



Manual de Leitura





Auto da Alma (1518)
de **Gil Vicente**

encenação e figurinos **Nuno Carinhas**
dramaturgia **Nuno Carinhas, Pedro Sobrado**
cenografia **Pedro Tudela**
desenho de luz **Nuno Meira**
desenho de som **Francisco Leal**
apoio linguístico **João Veloso**
preparação vocal e elocução **João Henriques**

interpretação

Alberto Magassela *Diabo*
Fernando Moreira *Anjo, Santo Ambrósio*
Fernando Soares *Anjo, Igreja*
João Castro *Anjo, Outro Diabo*
Jorge Mota *Anjo, Santo Agostinho*
Leonor Salgueiro *Alma*
Miguel Loureiro *Um Peregrino*
Paulo Freixinho *Anjo Custódio*
Paulo Moura Lopes *Anjo, São Jerónimo*

produção **TNSJ**

O espetáculo integra os seguintes poemas, ditos por Um Peregrino,
personagem exterior ao *Auto da Alma*:

"A Minha Voz", de **Vitorino Nemésio** (In *O Bicho Harmonioso*, 1938);
"A Lágrima", de **Guerra Junqueiro** (In *Poesias Dispersas*, 1920);
"Prece", de **Vitorino Nemésio** (In *O Verbo e a Morte*, 1959);
"A Minha Aldeia" (excerto), de **Teixeira de Pascoaes** (In *Sempre*, 1898).

A banda sonora inclui temas tratados a partir dos originais:

"Performance #", de **Telectu** (Plancton Music, 2004);
"Raga Jogeshwari", de **Ravi Shankar** (Deutsche Grammophon, 1980);
"Suite em Mi menor", de **Marin Marais**, interpretação **Susanne Braumann**
e **Fred Jacobs** (Globe, 1995);
"Fantasia N.º 12 em Sol menor", de **Georg Philipp Telemann**,
interpretação **Barthold Kuijken** (Accent, 1978);
"Mad Bird", de **Stephan Micus** (ECM, 1997).

coordenação de produção **Maria João Teixeira**

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

direção técnica **Carlos Miguel Chaves**

direção de palco **Rui Simão**

direção de cena **Pedro Guimarães, Cátia Esteves**

cenografia **Teresa Grácio** (coordenação)

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

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

e auxiliares de camarim); **Isabel Pereira** (aderecista de guarda-roupa); **Dora Pereira,**

Guilherme Monteiro (aderecistas)

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

Jorge Silva, Lídio Pontes, Filipe Ribeiro (estagiário)

luz **Filipe Pinheiro** (coordenação), **Abílio Vinhas, António Pedra, Nuno Gonçalves,**

José Rodrigues, Miguel Travassos (estagiário)

som **Francisco Leal** (coordenação), **João Oliveira, Joel Azevedo, António Bica**

maquilhagem **Marla Santos**

fotografia **João Tuna**

Estreia

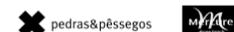
Teatro Nacional São João
9 Mar - 1 Abr 2012
12 - 28 Abr 2012

qua-sáb 21:30 dom 16:00
ter 27 Mar (Dia Mundial do Teatro) 21:30

Apresentações especiais
para escolas e grupos
14 + 21 Mar + 18 Abr
qua 15:30

dur. aprox. 1:00
classif. etária M/12 anos

apoios



apoios à divulgação



parceiros media



agradecimentos

Armando Silva Carvalho
Assírio & Alvim
Polícia de Segurança Pública
Mr. Piano/Pianos - Rui Macedo

edição **Departamento de Edições do TNSJ**

coordenação **Pedro Sobrado**

documentação **Paula Braga**

design gráfico **João Guedes**

fotografia **João Tuna**

impressão **Empresa Diário do Porto, Lda.**

Teatro Nacional São João
Praça da Batalha
4000-102 Porto
T 22 340 19 00

Teatro Carlos Alberto
Rua das Oliveiras, 43
4050-449 Porto
T 22 340 19 00

Mosteiro de São Bento da Vitória
Rua de São Bento da Vitória
4050-543 Porto
T 22 340 19 00

www.tnsj.pt
geral@tnsj.pt

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar
durante o espetáculo. O uso de telemóveis
e relógios com sinal sonoro é incómodo, tanto
para os atores como para os espectadores.

O TNSJ É MEMBRO DA

MECENAS TNSJ



SECRETÁRIO DE ESTADO
DA CULTURA

TNSJ TEATRO
NACIONAL
SÃO JOÃO
PORTO



ANZ Aeroportos
de Portugal

Porto – Paris – Porto

Para a Ana, anjo e demónio que somos um do outro – que já vai longa e laboriosa a caminhada.

Deu-vos livre entendimento
e vontade libertada
e a memória,
que tendeis em vosso tento
fundamento,
que sois por ele criada
pera a glória.
Gil Vicente – *Auto da Alma*

10 de Fevereiro de 2012

Escrevo-te de longe, atriz. (Sou eu que faço longe a distância que poderia vencer em duas horas.) Avanço em peregrinação por entre campos nevados, no estremeção amortecido do rodado dos carris, sabendo-te sofrente em corredor de hospital público, febril, pela tua alma se ter alojado por defeito dentro da cintura (o “flanco” de que fala Um Peregrino?), sítio impróprio que te obriga à clausura inesperada, enquanto eu estou em movimento terrestre. Cada cicatriz é marca de permanência e dessa aprendizagem dolorosa regressas mais avisada e preparada para o confronto.

11 de Fevereiro de 2012

Nas ruas do bairro onde as temperaturas descem abaixo de zero e as valetas gelam pela noite, há almas a dormir em vãos de prédios sobre cartões e sob cobertores oferecidos ou roubados – “tens frio, e um nome é manta pela cabeça” –, ao lado de lojas de moda e restaurantes caros e apazíveis, galerias de arte e museus, igrejas e sinagogas, alfaiates, joalharias, antiquários, casas de família e bordéis privados, mercearias, hotéis e albergues nocturnos: lugares de gente e peças raras ou de contrafacção. (Que diferença faz, ó Alma, um “colar d’ouro mui bem esmaltado” ou um prato de sopa quente da prescrição que te obriga ao jejum?) Eu passo turisticamente domesticado e europeu por entre tantos murmúrios convivialmente organizados para ver a exposição *Danser sa vie*. Atravessando o bairro, cruza-me com hordas de anjos e demónios do mundo inteiro de muitos tempos. Numa fotografia a preto-e-branco, suspensa na parede de uma pequena loja de óculos, uma mulher já entrada na idade espreme leite da sua mama sobre os olhos de um homem muito velho para recobro da visão, *Pietà* caseira.

Mesmo que Deus não exista, tem e não tem importância. (Mais importam as questões fiscais, dizem.) Existimos nós, entre o ser e o nada, criaturas em demanda de sentido, nos arredores do infinito cósmico, obrigadas à invenção de nomear: Alma, Anjo, Demónio – animais

de estirpe em constelação variável, votados à repetição para aprendizagem do destino, por sorte até ao resgate da dúvida (que não da dívida).

Que chatice, ó Anjo, as reprimendas... não fora a generosidade dionisíaca do Diabo, antes de finda a viagem. Entretanto, tudo é aprendizagem, provação, experiência e construção – sem mapa nem destino.

12 de Fevereiro de 2012

Partilho a grande mesa quadrangular da União dos Teatros da Europa com aqueles que pensam e fazem o Teatro de Arte no quotidiano do mapa das “fronteiras líquidas”, de Israel à Rússia... Nova maneira de pensar e construir o mundo mais próximo, em expansão, que estive na cabeça e na vontade de Giorgio Strehler e Jack Lang, e que agora exercita outros fôlegos. Dizem-me, por reparo, que o teatro que antes importava ao poder desta cidade se mudou para a periferia. E aqui, longe da pátria, sinto por fraternidade o impulso e a vontade de voltar ao labor do nosso espectáculo.

16 de Fevereiro de 2012

É bom voltar a ter um punhado de actores dispostos à construção e aos afectos – que sem isso não há teatro que (nos) valha –, mais todos os que dão som e luz, espaço e forma, à dramaturgia desta *Alma*.

Somos Teatro Nacional, da Cidade e da Europa, com orgulho e alento, uma casa de criação. A procissão é alegoria que passa em representação – teatro sazonal que faz da comunidade rural o centro do mundo, pequeno teatro na paisagem, espelho de luz e miragem. O teatro é dos artesãos que moldam à sua maneira o informe-sublime, laboratório da “Alma humana, formada/ de nenhã cousa, feita/ mui preciosa”.

As recentes partilhas de *Sombras* de Ricardo Pais no Brasil e todos os espectáculos em trânsito que orgulhosamente partilhamos são prova de vida – que o teatro é sopro presente com raízes, e para tal aqui fica mais um Manual de Leitura, para o qual contribuem generosamente os dispostos aliados das nossas demandas. •

Nuno Carinhas

Director Artístico do TNSJ

P.S. – Ao Pedro Sobrado, que com paciência militante atura as minhas indecisões sistemáticas, o meu muito reconhecido agradecimento e admiração por tão bem iluminar o caminho que sabe-se lá onde vai dar.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

Deslumbramento

A vida é sonho, amor, exaltação.
Flama a irromper de eterna escuridão.
É lume a flor e a sombra amanhecendo.
A terra é carne, a luz é sangue ardente.
Gira líquida chama em cada veia
E que alegria as nuvens incendeia!
Contemplai, sob os raios matinais,
O delírio e a vertigem dos cristais,
Entre cintilações, gritando e rindo,
Abrasados de luz, tremeluzindo!
No alvor da aurora, as aves resplandecem,
No coração do orvalho, sóis florescem,
No coração dos homens solitários,
Há Cristos a subir ermos calvários.
Cantam as fontes, doidas de ternura;
Seu canto veste os montes de verdura!
E esse infinito Vácuo tenebroso,
Quando o sensibiliza o sol radioso,
Sente grande prazer, grande alegria,
E assim nos comunica a luz do dia!
E que loucura as ondas alevanta,
Quando o luar misterioso canta!
Ó mar, à luz do luar! Ó mar profundo,
Em choros que se espalham sobre o mundo!
Ó anjo imenso que, na mão, sustentas
O cálix da amargura e das tormentas!
Tudo é sonho e desejo; céu e inferno.
Abrasa tudo o mesmo fogo eterno.
Vive uma estrela oculta no rochedo,
Crepita a seiva ardente do arvoredado.
Têm pétalas de chama a rosa, o lírio.
A substância das cousas é o delírio.

A vida não é mais que sentimento;
Grande incêndio ateado pelo vento
Do mistério sem fim que esconde Deus
E enluta de negrume o azul dos céus!
A vida é uma rajada esplendorosa,
Perpassando e animando cada cousa...
É doido torvelinho que se eleva
E rasga, de alto a baixo, a fria treva,
Desvendando figuras repentinas,
Formas do amor, aparições divinas!
Poetas, cantai, banhados no clarão,
Que alvorece da infinda comoção,
Que de estrelas orvalha a Imensidade
E em meus olhos é lágrima e saudade...
Poetas, cantai a vida, o bem e o mal!
Consumi-vos no incêndio universal,
Que enche de labaredas o Infinito!
E é Deus, talvez, num desespero! Um grito
De Deus! Grito de dor incandescente,
Na eterna escuridão, eternamente!

Teixeira de Pascoaes

Vida Etérea, 1906

In *Para a Luz; Vida Etérea; Elegias; O Doido e a Morte*.
Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. p. 157-158.



A Alma em auto, ou seja, a caminho

MANUEL CLEMENTE*

Porque não podia ser doutra maneira, desenrolando-se como passadeira que é preciso pisar, forte ou ao de leve, e sempre em frente.

Em 1518, quando Gil Vicente apresentou o seu *Auto da Alma*, o país andava já em quatro continentes. Viagens permanentes, de mar e terra, terra e mar, com tanto estonteamento e pressa que podíamos ficar por aí.

Isso mesmo, por aí... Na aceção corrente de andar por andar, mas parados onde estamos. Acontece sempre, quando a matéria é muita e a forma curta. A que houvera não chegava e a futura ainda faltava. Éramos assim, portugueses e outros, entre medievais e modernos. Mas o preenchimento material do presente punha efetivamente em risco o fio condutor do futuro.

Foi – e continuou a ser – precisamente este, o repto das mudanças de fora, tomadas como fins de dentro. Perigo de que não mais saímos, como quem se deixa ir na roda sem saltar do mesmo sítio. Rodando, rodopiando, sempre ali. Podendo afundar-nos em mar ou terra.

Já assim em 1518, num Portugal com ambições quantificadas pelo mundo e cautelas caсеiras redobradas. Como se a geografia alargada nos tornasse a alma exígua. Dum modo ou doutro, distraídos ou parados.

Portugal e a Europa, já assim. E reparamos como tudo durou, demasiadamente durou. Progredimos, certamente, de avanços para re-

cuos e de recuos para avanços, mais ou menos conseguidos. Mas também é verdade que, vezes demais, cada novidade foi uma paragem, como se quiséssemos agarrar a água ou a areia, escorrendo-nos elas entre os dedos. O magnífico progresso científico e as suas não menos utilíssimas aplicações técnicas; mas a deriva tecnológica da ciência e a ética resumida ao poder fazer... A espantosa multiplicação das artes e a sondagem de humanidades mais recônditas, nas paisagens do mundo, do coração ou da mente; mas os perigos da redução de uns e outros, pela maquilhagem das modas ou por mil devaneios virtuais...

Os mundos de que Gil Vicente ouvia falar em cada embarcação regressada tardaram muito, muitíssimo, em ser realmente desvendados como tais, diversos e consistentes. Para nós – europeus em geral –, tanto desiludiram como um Prestes João inexistente, como deram palco às ambições que levávamos, as mesmas, sempre as mesmas, sem verdadeiramente os respeitarmos, ou nos respeitarmos neles. Por ter havido exceções, boas exceções, houve e há futuro; por termos demorado, demorado muito, perdemos tempo e “alma”, nós e eles.

A atualidade de tudo isto é por demais flagrante. Como é de louvar e muito louvar a coragem de retomar estas antigas falas de Mestre Gil agora. O “código” era o da época; a Alma – nós – é a de sempre, entre o parar e o andar, para não se perder num aqui que é apenas

“mais do mesmo”, ou “nomes novos para pecados velhos”, como alguém já disse.

E repararei no refrão, diálogo a diálogo. Como do Anjo para a Alma: “Planta sois e caminheira... Andai prestes”. Ou: “Andemos a estrada nossa:/ olhai, nam torneis atrás”. Ou: “Caminheiros, caminheiros;/ esforçai ora”. Em contraste com o Diabo, paragem sempre, e por isso mesmo “divisão” entre o momento e o sentido: “Pera que é essa pressa tanta?/ Tende vida!” Ou: “Passeai-vos mui pomposa,/ daqui pera ali e de lá pera cá,/ e fantasiai”. E a Alma, naturalmente: “Nam sei pera onde vou./ Sou salvação...” Ou: “E sou já de mi tam fora/ que agora/ nam sei se avante se atrás/ nem como vou”.

A história tem um final feliz. Jesus é para Gil o exemplo acabado dum caminho (con)seguido até ao fim. É aos seus sinais que finalmente se rende a Alma, despojada de outros, apenas enleios. E Agostinho – esse mesmo que dera à Europa medieval o sentido da história – pode rematar: “Ó Alma bem aconselhada,/ que daís o seu a cujo é,/ o da terra à terra:/ agora ireis despejada/ pola estrada...”

E nestas últimas reticências iremos nós. Boa viagem! •

* Bispo do Porto

Pela estrada fora

“Planta sois e caminheira,/ que, ainda que estais, vos is/ donde viestes”.

Na terça-feira de Carnaval, dia 21 de fevereiro de 2012, reuniam-se na Sala Branca do TNSJ, à volta de uma mesa de pingue-pongue, **Nuno Carinhas**,

Pedro Tudela e **Pedro Sobrado** e três convidados – **Isabel Morujão**

(Professora de literatura portuguesa dos séculos XVI a XVIII na Faculdade de Letras da Universidade do Porto),

Daniel Jonas (poeta e dramaturgo) e **Alexandra Moreira da Silva**

(investigadora de estudos de teatro e docente da FLUP) – para debater o trânsito de *Alma*, que começa como maratona para, no final, nos lembrar uma procissão. A conversa que se segue foi gravada na sequência de um ensaio realizado no dia anterior e também ela é excursão, jornada, digressão. “Oh, andai! Quem vos detém?”

ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA Começo por colocar uma questão óbvia mas incontornável ao Nuno Carinhas. Já percebemos que tens um gosto especial pelos textos vicentinos menos conhecidos ou menos encenados. O teu primeiro Vicente como encenador foi a *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, em 1993; em 2009, encenaste o *Breve Sumário da História de Deus*. Em 2012, e depois de teres criado *Exactamente Antunes*, um texto de Jacinto Lucas Pires, escrito a partir do romance *Nome de Guerra* de Almada Negreiros, regressas a Vicente. Como é que aparece neste périplo pela obra vicentina o *Auto da Alma*? Já agora, não sei se se trata de uma coincidência, mas não deixa de ser curioso que Almada tenha encenado, em 1965, o *Auto da Alma* para a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, no Teatro Nacional de São Carlos, espetáculo onde terá assegurado, igualmente, o cenário e os figurinos...

