,1.14). Cristo apresenta-se a si mesmo sob a fórmula “Eu sou” (o pão da vida, a luz do mundo, o bom pastor, a porta estreita, etc.), que evoca o nome do Deus Yahveh do Êxodo, transmitido a Moisés (“Eu Sou O Que Sou”). Um duplo acontecimento marca o seu ministério redentor: o castigo da morte sem culpa, em substituição da humanidade pecadora; e a ressurreição que vence o poder da morte, para a vida eterna. Para o grande doutrinador Paulo, Cristo “foi declarado Filho de Deus com poder [...], pela ressurreição dos mortos” (Romanos 1,4). A fé cristã alimenta-se de uma esperança: “Pois assim como todos morrem em Adão, assim também todos serão vivificados em Cristo” (I Coríntios 15,22). **JS**

Daniel Pinto

Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. Inicia o seu trajecto de actor profissional em 1998. Desde então, tem integrado espectáculos de diversas estruturas e companhias, com especial destaque para o TNSJ, As Boas Raparigas..., o Teatro Plástico e o Teatro Bruto. Tem trabalhado particularmente com o encenador Nuno Cardoso, mas também com criadores como Alan Richardson, Francisco Alves, Luís Mestre, António Capelo, Kuniaki Ida, Nuno M Cardoso, Ricardo Alves, entre outros. Dos espectáculos em que participou, destaquem-se alguns dos mais recentes: *Platónov*, de Tchêkhov, enc. Nuno Cardoso (TNSJ, 2008), *A Cidade dos Que Partem*, enc. Ricardo Alves (Palmilha Dentada/TNSJ, 2009), *Um Mundo Muito Próprio – Tributo a Buster Keaton*, enc. Alan Richardson (Teatro Bruto/2009), e *Medeia*, de Eurípedes, enc. Luís Mestre (As Boas Raparigas.../2009). •

Notas das personagens escritas por Daniel Jonas, Jorge Sobrado e Pedro Sobrado.

Bibliografia
Associação Bíblia – *Vade-Mécum para o Leitor da Bíblia*. Lisboa: Paulinas, D.L. 2002.
Bíblia do Peregrino. [Comentada por] Luis Alonso Schökel. São Paulo: Paulus, 2002.
Bíblia Sagrada. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1975.
Bíblia Sagrada: Versão dos Textos Originais. Coord. geral Herculano Alves. Lisboa; Fátima: Difusora Bíblica, 2008.
New Dictionary of Theology. Ed. Sinclair B. Ferguson, David F. Wright. Packer. Downers Grove, Illinois: InterVarsity Press, cop. 1988.
Nouveau Vocabulaire Biblique. Dir. Jean-Pierre Prévost. Paris: Bayard, 2004.
Prévost, Jean-Pierre – “Introduction”. In *La Bible: Job*. Trad. Pierre Alferi et Jean-Pierre Prévost. [Paris]: Gallimard, D.L. 2004.
Steiner, George – “Um Prefácio à Bíblia Hebraica”. In *A Paixão Intacta: Ensaios, 1978-1995*. Lisboa: Relógio D’Água, 2003.
Vocabulaire de Théologie Biblique. Dir. Xavier Léon-Dufour. 13e éd. Les Éditions du Cerf, Paris, 2009.

Nuno Carinhas

Encenação e cenografia

Nasceu em Lisboa, em 1954. Pintor, cenógrafo, figurinista e encenador. É membro da Sociedade Portuguesa de Autores. Estudou Pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Como encenador, destaca-se o trabalho realizado com o TNSJ e com estruturas como Cão Solteiro, ASSÉDIO, Ensemble, Escola de Mulheres e Novo Grupo/Teatro Aberto. Entre a extensa lista de companhias e instituições com que colaborou, contam-se também o Teatro Nacional de São Carlos, Ballet Gulbenkian, Companhia Nacional de Bailado, A Escola da Noite, Teatro Bruto, Teatro Nacional D. Maria II, São Luiz Teatro Municipal, Chapitô e Os Cômicos. Como cenógrafo e figurinista, tem trabalhado com criadores como Ricardo Pais, Fernanda Lapa, João Lourenço, Fernanda Alves, Jorge Listopad, Paula Massano, Vasco Wellenkamp, Olga Roriz, Paulo Ribeiro, Joaquim Leitão, entre outros. Nas suas encenações, tem contado com a colaboração de criadores de múltiplas áreas e disciplinas, como João Mendes Ribeiro e Nuno Lacerda Lopes (cenografia); Vera Castro e Ana Vaz (cenografia e figurinos); Bernardo Monteiro, Vin Burnham e Mariana Sá Nogueira (figurinos); Francisco Leal (desenho de som); Nuno Meira, Paulo Graça, Daniel Worm d’Assumpção, Carlos Assis, Dominique Bruguière, João Carlos Coelho e Rui Simão (desenho de luz); Luís Madureira e João Henriques (voz e elocução). Em 2000, realizou a curta-metragem *Retrato em Fuga* (Menção Especial do Júri do Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 2001). Escreveu *Uma Casa Contra o Mundo*, texto encenado por João Paulo Costa (Ensemble, 2001). Dos espectáculos encenados para o TNSJ, refiram-se, a título de exemplo, *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca, trad. José Bento (1996); *A Ilusão Cômica*, de Corneille, trad. Nuno Júdice (1999); *O Tio Vânia*, de Tchékhov, trad. António Pescada (2005); *Todos os que Falam*, quatro “dramatículos” de Beckett, trad. Paulo Eduardo Carvalho (2006); *Beiras*, três peças de Gil Vicente (2007); e *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht, trad. Claudia J. Fischer (2009). É, desde Março de 2009, Director Artístico do TNSJ. •

Bernardo Monteiro

Figurinos

É formado em design de moda pelo CITEX. Colaborador permanente da ASSÉDIO, concebeu os figurinos da quase totalidade dos espectáculos produzidos por esta companhia a partir de 2000. Desde 2006, colabora regularmente com o Ensemble – Sociedade de Actores. Tem assinado os figurinos para diversas produções do TNSJ, em particular para as encenações de Ricardo Pais e Nuno Carinhas, mas também para espectáculos encenados por criadores como João Lourenço, Rogério de Carvalho e João Henriques. Destaquem-se, a título de exemplo: *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (Prémio *Guia dos Teatros* para os melhores figurinos; TNSJ, 2008), e *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht (TNSJ, 2009). Tem igualmente colaborado com o Drumming – Grupo de Percussão. •