NUNO CARINHAS Acerca de Almada, é pura coincidência. Nem sequer pensei nisso. Conheço os desenhos coloridos, à boa maneira modernista. Não há nada que Almada não tenha experimentado. Se Vicente me atrai e

deve ser revisitado constantemente não é por obrigação patrimonial vã, mas antes por essa qualidade imensa que possui, essa plasticidade que demonstra no uso das palavras, e pelo prazer que há em reeditar o pensamento através da sua linguagem.

AMS Aproveito o que acabas de dizer para colocar uma questão à Isabel Morujão. Quando soubeste que o *Auto da Alma* seria uma das produções do TNSJ em 2012, lembro-me de teres reagido com grande entusiasmo. Na altura, não pude explorar as razões desse entusiasmo, mas pergunto-te agora se essa reação se deveu ao facto de seres especialista e admiradora da obra de Vicente ou se tens um interesse particular por este *Auto da Alma*, ou se quiseres, nas palavras de António José Saraiva, “por esta composição poética encenada”?

ISABEL MORUJÃO O meu entusiasmo deveu-se, naturalmente, ao facto de se tratar de uma reposição de um autor que também a mim me fascina, mas também a ter visto o *Breve Sumário* encenado pelo Nuno Carinhas neste teatro, o que me suscitou desde logo uma grande expectativa em relação à *Alma*. Posso ainda

acrescentar o facto de o *Auto da Alma* constituir um desafio particular à encenação e, também, à interpretação, porque frequentemente as pessoas consideram que a grande trilogia de Gil Vicente é a trilogia das Barcas – *Inferno, Purgatório e Glória*. Como trabalhei muitos anos com o Professor Jorge Osório, fui percebendo que a trilogia, a existir de facto, é talvez constituída por *Alma, Purgatório e Glória*, não só pelas datas da sua composição, mas também pela uniformidade temática e pela grande coesão ideológica que une estes três autos. Esta trilogia está sustentada do ponto de vista da ideologia – pelo princípio de que a *Alma*, sozinha, nada consegue pela sua fraqueza e de que é preciso o apoio da Igreja – e é reforçada do ponto de vista literário por sinais de evolução, mestria e adestramento poético. *Alma, Purgatório e Glória* apresentam a unificá-las o verso quebrado (ausente da *Barca do Inferno*), bem como a ausência de estratégias farsescas (que marcam particularmente o início da *Barca do Inferno*). A *Alma*, concretamente, exhibe uma estrofe de 14 versos, devedora da matriz manriquenha, que lhe confere um tom absolutamente solene. Há toda uma série de características literárias que tornam o *Auto da Alma* fascinante para aquele que ouve ou lê.

AMS Ainda em relação ao texto, colocaria agora uma questão ao Nuno Carinhas e ao Pedro Sobrado como autores da dramaturgia, porque, tal como já aconteceu com o *Breve Sumário*, o texto que ouvimos neste espetáculo foi objeto de um trabalho dramaturgicamente. Este trabalho implica algumas variações no texto vicentino – cortes, redistribuição de falas e inclusão de alguns textos exógenos à obra de Vicente: poemas de Vitorino Nemésio, Guerra Junqueiro e Teixeira de Pascoaes. Estas variações vão ao ponto de introduzir uma nova personagem – Um Peregrino – que é interpretada pelo Miguel Loureiro. Isto leva-me a colocar duas questões: em primeiro lugar, fazer hoje um texto vicentino obriga a um exercício deste tipo? Em segundo lugar, como é que chegaram a este objeto final e porquê estes poetas?

NC Gostava de começar por esclarecer uma coisa que foi objeto de uma conversa pública na altura do *Breve Sumário*. Um vicentista interpelou-nos dizendo que, ao fazermos estas operações, parece que não gostamos de Vicente, parece que Vicente não chega, que é insuficiente, porque sentimos sempre necessidade de lhe mexer e enxertar outros textos. Penso que a questão deve ser colocada ao contrário: é porque Vicente nos interessa e fascina – como nos interessam e fascinam outros autores de excelência – que nos sentimos impelidos a fazer este trabalho dramaturgicamente. Não quer dizer que o que está nas peças não chegue. É um desafio, e é um desafio porque o próprio Vicente criou ecos na literatura portuguesa.

AMS E desafia também a uma apropriação mais pessoal do texto?

NC Exatamente. É também um gesto de aproximação, de alguma maneira. Mas a escolha dos autores não é inocente, e disso o Pedro poderá falar melhor que eu.

PEDRO SOBRADO Só um comentário no que diz respeito à necessidade de fazer este tipo

de intervenção dramaturgicamente: acho que não é forçoso que assim aconteça sempre que tratamos Vicente. Aliás, quando encenou um tríptico beirão, o Nuno Carinhas não mexeu num único verso: a *Inês Pereira*, o *Juiz da Beira* e a *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela* estavam na íntegra. No entanto, no que diz respeito ao *Auto da Alma*, diria que se juntou a fome à vontade de comer. Por um lado, havia a manifesta impossibilidade em reproduzir o auto tal como ele foi apresentado à corte em 1518. É preciso lembrar que a peça integrava originalmente sete hinos litúrgicos, alguns dos quais estão perdidos ou não foram ainda identificados. A reconstituição arqueológica do auto é uma opção manifestamente inviável, para além de ser potencialmente desinteressante... De alguma forma, é preciso proceder a um restauro imaginário. Por outro lado, a brevidade do texto permitiu que fossem ensaiando algumas inserções, que, como rapidamente percebemos, não poderiam ser muitas, sob pena de se perderem algumas coisas essenciais ou muito preciosas. Refiro-me, por exemplo, ao vaivém do Anjo e do Diabo, que não queríamos de todo perturbar. Se digo que se juntou a fome à vontade de comer é porque, associada à impossibilidade filológica, havia desde a primeira hora – *d’ab enício mundi*, como diria o Anjo do *Breve Sumário* [risos] – o desejo de operar sobre a literatura portuguesa e explorar algumas direções que trazem a poesia de Vicente até próximo de nós. Estou a citar Vitorino Nemésio, que avança a tese curiosa de que uma boa porção dos valores vicentinos só foi desenvolvida e avivada na literatura portuguesa dos séculos XIX e XX. Nemésio fala de poetas como Cesário Verde, António Nobre, Miguel Torga e Teixeira de Pascoaes. Nós entendemos que, de alguma maneira, os autores representados na dramaturgia – o próprio Nemésio, Junqueiro e Pascoaes – participam daquilo a que poderíamos chamar uma escola vicentina extemporânea. Aplico este conceito de “escola vicentina” sabendo que se trata de uma noção problemática, porque, como aprendi nas aulas da Professora Isabel Morujão, não há dados que certifiquem que Vicente exerceu um magistério direto sobre dramaturgos mais jovens do que ele. Em todo o caso, podemos afirmar que os poetas da nossa dramaturgia possuem distintos graus de parentesco com Gil Vicente. De Vitorino Nemésio, por exemplo, podemos dizer o que este diz de Vicente – que “aprendeu a voz dos cabreiros, mas conhece outras”. O arquivo lexical absolutamente luxuriante de Nemésio, repleto de “bichezas”, inclui palavras como “sazão” e “alvedrio”, termos que pertencem ao dicionário vicentino. Obviamente, não é a principal afinidade: diria que na poesia de ambos há uma escuridão congénita, uma desolação indulgente, mas também corajosa e incisiva. O próprio Nemésio se refere a isto, ao falar da Eva do *Breve Sumário* e da oração de Santo Agostinho na *Alma*. Outros parentescos se estabelecem com os outros poetas. Recordo apenas o comentário de Pascoaes que nos conduziu a Junqueiro: “Gil Vicente, como séculos depois Guerra Junqueiro, é um diabo a rir e um anjo a rezar”.

AMS Como é que o poeta Daniel Jonas e a investigadora Isabel Morujão ouviram no ensaio de ontem esta dramaturgia?



DANIEL JONAS O Pedro sintetizou bem a ideia da dramaturgia. Penso que Vicente tem por vezes problemas de teatro, e foi significativo ter ouvido o Nuno dizer que o que mais lhe interessa em Vicente é o apelo da linguagem. No caso deste *Auto da Alma*, acho que estamos perante um verdadeiro discurso, um verdadeiro poema, não tanto teatro, e por isso esta *joint venture* com Nemésio, Junqueiro e Pascoaes interessa-me particularmente. Até porque me parece que a reabilitação que está aqui verdadeiramente em causa nem sequer é vicentina. A reabilitação que ocorre em *Alma* é a de Junqueiro e Pascoaes, que são vezes completamente dissolvidas no espectro literário português em termos de receção. O grande ressurgimento que é de valorizar é, na minha opinião, junqueiriano. Quanto à dramaturgia do próprio texto vicentino, não me interessa especialmente analisar o tipo de incisões e edições que foram efetuadas, mas saber como é que um texto da ordem do imobilismo total pode funcionar em palco. Estava muito curioso porque achei notável a transposição do *Breve Sumário da História de Deus* para hoje. Devo confessar que tenho uma relação difícil com Vicente porque penso que muita da sua linguagem é uma linguagem em decadência... Tenho um problema com este contexto linguístico, com este contexto hierático. Em tempos, fui um amante de Vicente, mas depois o meu gosto por ele mudou muito. Interessantemente, o *Breve Sumário* contribuiu para que as coisas voltassem a ganhar algum fogo, algum carmesim. A *Alma* deixa-me emaciado, porque é um texto da ordem do ouvir e do imobilismo, que impõe desafios brutais em termos de encenação e dramaturgia. Isto é curioso, tendo em consideração os próprios apelos que no auto são feitos em relação ao andar e caminhar. A *Alma* tem de fazer uma espécie de *fitness*, tendo o Anjo Custódio por *personal trainer*, e é de facto interessante este apelo à magreza e à musculação, a não parar para não pecar, porque é algo contrário – e eu tinha de trazer Milton à colação – à teologia miltoniana, em que o imobilismo é o valor supremo. Na *Alma* há um andar em suspenso – “planta sois e caminheira” –, por oposição ao imobilismo que deveria ser a virtual glória do penitente...

AMS Já aí voltamos, Daniel. O que acabas de dizer permite-me avançar com algumas coisas para discutirmos o espetáculo, mas queria primeiro ouvir a Isabel em relação à dramaturgia...

IM Alguns vicentistas podem dizer que mexer em Gil Vicente é desnecessário, porque ele se basta a si próprio e é, de facto, extraordinário, mas eu sou um pouco de opinião contrária, porque a forma de Gil Vicente compor era laboratorial. Ele fazia muitas experiências, e as influências e matrizes que estão na base da dramaturgia vicentina são variadíssimas. Ele vai buscar adágios e provérbios – “mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube” –, refrões populares, textos musicais provenientes dos melhores cancioneiros da Península Ibérica, chega mesmo a glosar, segundo Marcel Bataillon, um célebre texto de Savonarola, o *Fratre*. Vai ainda colher elementos da espiritualidade, da literatura palaciana, da tradição



nacional e da tradição ibérica (recorde-se a influência que sobre ele teve Juan del Enzina, por exemplo, e mais tarde, Torres Naharro), e faz uma série de enxertos. Por isso, acho que esta prática dramatúrgica do Nuno Carinhas corresponde a uma forma vicentina de compor.

AMS É uma rapsodização, no fundo.

IM Exatamente. Penso que Gil Vicente estaria perfeitamente à vontade ao observar este cruzamento de textos no seu próprio texto, num outro tempo, até porque temos de reconhecer que o séc. XVI tinha uma linguagem muito própria, um espectador também muito próprio (o da corte), um contexto de produção teatral muito específico, balizado, digamos, pela presença da devotíssima Rainha D. Leonor. A mensagem tinha de passar de acordo com a moldura ideológica e até visual daquela época. Hoje, tem necessariamente de passar de forma diferente. Se pensarmos no que acontece à Alma quando é acolhida na pousada, nessa parte do espetáculo do Nuno Carinhas em que toda a expressão plástica nos remete para imagens da Crucifixão, os poemas que são enxertados na obra são textos que abrem o auto, que lhe conferem uma leveza extraordinária e que – em vez de nos fixarem na devoção (às chagas, aos espinhos, etc.), que é um aspeto da

espiritualidade muito confinado à prática piedosa e às fórmulas – abrem caminho para um certo misticismo, que é mais libertador e funciona quase como um contraponto àquilo que se passa em cena. É muito curioso que, pelo facto de o espetáculo começar com o poema “A Minha Voz” de Nemésio, se faça entrar, pela primeira vez, na ação deste auto, um regresso à criação da Alma. Esse gesto é mesmo posto em cena quando o Miguel Loureiro se ajoelha e pega na terra. A inclusão deste poema e a sua encenação fazem assim explodir os limites da ação inicial do auto, e eu pergunto: está errado? Isto é forçar o texto? Se entendermos o texto do *Auto da Alma* só por si, seria. Só que a intertextualidade vicentina é tanta, o diálogo entre todas as obras da *Compilação* é tão forte, que inserir este poema, ainda que rebentando os limites da ação e fazendo-a regressar ao momento da criação, é mais um diálogo que se estabelece com outros textos de Gil Vicente (concretamente com o *Breve Sumário*) e é até, de alguma forma, um meio de sedimentar a tal trilogia que se supõe ser constituída por *Alma*, *Purgatório* e *Glória*. Ao vermos a Alma a ser criada neste primeiro auto, leremos os outros de uma forma diferente. Portanto, o modo como tudo isto permite uma leitura vicentina e, sobretudo, como reforça o diálogo com outras peças de Gil Vicente é, do meu ponto de vista, muitíssimo interessante.

“Para mim é ver o recordar”

AMS O que acabas de dizer relativamente à forma como Gil Vicente compunha parece-me importante, sobretudo porque nos dá uma dimensão de Vicente que, por vezes, não nos chega, que é a dimensão de uma grande modernidade, nesta rapsodização de textos e fontes. Vou retomar agora aquilo que o Daniel estava a dizer, porque não sei se concordo com a ideia de que este é um teatro estático e também não sei se concordo com a ideia de que é sobretudo um teatro poético e pouco dramático. Certo é que leituras como estas, como a que o Nuno faz agora e tem feito dos textos de Vicente, mostram bem que há aqui uma teatralidade latente que é possível explorar, e uma dramaticidade que funciona talvez a um nível mais subterrâneo, mas que está lá e que, uma vez mais, depende muita da forma como é explorada. Isso ficou visível, realmente, no *Breve Sumário da História de Deus* e vai ser uma vez mais visível neste espetáculo. Aproveito para partilhar duas ideias que me surgiram ontem, ao ver o ensaio. A primeira é uma frase do filósofo francês Jean-Luc Nancy: “A alma é um nome para a experiência que o corpo é”. Penso que a teatralidade neste texto passa muito pelo corpo, curiosamente. A imagem do pseudo-*fitness* impõe logo, de uma forma evidente, o corpo. A se-

gunda ideia – e assumo isto como uma característica do trabalho do Nuno Carinhas, onde encontramos sempre ecos de trabalhos anteriores – é a de um processo de autocitação subterrânea com variações. A primeiríssima imagem do espetáculo levou-me imediatamente a fazer uma ponte com o *Breve Sumário*. A Alma e os anjos estão deitados em posição fetal em estrados de madeira, tal como as personagens do *Breve Sumário* estavam deitadas nos beliches de madeira, numa espécie de limbo. Evidentemente, este eco passa muitíssimo pelo cenário. Passo a palavra ao Pedro Tudela, perguntando-lhe justamente se estes ecos são propositados.

PEDRO TUDELA Absolutamente propositados. Aliás, diria que os ecos também existem em relação ao meu próprio trabalho. Espero que um bocadinho mais camuflados, porque o que interessa não são essas citações... [risos]

AMS Mas estão lá. Nas cortinas, por exemplo...

PT Enfim, até no próprio estrado... Bom, há uma série de coisas que já foram ditas e que reconheço que tiveram absoluta influência para a conceção cenográfica. Já se falou aqui, naturalmente, na Alma e em Vicente, em peregrinação, na palavra, no teatro... Tudo isto está envolvido na cenografia. Apesar de no meu

trabalho gostar de respeitar as matérias de que parto – e aqui partimos de um texto –, não quero que seja excessivamente ilustrativo, ao ponto de se sobrepor ao que interessa efetivamente, que é este *combo*, chamemos-lhe assim. Respondendo diretamente à pergunta: não há dúvida de que o *Breve Sumário* está presente. O altar – enfim, não gostaria de lhe chamar altar... – é como que uma citação da cenografia do Nuno. O tipo de contaminação que existe na própria personagem da Alma, a contaminação do Diabo e dos Anjos, do bem e do mal – estas duas alas estão também presentes. E a ideia do teatro enquanto arena: arena/igreja e arena/teatro. O auto pode remeter-nos para outro tipo de questões, que também estão lá. Por exemplo, estas paletes não aparecem por acaso, porque aludem a um suporte que transporta figuras e que tem, mais ou menos, este tipo de configuração. No espetáculo, as paletes têm um papel de suporte idêntico, apesar de não terem a mobilidade dessas plataformas a que me refiro. Mas essa mobilidade acontece sobre a superfície das duas alas...

AMS A cenografia evoca também o teatro dentro do teatro.

PT As cortinas efetivamente encaminham para esse facto. É também com elas que a simetria deixa de existir, em termos formais.

AMS Tu falas frequentemente da importância que têm para ti os materiais, as texturas, as rugosidades, e que estás sempre muito atento ao comportamento dos materiais. A impressão que tenho é que trabalhas também um pouco num processo de rapsodização, ou seja, de revisitação dos materiais, de transformação desses materiais, ainda que de uma forma subtil.

PT Os materiais, por mais inócuos que sejam, têm pré-conceito. Têm o poder magnético de ir absorvendo coisas que se passam à volta deles e coisas que se lhes impõem ou se lhes oferecem. Essa transformação não é absolutamente profunda. Enquanto pessoa que participa num processo conjunto de construção que passa por ler primeiro, ouvir primeiro e discutir primeiro, que implica este tipo de contaminação, gosto de sentir que essa mesma contaminação ocorre também nas opções que são tomadas em relação aos materiais. É óbvio que há coisas mais diretas: a terra, por exemplo, é um elemento muito mais direto e, curiosamente, muitíssimo mais abrangente. Depois, há outras coisas que, para lá da substância, têm uma forma, que pode ser mais ou menos apropriada; se existir algum tipo de alteração, respeita-se o âmbito das componentes... Eu gosto de sentir dentro do palco o que consigo sentir fora do palco. E gostaria que, na plateia, as pessoas sentissem, cheirassem, respirassem o que está lá dentro. E que concedessem espaço a tudo, porque não interessa que o cenário se sobreponha demasiado. Interessa, sim, que se dilua, porque, na realidade, o que interessa são os atores que o habitam e as palavras que dizem.

AMS Eu acho que interessa tudo! [risos] Um pouco como já acontecia no *Breve Sumário*, os materiais usados na cenografia e também nos adereços são um apelo constante à memó-

ria coletiva. As madeiras, o alguidar, o metal das asas e das espadas são materiais que fazem parte da nossa memória e da nossa tradição. E isto associa-se à teatralidade que está latente no texto de Vicente e que é muito bem explorada na encenação, porque aquilo a que assisti ontem foi a um ritual. Todo o trabalho é muitíssimo ritualizado. Trata-se de um ritual que convoca a minha memória da infância, nomeadamente uma coisa muito concreta: as procissões. Para mim, aqueles estrados são andores.

PT Era a isso que me referia há pouco!

AMS O manto de cores vivas da Alma – o “brial” – convoca o manto dos santos, das imagens transportadas nos andores. É um tempo de via-sacra, um tempo de procissão, e penso que essa opção faz justiça ao processo vicentino de convocar constantemente a cultura popular. Não sei se ontem, Isabel, também viste isto...

IM Não é descabido dizê-lo. Nos seus textos, Gil Vicente convoca elementos de muitas raízes. Mas talvez seja preciso esclarecer uma coisa: frequentemente, Vicente convoca a cultura popular não tanto pelo valor nacional dos seus elementos, mas pelo significado que têm quando descodificados por parte do seu público. A presença dos pastores e todos aqueles rituais pastoris dos seus autos constituem uma forma de opor a *rusticitas à urbanitas* e, portanto, de fazer a corte reconhecer a sua própria identidade enquanto corte, por diferenciação. Mas é um facto que o que ontem vi foi justamente o que tu enunciaste: a convocação da memória coletiva e da memória de cada um de nós, embora, se calhar, se trate sobretudo da memória dos mais velhos, porque procissões, andores, compassos, tudo isto está a desaparecer. Não sei que descodificação da peça farão pessoas que estão na faixa etária dos 20 ou 25 anos. Ou têm experiências rurais ou dificilmente captarão alguns dos sentidos que nós captamos, do ponto de vista visual e ideológico. Ao ver o ensaio, não deixei até de me lembrar das imagens do Catecismo Nacional de 1954 que nós conhecemos e que tínhamos de colorir. O último poema, de Teixeira de Pascoaes, estabelece justamente, através dessa reminiscência da procissão, um nexos muito curioso com o auto e com a encenação. Se as paletes da cenografia evocam os andores (ou geografias distintas que progressivamente se cruzam e aproximam), o próprio poema dá corpo a essa memória, dá impulso ao imaginário de cada um dos espectadores. Isto é, nós todos conseguimos ir buscar o nosso imaginário e completar aquele que o espetáculo sugere. Nesse sentido, os poemas estão muitíssimo bem escolhidos. E, para além da remissão para a memória das procissões e do compasso, este poema final traz para o espetáculo a ideia de que tudo é recordação: “Os olhos me ficaram de criança./ Que para mim é ver o recordar”. No fundo, o que se tinha acabado de passar em cena é uma recordação da Paixão de Cristo, um memorial, sendo, portanto, uma afirmação do valor da memória: é preciso que a Alma esteja lembrada de algumas coordenadas fundamentais para que chegue a bom porto. “Memória, por Deus, memória deste temeroso cais...”, como advertem os ca-

valeiros que chegam no final do *Auto da Barca do Inferno*. Memória, vontade e entendimento aparecem justamente no início deste auto como as três potências da Alma e correspondem a construções teológicas medievais que se encontram desenvolvidas na obra de Santo Agostinho. Mas a ideia da memória, a ideia de que é preciso reviver as coisas, recriando-as e configurando-as dentro de si, é-nos reforçada por este poema que está cirurgicamente introduzido no final. Ele sugere até uma ligação com a Alma que, a dada altura, nos aparece no espetáculo sob a figuração de uma Madalena arrependida (“Madalena, num gesto enlouquecido,/ Gritando: *eu vi a Deus*”). Portanto, o poema faz-nos voltar de novo, pela memória, a tudo aquilo a que assistimos, fazendo com que nada seja um fragmento descolado. Há uma tessitura final que confere essa perfeição, esse arredondamento.

PT No espetáculo, as coisas vão-se completando com esse jogo de relações. O que é que se pode apresentar como exemplo? No final, depois do poema da procissão, retomase o esforço da caminhada e da corrida, e é curioso porque os andores representados pelas paletes implicam esforço. O andor é pesado, não apenas por causa das figuras que transporta, mas ele próprio é pesado. Portanto, todo este tipo de relações está presente nesse *loop* final que acho absolutamente fantástico.

PS Quando trouxe este poema de Pascoaes para um ensaio, partilhei-o algo envergonhadamente com o Nuno Carinhas: “Trouxe-lhe isto, mas era uma coisa que estava a pensar para o Manual de Leitura...” Corajosamente, o Nuno acabou por se decidir a inseri-lo no final do espetáculo, que era o momento que ainda estava por resolver em termos de dramaturgia. No fundo, enquanto alegoria, o *Auto da Alma* está bastante expurgado de referências temporais e espaciais. Só o Diabo menciona uma terça-feira e se refere a Valença, que na verdade é a Valência espanhola. Mas, salvo estas honrosas exceções, e ao invés do que sucedia no *Breve Sumário*, o auto parece imune à contaminação histórica e geográfica, pelo menos explicitamente. A par da dimensão plástica do espetáculo, este trecho de Pascoaes projeta o auto numa paisagem portuguesa, restituiu-lo à sua origem, inscreve-o nessa memória nossa. Curiosamente, Vicente e Pascoaes têm este traço identitário em comum: são homens de um lugar e, por isso mesmo, homens universais. Tanto quanto sei, Pascoaes praticamente não saiu de Amarante e Vicente fez apenas um turismo de presépio: enquanto poetas como Sá de Miranda e Camões viajavam para todo o lado e encontravam inspiração noutras latitudes, Vicente empreendia a experiência maior da terra portuguesa de que provavelmente há memória na nossa literatura. De algum modo, este poema situa o auto no seu horizonte, e faz ainda uma outra coisa. A fala final de Santo Agostinho convida os presentes a ir comer “a fruta deste jantar” no “pomar adonde está sepultado o redentor”, o que abre uma brecha que nos permite entrever o domingo da Ressurreição. Ora, o texto de Pascoaes instala-nos precisamente nessa manhã de esperança, convertida afinal em objeto de rememoração.

“Os anjos estão vestidos para a festa, o próprio Diabo está vestido para a festa!”

AMS Deixem-me também dizer que o que está presente na encenação não é apenas a memória do cerimonial religioso. A festa profana também lá está. Se, por um lado, temos a representação da Paixão de Cristo no interior da igreja – mais uma vez, o teatro dentro do teatro, porque toda a cena é uma perfeita representação dentro da representação –, por outro, temos os foguetes, a banda de música e a corrida para a festa. Os próprios figurinos convocam esse lado profano da festa: os anjos estão vestidos para a festa, o próprio Diabo está vestido para a festa! O espetáculo propõe ao público estas duas dimensões, o sagrado e o profano. Mas voltaria a insistir na frase do Jean-Luc Nancy: “A alma é um nome para a experiência que o corpo é”. Gostava de ouvir o Nuno sobre isto, e naturalmente sobre tudo o que dissemos.

NC Há uma coisa neste elenco e na distribuição das personagens para que gostaria de chamar a atenção. Não é inocente que a Alma seja uma mulher entre homens. Ainda por cima, uma mulher que tem a idade que tem. Há pouco, a Isabel perguntava se a memória das procissões iria ou não contagiar as novas gerações. Bom, haverá outros pontos de contágio, pelo menos assim o espero. A começar no facto de esta jovem Alma se entregar a um exercício reconhecível, mas também no facto de se encontrar na condição de iniciação. Respondendo ao que o Daniel expressou há pouco, eu diria que o auto é profundamente teatral, no sentido em que versa a construção de uma personagem. Isso esteve sempre presente ao longo do processo. Como é que é possível inscrever a imagem da Alma de fato de treino para depois, de repente, a tornarmos um objeto barroco, intensamente pictórico? Como é que uma atriz tão jovem, com tão pouca experiência ainda, pode ser lançada ao desafio desta personagem? Não é que comporte grandes exigências psicologistas, mas é com certeza uma personagem que obriga a uma especial interioridade e a uma capacidade já muito adulta de especulação sobre a sua própria condição. Note-se que a esta Alma é requerido que, no espaço de uma hora, cresça de uma forma desmesurada, quase até à morte. Daí termos permitido que ela envelhecesse, e que envelhecesse de um modo teatral, perfeitamente falsificado, pela simples aposição de uma cabeleira, porque o corpo permanece igual. Mas é sobre esse corpo que depois – e isso não está propriamente no auto – recaem os sacrifícios crísticos. É um corpo sobre o qual se opera. Não sofrendo transformações ou lacerações, é um corpo demonstrativo.

AMS É uma “expeausition”, como diz Jean-Luc Nancy, uma “exposição da pele”, do corpo – um corpo exposto.

PS “Isto é o meu corpo.”

NC A roupa interior do figurino da Alma não será a que viram ontem. Vai ser uma espécie de *body* vermelho, que tem a ver com carne... Desde que o Diabo lhe põe as mãos em cima e, como por magia, a expõe, arrancando-lhe a

roupa para a vestir com uma outra, que achei que a transformação não poderia ficar por aí. A viagem tinha de prosseguir e acabar naquele cobertor de sobrevivência com que é envolvida no final.

DJ *Body* é corpo também. Cromaticamente, o figurino vai ser alterado, é isso?

NC Sim, o *body* vai ser vermelho, não vai ter aquela falsa cor de pele.

DJ A ideia com que fiquei é que se estava a simular um corpo nu.

NC Nesse caso, teria de ser mesmo um corpo nu. Não é por pudor, mas penso que o auto não aguentava isso.

IM Mas a cor altera completamente o significado.

AMS Eu não sabia disto, mas é importante. Para mim, a presença do corpo é muito forte neste espetáculo, é o que conduz todo o ritual: é um corpo que se vai transformando, que vai sofrendo variações. A frase de Jean-Luc Nancy esteve sempre presente ao longo do ensaio, esta ideia de que a alma é a experiência que o corpo é.

DJ Mas, neste caso, tenho a impressão que o corpo não sofre nenhum tipo de metamorfose. Não é castigado pela peregrinação. Nesse sentido, a Alma permanece intacta do princípio ao fim. O corpo nunca é castigado, nunca é alterado.

AMS Eu acho que é!

PS Primeiro, ele é objeto de uma travestização por parte do Diabo e, depois, pelo menos na encenação, é objeto de uma transfiguração na Ceia. Há um espelhismo, um fenómeno mimético ou simbiótico, entre a Alma e o Diabo. A dada altura, ele diz “Neste espelho vos vereis...”, mas não lança mão de qualquer adereço: ele próprio, que a vestiu à sua imagem e semelhança, é a superfície em que a Alma se vê refletida. Na segunda parte do espetáculo, esta travestização demoníaca dá lugar a uma transfiguração crística: a Alma como que assimila a personagem de Cristo. Num dos seus ensaios, Stephen Reckert menciona que há um protagonista invisível, mas decisivo, na cena da estalagem, que é Cristo. O que esta encenação faz é manifestá-lo ou revelá-lo no corpo da Alma. Ao contrário do que grande parte da teologia protestante professa, a doutrina católica postula que Cristo se torna misterioso mas realmente presente no drama eucarístico: no ato de consagração, opera-se a transubstanciação dos elementos – o pão e o vinho – e Cristo torna-se presença real. No espetáculo, isto acontece através do corpo da Alma. Num ou noutro ensaio, debatemos entre nós até que ponto esta encenação das quatro iguarias pode ser lida como blasfema. Na verdade, é um debate ocioso, porque, aparentando ser heterodoxa, pode ser lida ortodoxamente – e vice-versa.

NC Um comentário apenas ao que o Daniel estava a dizer. O simples facto de a Alma ser posta em cima daqueles saltos altos, a cami-

nhar sobre aquele chão instável, repleto de fendas, já pode ser considerado como uma modificação do corpo. Ela não está a simular dificuldade: ela está realmente em dificuldade! [risos] Depois, a exposição do corpo a que o Diabo a sujeita é, por si só, um gesto transformador. A própria aposição da cabeleira não foi uma aquisição fácil para a Leonor Salgueiro, porque, subitamente, estás a pedir a uma atriz de 21 anos que se confronte com a sua imagem de *sorcière* envelhecida.

DJ É uma espécie de *Pietà* em modo bruxo, em feiticeira. De qualquer maneira, há um registo de grande sensualidade e carnalidade no espetáculo. E depois a ideia da transubstanciação, da hóstia tornada corpo, de Cristo tornado literalmente presente, é muito intrigante. Há momentos de uma extrema sensualidade, quase de volúpia nessa eucaristia...

PS Isso tem que ver com o misticismo medieval, que nos faz aceder a uma zona de perigosa indiscernibilidade entre corpo e espírito.

DJ Poderiam ter-se aventurado por terrenos mais sado-maso, com a ideia das chicotadas e coisas do género. [risos] Ainda assim, as iguarias são, de facto, algo de muito violento e carnal. Uma palavra apenas sobre a cenografia, que tem muito de *arte povera*. Há ali uma combinação pobre que depois evolui para uma composição hierática, dórica, sacerdotal. Achei extraordinária a descida das paletes no segundo segmento que, combinadas com os cortinados escarlates, me fizeram lembrar Mark Rothko.

PT São boas referências, obrigado. [risos]

IM É curioso que, de tão exposto e visível – de tão incorruptível também, porque afinal só os cabelos envelhecem, o corpo mantém a sua figura delgada –, o corpo acaba por se desmaterializar. É como se, pela sua afirmação recorrente, ele se esbatesse, um pouco como o que sucede naquele verso de Gertrude Stein: “Rosa é uma rosa, uma rosa, uma rosa”. Pela repetição, o signo esvazia-se, começa a perder-se. Diria que, de tanto se nos afirmar perante o olhar, o corpo perde a opacidade de corpo e vai deixando ver a alma, que não é um nome, mas uma realidade indissociável do corpo. É portanto muito curioso este tratamento dado ao corpo, num *Auto da Alma*. Claro que esta é apenas uma leitura minha, evidentemente...

NC Aliás, passa apenas a ser costas, a partir de certa altura.

AMS Não partilho dessa sensação. Aquela imagem da corrida impõe justamente o físico e o corporal, até na forma como os atores dizem o texto, porque estão em esforço. Aproveito para interrogar o Nuno sobre o momento final em que se retoma a corrida: trata-se de um final que contém uma ideia de circularidade. Ao pensar se este recomeço de forma idêntica seria uma metáfora da vida, lembrei-me de um texto de Erri De Luca, onde ele diz: “Na minha vida existe o limite do imperdoável, do jamais reparável. Não posso admitir ser perdoado, não sei perdoar aquilo que cometi”. Este recomeço fez-me pensar nisto...



NC A existir, é um recomeço – pelo menos assim o pretendi – que é diverso do início. A abertura do espetáculo é um ritual sério, grave, é o princípio de uma experiência de iniciação à qual não temos um acesso assim tão direto, enquanto no final, embora a forma seja a mesma, estamos já imbuídos do espírito da procissão e da festa. É como se ainda se fosse para a festa em vez de se regressar da festa. Por outro lado, esse recomeço ou eterno retorno pode aludir a variadíssimas coisas, como a uma espécie de universalização desta Alma ou a uma espécie de destino genérico da humanidade, e já não interessa se aquela é a mesma Alma que vimos no início ou se é outra. O percurso vai ser o mesmo, vai ter de recomeçar, vai ter de aprender tudo de novo. Há com certeza coisas que ainda não teorizei ou planeei conceptualmente, mas tenho a certeza que estão presentes e que podem ainda ser exploradas, mesmo do ponto de vista formal.