Nuno Meira

Desenho de luz

Nasceu em 1967. Tem trabalhado com diversos criadores das áreas do teatro e da dança, com particular destaque para Ricardo Pais, Paulo Ribeiro, Diogo Infante, Ana Luísa Guimarães, João Cardoso, João Pedro Vaz, Marco Martins, Manuel Sardinha e António Lago. Foi co-fundador do Teatro Só e integrou a equipa de luz do TNSJ. É colaborador regular da Companhia Paulo Ribeiro e da ASSÉDIO, assegurando o desenho de luz de quase todos os seus espectáculos. Colabora desde 2003 com o TNSJ, tendo concebido o desenho de luz de espectáculos de Ricardo Pais e Nuno Carinhas. Destaquem-se, a título de exemplo, alguns dos mais recentes: *Turismo Infinito*, a partir de textos de Pessoa (2007), e *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), encenações de Ricardo Pais, e *O Concerto de Gigli*, de Tom Murphy, enc. Nuno Carinhas (2009). Em 2004, foi distinguido com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte. •

Francisco Leal

Desenho de som

Nasceu em Lisboa, em 1965. É responsável pelo Departamento de Som do TNSJ. Obteve formação musical na Academia de Amadores de Música e na escola de jazz do Hot Clube de Portugal, e formação técnica em Produção de Som para Audiovisuais e Sonoplastia. Em 1989, ingressou no Angel Studio, onde trabalhou com os engenheiros de som José Fortes, Jorge Barata e Fernando Abrantes. Tem assinado múltiplos trabalhos de sonoplastia em peças de teatro ao longo de mais de 20 anos, a par de espectáculos de música. Tem desenvolvido no TNSJ a actividade de gravação e pós-produção para as edições em vídeo de espectáculos de teatro e música. Participou, desde 1995, na totalidade dos espectáculos encenados por Ricardo Pais, tendo ainda colaborado com os encenadores Nuno Carinhas, Luis Miguel Cintra, José Wallenstein, Rogério de Carvalho, João Cardoso, Fernando Mora Ramos, António Durães e João Reis, e os músicos Vítor Rua, Nuno Rebelo, Egberto Gismonti, Mário Laginha, Pedro Burmester, Bernardo Sasseti, entre outros. Em 2003, foi distinguido com uma Menção Especial pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. •

João Henriques

Voz e elocução

É licenciado em Ciência Política – Relações Internacionais. Tem o Curso Superior de Canto da Escola Superior de Música de Lisboa e a pós-graduação em Teatro Musical na Royal Academy of Music (Londres). Trabalha no TNSJ desde 2003, assegurando a preparação vocal e elocução de múltiplas produções. Assistente de encenação em vários espectáculos de Ricardo Pais, dirigiu, com o encenador, *Sondai-me! Sondheim* (2004). Ainda no TNSJ, assinou a direcção cénica de *María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla/Horacio Ferrer (2006), e dirigiu o concerto *Outlet* (2007). Tem também assinado, desde 2003, vários trabalhos de encenação para a Casa da Música. Destaque-se, a título de exemplo, *O Castelo do Duque Barba Azul*, de Béla Bartók, e *O Rapaz de Bronze*, de Nuno Côte-Real/ José Maria Vieira Mendes a partir do conto de Sophia de Mello Breyner Andresen, dir. musical de Christoph Konig (2007). •

Pedro Sobrado

Apoio dramaturgico

Nasceu no Porto, em 1976. Licenciado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior, fez uma pós-graduação na mesma área na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Leccionou as disciplinas de Teoria da Comunicação, Teoria da Linguagem e Introdução ao Jornalismo no Instituto Superior de Línguas e Administração, em Bragança. Entre 2000 e 2005, foi Assessor de Imprensa do TNSJ. Desde 2006, partilha responsabilidades de coordenação do departamento de Edições. Esteve envolvido na organização de “Tu Judeu e Eu Judeu”, programa de conferências sobre *O Mercador de Veneza* e a Questão Judaica (2008). Dos seus textos, mencionaria apenas o ensaio “No Covil de Robert Walser”, publicado na *Revista de Comunicação e Linguagens* (Relógio D’Água, 2004). •

João Veloso

Apoio linguístico

Doutor em Linguística pela Universidade do Porto (2004), com uma tese sobre a influência do conhecimento ortográfico sobre a consciência fonológica dos falantes do português. Professor de Linguística na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e investigador do Centro de Linguística da mesma instituição, é autor de diversos estudos na área da Linguística Portuguesa. Principal área de interesse: fonologia (inventário segmental e estruturas silábicas do português; restrições fonotáticas verificadas na delimitação, definição e formação de palavras). Tem apresentado trabalhos em colóquios, conferências e programas de intercâmbio realizados em vários países. É membro da Associação Portuguesa de Linguística, da International Phonetic Association e da Société de Linguistique Romane. No TNSJ, prestou consultoria linguística nos espectáculos *D. João*, de Molière, enc. Ricardo Pais (2006), e *Beiras*, três peças de Gil Vicente, enc. Nuno Carinhas (2007). •

Reconciliação

Há-de uma grande estrela cair no meu colo...
A noite será de vigília,

E rezaremos em línguas
Entalhadas como harpas.

Será noite de reconciliação –
Há tanto Deus a derramar-se em nós.

Crianças são os nossos corações,
Anseiam pela paz, doces-cansados.

E nossos lábios desejam beijar-se –
Porque hesitas?

Não faz meu coração fronteira com o teu?
O teu sangue não pára de dar cor às minhas faces.

Será noite de reconciliação,
Se nos dermos, a morte não virá.

Há-de uma grande estrela cair no meu colo.

Else Lasker-Schüler

Vicente

Exposição

Visão suspensa

BERNARDO PINTO DE ALMEIDA

Longamente a pintura de Ilda David' se debruçou, lenta, e desde os seus princípios, sobre figuras de referência mitológica. Breves cenas misteriosas cuja identificação jamais se mostrou fácil, mas que bebiam na poesia e nos mitos a ordem da sua referência mais profunda, como se desses mesmos universos fosse, só, o gentil eco. Habitada da voragem da poesia, ela transparecia um continente misterioso, e pobre, rude nas suas referências à paisagem, que pouco mais era, em cada uma delas, do que uma forma desabitada de antes de haver o mundo. Uma terra de estranheza e de murmúrios, de lembrança lunar, iluminada de reflexos muito breves.

Ganhou, depois, uma dimensão mais abstractiva.