IM Achei o final magnífico, e gostaria de dizer porquê. No fundo, na forma como está encenada, toda a peça é profundamente escatológica. Escatológica, no sentido da experiência que a Alma é levada a viver, entre a morte e a

ressurreição, a cruz e a glória, o sofrimento e a alegria. Estas polarizações estão todas na encenação, e eu gosto imenso da figuração desta Alma, alegorizada como uma maratonista. Tendo-se eliminado aquele intróito do auto, cria-se em cena uma dimensão alegórica que tem de ser decifrada pelo espectador. Para mim, talvez o aspeto menos atrativo do texto vicentino seja justamente essa abertura, esse prólogo (na altura, um sinal da renovação literária de Gil Vicente, que começa a introduzi-lo na sua obra por influência de Naharro) em que Santo Agostinho explica que, porque a Alma vai cansada, é necessário uma estalajadeira que a apoie, que a estalajadeira é a Santa Madre Igreja, etc. Quando lemos o auto, a alegoria já está decifrada, já está descodificada, não oferece qualquer resistência. Ao retirar-se esse passo do texto, que era muito vinculativo, dá-se ao espectador a capacidade de interpretação de que ele estava, de algum modo, privado. Pelo facto de iniciar o espetáculo a correr e de, no final, após a ceia, a Alma regressar outra vez à sua corrida, esta Alma é a expressão da experiência escatológica por excelência: ela é chamada a viver e a morrer, à cruz e à ressurreição, à morte e à alegria. Não interessa, de facto, saber se é a mesma alma ou outra. Pode



ser a mesma, dando-nos as dimensões diversas de morte e vida que é chamada a experienciar na sua peregrinação, na sua maratona.

AMS As paletes começam por ser um tapete de *jogging* e só mais tarde passam a ser andores...

PT Têm igualmente aquela forma quadrada do ringue, que é também um recinto de esforço.

IM Esforço que é o que se está a pedir sistematicamente à Alma: o esforço de configuração com Cristo. Há pouco, o Pedro estava a comentar que a encenação da Ceia, com a Alma a ser metamorfoseada em Cristo, poderia eventualmente ser lida como uma heresia. Do meu ponto de vista, não é heresia nenhuma, pelo contrário: a configuração total da Alma com Cristo constituiria a perfeição das perfeições.

PT A cena do batismo é uma espécie de espelho, que reflete de modo invertido a imagem da *Pietà*: vemos uma mulher deitada na posição de Cristo e, no lugar da mãe, está um homem. Isso é fantástico...

“Atravessar uma piscina vazia com uma vela acesa na mão”

PS Gostaria de retomar um aspeto que acabou por ficar na sombra e que a Alexandra mencionou no início desta conversa: a invenção de uma personagem que não consta do auto e que batizámos como Um Peregrino. De facto, mais do que a incisão da fala inaugural de Santo Agostinho ou do que as inserções efetuadas, a criação desta personagem ambígua constitui a intervenção dramática mais significativa. A meu ver, isto decorre de um dos traços mais persistentes da fisionomia artística do Nuno Carinhas: um certo gosto – corneillian, brechtiano, pirandelliano – pela metateatralidade, algo que, todavia, nunca chega a ser ostensivo. Poderíamos lembrar o *Breve Sumário* ou o *Beiras*, onde todos os atores estavam permanentemente em cena, mesmo quando não estavam em “situação”, mas estou a pensar especialmente no estatuto que a encenação do *Tambores da Noite* atribuiu à personagem do Babusch, convertendo-a, como na altura dizia o Francisco Frazão, numa personagem-didascália, numa projeção do próprio autor. Algo análogo acontece com a personagem inventada para o Miguel Lourei-

ro, que peregrina não só por vários territórios literários, mas também por várias condições. Começa por se nos afigurar a voz do Criador, do autor ou do encenador, passando depois, equivocadamente, por estatutos diversos: espectador interno, duplo da Alma, comentador da ação, guardião da narrativa, etc.

NC Há também o desdobramento inicial da personagem do Anjo em anjos, um batalhão angelical. Essas opções servem sempre para abrir sentidos, abrir vias que estão contidas nos textos, como que em potência, e que, quando passam a ato, fazem apelo às nossas memórias. Servem para tornar maior o que, se permanecesse fechado, seria redutor. Mas tenho a noção de que nenhuma dessas coisas é feita de uma forma paternalista, no sentido de facilitar a vida ao espectador...

AMS Não facilita nada! [risos]

NC Logo no início, aquele texto de Nemésio é de uma escatologia pesada. [risos]

IM Mas a inserção desse poema no início do espetáculo dá muito que pensar. Aquilo que é pedido à Alma é um esforço de maratona: ape-

sar de fragilizada e envelhecida, a Alma consegue chegar onde era suposto que chegasse, o que a faz entrar num registo quase épico. Curiosamente, essa voz inicial cria a Alma numa espécie de registo contra-épico, porque a faz provir da “lama azeda e quente”, do “farrapo de mim” e do “tanque pútrido”. Tudo isto representa um universo de dificuldade que a maratona vai superar. Há aqui uma criação que não tem nada a ver com a criação genesiaca, onde tudo é perfeito: “E Deus viu que tudo era bom”. Ao invés, este texto diz-nos: “Vamos a ver se pode ser”. Como o Pedro acabou de dizer, a personagem do Miguel Loureiro tem um estatuto movediço, ela vai-se metamorfoseando ao longo do espetáculo, e tanto pode ser a voz do Criador como a voz do dramaturgo ou outra. Mas, se a tomarmos como a voz do Criador, sobretudo por causa do gesto que acompanha aquelas palavras, esse texto expressa a dificuldade da criação: “Vamos a ver se te crio”. Essa dificuldade decorrerá, certamente do livre-arbítrio, da liberdade que define a Alma, isto é, da própria natureza do objeto criado. Mas, em todo o caso, é uma criação rodeada de dificuldades, feita a partir dos escombros, num universo adverso. Esta Alma humana traz dentro de si, desde o início, o estigma da queda, da imperfeição, do insucesso. Portanto, no final da maratona, consegue-se um tom épico que é reforçado por esta tónica totalmente anti-épica do poema inicial, que faz a Alma sair de um tanque de “bichos, limos, vozes, tristezas”.

DJ Nada melhor que acabar uma maratona em regime de *Pietà*! [risos]

PS Quando entre nós discutíamos este poema para o início, nunca me ocorreu, mas agora, quando ouço o Miguel a dizer “Vamos a ver se te levanto/ com estas palavras escuras/ que são a luz do meu canto./ Vamos a ver se pode ser”, isto faz-me sempre pensar naquela dúvida que se instala todas as noites, sempre que o pano sobe: vamos a ver se isto é possível, vamos a ver se o “milagre” se volta a repetir esta noite, vamos a ver se conseguimos levantar do chão alguma coisa com estas “palavras escuras”, com estes toscos instrumentos que são os nossos. O que nos remete para a precariedade que é impossível diferir do próprio teatro.

NC É realmente o momento da instauração do ritual. É a cesura que tenho absoluta necessidade de fazer em todos os espetáculos, como se se dissesse: “Deixa lá fora o quotidiano, o dia que tiveste; agora, isto aqui é outra coisa”. Depois, ou conseguimos instalar um universo próprio, que nos faça esquecer, no espaço de uma hora ou hora e meia, a superfície dos dias, ou não conseguimos... Com este poema tentamos fazer isso na absoluta aridez do espaço cénico, perante personagens que estão adormecidas, como num campo de batalha em que parece que já tudo acabou, em vez de estar ainda por começar. Passar por cima de corpos espalhados no chão é obviamente um gesto próprio de campo de batalha. No outro dia, falava ao Miguel daquela personagem tarkovskiana que atravessa uma piscina vazia com uma vela acesa na mão. É preciso chegar de um lado ao outro sem que a vela se apague... Esta é a nossa tentativa diária. •

Transcrição **Cristina Carvalho**



As noções litúrgicas de Gil Vicente espalhadas nos autos de devoção reforçam a hipótese de uma formação escolar recebida talvez em casa de algum abade sertanejo ou em escola conventual. Em todo o caso, o saber não acusa a glosa universitária. É uma ciência modesta, sem línguas sábias, nenhum sabor oratório, a não ser o eclesiástico, e quase sempre um rasgo de dúvida e empirismo. Devia ter lido muito, mas destas leituras vadias e vivas que ensinam pela ficção e pelo ardor da experiência. Teve conhecimentos mitológicos, assimilou matéria dos livros de cavalaria, manuseou sentenças e livros morais, teve luzes de certas disputas essenciais da história do pensamento e dos temas mais universais da literatura de ficção. Entre os seus raros alardes de erudição há mesmo um verso de Virgílio. Mas esta matéria avulsa e pitoresca é domada pelo seu génio, assimilada e sujeita às leis da sua expressão. Não utiliza nem compõe por amor dos amigos. A sua pena e o seu gosto são arcaicos; o mito e a história não têm para ele sentido enquanto se não deixam reduzir à escala humana. Toda a entidade conhecida, as próprias personagens bíblicas, as abstrações e personificações tomam ademanos terrenos, à medieval. A Providência é uma princesa; o Mundo um rei; o Tempo o seu monteiro-mor. David

oscila entre a alta dignidade de duque da Promissão e o humilde pelote de um pastor. Pastor é Salomão; a Fé uma pastorinha. A Virgem tão depressa é uma rainha como uma grã-duquesa, o próprio Deus se tornou o maior grã-duque do mundo: precisava de parceira. Quanto a pagãos, basta fixar este reitor das Moedas – Mercúrio. Idêntico estilo na hierarquia do inferno. Um diabo-mor outorga a Lúcifer o título um pouco arrastado de Capitão dos Reinos do Mundo. Acrescentem-se a isto os disfarces conhecidos do romance pastoril e a deliciosa metamorfose dos príncipes e dos cortesãos portugueses em peixes e em animais marinhos que, nas *Cortes de Júpiter*, fazem séquito à infanta D. Beatriz, duquesa de Sabóia, que parte para Itália – e empreenderemos como o génio de Gil Vicente encadeia o Olimpo, o céu, a criação, por uma série de reduções e equivalências de uma natureza a outra, até darem uma interpretação esteticamente pessoal do valor das hierarquias numa representação do mundo.

Vitorino Nemésio

Excerto de “Gil Vicente, Floresta de Enganos”. In *Vultos e Perfis, II: Quase Que Os Vi Viver*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004. p. 38.

Fala sois, e caminheira

JOÃO VELOSO

Um português de hoje a dar vida às palavras de Gil Vicente corre vários riscos.

Muito separa o português falado nos nossos dias do português vicentino: faz parte da estranheza do leitor moderno tropeçar numa ou noutra palavra ou expressão desconhecida, deixar-se embaraçar pelo significado diferente de um vocábulo ou não se desenredar de uma frase com outras regras gramaticais ou outra ordem de palavras.

Tropeções, embaraços e enredos são também algumas das dificuldades que encontramos quando se trata de dar voz audível às palavras escritas dos textos de Gil Vicente.

A primeira e mais clássica dessas dificuldades é não podermos saber nunca, com exatidão, como seriam pronunciadas as palavras na época de Gil Vicente, na corte e fora dela, pelo povo e pelos clérigos, pelos homens e pelas mulheres, pelos judeus e pelos gentios, no Norte e no Sul, na costa e nas serras, pelos velhos e pelos novos, nas solenidades e no quotidiano, no teatro e no mundo. De uma certeza podemos, contudo, alimentar-nos: não estando ainda consumada, na idade de Vicente, a redução das vogais átonas que hoje descora ou apaga todas as sílabas não acentuadas da maior parte das palavras, o português seria, de acordo com a dicotomia traçada por Kenneth Pike em 1945,¹ uma *língua silábica*, tal como o era e continua a ser o castelhano em que Vicente mostrava também fluência. Língua silábica, e não acentual (como o é hoje), o português articulava então claramente todas as sílabas (tónicas e átonas), cada qual no seu lugar, ordeiramente distribuídas por troqueus e iambos, dáctilos e anapestos.

Tal como os passos ritmados da caminhada da Alma e seus companheiros na sua jornada mística entre tentações e provações, também a fala, e também o português que Vicente falava e escrevia, obedece a um ritmo cadenciado em que tempos fortes e tempos fracos, como as notas de um compasso, alternam segundo padrões cristalizados, em consonância com os padrões cíclicos da música e com a suposta aptidão biológica do ser humano para o processamento do ritmo.

Desrespeitar essa cadência e essa sucessão de cristas e cavados de palavras e sílabas, que vão e vêm como ondas na maré, falseia e empobrece o texto original. Seria como se, numa partitura em compasso quaternário, um músico tocasse apenas o primeiro tempo de cada compasso e afogasse as restantes notas, mutilando a criação do compositor e impedindo o seu diálogo com quem ouve, privando-nos da fruição de uma parte da obra.

Nesta produção, e fazendo jus uma vez mais à importância que a dimensão linguística do texto – concebida como mais um objeto de trabalho explícito e árduo em si mesmo – merece

em todas as produções do Teatro Nacional São João, este foi um dos principais vetores da fixação da norma fonética deste *Auto da Alma*: preservar o ritmo cadenciado que o texto de Vicente terá tido na época da sua criação e que a progressão do português, em direção ao estatuto de língua acentual que hoje detém (do lado de cá do Atlântico), de certa forma corroe e desvirtuou.

Mais do que a qualidade fonética das consoantes e das vogais isoladamente, foi intuito deste projeto preservar o melhor possível a estrutura rítmica do texto original, graças à restituição de todas as vogais átonas, mesmo que reduzidas (“cada chevá no seu lugar!”), às suas posições de origem, à articulação nítida de cada sílaba, ao contrariar da tendência corrente no português coloquial contemporâneo para substituir vogais átonas finais por sopros, aspirações, assibilações, lenições e silêncios. Defendendo a estrutura métrica do texto original e a plenitude da sonoridade das palavras, quisemos fazer da leitura do texto uma caminhada paralela à caminhada da Alma (não é por acaso que as sílabas fortes e fracas se agrupam em pés, como batidas no solo do texto comparáveis aos batimentos dos pés que calcorreiam a estrada percorrida pela Alma e seus guardiães). Alma e fala caminheiras ambas.

Outras dimensões da elocução do texto de Gil Vicente foram igualmente tidas em consideração, com objetivos muito claros. Uma, muito importante, foi a fixação de uma norma homogénea partilhada por todas as vozes das personagens, com duas exceções deliberadamente localizadas: no diálogo entre os dois demónios, em que se incorporaram algumas marcas dialetais beirãs, e nos textos de poetas modernos inseridos durante a apresentação, em que se optou, basicamente, pela pronúncia-padrão do português contemporâneo – num caso e noutro, sempre com a mesma preocupação de um não apagamento excessivo das sílabas átonas.

Quanto às restantes intervenções, seguiu-se um conjunto de indicações básicas já observadas em produções anteriores. Dado que não se pretendia fazer uma reconstituição “filológica” do português eventualmente falado à época da estreia da peça – o que, além de não poder ser feito com total certeza da norma a seguir, poderia ser um entrave à inteligibilidade de muitas passagens do texto –, limitámo-nos a fixar um conjunto de regras relativamente simples que realçassem a dimensão histórica deste texto e que excluíssem das produções dos atores marcas claramente modernizantes. Assim, nomeadamente, optou-se por manter a pronúncia ditongada de <ou> ([ow]) e <ei> ([ej]) em todas as palavras com ocorrências destes ditongos históricos, bem

como a pronúncia alveolar, com exclusão de qualquer outra, da vibrante múltipla ([r]) (regra aplicada também à dicção dos poemas modernos). Quanto às sibilantes, manteve-se (com a exceção, já referida, do diálogo dos dois demónios) a pronúncia do português padrão contemporâneo.

O objetivo principal, como se disse, não foi proceder a uma reconstituição histórica (impossível e discutível) do português falado por Vicente ou na sua época. Uniformizar o português partilhado por todos os atores, fazer da língua um objeto de trabalho dramaturgicamente como, por exemplo, as marcações em palco, os figurinos e a iluminação, expurgar o texto dos traços segmentais mais assumidamente modernos e, sobretudo, tentar observar a estrutura rítmica dos versos, mostrando desta forma um respeito muito grande para com a componente textual de um projeto desta natureza, foram os principais desígnios do trabalho desenvolvido.

Vicente, é sabido, tinha “ouvido fonético” e servia-se da linguagem como forma de marcar situações e caracterizar personagens. As redondilhas com que ridiculariza a fonética e a sintaxe do mouro das *Cortes de Júpiter* – “Mi no saber que exto extar,/ mi no saber que exto xer,/ mi no saber onde andar [...]”² – são um delicioso exemplo disso mesmo. É dentro desse espírito vicentino que no TNSJ não se gosta de deixar ao acaso esse bem precioso e preciso que é a língua falada, e disso tentámos deixar testemunho nesta produção. •

¹ Pike, K.L. (1945). *The Intonation of American English*. University of Michigan Press.

² Sirvo-me da transcrição de A.R. Gonçalves Viana em “Deux faits de phonologie historique portugaise”, Mémoire présentée à la 10^{ème} session du Congrès International des Orientalistes. Facsimilado em L.F. Lindley Cintra e J.A. Peral Ribeiro (orgs.). *A.R. Gonçalves Viana. Estudos de Fonética Portuguesa*. Lisboa: INCM, 1973, pp. 259-265 (p. 261).

Um dia, traduzi o *Auto da Alma*...

ANNE-MARIE QUINT*

Na época em que comecei estudos de espanhol e português, em 1960, só existia uma Universidade em Paris, a Sorbonne. Foi lá que contactei pela primeira vez com a obra de Gil Vicente, durante o ano letivo 1961-1962. As condições eram ótimas, já que o meu mestre foi o professor I.S. Révah, que lecionava História da Língua Portuguesa e comentava, além de alguns textos da Idade Média, o *Auto da Barca do Inferno* e o *Auto da Cananeia*. Naquela altura, os estudantes “especializados” em português eram poucos (seis ao todo) e acho que o contacto e o diálogo com um investigador de tão alto nível, que expunha o resultado da sua pesquisa ao mesmo tempo que ela progredia, foi uma experiência excepcional para os principiantes que éramos. Mais tarde, e já como professora na Universidade de Poitiers e logo de Paris III, quando fui colega do Professor Paul Teyssier, tive ocasião de explicar várias obras de Gil Vicente aos alunos de Estudos Portugueses e aos candidatos a concursos franceses de acesso ao ensino secundário: *Romagem de Agravados*, *Auto da Feira*, *Auto da Barca do Inferno*, *Auto Pastoril Português*, *O Velho da Horta*, *A Farsa de Inês Pereira*, *Quem tem farelos?*.

Entretanto, Paul Teyssier, apaixonado pela obra de Mestre Gil, lamentava que tão pouca gente na França conhecesse o nome e a obra do dramaturgo português. Acabou por despertar o interesse de Michel Chandeigne, jovem editor também interessado por tudo o que diz respeito às culturas lusófonas. Assim nasceu um projeto ambicioso: o de traduzir para francês a obra completa de Gil Vicente.

O Professor Paul Teyssier já tinha traduzido três peças em espanhol (*Auto da Sibila Cassandra*, *Auto da Barca da Glória*, *A Tragicomédia de Dom Duardos*) para o volume *Théâtre espagnol du XVI^e siècle*, na prestigiosa coleção La Pléiade da editora Gallimard (1983). Ele encarregou-se de constituir uma equipa de tradutores composta por colegas universitários e, com o apoio de Chandeigne, explicou que íamos escolher a(s) peça(s) que desejávamos traduzir e que haveria uma troca de textos traduzidos, cada um colaborando assim, graças a uma crítica construtiva, no trabalho dos outros. Ele queria promover edições bilingues, destinadas tanto aos estudantes das universidades como aos alunos de liceu ou a um público culto, interessado pelo teatro. Acho que todos os colegas contactados aceitaram com entusiasmo a empresa. E foram escolhidas as primeiras peças.

Ora, uma colega minha em Paris III, Teresa Mota-Demarcy, que dava um curso de língua e teatro, tinha realizado em 1994 com os seus estudantes uma encenação do *Auto da Alma*. A peça foi representada, em português, perante um público universitário. E como muitos espectadores não eram capazes de compreender

a língua, a Teresa pedira-me que fizesse uma tradução para eles. Esta foi a minha primeira versão. De modo que, quando surgiu o projeto de Teyssier e Chandeigne, escolhi esta peça e também o *Auto da Feira*, que estava então no programa dos cursos de licenciatura de Estudos Portugueses. O próprio Teyssier começou a série com a edição em 1995 de *La plainte de Maria la Noiraude (Pranto de Maria Parda)*. O ano mais fausto foi 1997, com a publicação de:

- *La farce des muletiers (Farsa dos Almocreves)*, trad. Olinda Kleiman;
- *Le jeu de l'Âme e Le jeu de la Foire (Auto da Alma e Auto da Feira)*, trad. Anne-Marie Quint;
- *Triomphe de l'hiver et du printemps (Triunfo do Inverno e do Verão)*, trad. Paul Teyssier.

Em 2000, foram publicados *La barque de l'Enfer (Auto da Barca do Inferno)*, trad. Paul Teyssier, e só em 2011 *Farce d'Inês Pereira (Farsa de Inês Pereira)*, trad. Bernard Martocq.

Naturalmente, surgiram dificuldades. Houve primeiro o problema do estabelecimento do texto. Felizmente, a Biblioteca do Instituto Cultural Calouste Gulbenkian em Paris facilitou o acesso à edição fac-similada da *Copilaçam* de 1562, agora disponível na magnífica edição do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa. Esforçámo-nos por transcrever o texto dado pela *Copilaçam* com o maior escrúpulo. Seguindo os critérios definidos por Paul Teyssier, modernizámos a grafia quando possível, sem alterar os traços característicos da língua e da fonética da época de Gil Vicente.

Para as notas e comentários, as edições anteriores ajudaram muito. Como sempre acontece em trabalhos deste género, a nova reflexão trouxe alguns resultados novos também. Por exemplo, no meu caso, pude acrescentar alguns dados à probabilidade do *Auto da Alma* ter sido representado pela primeira vez numa Sexta-Feira Santa. Outra observação: a influência dos mistérios dolorosos do Rosário na escolha das etapas da Paixão de Cristo na mesma peça.

As dificuldades maiores para a tradução vieram da distância entre os conceitos de Gil Vicente e a cultura do público de hoje, entre a língua do século XVI e a dos nossos dias. Edições e traduções foram discutidas e lidas por nós os três: Paul Teyssier, Olinda Kleiman e eu. Houve uma verdadeira colaboração. Desejávamos conseguir uma tradução legível, sem dificuldades excessivas, para um leitor atual relativamente culto. Mas como traduzir os versos vicentinos? Não queríamos renunciar ao ritmo, em particular no *Auto da Alma*, em que a musicalidade do texto é um dos traços mais encantadores da obra. Depois de vários debates, chegámos à conclusão que as redondilhas portuguesas correspondem ora ao heptassílabo francês, ora ao octossílabo. Mas o heptassí-

labo é mais próprio para as passagens líricas, e o octossílabo mais adequado aos efeitos cómicos. No *Auto da Alma*, em que alternam redondilhas e versos de três ou quatro sílabas, não me foi possível conservar sistematicamente a mesma alternância e, às vezes, a versos breves portugueses correspondem heptassílabos franceses. Por fim, parece-me que o resultado é uma prosa cadenciada, fácil de dizer em voz alta, que poderia ser adotada sem grandes modificações pelos atores.

Desgraçadamente, que eu saiba, até hoje nenhum encenador francês teve a audácia de encenar uma peça de Gil Vicente em língua francesa. Todavia, na década de 1990, a representação em Paris do *Pranto de Maria Parda* por Maria do Céu Guerra e, mais tarde, a do *Triunfo do Inverno* por Luis Miguel Cintra foram autênticos sucessos. Mas o público era, na sua maioria, de origem portuguesa. Ora, os autos vicentinos não são apenas interessantes dum ponto de vista literário: são textos intensamente teatrais. Uma obra como a de Gil Vicente foi feita para ser representada, não apenas para ser lida. Apesar das didascálias serem muito escassas, os textos em si oferecem uma vastidão de ideias de encenação. Além disso, a liberdade de tom do escritor, a virtuosidade da sua linguagem, a eficácia dos seus recursos cómicos e, no caso do *Auto da Alma*, o seu lirismo comovedor não podem deixar o público indiferente.

O que também chama a atenção é a cultura de Gil Vicente. Discordo de Carolina Michaëlis, que a julga elementar. Como não se sabe nada de certo sobre a sua formação, só se podem emitir hipóteses. No *Auto da Alma* é claro que a sua cultura religiosa não pode vir apenas da liturgia e dos sermões ouvidos por um cristão devoto, como foi com certeza. Ele tinha informações sobre os debates teológicos que agitavam a cristandade do seu tempo, e conhecia as doutrinas dos diversos partidos, doutrinas que ainda hoje têm os seus partidários...

Para dar a conhecer Gil Vicente a um vasto público francês, seria necessário conseguir que algum encenador ou ator de talento se interessasse pela sua obra, sobretudo agora que dispomos de várias peças traduzidas. Os esforços dos professores no âmbito escolar ou universitário parecem insuficientes. Por minha parte, insisti para que Teresa Mota fizesse ler as peças de Gil Vicente ao seu filho, Emmanuel Demarcy-Mota, atualmente diretor do Théâtre de la Ville, de Paris. Sem resultado até agora, mas paciência... •

* Professora Emérita da Université Sorbonne Nouvelle – Paris III

A coragem inconveniente do Pregador

Auto da Alma: 1518-2012

JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES*

1. As circunstâncias

Estamos em 1518 e a Páscoa aproximava-se. Na corte de D. Manuel os dias não eram já de júbilo. Depois da morte da rainha D. Maria (sua segunda mulher), ocorrida a 7 de março do ano anterior, o Rei tinha entristecido, chegando a colocar a possibilidade de delegar os negócios da governação ao príncipe herdeiro, D. João. Gil Vicente encontrava-se então no auge da sua carreira. Desde 1502 que, com aplauso geral, vinha concebendo e fazendo representar uma ou duas peças por ano. Em 1516, porém, tinha descoberto um novo filão: partindo do tópico das danças macabras, o dramaturgo vinha transformando em teatro o julgamento *post-mortem* de toda uma sociedade. Assim sucedera já com a *Barca do Inferno* (1516 ou 1517); assim iria suceder ainda com mais duas peças interligadas: *Barca do Purgatório* (Natal de 1518) e *Barca da Glória* (Páscoa de 1519). Poderia pensar-se que, por esses anos, não sobriaria tempo ao autor para se dedicar a qualquer outro projeto. E, de facto, assim parece ser. O *Auto da Alma*, representado nos últimos dias da Quaresma (talvez um ano depois de *Inferno* e seis meses antes de *Purgatório*) é ainda parte integrante de um único programa criativo, vasto e bem delimitado, que envolve quatro peças assinaladas pela contiguidade temática. Em si mesmas, as *Barcas* (qualquer delas) reproduzem já a correlação entre a Vida e a Morte, uma vez que o destino escatológico de cada personagem depende das obras praticadas. Mas trata-se de uma evocação sumária, destinada apenas a destrinçar o Bem do Mal. No conjunto deste programa artístico e doutrinal, pode dizer-se que o teatro da vida se encontrava em desvantagem perante o teatro da morte. Pode ter sido esse o intuito primordial de Gil Vicente quando decidiu compor este novo auto: repor algum equilíbrio nesse ambicioso projeto, ao qual se dedicou, em registo de exclusividade e concentração, entre finais de 1516 e meados de 1519.

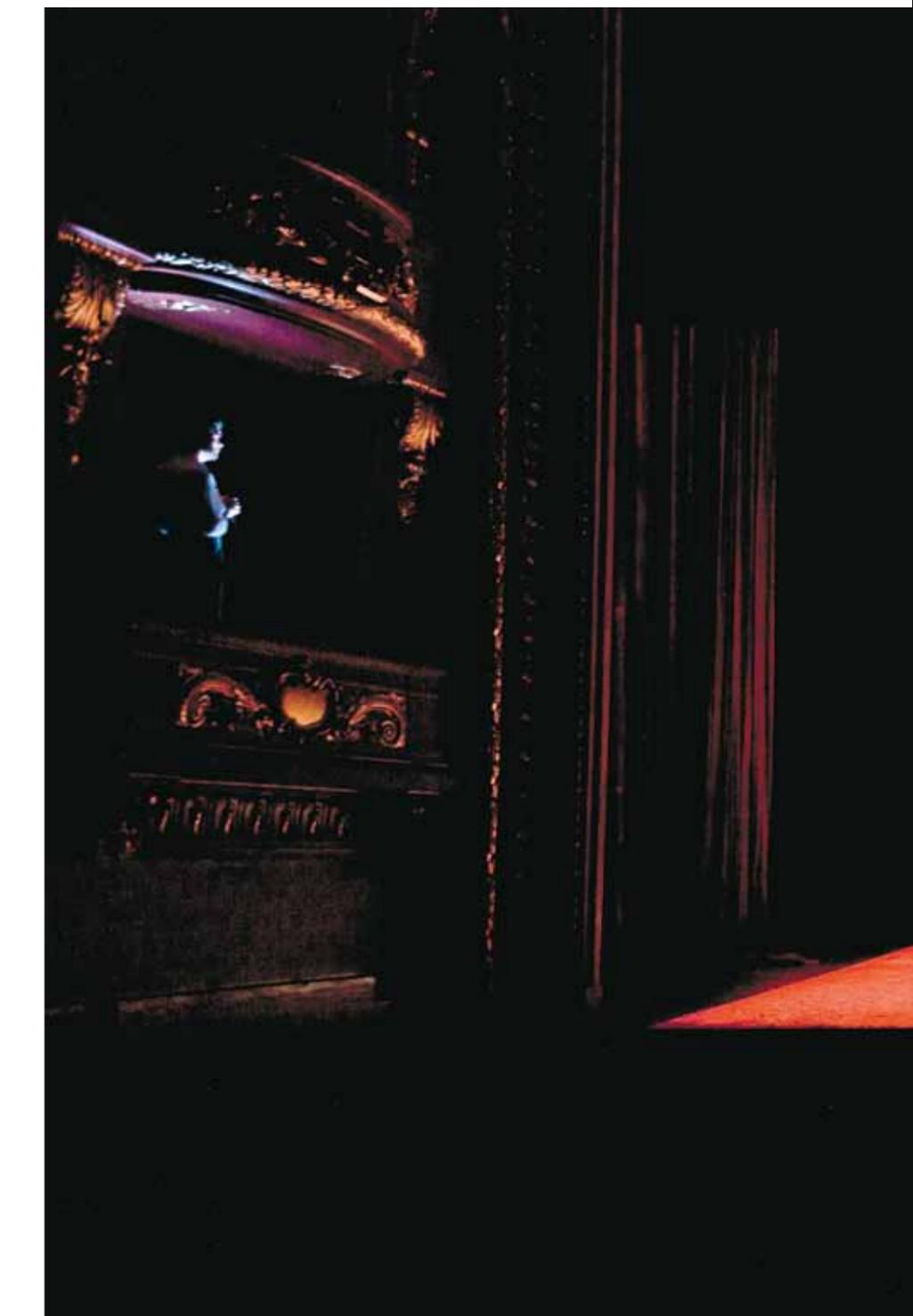
Na sua complementaridade, as *Barcas* destinavam-se a dar à Morte a expressão que lhe correspondia na mentalidade medieval; *Alma*, por sua vez, tinha por fim encenar a Vida. Do ponto de vista quantitativo, porém, o contraponto não poderia ser perfeito. Enquanto no conjunto das três peças a Morte atingia personagens das diferentes condições sociais, em *Alma* a Vida só poderia ter uma representação sintética. Assim viria a suceder, com efeito: a personagem que atravessa o tempo em direção à eternidade vale por todas as almas viventes, independentemente da sua circunstância económica e social. E assim, com uma só peça, o dramaturgo consegue operar um efeito de correspondência global, fazendo com que cada personagem das *Barcas*

possa ser vista como o resultado da Alma emblemática que, em cada momento, tem que escolher entre a lassa tentação do Diabo e a exigente aplicação da doutrina do Bem.

2. Uma Pregação para a corte

Ainda hoje assim é: um artista pode muito mais facilmente consagrar-se a um projeto de criação demorado e consistente se tiver a garantia de um público fiel. Era o caso de Gil Vicente. Trabalhando na órbita do Rei, o dramaturgo podia antecipar a reação dos espectadores. Nessa medida, o acolhimento dispensado à *Barca do Inferno* dera-lhe já a clara noção do que poderia vir a constituir o impacto das restantes peças que tinha em mente e veio a escrever no âmbito deste ciclo. Só assim se entende que o artista se tenha arriscado num quadrante que, por sinal, nunca mais viria a cultivar. Trata-se ainda de uma moralidade, é certo. Mas existem diferenças importantes entre os autos em presença: enquanto as *Barcas* combinam alegorias (Anjo e Diabo) com personagens socialmente reconhecíveis (Alcoiteira, Lavrador, Conde, Bispo, Papa, etc.), em *Alma* só temos alegorias e símbolos. A Igreja Madre e os seus doutores, a Alma, o Anjo Custódio e o Diabo tentador que, no final, dialoga com um seu congénere. Temos ainda a cena de refeição eucarística, na qual a Alma é alimentada com as insígnias da Paixão, ao som de Hinos penitenciais e glorificantes, que instuam um verdadeiro ambiente de iluminação mística.