A essas figuras suspensas de que fora invadida preferiu, mais tarde, abrir-se àquilo que, delas já despojado, permanecia como um fundo, ou um resíduo, feito de formas breves, evoluindo como gretas que se abriam sobre o próprio corpo da pintura. Eram ventos. Chamei-lhes então coisas atmosféricas por não saber de que outro modo as nomear, de tão leves e suspensas que elas eram, de tão pró-

ximas de um *ether*, do quase imperceptível, ganhando a sua forma pouco mais que mínima nos limiares do informe e de uma observação cada vez mais silenciosa do mundo.

Foi este silêncio sobretudo, quer dizer: este modo como fugia por dentro de si a todas as palavras que a pudessem inscrever, o que mais longamente caracterizou a obra de Ilda David'. Por muito que o seu registo mais íntimo fosse inspirado da poesia ou dos mitos, o que é de facto a mesma coisa, a sua parte visível era sempre a de um trazer à presença um conhecimento mais fundo do invisível.

Eram feitas de silêncio e de rudeza. Porque se nada diziam as pinturas, o seu clima era o de uma suspensão de qualquer fala, remetendo sempre para uma contemplação mais interior do próprio mundo. Rasas às palavras, essas pinturas abriam, no seu despojamento agreste, para a rudeza mais íntima do mundo. Eram como volutas de fumo, ou como emanções do próprio ar. Linhas incertas vinham cortar as suas telas quais fendas, lancinantes feridas abertas sobre o corpo cansado da pintura e da sua história muito antiga. Mas por elas se via, como se por uma estreita abertura, uma outra dimensão do real, uma zona quase opaca, impenetrável, de que restava um clima, uma atmosfera, um estreito fio de sentido, comunicando uma forma muito própria do sentir.

Agrestes visões de um outro espaço que, nessa rudeza, nessa fuga a uma qualquer vontade de embelezamento, atentava antes no que parecia de repente ser mais real: o nascimento do mundo, antes mesmo de nele haver um verbo. Antes do corpo, portanto, e da linguagem. An-

tes de tudo o mais que só depois se viu e de vagar se foi tornando inteligível. Vibrações de luz e de atmosfera, rodopios do ar num fundo congelado, abissal, antes de haver o humano.

Visões, talvez, da criação. Tanto maior sendo então sua surpresa quanto nelas não se adivinhava uma razão, um fio conduzindo a algum entendimento. Eram imagens da mais funda intuição, registos de lugares ainda por ver, ou tão antigos e remotos e perdidos, que já deles não restava outra memória. Como as gretas traçadas num chão seco, que era também o chão antigo da pintura, a sua pele curtida pelo tempo, apareciam como marcas num deserto, e ao mesmo tempo como o fumo de vulcões cujo lume houvesse sossegado.

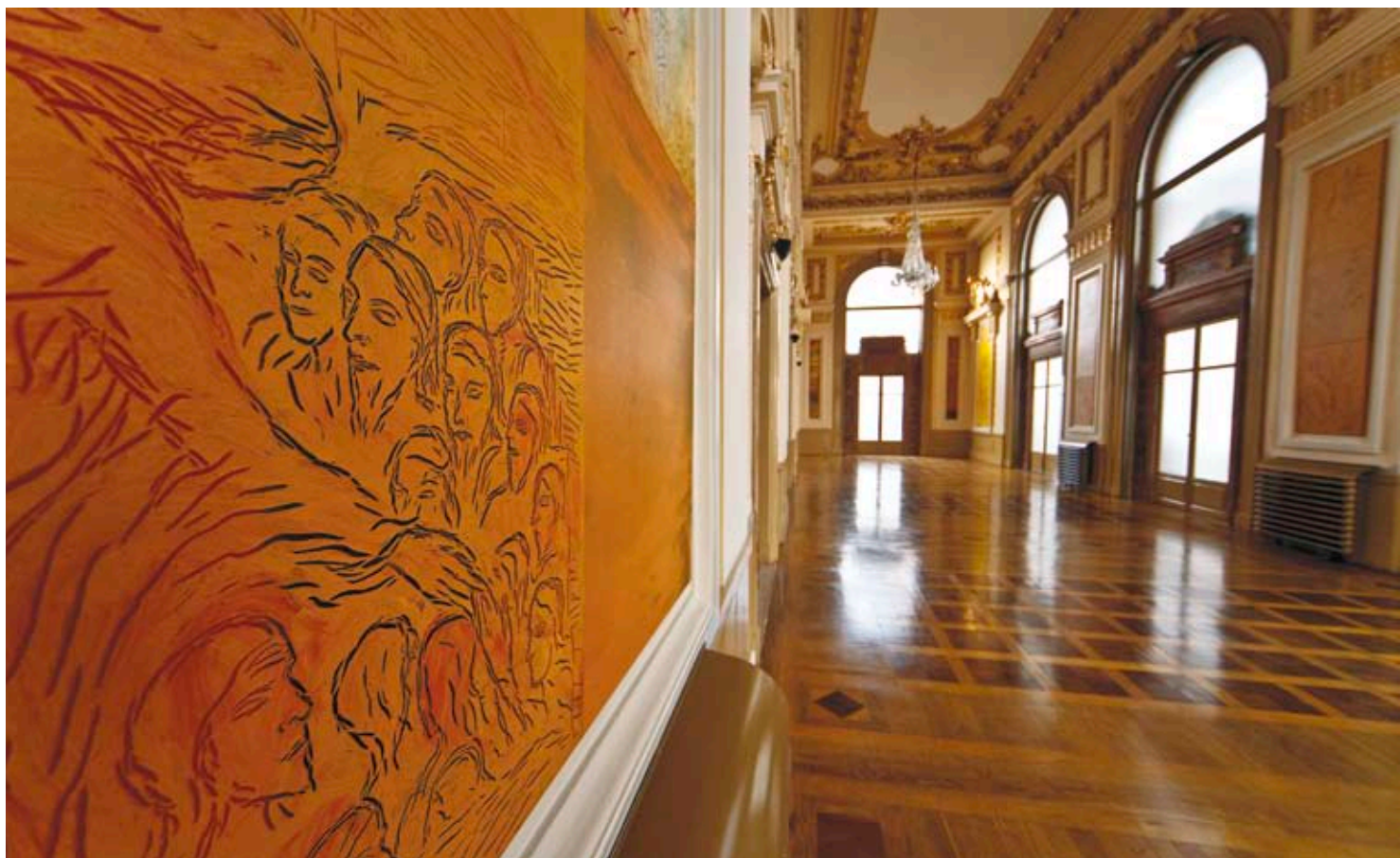
As suas novas pinturas nascem dessas. Mas onde antes as linhas rodopiavam, ganham agora formas de sentido. Umas quantas se organizam e são árvores, como outras são montanhas ou figuras. O seu mundo habitou-se. E onde outrora havia Ícaros caídos, erguem-se agora anjos. Aparições. Mistérios. Figuras inespessas que nascem de luminosos fundos, como se emanassem de dentro dessa terra.

E são aparições de luz. Aprenderam de Pascoas esses mistérios. Comunicam o que nasce do invisível e procuram dar-lhe rostos, formas, a presença de coisas intocáveis, mas ainda assim visíveis. Anjos e figuras nascem de um mesmo chão. Humaníssimas presenças, delas parece que escutamos vozes, um vozear longínquo e secreto. Anunciam milagres e prodígios. Uma nova terra da abundância. Recriam uma palavra muito antiga. Nas volutas das linhas, elaboram visões do paraíso, ou

de uma terra humilde e piedosa. Há uma crucificação que evoca Régio: a de um Cristo humanizado que agoniza, mas que aos poucos se abandona à abnegação. E que lembra, de repente, um outro Cristo, o de Gauguin, pouco mais que índio nu, em seu sábio silêncio.

E o que era antes lunar, desabitado, dá agora lugar a um outro espaço, diverso fundo que toca o misticismo. Ilda David' vê as figuras piedosas dessa outra Criação, a do cristianismo, e dá-lhe uma forma que surpreende quem assiste. Porque as figuras nascem da própria natureza, e são já parte dela, como esta o é delas. Umas e outra se confundem, para dar a ver nos mesmos sulcos da pintura uma aura qualquer de luz nascente. Por isso as disse místicas, porque nascem da luz, já não da treva, como se o mundo fosse, nelas, uma visão suspensa.

Há clarões de luz que quase cegam. Entre vermelhos e amarelos muito intensos, os seus fundos de cor quase abstractos, as gretas trazem à presença essas figuras. É a pintura que se faz anunciação. E estas telas montadas umas com as outras são fragmentos do mundo e da sua luz. Sobre elas, há janelas inespessadas. Vemos montanhas, árvores, jardins. Ou rostos breves, fugazes se adivinham. São sempre linhas e luzes que respiram, umas nas outras se hão-de entretecer, como se fossem mutuamente respirando. Céus e montanhas, rios e florestas, gente que passa leve, rente ao mundo. É uma visão de Cristo que esvoaça, que dança como o de Nietzsche sobre o mundo. E estas figuras falam, e estas figuras cantam. E quando as vemos parece que escutamos. •



pinturas de
Ilda David'

produção
TNSJ

Salão Nobre
20 Nov - 20 Dez 2009

ter-sáb 14:00-19:00

dom 14:00-15:00

(e durante o período dos
espectáculos, exclusivamente
para os espectadores)

O que resta de Deus

Conferências

Salão Nobre

26 Nov
qui 18:30
José Tolentino Mendonça
Armando Silva Carvalho
moderação
Jacinto Lucas Pires

27 Nov
sex 18:30
Ilda David'
Paulo Pereira
moderação
Bernardo Pinto de Almeida

3 Dez
qui 18:30
Clara Pinto Correia
Tiago Cavaco
moderação
Daniel Jonas

4 Dez
sex 18:30
Amélia Polónia
José Augusto Cardoso Bernardes
moderação
José Luís Ferreira

5 Dez
sáb 17:00
Conversa com
Alexandra Moreira da Silva, Daniel Jonas, D. Manuel Clemente e Nuno Carinhas

comissário
Pedro Sobrado
organização
TNSJ

Entrada Gratuita

“Muitos são os chamados, poucos os escolhidos.” Este poderia ser o *slogan* bíblico para *O que resta de Deus*, se acaso precisássemos de algum. Porque o talento e a competência dos eleitos aparentam dispensar qualquer estribilho publicitário. Na sessão inaugural, José Tolentino Mendonça – teólogo e poeta que vem renovando os modos de ler as Escrituras – encontra outro poeta, Armando Silva Carvalho, que se tem movido no interior de um halo teológico, traduzindo os ditos dos Padres do Deserto e respigando orações de múltiplas tradições. A pintora Ilda David', cujos mais recentes trabalhos se debruçam sobre os textos bíblicos, aborda a experiência da representação do sagrado, enquanto Paulo Pereira – responsável pela direcção da *História da Arte Portuguesa* publicada em 1995 – estabelece as ligações entre a iconologia religiosa do século XVI e o teatro vicentino. A terceira sessão junta Clara Pinto Correia, romancista e bióloga que tem incidido sobre o problemático interface ciência/religião (destaque-se o livro *Assim na Terra como no Céu*), e Tiago Cavaco (aka Tiago Guillul), pregador baptista e *punk-rocker* da editora FlorCaveira. Na sessão que alia investigadores das Universidades do Porto e Coimbra, Amélia Polónia parte de Vicente para abordar as relações entre cultura popular e cultura de elite na época moderna e José Augusto Cardoso Bernardes – autor de uma das mais consistentes obras dedicadas a Vicente – efectua um voo rasante sobre *Breve Sumário da História de Deus*. A encerrar, uma conversa sobre o auto e a sua transfiguração cénica, partilhada pelo Bispo do Porto, D. Manuel Clemente, pela investigadora teatral Alexandra Moreira da Silva, pelo poeta Daniel Jonas (autor de uma tradução de *Paraíso Perdido* de Milton) e – *last but not least* – pelo encenador, Nuno Carinhas. •

Oficina de Técnica Vocal

por **João Henriques**

21+22 Nov 2009
sáb 14:00-19:30
dom 11:00-13:00
14:30-17:30

Masterclass Construção e Dramaturgia de Breve Sumário

por **Nuno Carinhas**

25 Nov 2009
qua 14:30

Para além da exposição *Vicente*, do ciclo de conferências *O que resta de Deus* e da leitura de *Paraíso Perdido*, o TNSJ promove duas outras actividades, de cariz formativo, complementares à apresentação de *Breve Sumário da História de Deus*. No contexto da montagem deste auto, que insiste em particular sobre o poder performativo da palavra (“não pelos olhos lhe armaram peleja, mas pelos ouvidos”, noticia o Anjo), João Henriques – responsável desde 2003 pelo trabalho de voz e elocução de múltiplas produções da Casa – dirige uma Oficina de Técnica Vocal especialmente destinada aos Embaixadores do TNSJ e a professores do ensino secundário. Na semana após a estreia, o encenador Nuno Carinhas *sumaria* numa *masterclass* o processo de criação desse mundo que todo o espectáculo teatral em si (re)configura. “Hajamos conselho sobre esta façanha”, recomenda Lúcifer. •

Inscrições e informações junto do departamento de Relações Públicas (T 22 340 19 56; e-mail rp@tnsj.pt).