Tudo leva a crer que Gil Vicente soubesse que esta peça teria um grau maior de dificuldade para o seu público habitual. Bastava ter em conta que dela estão ausentes as referências palpáveis e concretas que apoiam a teatralidade de outras realizações: farsas mas também moralidades, mistérios e comédias. É inclusivamente legítimo supor que o dramaturgo talvez não se tivesse atrevido a cultivar este registo sem o suporte cronologicamente próximo de outras obras. Havia, desde logo, uma densidade doutrinal incomum: a teoria do *livre-arbitrio* sempre foi das mais controversas e das menos fáceis de explicar. Por isso, constituiu a base de tantas outras moralidades europeias (católicas e protestantes), designadamente as que se escreveram em língua francesa. Mas, para além disso, o dramaturgo confrontava-se com uma outra dificuldade: não poderia agora contar com expedientes de êxito tão seguro como aqueles a que tinha recorrido nas *Barcas*: o histrionismo natural do frade, que dança com a sua dama e exhibe os seus dotes de esgrimista, a pose sobranceira do fidalgo Dom Anrique, a linguagem inventiva do Parvo Joane e o seu movimento pendu-



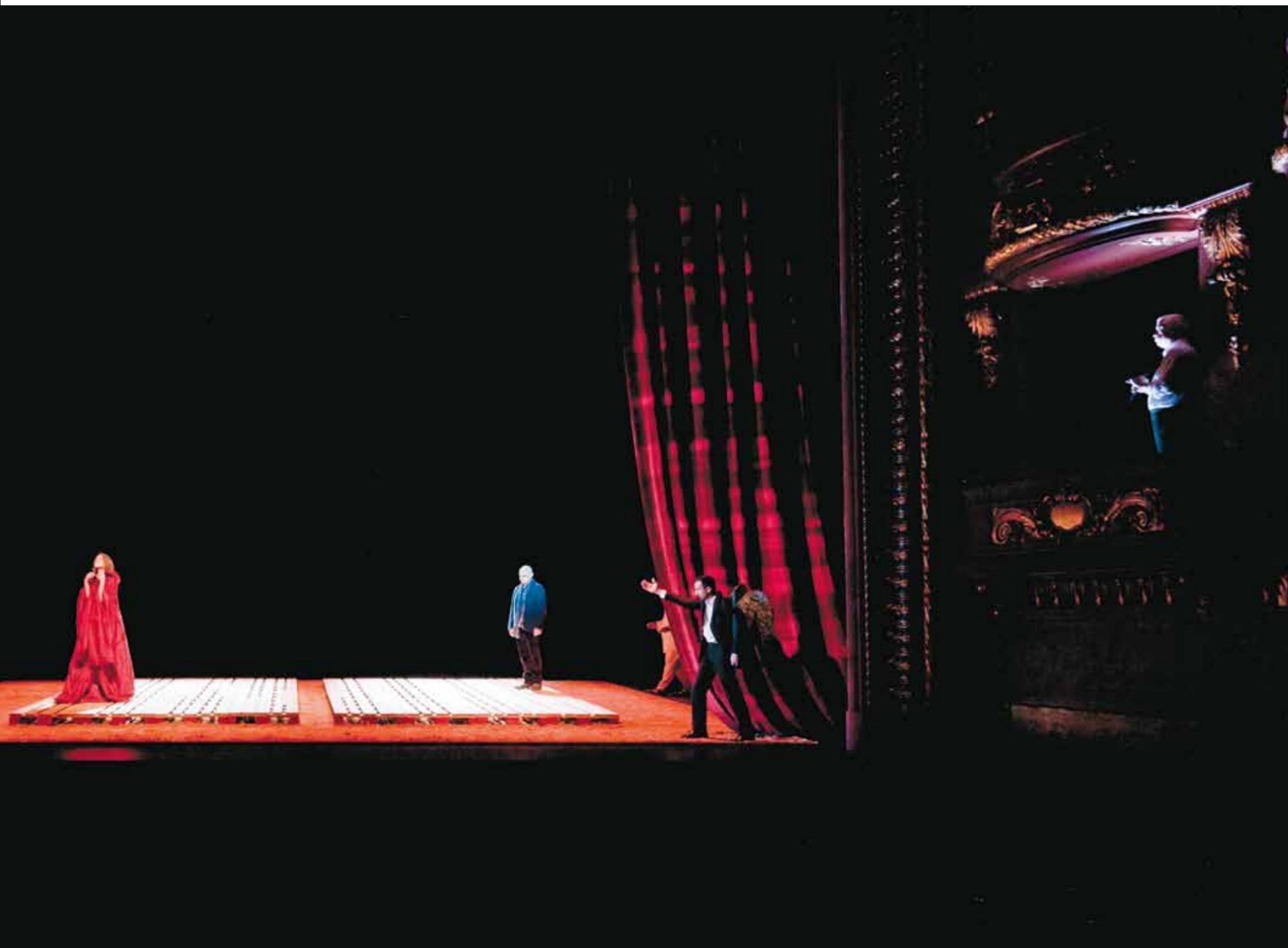
lar ao longo da peça, o drama humano e social do Lavrador, que se considera “vida das gentes e morte de nossas vidas” e, em geral, o espanto dos simples do Purgatório perante o drama da Morte. Na sua intensidade, o arrependimento e a oração dos grandes do mundo na *Barca da Glória* afasta-se deste ambiente cénico, aproximando-o já do *Auto da Alma*.

Nesta peça, de facto, quase tudo se joga em discursos longos, aparentemente menos compatíveis com a ideia moderna de teatro: a chamada Didascália (não apenas destinada à leitura), a oração para Santo Agostinho e o primeiro discurso do Anjo. Trata-se, logo a abrir, de uma extensa catequese, onde se fixa uma conceção geral de Vida e de Tempo, definindo os perigos da Vontade humana, da qual hão de depender, em alternativa, os caminhos da Salvação e da Perdição. Num segundo momento, a teatralidade da peça altera-se significativamente, tornando-se mais viva, para se traduzir num confronto de estratégias e nas hesitações de uma Alma dilacerada. No final, quando a protagonista entra na Igreja, recupera-se a discursividade solene da abertura, agora acrescentada do cerimonial litúrgico e de todos os seus símbolos. Acompanhando estas mudanças, o espetáculo é ainda servido por um conjunto de instrumentos que são, eles próprios, elementos diametralmente dispostos (a espada do Anjo, as insígnias da Paixão, a música que ora serve de pano de fundo, ora avulta como parte integrante da ação cénica; e não passam despercebidos, por outro lado, objetos de tentação como o brial e os chapins de Va-

lença, os ouros, a deambulação narcísica induzida pelo Diabo em torno do espelho). Em qualquer dos casos, porém, e ao contrário do que sucede em outras peças vicentinas, trata-se agora de uma teatralidade indireta, que carece de um atento esforço de decifração por parte do espectador.

Falemos, por fim, dos valores evocados, que constituem, porventura, a última dificuldade que Gil Vicente pode ter sentido, quando se decidiu pela representação desta peça. Com efeito, se bem repararmos, a doutrina que se defende resume-se no desprezo do mundo. São pecaminosos os teres e os haveres, as honras, as aparências. Só o despojamento e o sacrifício conduzem à salvação. A ideia de que o ser humano é peregrino neste mundo de ilusões tem consequências, levando a uma outra ideia sublinhada de forma ainda mais assertiva: a de que não é conveniente que a Alma se detenha no Tempo. Pelo contrário: é necessário que caminhe o mais rapidamente possível, na perspetiva de alcançar a Meta que se situa para além dele. Ora, ao contrário do que possa parecer, estas teses já na altura estavam longe de ser consensuais. Tal como surgem em *Alma* e, de um modo mais geral, na globalidade da *Compilação*, pode mesmo dizer-se que elas configuram uma verdadeira Pregação à corte de D. Manuel. Assim se entende que, no contexto da sedução da Alma através das tentações do mundo, o Diabo evoque, por uma vez, as circunstâncias de tempo e de lugar:

Ponde-vos à for da corte.



Este conselho demoníaco produz um efeito bem claro: identifica a corte (os comportamentos e aspirações que lhe são ligados) com tudo o que se encontra do lado da Perdição: a lisonja, a mentira e, talvez acima de tudo, a alienação. Refiro-me, sobretudo, à alienação que resulta na perda da Memória e do Entendimento – justamente as duas faculdades humanas que, juntamente com a Vontade, constituem a natureza profunda da Alma. Não é por acaso que o Diabo desde sempre se empenha em neutralizar as duas primeiras; e não é em vão que Gil Vicente as sinaliza como estando entorpecidas entre os cortesãos portugueses, em proveito de uma Vontade errática e mal disciplinada.

No *Auto da Festa* (peça representada provavelmente em 1527 e que, significativamente, o dramaturgo não viria a incluir no “livro e cancionero” que preparou para o Rei), o escritor vai ainda mais longe, colocando a Verdade – uma outra alegoria – em situação de refúgio extremo, depois de reconhecer que lhe faltara guarida na corte... e junto do próprio monarca. Finalmente, não pode ser mais significativa a maneira como o autor se despede do seu público (a quem se apresentara 35 anos antes). Falamos de *Floresta de Enganos*, peça representada em Évora, em 1536, e que se inicia com uma cena bem significativa: um Filósofo atado a um Parvo, que o impede de falar na corte. Tão grave tinha sido a prevaricação que o dito Filósofo (evidente anamorfose do autor) se queixa de, apenas por ter proclamado a Verdade com coragem inconveniente, ter estado

em cárcel muy tenebrosa.

Não se estranha assim que, enquanto figuras teatrais, o Anjo e o Diabo se oponham, sem remissão, a ponto de nunca coincidirem em palco. O Diabo, afinal, é apenas o representante do Mundo e todo o seu empenho se cifra em levar a Alma a aderir aos comportamentos e valores maioritários; o Anjo, por sua vez, empenha-se em neutralizar esse apego, em nome de uma origem e de um destino metafísicos. Falando como fala, o Anjo pretende que a Alma se integre numa minoria, dotada de consciência em relação a si própria e à sua natureza celestial. Deste modo, o antagonismo das duas alegorias não se reduz apenas aos valores. Situa-se também na linguagem (metafórica no Anjo e literal no Diabo), no tom (duro e exasperado no Anjo, suave e lisonjeador no Diabo) e, sobretudo, no ritmo (enquanto o Diabo fala lentamente, visando contagiar a Alma com essa mesma lentidão, o Anjo adota um discurso de urgência, pretendendo que a sua protegida se desligue dos ritmos frutivos do mundo).

3. Atualidade de uma peça vicentina

Após a entrada na Igreja, a Alma parece alcançar a salvação. Renunciando aos objetos mundanos com que Satanás a tinha adornado, é purificada e retemperada com as santas iguarias. Mas não estamos, afinal, no fim de nada.

Cá fora, sem poder atuar no espaço sagrado, o Diabo tentador mostra a sua fúria, em conversa com um companheiro, também ele sedutor de almas. A nota mais importante é esse mesmo inconformismo. Contrariando o conselho do interlocutor, manifesta a intenção de não desistir da Alma que temporariamente se encontra fora do seu alcance. Sem esta cena, o sentido da peça seria diferente. Se ela não existisse, o auto certificaria o triunfo do Bem, consumado numa alma particular. Com ela e através dela, o auto ganha uma dimensão mais alargada. Afinal, aquela Alma não tem tempo nem lugar. É reconhecível no século XVI mas Gil Vicente parece ter querido projetá-la para mais longe. No contexto da luta entre o/um Bem e o/um Mal, a Alma continua o seu percurso dilemático, inebriando-se com o mundo mas tendo consciência dramática dos seus enleios.

Na ortodoxia própria de uma época, Gil Vicente não poderia antecipar as metamorfoses modernas do Bem e do Mal. Mas não se enganou quanto à natureza da espécie nem quanto às dificuldades que resultam da sua relação com o Tempo. Por estes motivos e sendo porventura uma das peças menos populares que Gil Vicente escreveu, o *Auto da Alma* conserva uma atualidade rara, capaz de nos fazer transportar produtivamente à corte de D. Manuel (afinal composta por pessoas não muito diferentes de nós, em termos de dúvidas e de aspirações); mas representada agora, na Quaresma de 2012, a peça – que teve honras de cena, pela primeira vez, ao que tudo indica, em dia de

Sexta-Feira Santa (2 de Abril de 1518) – é ainda capaz de nos conduzir a uma interpelação profunda que, se o quisermos, abrange a questão da liberdade (dos seus fundamentos e das suas implicações) e da retidão dos comportamentos. Em última instância, a mensagem vicentina questiona a própria natureza humana, enquanto mistério que alimenta todas as doutrinas sem se deixar prender completamente por nenhuma.

Afirmar ao espectador de hoje que não é deste mundo e que se deve empenhar em resistir às suas poderosas tentações materiais pode parecer anacrónico a uns e pelo menos discutível a outros. Mas já era assim no tempo de Gil Vicente. Para além de algumas correntes teológicas minoritárias (mas nem por isso menos influentes), não faltava quem valorizasse a Criação e a bondade de Deus que nela se refletia. Boa parte da obra vicentina assenta neste último pressuposto e, por isso, é dedicada a moralizar as relações humanas e institucionais. Neste auto – e só neste auto – o dramaturgo pregador vai mais longe, sublinhando que, afinal, não somos o que pensamos ser, julgando-nos livres mas não escolhendo em liberdade, tentando exorcizar o tempo e perdendo sempre a batalha contra ele. Quis dizer isso aos seus contemporâneos mas, talvez contra as suas próprias previsões, a sua mensagem não perdeu atualidade e continua a ressoar aos nossos ouvidos, tão inquietante e perturbadora como há 500 anos. •

* Professor da Universidade de Coimbra

O drama

ALBERTO PIMENTA*

Uma alma afligida pelas tentações do Diabo, por exemplo uns sapatos de luxo; admoestada pelo Anjo pelo luxo dos sapatos, ou seja, uma alma em aflição, por um pecado que não parece pecado de importância. E se a alma pertencer a pessoa de alto estado (porque a alguma pessoa a alma há-de pertencer), a questão não é de estado mas de protocolo. Sua Santidade usa sapatos Prada e foi com um desses pares que visitou Auschwitz, sem sombra de pecado. Mudaram os tempos? Não sei. No séc. XVI não havia Auschwitz para o Papa visitar, mas seria muito estranho um nobre da época andar descalço ou em alpercatas. Só se fosse penitência.

De resto, que alma é esta sem corpo, mas representada por um corpo, o qual significa a Alma? Intrincada questão que se resolve com a maiúscula que aponta para o geral, contradizendo os princípios clássicos de que cada indivíduo dá origem, deliberadamente ou não, à sua situação trágica; porém, seguindo os princípios e gostos éticos e estéticos medievais, o dogma é a generalização da condição humana. No entanto, não se encontra em todo o drama medieval outro drama duma Alma. Nem portanto se encontra uma alma assediada dum lado pelo Diabo e do outro pelo Anjo. Há já no séc. XI um capitel da Abadia de São Bento em Benoît-sur-Loire, não longe de Orléans, que representa isso exactamente: uma alma de tamanho menor ao centro (numa igreja de Arles, a alma de Santo Estêvão levada em ascensão surge igualmente como uma criança), ladeada à direita pelo Diabo, que lhe segura a mão, à esquerda por um anjo que também lhe segura a outra mão e ostenta discretamente um ar vitorioso. Mas os capitéis, as gárgulas, muitos vitrais das igrejas da Idade Média exibem com inesperada fantasia e curiosa obsessão figurações do Diabo. Diverso é o caso dos vários ciclos de textos dramáticos mais conhecidos, ingleses, franceses, espanhóis, alemães, que glosam todos ou festividades litúrgicas (Natal, Páscoa) ou momentos concretos da história bíblica, desde a Criação até ao Juízo Final, e sempre com personagens reais, completas e concretas, corpo e alma; e embora o Diabo figure, como é de esperar, nas cenas da Queda de Lúcifer, é de resto uma personagem rara. É que os capitéis e gárgulas são enfeites, e os dramas têm um papel edificante. Há um drama que se aproxima em termos alegóricos da visão cristã do percurso da alma neste mundo, que é o *Elckerlyc/Everyman*, respectivamente flamengo e inglês, de começos do séc. XVI (entre 1495 e 1537), e com prioridade discutível e disputada. Mas também aí não figura o Diabo.

A peça começa com uma ordem divina: o Sr. Todo-o-Mundo é convocado pela morte para uma viagem sem adiamento e irremediável, na qual ninguém o quer acompanhar. Todos nesse momento o repudiam. Parentes e amigos, e os próprios bens, que ele julgava seus e portanto ao seu dispor; as Boas Acções es-

tariam dispostas a acompanhá-lo, mas estão muito debilitadas para tal, e aconselham-no a procurar a sua irmã Sabedoria, que o leva à confissão e ao arrependimento.

Este Todo-o-Mundo quase não chega a ser uma alegoria, antes um mero espelho do comportamento do ser humano nesta vida, englobando por isso mesmo corpo e alma, as suas duas partes, com um modo de agir ditado de dentro, não provocado por qualquer entidade externa. Para que isso possa acontecer, torna-se necessário que exista o Diabo com autonomia, e possa encarnar como parceiro do homem. Othello, na peça de Shakespeare, perto do fim, olha para os pés de Iago (já preso) e, não os vendo fendidos, murmura “é só uma fábula”, e acrescenta: “Se és um diabo, não te posso matar”. O Diabo é eterno, a alma crê-se que também: o corpo humano é passageiro, habitado por herança pelo pecado e, por patrocínio, pelo Diabo. Falo obviamente pela perspectiva bíblica. A revista *Der Spiegel* de 22 de Dezembro de 1986 publicou uma secção sobre o Diabo, na qual o então cardeal Ratzinger dizia: “Para os fiéis cristãos, o Diabo é uma presença misteriosa mas real, pessoal e não simbólica”.

Haveria no entanto que reflectir no seguinte: o corpo é transitório, portanto do mundo, portanto sujeito ao pecado. Mas pelo menos o *vitium originis*, o pecado original, não é, sendo de desobediência, um pecado da alma? E para ajudar ao argumento, o melhor é citar as Escrituras e as palavras de Cristo: “Porque do interior do coração dos homens saem os maus pensamentos, os adultérios, as prostituições, os homicídios, os furtos, a avareza, as maldades, o engano, a dissolução, a inveja, a blasfémia, a soberba, a loucura. Todos estes males procedem de dentro, e contaminam o homem” (Marcos VII, 21-23). Sendo assim, o que se chama pecado parece ter origem invisível na alma e execução quase sempre do corpo, já que é ele que se manifesta e age fisicamente neste mundo, sendo o que mata, furta, etc. O castigo do corpo (do pecado nasce a morte) é a morte. A morte é o tema do tempo. A vida vai-se gastando a caminho da morte. A alma, caso tenha existência própria, independente, é a única apólice de seguro possível para o eu. Trata-se de um *topos* ainda actual, dado que hoje o pecado envolve normalmente também operações invisíveis, como as de que acima se falou. Gil Vicente portanto escolheu bem dentro da paleta de que dispunha, e não apenas cenicamente, mas sobretudo porque a época, como já veremos, era de mortificação do corpo, a fim de por esse meio atingir a santidade, ou pelo menos o céu. Para poder partir dessa perspectiva, só é necessário aceitar uma dupla condição da alma: a original, e a outra, contaminada pelo corpo. Originalmente, este mundo é luz. Após a queda, é um mundo assolado pelas trevas, e só Cristo e os seus representantes oficiais, isto é, a Igreja, podem ajudar o homem a reencontrar o caminho da luz. Mas haverá fronteira as-

sim rígida entre alma e corpo? A linha de pensamento pré-socrática até à psicologia de Jung advoga a união consciente de corpo (instinto individual, não de espécie, ou intuição) e alma (razão) como meio de saúde física e mental. A tradição cristã opta pela separação, e propõe-se obter, não a saúde física e mental, mas a salvação da alma *post mortem*. São duas hipóteses plausíveis para dar algum sentido à vida (morte considerada ou não).