Paraíso Perdido

Leitura

de
John Milton

tradução
Daniel Jonas
direcção
Nuno Carinhas
Daniel Jonas
música
VortexSoundTech

com a participação
de actores e leitores
convidados

produção
TNSJ

classif. etária
M/12 anos

14 Dez
seg 20:00-01:00

Entrada Gratuita

A história de todas as coisas

NORTHROP FRYE*

O poema definitivo da sua época

A segunda edição de *Paraíso Perdido* abria com dois poemas de elogio a Milton, um em inglês por Andrew Marvell, outro em latim por Samuel Barrow. O poema de Barrow começa com uma pergunta retórica: Quando lemos este maravilhoso poema, diz ele, o que se lê não a história de todas as coisas? Pois a história de todas as coisas, das suas origens aos seus fins, está contida neste livro.

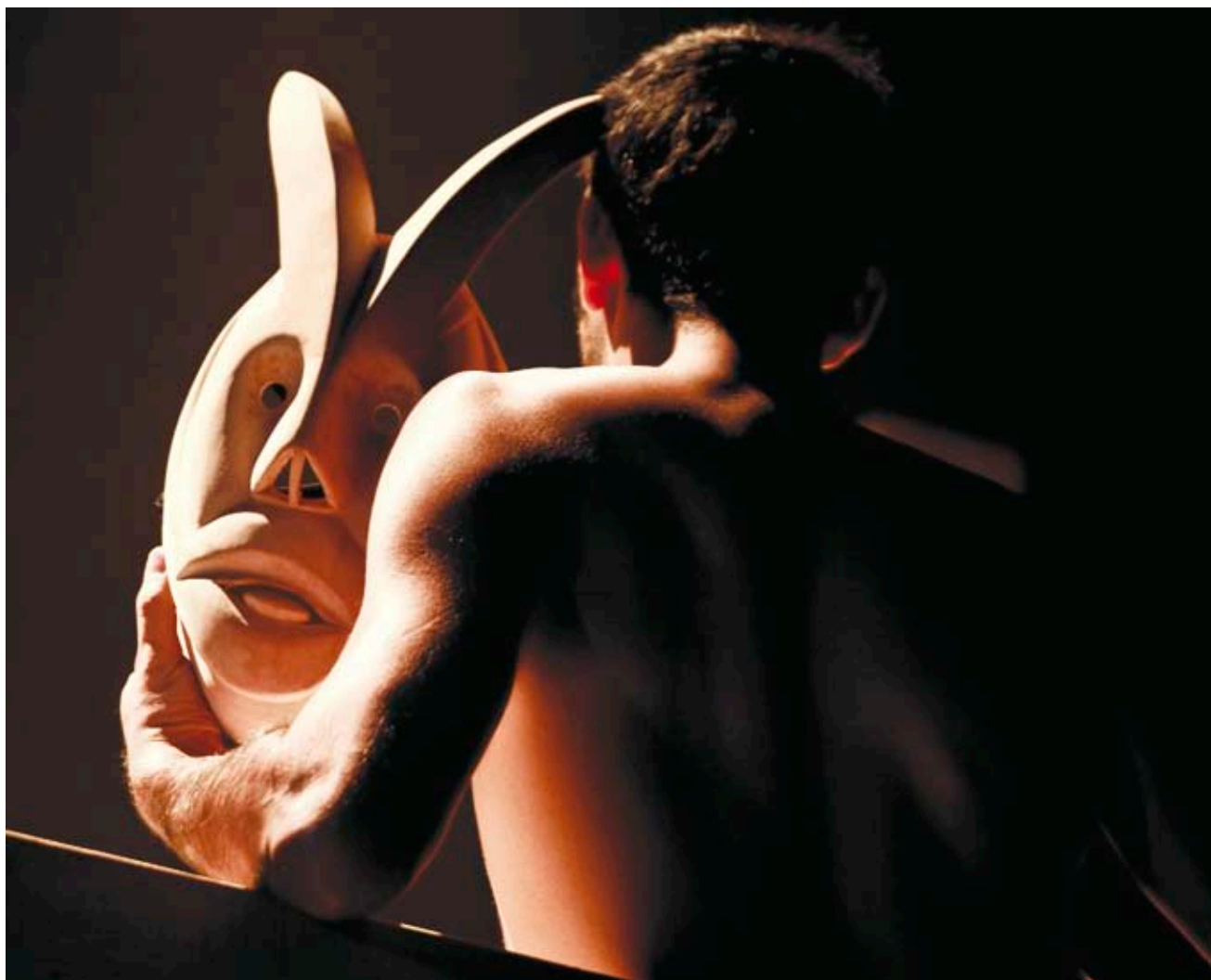
Implícito no que Barrow diz está o modelo de uma teoria crítica renascentista. Será porventura familiar à maioria dos leitores, mas preciso de a usar de novo, uma vez que os seus elementos reaparecem como princípios estruturais em *Paraíso Perdido*. Era geralmente assumido que em literatura havia inerentemente géneros maiores e géneros menores. Os poetas menores deveriam manter-se nos géneros menores, e deveriam confinar-se às pastorais ou à lírica amorosa. Os géneros menores eram destinados a poetas de talentos menores, ou a poetas profissionais aprendendo o seu ofício, ou ainda a poetas em estratos demasiado superiores da hierarquia social para estarem interessados em ser publicados ou em qualquer tipo de afirmações poéticas além do tipo de verso convencional gracioso que é, na verdade, uma forma de correspondência pessoal. Os poetas maiores eram aqueles para quem os géneros maiores estavam reservados; e, destes, os mais importantes na teoria renascentista eram a épica e a tragédia.