Afinal todo o drama, seja nas variantes medievais cristãs, por norma uma espécie de catequese pública, seja o clássico, teorizado com longa validade por Aristóteles, seja o moderno, todos eles não só reconhecem a existência de bem e mal, como, dentro do relativismo de essência e forma destes dois conceitos no tempo e lugar, os usam para expor a humana angústia na sua luta ao longo da existência. Exceptua-se como é óbvio o teatro do absurdo, que, desconhecendo leis de causalidade, ignora qualquer espécie de lei moral. Este absurdo faz todo o sentido, pois é mais frequente do que se julga a prática do bem com alguma oculta má intenção (petróleo), ou explicando melhor: quantas vezes a moeda do bem não é usada para que aquele que a recebe fique toda a vida devedor (ajuda financeira)?

Mas que bem e que mal nos seis mil milhões de estrelas desta galáxia chamada Via Láctea? Seria preciso estar nelas? Absurdo! São estrelas, não são trevas. Como é que este mundo pode ser de trevas e de mal? É um mundo vivo. Foi Deus, não foi o Diabo que o criou. Isso afirmavam por exemplo os gnósticos, que consideravam a matéria e o tempo pura corrupção do espírito, num pensamento muito próximo das algumas doutrinas orientais. O mundo corrompido não podia ter sido criado por Deus, mas pode tê-lo sido por um demiurgo, um pequeno soldado das hierarquias celestes: por isso, a carne tem de ser aniquilada para que o divino no homem, que é anterior ao mundo, volte ao seu criador.

Era o máximo quebra-cabeças da primitiva exegese cristã (primeiros seis séculos aproximadamente até Isidoro de Sevilha, a chamada Patrística): a questão da existência do mal num mundo criado sem ele. A serpente é uma engenhosa fuga interpretativa, canonicamente descabida. Não é ela parte também da criação? De facto, em lugar nenhum da Bíblia (à excepção do tardio Apocalipse) a serpente do Génesis é interpretada como o Diabo. Onde vem então o Diabo? Pela primeira vez no livro de Job aparece a figura de “Satanás” (o Opositor): “E vindo um dia em que os filhos de Deus vieram apresentar-se perante o Senhor, veio, também, Satanás entre eles” (I,6). E é este o passo que Goethe retomou no início do *Fausto*. Satanás aparece depois em Zacarias como “acusador” e, depois disso, em vários apócrifos hebraicos, que o desdobram e multiplicam, como produto da ligação dos anjos com as mulheres (Génesis VI, 1-2). Satanás vai assim pas-

da Alma

sando de uma espécie de inspector de transgressões a acusador (mostra serviço como os fiscais e esbirros deste mundo), em seguida entusiasma-se ou é entusiasmado por Deus (cena de Job), e começa a tentar, é um tentador, uma espécie de publicitário, adquire força, etc. Interessante é verificar que o Diabo se vai humanizando, começa a conviver (daí as obsessões medievais com a sua pessoa), enquanto Deus, que no princípio andava por ali, dava instruções, convivia, aparecia nos mais inesperados momentos a castigar (Sodoma) ou a salvar (passagem do Mar Vermelho), deixou a pouco e pouco de ser interventivo, retirou-se: não se sabe se adormeceu ou então se transformou em ideia, deixando o controle ao Diabo.

São Basílio e Lactâncio (ambos séc. IV) fornecem a interpretação da necessidade do mal de modo muito engenhoso, pode dizer-se mesmo convincente, pelo menos em termos de juízo humano, embora dificilmente em termos de onisciência divina: “Escolher o bem sem ter conhecimento do mal não é moralmente tão bom como escolhê-lo de preferência ao mal” diz Basílio; e Lactâncio corrobora: “A virtude não é reconhecível sem haver vícios que se lhe opõem”. Milton, no *Paradise Lost*, pergunta o mesmo: *What is faith, love, virtue unassayed?* (“O que é a fé, o amor, a virtude se não forem postos à prova?”) E esta vai direitinha para Eva, com subtileza de poeta. Eva, um dos alvos predilectos dos Santos Padres, alvo já desde Tertuliano, que em 195 da nossa era se converteu ao Cristianismo, tendo depois escrito vários tratados (todos eles de grande rigorismo, dir-se-ia hoje fundamentalismo, por exemplo *De pudicitia* ou *De velandis virginibus*), e da Eva eterna disse: “Tu és a que abriste a porta à morte, que naquela árvore estava encerrada e oculta”. Ficamos a saber por onde a grande morte entrou, pela mesma porta da pequena, com o seu pequeno cansaço no peito. Muito eclético era Frei Pedro de Alencastre que, segundo Júlio Dantas (*O Amor em Portugal no Século XVIII*), vendo no Paço uma revoada de açafatas da rainha atravessar a correr a sala, abençoou-as de longe e disse a quem o acompanhava: “Amigo, as mulheres são falsas, enredadeiras, mentirosas, poços de vício e de maldade – mas Deus Nosso Senhor não nos falte com uma!” Porém, esta indulgência cheia de sabedoria não se estende nunca à reflexão ética e metafísica. Na reflexão não habita a vida, só a ideia: basta pensar em Fílon.

O neo-platónico Fílon considerava no séc. I a.C. que Adão era o *Nous* (alma pensante), enquanto Eva era *Aisthesis* (alma sensível). Daí até Séneca pôr Nero a dizer *Mulier, dedit natura cui primum malo/ animum* (“A mulher, à qual a natureza deu uma alma inclinada ao mal”) é um passo; e outro passo até Gil Vicente identificar o género gramatical da palavra “alma” com uma personagem feminina, exposta a tentações femininas, porém representante do ser humano no seu todo. Achado superficial?

Ou cenicamente genial? Frágil é que tentação e salvação venham do exterior (contrariando as palavras do divino Mestre, e diversamente do que em boa parte sucede no *Everyman*), mas é um *topos* da época, saído daquela confusão de lições e símbolos que acabaram por levar Lutero à cisão (um ano antes da estreia suposta do *Auto da Alma* rezava Lutero a sua primeira missa). Verifica-se também que o livre-arbítrio não é tão livre como isso. Há forças externas que condicionam, orientam, protegem ou expõem o homem a “perigosos perigos”, como calçar uns sapatos de luxo, pois a Alma nunca está nua. Deus também suponho que não, nem os anjos, exceptuando a graciosa rebaldaria dos *putti* barrocos. Nu só mesmo o Diabo, pois a nudez depois do pecado original é pecaminosa. Mas de facto, se houvesse real livre-arbítrio, alguém escolheria a doença e a miséria? Job não escolheu a doença, sofreu-a com resignação (ou será isso mesmo o livre-arbítrio?). E será isso então que São Tiago, na sua Epístola Universal, quer dizer? “Bem-aventurado o varão que sofre a tentação; porque, quando for provado, receberá a coroa da vida, a qual o Senhor tem prometido aos que o amam” (I,12). Estranho, porque prevenir o mal parece que seria melhor do que provocá-lo. Isso é hábito (de Estado) policial. Mas quem pode penetrar tão altos desígnios?...

Portanto faz mesmo falta a entidade conhecida pelo nome de Diabo, ou de Satanás, ou de Lúcifer (designação antonomástica do planeta Vénus quando estrela da manhã, e nome dado ao Diabo depois de uma interpretação duvidosa de Isaías XIV,12, que se refere segundo tudo indica não à queda dum anjo, mas à queda do rei da Babilónia). Se não houvesse Diabo, como explicar também, sem as discutir, por exemplo as heresias: “Foi o Diabo que inspirou os hereges a opor-se aos ensinamentos cristãos, disfarçando-se com o nome de cristãos”, diz Santo Agostinho na *Cidade de Deus*. A questão é espinhosa: se Deus criou o Diabo e ele é mau, então Deus criou o mal. Se o Diabo não é mau desde o início, então Deus não é onipotente. A hipótese de Spinoza posta na Carta LXXIV de 1675 é interessante: o Diabo é parceiro de Deus, castiga os que *pecam* contra Ele, trabalha com Deus e para Ele, é o advogado de acusação, é esbirro e *agent provocateur*, é verdugo, faz o trabalho sujo, o trabalho do carasco, do varredor do lixo. Enfim, digamos, é o polícia mau deste consórcio assimétrico de que Deus é o polícia bom. Não há representação do Diabo que o coloque a sofrer no inferno. Quem sofre, e nem sempre, são os pecadores. Ele, pelo contrário, pode ser perverso ou grotesco, mas está triunfante e bem instalado, no seu antiparaiso, num antitrono; em vez das harpas angélicas usa eróticos arpões sádicos q.b. (vê-se pelos olhos que divagam meio assustados meio arrebatados das pecadoras, sempre nuas, pois já deixaram os seus feios “arreios” mundanais), vê-se belissimamen-

te nos “Juízos Finais” de Giotto ou Luca Signorelli. Só os Padres da Igreja deram voltas à lógica e à imaginação para resolver o delicado caso do Diabo, e se São João afirma candidamente que o Diabo peca desde o princípio, Agostinho responde-lhe que se deve entender não desde a criação, mas desde o princípio do pecado. Subtil e piedoso delírio, que só se esquece de explicar a razão desse pecado (tal como os físicos só se esqueceram até hoje de explicar a razão do *big bang*).

Dramaticamente, o entreteme dos diabos na peça de Gil Vicente é um achado. Continua a ser bizarro o facto de tão tenebrosa e perigosa entidade provocar o riso pelos trejeitos e pelo trivial da linguagem, mas esse é de facto o cânone do espírito medieval. Estes dois diabos da peça, que remontam aos apócrifos judaicos, introduzem um leve toque de charme, enfeitam como nas gárgulas, pois uma derrota grotesca diverte sempre. Este é um drama de salvação, salvação do que neste sistema pode ser salvo, que é a alma. O corpo, corruptível e sem inspirar confiança, é para devolver à origem, à terra. Como se pode ter vaidade num obstáculo que se interpõe à salvação, ao mundo vasto da verdade final?

Esta peça pertence ao seu tempo, precisa de ser lida tomando-o por fundo, embora simbolicamente o transcenda, como todas as peças que resistiram ao tempo, e por isso nos ocupamos dela hoje. A propósito do demencial apelo do tempo para a mortificação da carne, leia-se o que relata Margarida Pinheiro, freira do Mosteiro de Jesus, onde foi companheira da Infanta Santa Joana (cito de um texto de Maria de Lurdes Rosa, publicado em *Lusitânia Sacra*, tomo XIII-XIV, 2001-2002): “A Infanta seguia passo a passo a liturgia da Paixão, identificando-se ao Cristo sofredor através de gestos físicos de flagelação e dor” e “prepara-se para a morte recriando de diferentes formas a agonia de Cristo”. E ainda: “O pecado, próprio e alheio, era para a Princesa um tema central, vivido de forma quase obsessiva. Inventava penitências especialmente dolorosas para o sacrifício pessoal...” Assim também esta Alma da peça quando, já no fim, o coração em cinza, se dirige a Deus “tão aflito,/ padecendo tu as dores,/ e eu culpada”. Pavorosa inversão: Deus sofre pelos pecados da alma que ele criou e deixou ou mandou tentar. Que alma esta? Uma que estava à espera disto desde há muito, desde que lhe foi infundido o temor de Deus e o pavor do diabo e da morte e da culpa. Pensar-se-ia que, sendo Deus amor, o seu Juízo Final não podia infundir medo nas almas. Mas é ao contrário: “O inferno é não amar Deus”, diz a teóloga Manuela de Carvalho. Esta Alma compreende-se bem, supondo que ao longo da peça envelhece: no fim é uma alma velha, atemorizada, que gagueja a sua culpa: a ser assim, a peça é com efeito arrepiante, não pela doutrina que nela se costuma supor, mas pelo que ela deixa supor acerca dessa doutrina. Inter-

pretação deformadora e blasfema? Não há nenhuma, de texto nenhum, que o não seja.

Do séc. XIX é o outro grande drama do teatro português, que decorre quase na mesma época, um século a mais: *Frei Luiz de Sousa*. Dona Madalena de Vilhena não será a alma atormentada desde início por esse diabo (esse Iago português chamado Telmo, que também não tem os pés fendidos – leia-se a Cena 2 do I Acto com muita atenção), a alma que, depois de ter cedido à tentação (o mal é relativo no tempo e no lugar), só pode redimir-se no seio da Igreja? A alma puramente abstracta de Gil Vicente encarna, ganha agora um corpo vivo de pessoa dramática. A vertigem da voz jovem que questiona a retórica prática do mal e do bem é de Maria, quase no fim: “Esperai: aqui não morre ninguém sem mim. Que quereis fazer? Que cerimónias são estas? Que Deus é este que está nesse altar, e quer roubar o pai e a mãe a sua filha?”

Curioso, pela sua argúcia e subtileza, que a Igreja, a detentora do caminho da salvação, ofereça à Alma, qual eucaristia, símbolos em alegoria de manjares, afinal tentações de fazer crescer a água na boca... duma alma. Já os diabos são um pouco toscos nas suas ofertas: oferecem, decerto, atavios, coisas do corpo. E o Diabo não é um Galliano, um Versace, um Lagerfeld, um Tisci. Falta aqui o requinte da última intenção dos atavios: seduzir. Mas quem? Gil Vicente oferecia bens para o seu público, e a época não oferecia mais que toucas atrás emplumadas como um rabo, e vestes cintadas com muitos folhos de puxar à frente com a mão, deixando à vista outra... veste. Pele só um bocadinho do peito, e aproximadamente segundo as medidas do *interdetto* referido por Dante (*Purgatório* XXIII,100). Não era bem como hoje. Mas a peça tem quase todos os condimentos aristotélicos para a catarse do público: inspira alguma comiseração e algum temor. Então representada à luz de velas, provavelmente litúrgicas, velas com as suas luzes e sombras... como nessa noite de Sexta-Feira Santa! Mas mesmo com luz eléctrica ainda hoje faz bem o seu papel: enlear e convencer (melhor que o Diabo, salvo seja), sem necessitar do recurso a argumentos de índole racional. O Diabo está desclassificado; a tentação morre à míngua de já não haver quem precise de ser tentado. O inferno continua a ter alvará, mas perdeu o velho *rating* em todas as artes. O anjo, no seu afã de salvação, não se sabe por que continente anda. Em todos só há uma luz muito bruxuleante: é a luz da angústia, da angústia por uma salvação qualquer, se puder ser. Sua Santidade disse há pouco, em Madrid, que é preciso saber enfrentar estas “contrariedades”. Enfrentemo-las pois, por exemplo com o *Auto da Alma*. A beleza é o último bem que nos resta. •

* Poeta e ensaísta

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

De profundis

Do profundo abismo em que me achei,
E em que não me lembro se caí ou fui precipitado,
Da lama fofa e a ferver de que me cozi, clamei
A vós, Senhor, surdo e infinito:
Sejas tu neste grito
Para todo o sempre louvado.

Sejam vossos ouvidos atentos (ah, Senhor,
Assim se diz, assim seja!)
À voz da minha culpa e do meu nada –
Maior, neste clamor
E na miséria que esse olhar deseja,
Que toda a coisa principiada.

O meu corpo é moído e ardente
Como a areia do deserto
De que o teu vento faz as ondas da cegueira
Rotativa e lunar;
Tenho o meu lado aberto
Por uma lança rasteira,
E não por te imitar.

Aqui, das toalhas da aflição
Pela canalha rasgadas
E em minhas chagas embebidas,
Levanto o meu queixume,
Pura evaporação,
Secada pelo teu lume,
Das minhas fraldas doloridas,
Em sangue e mijo molhadas,

Senhor, que me sujei na força da agonia
E em minhas lágrimas me lavo,
Como um velhinho fazia
No catre do hospital, fedendo a murta e alho bravo –
Uma algália nas partes, algodão num ouvido:
Só por cima da colcha uma mosca o afagava
Enquanto ele chorava,
Todo borrado e comovido.

Sim, daqui, deste abismo trivial
A que só as palavras dão fundura,
A ti clamo.
Abre o meu pedernal,
Que a seca estéril rege;
Monda o vil coração com que te amo
E, ainda que eu fraqueje,
Cava-me até ao fio de água pura.

Abre os seios dos meus ossos
E a cerração tenaz dos meus tendões:
Assim se abrem os poços
Que dão de beber aos leões.

Aí, Senhor, a tua estrela,
Quanto mais podre eu for à tona,
Mais brilhará, profunda e bela
Como o luar e a beladona.

Vitorino Nemésio
O Bicho Harmonioso, 1938

In *Obras Completas: Vol. I: Poesia, 1916-1940*.
Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006. p. 278-280.

Recebe, Senhor, do abismo
Em que me engolfo e debato,
As lembranças agudas em que me pico e cismo –
Meu remorso barato
Que o tempo vai tornando
Todo em cinza saudosa,
Minhas saudades peneirando
Com uma peneira de rosa.