A épica, tal como era entendida pelos críticos da Renascença, era um poema narrativo de acção heróica, mas um tipo especial de narrativa. Possuía também uma certa qualidade enciclopédica, destilando a essência de todas as aprendizagens religiosas, filosóficas, políticas e até científicas do seu tempo, e, se bem sucedido, tornar-se-ia o poema definitivo da sua época. A épica, neste sentido, não é um poema de um poeta, mas o poema desse poeta: ele não pode nunca completar uma segunda épica a não ser que seja um Homero, e por isso o momento no qual o poeta épico escolhe o seu assunto torna-se a crise da sua vida. Decidir escrever uma épica desta dimensão é um acto de considerável coragem, porque se falhar falhará a uma escala colossal, e o eco de ridículo pode durar séculos. Podemos pensar no que o nome “Blackmore” ainda sugere aos estudantes de literatura inglesa, muitos dos quais não leram uma linha da épica de Blackmore. Mais ainda, a épica só pode ser completada já tarde na vida de alguém, tendo em conta a quantidade de puro academismo envolvido.

Uma oferta sacrificial

[...] Escrever, no século XVII, um poema desta envergadura em inglês era ainda um acto patriótico, com uma certa proporção de virtude consciente à sua volta, semelhantemente, de resto, a escrever poesia deste lado da fronteira americana hoje em dia. A primeira afirmação crítica alguma vez feita sobre *Paraíso Perdido*, então, é que constitui, entre outras coisas, um *tour de force* técnico de proporções milagrosas.

Que Milton estava perfeitamente consciente do tamanho e do alcance do seu programa,



e que ele partilhava as assunções do seu tempo acerca da importância da épica, não carece de muita demonstração. Para ele, claro, as responsabilidades implicadas na posse de um talento poético maior eram apenas acidentalmente literárias: elas eram primeiramente religiosas. A palavra “talento”, ela própria, é em si mesma uma metáfora da parábola de Jesus que parece associar os aspectos religiosos e criativos da vida, uma parábola que nunca esteve muito longe da mente de Milton. A analogia entre a vida cristã e a vida criativa vai mesmo mais longe. Um cristão deve trabalhar muito de modo a viver uma vida cristã, mas o acto essencial da vida é entregar a sua vontade; um poeta deve trabalhar muito no seu ofício, mas o seu maior conseguimento não é seu, mas inspirado.

O primeiro grande poema de Milton, aquele que conhecemos por *Ode da Natividade*, encerra o seu prelúdio com a exortação destinada a si próprio:

E junta a tua voz ao coro angelical
Junto ao seu altar secreto tocado pelo fogo.

Num certo sentido esta é a marca, por assim dizer, da poesia de Milton: a sua ambição como poeta é juntar-se à tradição do discurso profético divinamente inspirado que começou com a grande comissão dada a Isaías. Quando ele fala em *Paraíso Perdido* sobre querer justificar os caminhos de Deus aos homens, não quer dizer que pretende fazer um favor a Deus ao racionalizar uma das Suas parábolas favoritas: ele quer dizer que *Paraíso Perdido* é uma oferta sacrificial a Deus que, se aceite, vai derivar o seu mérito dessa aceitação. [...]

No meio das coisas

A tradição da épica foi, evidentemente, estabelecida por Homero na *Iliada* e na *Odisseia*, mas estas duas épicas representam princípios estruturais diferentes. Muitos classicistas notaram que a *Iliada* está mais perto, na forma, da tragédia grega do que a *Odisseia*. O padrão épico mais típico, o da *Odisseia*, é aquele que é seguido mais de perto por Virgílio na *Eneida* e por Milton em *Paraíso Perdido*. Das características que *Odisseia*, *Eneida* e *Paraíso Perdido* têm em comum, três são de particular importância.

Em primeiro lugar, são, na forma em que os temos, doze livros, ou um múltiplo de doze. Milton publicou a primeira edição de *Paraíso Perdido* em dez livros como demonstração do seu desprezo pela tradição, e a segunda edição em doze para ilustrar as proporções reais do poema. [...]

Em segundo lugar, a acção tanto da *Odisseia* como da *Eneida* parte-se ao meio. Os primeiros doze livros da *Odisseia* encarregam-se das errâncias do seu herói, da jornada através de mundos admiráveis de maravilhas e terrores, o tema imemorial da demanda. Os doze livros seguintes nunca deixam Ítaca (a não ser na *Katabasis* final, numa parte do poema frequentemente considerada uma adição tardia), e a sua acção é a de uma típica comédia de reconhecimento e intriga, no momento em que o desconhecido e ridiculizado pedinte se revela o herói que regressou. [...] Milton preserva a tradicional quebra no meio da acção quando, no início do sétimo livro, diz que a acção da segunda metade do poema será confinada à terra. A ordem de *Paraíso Perdido* é contrária à ordem bíblica, pois começa com a Terra Prometida e acaba no deserto; contudo, a ordem bíblica é preservada se adicionarmos *Paraíso Reencontrado* à sequência.

Mas, evidentemente, de todas as características épicas tradicionais, a mais importante é começar-se a acção em *medias res*, para usar a expressão horaciana, num dado ponto dramaticamente avançado e depois recuar-se simultaneamente para o início e avançar-se para o

final. Se perguntarmos que início e que final, a resposta é o início e o final da acção total, da qual apenas uma parte pode ser apresentada no respectivo poema. Esta acção total é formalmente cíclica, e tem quase de o ser em virtude da natureza do tema da demanda. O herói sai para fazer qualquer coisa, fá-lo, e regressa. [...] O ciclo que forma a totalidade da acção de fundo de *Paraíso Perdido* é de novo o ciclo da Bíblia. Começa onde Deus começa, numa presença eterna, e acaba onde Deus acaba, numa presença eterna. Essa dita acção principia em *medias res*, traduzida por Milton no seu Argumento como estando “no meio das coisas”, com Satã já caído no inferno, e funciona daí de volta ao início e de novo em diante até ao fim da acção total. A acção de fundo trata da conspiração de Satã e a queda de Adão e Eva, e os dois discursos dos dois anjos tratam do resto do ciclo. Rafael começa com aquilo que é cronologicamente o primeiro acontecimento do poema, a aparição de Cristo aos anjos, e leva a acção a um ponto no qual o poema tem início. Depois da queda de Adão, Miguel pega na história e resume a narrativa bíblica até ao Julgamento Final, o qual nos traz de regresso ao ponto em que Deus é tudo em todos. A narrativa épica consiste assim numa acção de pano de fundo com dois grandes discursos balizadores onde a acção é relatada por mensageiros (*aggeloi*), colocando-a no seu devido contexto. [...]

A rendição do poder de agir

O tipo de conhecimento dado a Adão no discurso de Miguel é essencialmente um conhecimento do futuro, do que irá suceder. A sua intenção é consolar, embora Adão soçobre duas vezes a esse ordálio da consolação, e o facto de o conhecimento do futuro ser possível significa, claro, que a liberdade da vontade humana foi ferida de morte. Claramente, a sugestão é que tal conhecimento do futuro é uma parte do conhecimento proibido a que Adão nunca devia ter acedido em primeiro lugar, conhecimento que Deus está disposto a dar-lhe mas que Satã teria boicotado. A vida humana em grande medida é agora uma dialéctica entre a revelação e o conhecimento do bem e do mal, e esta dialéctica é representada em *Paraíso Perdido* pelo contraste de Deus-Pai e Adão após a queda. Deus-Pai senta-se no céu e prevê o que há-de vir, mas, como cuidadosamente explica, sem o forçar. Debaixo dele está Adão numa paródia dessa situação, prevendo o que há-de acontecer à raça humana em consequência da sua queda, mas totalmente impotente para interferir ou alterar o rumo dos acontecimentos. [...]

Há, assim, com a acção de fundo dramática, e os discursos de Rafael e Miguel completando o início e o fim da totalidade da acção de fundo, uma espécie de simetria formal de um tipo que não esperaríamos num poema a que acabámos de chamar barroco. Penso que esta simetria formal pode ser levada muito mais longe, e gostaria de dividir a acção total de um modo que eu penso que melhor o ilustra. Algumas divisões levam vários livros e outras alguns versos, mas isso não é importante. A maioria dos mais curtos são da Bíblia, e Milton esperaria que o seu leitor fosse capaz de lhes dar a devida importância. Tenhamos em vista o mostrador de um relógio, com a presença de Deus nas 12 horas. [...] Em suma:

- 1. Primeira epifania de Cristo: geração de Filho a partir do Pai.
- 2. Segunda epifania de Cristo: triunfo após o conflito de três dias.
- 3. Estabelecimento da ordem natural da criação.
- 4. Estabelecimento da ordem humana: criação de Adão e Eva.
- 5. Epifania de Satã, gerando Pecado e Morte.
- 6. Queda da ordem humana.

- 7. Queda da ordem natural: triunfo de Pecado e Morte.
- 8. Restabelecimento da ordem natural no fim do dilúvio.
- 9. Restabelecimento da ordem humana com a entrega da lei.
- 10. Terceira epifania de Cristo: a palavra como evangelho.
- 11. Quarta epifania de Cristo: o apocalipse ou Julgamento Final.

Há quatro ordens de existência em *Paraíso Perdido*: a divina, a angelical, a humana e a demoníaca. Sendo uma épica, *Paraíso Perdido* tem de lidar com o tema épico tradicional, o tema da acção heróica. De modo a percebermos que acção heróica seria essa para Milton temos de pensar o que queria um poeta cristão dizer com o conceito de uma acção heróica: isto é, temos de perguntar a nós mesmos o que era um herói para Milton, e, mais importante ainda, o que era um acto. Milton diz claramente em *A Doutrina Cristã* o que quer dizer com acto. Um acto é a expressão da energia de um ser livre e consciente. Consequentemente, todos os actos são bons. Não há, estritamente falando, um acto mau; o mal ou o pecado implica deficiência, e implica também a perda ou falta de poder para agir. Há um corolário inesperado nisto: se todos os actos são bons, então Deus é a fonte de toda a acção real. Ao mesmo tempo, como Milton diz, ou antes, como apesar dele no-lo diz a sua estrutura frásica, é quase impossível evitar-se falar de actos maus:

É chamado pecado, não que o pecado seja propriamente uma acção, pois na realidade implica um defeito; mas porque consiste normalmente em algum acto. Porque todo o acto é em si mesmo bom; é apenas a sua irregularidade, ou o seu desvio da linha correcta, que propriamente falando é mau.

O que acontece, então, quando Adão come o fruto proibido, não é um acto, mas a rendição do poder de agir. O Homem é livre de perder a sua liberdade, e, aí, obviamente, a sua liberdade acaba. A sua situação é como a de um homem na beira dum precipício – saltar parece ser um acto, mas é apenas o desistir da possibilidade da acção, a sua entrega à lei da gravidade que tomará conta dele para o pouco que lhe resta de vida. Nesta entrega do poder de agir está a chave do conceito miltoniano do comportamento de Adão. Um acto humano tipicamente caído é qualquer coisa onde a palavra “acto” tem de estar entre aspas. É um pseudo-acto, o pseudo-acto da desobediência, e é na verdade uma recusa da acção. [...]

O típico “acto” demoníaco também não é um acto verdadeiro, mas uma paródia muito mais concentrada da acção divina. Tem a qualidade não de desobediência mas de rebelião, e difere do acto humano na medida em que envolve rivalidade, ou rivalidade tentada, com Deus. A aparição de Nimrod no início do último livro de *Paraíso Perdido* representa a chegada à vida humana do demoníaco, da capacidade de se adorar diabos, de se voltar para Satã no que toca à nossa concepção do reino, do poder e da glória, em vez de para Deus. O que Satã na realidade manifesta em *Paraíso Perdido* é esta qualidade perversa de heroísmo-paródia, do qual o traço essencial é a sua destrutividade. Consequentemente, é a Satã e aos seus seguidores que Milton confere o tipo clássico e convencional de heroísmo. [...]

É apenas o divino que pode realmente agir, segundo a definição miltoniana de um acto, e a qualidade do acto divino revela-se em *Paraíso Perdido* como um acto de criação, que se torna um acto de recriação ou redenção após a queda do homem. Cristo, deste modo, que cria o mundo e depois recria ou redime o homem, é o herói de *Paraíso Perdido* simplesmente porque, como agente ou princípio activo do Pai, é no fim o único actor do poema.

Egocêntricos revolucionários

A ordem angelical está lá para providenciar modelos para a acção humana. Eles têm poderes físicos e intelectuais superiores que o homem pode eventualmente obter, mas em *Paraíso Perdido* são apenas modelos morais. Eles formam uma comunidade de serviço e obediência, frequentemente fazendo coisas sem aparente significado para eles, excepto como vontade de Deus. São ministros da responsabilidade (Gabriel), instrução (Rafael), comando (Miguel) ou vigilância (Uriel). [...] Mais importante do que qualquer destes, no tema do heroísmo, é Abdiel, que permanece fiel a Deus no meio dos anjos revoltados. Abdiel, como muita gente de inimpugnável integridade, não é uma personagem muito atractiva, mas tudo o que diz no poema é da mais alta importância. O discurso que ele faz a Satã, no tempo da guerra no céu, indica que está a estabelecer o padrão de heroísmo genuíno que será mais tarde exibido na vida de Cristo, a “força da longanimidade”, que consiste primordialmente na obediência e na resistência, e no tipo de coragem que está disposta a suportar o ridículo, o desprezo e um coro de oposição. Como Abdiel diz a Satã, após ter sido enviado de volta para os anjos fiéis, “Vês os meus”. Este modelo é seguido pelas visões bíblicas que Miguel mostra a Adão: na história de Enoque, o justo que resiste ao vício do seu tempo e recebe a recompensa angelical de ser transportado directamente para o céu, e em Noé, que é semelhanamente o único justo do seu tempo e é salvo da destruição total. Poderia ser exemplificado o caso de Ló, a que Milton alude brevemente. Este é o modelo que é seguido por profetas e apóstolos, e ninguém mais merece ser chamado heróico. [...]

O facto de o heroísmo convencional, tal como o vemos na épica clássica e no romance medieval e renascentista, estar associado ao demoníaco em Milton significa, claro, que *Paraíso Perdido* é um poema profundamente anti-romântico e anti-heróico. [...]

Satã é um rebelde, e em Satã Milton pôs todo o horror e tribulação com que contemplava os egocêntricos revolucionários do seu tempo, que tropeçavam de partido em partido e finalmente acabavam precisamente onde tinham começado, num movimento cíclico sem qualquer renovação. Há quase uma antecipação inconfundível de alguns dos temperamentos do romantismo tardio, ela própria uma era de egocêntricos revolucionários. Em particular, há uma qualidade no tratamento de Milton do mundo demoníaco que só pode ser chamado wagneriano. [...]

A inteligência livre deve afastar-se deste mundo e unir-se à totalidade da liberdade e da inteligência que é Deus no homem, mudar o seu centro de gravidade do eu para a presença de Deus no eu. Assim encontrará a identidade na natureza que aparentou rejeitar: vai participar na visão do Criador de um mundo que criou e achou bom. Esta é a relação de Adão e Eva antes da queda. Do ponto de vista de Milton, a imaginação politeísta nunca se poderá libertar dos labirintos da fantasia e da ironia, com os lampejos aptos de bem e mal inseparáveis. O que Milton quer dizer com revelação é uma consolidada, coerente, enciclopédica visão da vida humana que define, entre outras coisas, a função da poesia. Qualquer acto da inteligência livre, incluindo a inteligência poética, é uma tentativa de regresso ao Éden, um mundo na forma humana de um jardim onde podemos vaguear a nosso bel-prazer, mas onde não nos podemos perder. •

Seleção e tradução **Daniel Jonas**

* Excertos de “The story of all things”. In *Northrop Frye on Milton and Blake*. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, cop. 2005. p. 37-55.



Teatro Nacional São João, E.P.E.

Conselho de Administração **Francisca Carneiro Fernandes** (*Presidente*), **Salvador Santos**, **José Matos Silva** *Assessora da Administração* Sandra Martins *Secretariado da Administração* Paula Almeida *Motoristas* António Ferreira, Carlos Sousa *Economato* Ana Dias

Direcção Artística **Nuno Carinhas** *Assessor* Nuno M Cardoso

Pelouro da Produção **Salvador Santos**
Coordenação de Produção **Maria João Teixeira** *Assistentes* Eunice Basto, Maria do Céu Soares, Mónica Rocha

Direcção Técnica **Carlos Miguel Chaves** *Assistente* Liliana Oliveira *Departamento de Cenografia* **Teresa Grácio** *Departamento de Guarda-roupa e Adereços* **Elisabete Leão** *Assistente* Teresa Batista *Guarda-roupa* Celeste Marinho (*Mestra-costureira*), Isabel Pereira, Nazaré Fernandes, Virgínia Pereira *Adereços* Guilherme Monteiro, Dora Pereira, Nuno Ferreira *Manutenção* **Joaquim Ribeiro**, Júlio Cunha, Abílio Barbosa, Carlos Coelho, José Pêra, Manuel Vieira, Paulo Rodrigues *Técnicas de Limpeza* Beliza Batista, Bernardina Costa, Delfina Cerqueira

Direcção de Palco **Rui Simão** *Adjunto do Director de Palco* Emanuel Pina *Assistente* Diná Gonçalves *Departamento de Cena* **Pedro Guimarães**, Cátia Esteves, Ricardo Silva, Pedro Manana *Departamento de Som* **Francisco Leal**, Miguel Ângelo Silva, António Bica, Joel Azevedo *Departamento de Luz* **Filipe Pinheiro**, João Coelho de Almeida, Abílio Vinhas, José Rodrigues, António Pedra, José Carlos Cunha, Nuno Gonçalves *Departamento de Maquinaria* **Filipe Silva**, António Quaresma, Adélio Pêra, Carlos Barbosa, Joaquim Marques, Joel Santos, Jorge Silva, Lídio Pontes, Paulo Ferreira *Departamento de Vídeo* Fernando Costa

Pelouro da Comunicação e Relações Externas **José Matos Silva** *Assistente* Carla Simão *Relações Internacionais* **José Luís Ferreira** *Assistente* Joana Guimarães *Edições* **João Luís Pereira**, **Pedro Sobrado**, Cristina Carvalho *Imprensa* **Ana Almeida** *Promoção* Patrícia Carneiro Oliveira *Centro de Documentação* **Paula Braga** *Design Gráfico* **João Faria**, João Guedes *Fotografia e Realização Vídeo* **João Tuna** *Relações Públicas* **Luísa Portal** *Assistente* Rosalina Babo *Frente de Casa* **Fernando Camecelha** *Coordenação de Assistência de Sala* Jorge Rebelo (TNSJ), Patrícia Oliveira (TeCA) *Coordenação de Bilheteira* Sónia Silva (TNSJ), Patrícia Oliveira (TeCA) *Bilheteiras* Fátima Tavares, Manuela Albuquerque, Sérgio Silva *Merchandising* Luísa Archer *Fiscal de Sala* José Pêra *Bar* Júlia Batista

Pelouro do Planeamento & Controlo de Gestão **Francisca Carneiro Fernandes**
Coordenação de Sistemas de Informação **Sílvio Pinhal** *Assistente* Susana de Brito *Informática* Paulo Veiga

Direcção de Contabilidade e Controlo de Gestão **Domingos Costa**, Ana Roxo, Carlos Magalhães, Fernando Neves, Goretti Sampaio, Helena Carvalho