Ah! Tu, Toiro de Fogo, e eu lesma fria!
Tu, Roda de Navalhas retiradas
Das Sete Dores de tua Mãe!
Tu, Tubarão de Amor, e eu a enguia
Que até as águas estagnadas
Têm!

Tu, Sol cortado a diamante,
Que lavra as terras, aprofunda o dia,
Abre o mar ao navio confiante
E cerra a flor cansada e esguia,

Enquanto eu, o morrão grosso,
Encarquilhado, me escureço
E na fogueira do meu osso
Chamusco tudo o que te ofereço.

Mas, já levado nas areias
De que a minha alma faz moinha
E a tua cólera desdoba,
Hei-de enterrar a dor, farinha
Das minhas sementes feias,
Nos sete palmos de uma cova.

Abre, Senhor, teus flancos: pare-me
(Que tudo podes) outra vez,
E a chaga densa
Da minha outra vida sare-me!
A tua mão salgada e imensa
Como todos os mares comunicados
Já ressuscita a tua rês:
Ela me acene,
E à tua divina presença
Suba meus ossos branqueados.
Ámen.

O pano de fundo para uma longa viagem

CLARA PINTO CORREIA*

Pensar na alma faz-me sempre pensar em René Descartes. Exactamente pela forma como o grande géometra acabou por dar a *sua* alma ao Criador. Quem, como ele, dedicou a vida inteira à clarificação do pensamento humano e à descrição coerente e universal do Universo e dos seus fenómenos merecia, como Isaac Newton, uma morte celebrada com um magnífico funeral de Estado. Em vez disso, muito simbolicamente no Dia do Corpo de Deus, Descartes retira-se do número dos vivos nos braços de uma pneumonia intransponível. Pneumonia essa que certamente lhe atacou o corpo já cansado, devido ao frio sobrenatural sofrido durante o Inverno que passou na corte da Rainha Cristina da Suécia, a debater com ela a localização precisa do que constituiria a *hepífise* – o ponto exacto, algures na extremidade do pescoço em que o crânio encaixa na coluna, onde a nossa alma estaria alojada, comunicando simultaneamente com o exterior e com o interior de nós próprios. A Rainha sofria frequentemente de insónias. Era a horas perdidas da noite, no gelo e no breu de um palácio de pés direitos altíssimos, que o pobre homem era chamado a levantar-se da cama para vir por corredores boreais até aos aposentos da soberana, onde não sabemos se ainda crepitava uma lareira que fosse, para retomar o fio do seu magistral *Les Passions de l'Âme* e continuar a discorrer sobre o assunto. Cristina terá ficado fantásticamente informada e saciada, na sua curiosidade intelectual imensa. Descartes, esse, apenas morreu de frio. E foi só assim. O destino dos visionários tem por hábito ser ingrato.

Recordemos, agora, que Descartes e Cristina não foram, de maneira nenhuma, os únicos iluminados a pensar na comunicação entre o corpo e a alma. Esta questão põe-se desde o início da civilização ocidental tal como a conhecemos.¹ Salvaram-se suficientes fragmentos de filósofos pré-socráticos para sabermos que também eles discutiram este tema, e nos falaram da alma como um fogo idêntico ao que se encontra no centro do Universo, o primeiro organizando o corpo da mesma forma que o segundo organiza as estrelas e os planetas.

Segundo a pregadora, abadessa e visionária Hildegard von Bingen (séc. X-XI), a ligação da alma com o corpo manifesta-se algures durante a gestação embrionária – a sua alma, numa das raras figurações deste abstracto por excelência, é descrita em desenhos cuidadosos como um losango evocativo de um papagaio de papel: tem as arestas viradas para os quatro pontos cardeais, simbolizando a estabilidade. Do extremo maior do losango sai um raio de luz, desenhado em forma de fio, que entra pela boca da mãe, desce pelo esófago e acaba por ir tocar o embrião, cintilando – e, no processo, revelando as membranas fetais, representadas com tanta precisão e clareza que é tentador conceber a hipótese de Hildegard, para além dos seus conhecimentos hipocráticos e galénicos, ter também dissecado um número razoável de mulheres grávidas, cujas mortes não seriam de estranhar numa abadia vocacionada, por definição, para acolher todas as doentes miseráveis que ali tentassem acolher-se para uma salvação muitas vezes sem remédio. A abadessa deixa-nos ainda uma metáfora inspirada, precursora de todas as nossas ideias recentes de biotecnologia: a alma é

como o fermento que transforma a liquidez e o sabor do leite na textura e dureza do queijo. E acrescenta-lhe mais um retoque na pintura, anunciando as teorias de telegrafia² que seriam tão gratas aos pensadores que discutiram as almas até à Revolução Científica: a existência de pensamentos pecaminosos nos pais, no momento da concepção, produz um fermento adulterado que fabrica um queijo deficitário, originando crianças más, deformadas ou estúpidas.

Gil Vicente, um filho afortunado da Renascença, não precisou de sofrer como Descartes. Pelo contrário, teve direito a uma vida airosa e, em 1518, deixou-nos uma alma potencialmente feliz. Convém notar desde já que a felicidade não era exactamente um apanágio dos autores que se debruçavam sobre o assunto à época da redacção deste tão celebrado *Auto da Alma*. Reinava ainda sobre o seu entendimento a perplexidade escolástica levantada por Tomás de Aquino, numa das suas muitas ministrações do baptismo a Aristóteles. O grego que foi mais ou menos o Grande Pai de todas as ciências observa, no seu *Tratado Sobre a Geração dos Animais*, que os embriões de animais muito diferentes começam por ser todos semelhantes, adquirindo características cada vez mais próprias da sua espécie à medida que crescem, amadurecem e se preparam para nascer.³ Como explicação, propõe que os embriões vão sendo habitados e animados por almas sucessivas, que os aperfeiçoam e diferenciam espécie por espécie, até ao momento do parto ou da eclosão do ovo. Tomás de Aquino segue esta linha de raciocínio à luz do pensamento cristão, e cria um problema que atormentará os seus seguidores por vários séculos: postula que o embrião começa por ter uma *alma vegetativa*, que depois desaparece para dar lugar à *alma natural*, que, no momento de nascer, é substituída nos humanos pela *alma racional*, enviada directamente por Deus para o feto que sai das entranhas da mãe. O grande drama nasce exactamente com a injeção directa desta última alma: se foi mandada directamente por Deus,⁴ como é que já vem manchada pelo Pecado Original, uma vez que não descende dele? Porque quererá Deus continuar a manchar os Seus filhos que não pecaram e nascem inocentes? Como é que, perante um cenário destes, podemos continuar a afirmar que o homem dá origem ao homem que lhe sucede? E assim por diante, numa ansiedade de resposta que fez Dante incluir a questão na *Divina Comédia* e dar-lhe uma explicação original⁵ algures na passagem pelo Paraíso: a alma racional já *está latente* no embrião quando ele se forma (aliás, é ela que o mantém vivo e lhe garante a orientação correcta a partir de dentro), mas só se *manifesta* no momento do parto. Exactamente à maneira dos genes, que são idênticos em todos os cromossomas de todas as nossas células, mas só se manifestam quando chamados a intervir num determinado processo fisiológico, criando os milhares de células diferentes que existem no nosso corpo. Há ideias que estão sempre em reciclagem.

A vertigem de conhecer a alma e lhe encontrar a sede precisa (o debate sobre a alma racional é paralelo ao debate sobre o pormenor de a alma inicial entrar no embrião pelo coração ou pela cabeça) perdurou para dentro da Re-





nascença, e levou a dissecações sistemáticas de cadáveres humanos que tiveram por executantes inúmeros filósofos naturais, médicos e um grupo nada desprezível de grandes artistas, sobretudo italianos. A versão mais corrente é que os pintores e escultores se interessaram pela anatomia humana para desenharem e cinzelarem melhor os corpos retratados nas suas obras. Mas há um outro incentivo, pouco falado mas igualmente importante nas dissecações da época, que tem a ver com a descoberta da alma que pode ter influenciado já mentes irrequietas como a vicentina. Nas suas considerações anatómicas, o grande mestre Galeno (séc. II), que só viria a ser derrubado no séc. XVI pela Escola de Pádua,⁶ deixara escrito que a alma é o sangue derramado no coração. Sendo assim, se se compreendesse finalmente o mecanismo de circulação do sangue, seria hipoteticamente possível pôr o dedo no ponto exacto onde a alma reside. Este enigma só viria a ser decifrado no séc. XVII pelo médico inglês William Harvey, mas Gil Vicente parece não ter qualquer pejo em discordar da opinião predominante da época e situar claramente a alma na cabeça, já que é de pensamentos, debates, teorias e tensões que se constrói o *Auto da Alma*, por muito que tanto o Anjo como o Diabo façam frequentemente o que podem para lhe apelarem aos sentimentos: a racionalidade dos Padres da Igreja obriga todas as questões levantadas a virem resolver-se na arena da filosofia.⁷ O conceito, claramente expresso no auto, das *três potências da alma* – o Entendimento, a Memória e a Vontade – não nos deixa grande dúvida no que toca à localização da alma na sede da racionalidade que nos distingue dos outros animais.

É igualmente questionável, durante todo este tempo de viagem da alma, se ela pertencerá ao género masculino ou feminino. Dadas todas as conotações negativas associadas ao feminino no período histórico da redacção do auto,⁸ o mais natural seria considerarmos esta alma, moral e eticamente frágil, ainda passível de ser seduzida pelo Demónio, como sendo feminina. Nesse caso, o senso comum defenderia que esta alma, ao chegar ao Céu, iria finalmente vestir-se da forma completa da perfeição⁹ e tornar-se masculina. Mas Agostinho, sempre vigilante durante o trajecto, diria antes que, no Céu, todas as almas se tornam assexuadas, pelo que todos os problemas resultantes da atracção e fricção entre os dois géneros deixarão de colocar-se para toda a eternidade. Já Tomás de Aquino – menos tímido que Agostinho, pela vida livre de pecado resultante da sua oblação aos cinco anos de idade – diria que, ao chegar ao Céu, a alma manterá as formas corporais que distinguem os homens das mulheres. O que acontece, no entanto, para, uma vez mais, simplificar a possibilidade de tensão entre os géneros, é que as almas femininas deixam de ter vida sexual e se tornam incapazes de procriar, perdendo assim, finalmente, o seu estatuto único de mulheres.

A ideia de a alma (por vezes, sobretudo para os outros animais que não o homem, designada também por *inteligência*) não ter residência fixa no organismo e estar espalhada por todo o seu corpo, ou, pior ainda, de a matéria conseguir organizar-se sozinha sem necessitar de alma, só virá a ser levantada na segunda metade do séc. XVIII, devido às experiências de re-

generação em hidras e vermes chatos levadas a cabo pelos primos suíços Abraham Trembley e Charles Bonnet. Quando Gil Vicente escreve, a ideia de que todos temos uma alma é um dado adquirido que não se questiona – ao ponto de ser possível inventar toda a dramaturgia do trajecto que ela faz até chegar ao Céu. Gozemo-nos, pois, desta certeza. E acompanhemos a Alma na sua complexa viagem, sem passar pela experiência da morte mas tão-somente pela experiência da conversão. Depois da pousada da Igreja, esta peregrina terá de continuar a sua viagem sozinha. Vai fazer como os passarinhos: abrir as asas e começar a voar. O auto é uma narrativa aberta, que acaba onde a viagem iniciática se cumpre e todas as possibilidades estão agora em aberto.¹⁰ Vamos. Por quantas viagens iniciáticas terão já passado todas as nossas almas, na sua maravilhosa e flagrante individualidade? Voemos com esta, à procura de nós próprios. Como os passarinhos, todos os dias. •

- 1 Temos relatos do Antigo Egipto que nos descrevem com minúcia o desenvolvimento do pinto do ovo ao longo das suas três semanas de gestação e nos esclarecem, sem margem de dúvidas, que a alma (um hieróglifo traduzido como "ruh") entra no embrião ao 11.º dia de gestação.
- 2 A teoria de que os pensamentos, sentimentos, desejos insatisfeitos e visões da mãe durante a concepção e a gravidez se transmitem directamente ao feto, podendo causar toda a espécie de filhos monstruosos.
- 3 Vale a pena notar que, nesta observação, Aristóteles antecipa-se 22 séculos a Ernst von Baer, o alemão que, no entusiasmo científico de oitocentos, fazendo a mesma observação e sendo um adepto fervoroso das então novíssimas ideias darwinistas, propõe, na chamada *Lei Biogenética Fundamental*, que, no processo do desenvolvimento embrionário, a *ontogenia repete a filogenia*: antes de sermos humanos temos primeiro guelras como os peixes, depois cauda como os répteis, e assim por diante.
- 4 Merece referência o facto de esta alma que Deus dá ao feto que nasce ser mencionada de forma muito idêntica na Cabala, onde se refere que o feto dará origem a um nado-morto se não receber a alma que Deus lhe manda com o parto – uma alma resultante de um nome que já estava escrito no Céu para cada um de nós, muito antes de nós nascermos. O Talmude fala igualmente de uma alma que o embrião humano só recebe de Deus no momento do parto, quando a cabeça sai de dentro da mãe. Ambos os escritos são anteriores a Tomás de Aquino.
- 5 Se bem que, como vimos, já abordada pelas possibilidades dos pré-socráticos.
- 6 A modificação das ideias anatómicas herdadas de Galeno e processadas depois pelo pensamento cristão foi tão marcante que se conta que André Vesálio, um dos homens mais eminentes da Escola de Pádua, terá enfrentado problemas com a Igreja ao defender que os homens e as mulheres tinham exactamente o mesmo número de costelas (o homem deveria ter menos uma, aquela que Deus tirou a Adão para fabricar Eva).
- 7 Ironicamente, a biologia do séc. XX veio confirmar o que as últimas experiências do séc. XIX pareciam sugerir: não é por constituintes nobres como o coração (sede dos sentimentos) ou a cabeça (sede dos pensamentos) que se inicia o desenvolvimento embrionário, mas antes, muito prosaicamente, pelo intestino (sede da alimentação): *primum vivere deinde philosophari*.
- 8 Para um desenvolvimento mais aprofundado desta temática específica, consultar *O Testículo Esquerdo*, de Clara Pinto Correia, publicado pela Relógio D'Água, Lisboa.
- 9 *Idem*.
- 10 A conversa burlasca dos dois diabos aponta, inclusive, para a possibilidade de a Alma voltar a cair nas suas mãos, mal se atreva a sair pelos caminhos exteriores à Igreja.

* Bióloga e escritora

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

A Alma e o Inconsciente

FÁTIMA SANSFIELD CABRAL*

No filme de Nanni Moretti *Habemus Papam*, quando o recém-eleito Papa se recusa a assumir o seu papel, os cardeais resolvem chamar um psicanalista. Quando este chega, a esperança de que ele possa resolver o problema é tão grande quanto o medo de que a caixa de pandora se abra e de lá saia o diabo: o cardeal que recebe o psicanalista apressa-se a pedir-lhe ansiosamente que confirme que a alma não tem nada a ver com o inconsciente e que não faça perguntas ao novo Papa sobre a sua infância...

Freud, quando chegou à América, afirmou que lhe ia levar a peste: o medo do mundo desconhecido e não controlável do inconsciente; o conhecimento de uma realidade impensável: a realidade interna das pulsões, do desejo, das paixões da alma e do corpo, da sexualidade – sobretudo o escândalo da sexualidade infantil.

Tudo isto se passa no ser humano somatopsíquico que peregrina neste mundo em busca da felicidade e que, sabendo-se mortal, tem dentro de si uma capacidade infinita de sonhar e criar semelhante à dos deuses, procurando incessantemente conhecer, conhecer-se e explicar o mistério da vida e da morte, tolerando o desconhecimento. Bion chamaria a isto “conhecimento tendendo para O”, significando O a “Realidade Última”, o desconhecido, a verdade que nos foge, que nos vira constantemente as costas (Heidegger). Seria esta a componente mística do ser humano.

Se o *Auto da Alma* simboliza a vida como peregrinação e viagem iniciática, se é uma alegoria da luta eterna entre o Mal e o Bem, há analogias que podem ser feitas com as concepções da psicanálise e o seu processo.

Assim, o conflito com que a Alma – representando qualquer ser humano, apesar de (ou propositadamente) ser do género feminino – se debate seria uma analogia do mundo interno, do teatro interno onde várias personagens, representando diferentes faces do próprio Eu (conscientes e/ou inconscientes), entram em conflito. Na peça de Gil Vicente, a Alma passa por um dilema: de um lado, o Diabo mostrando-lhe os prazeres da vida: as joias, a riqueza, o poder; do outro, o Anjo que lhe mostra que é pecadora e que apenas renunciando a esses prazeres terrenos poderá salvar-se e aceder à vida eterna. E a melhor maneira de conseguir isso será entrar na Igreja, onde terá o alimento e a proteção dos santos doutores para a ajudarem a alcançar a desejada união com o supremo Bem e a imortalidade.

Este teatro interno em que o Bem e o Mal se digladiam é um exemplo da visão dualista e maniqueísta própria dos seres humanos. Dualidade corpo/espírito, interno/externo, eu/outro, realidade/fantasia, claro/escuro, deus/diabo e que Freud “resumiu” quando descreveu, inspirado por Platão, a dualidade pulsional *Eros* e *Thanatos*: pulsão de vida e pulsão de morte. *Eros* seria essencialmente a força de viver, a energia, a libido, o desejo daquilo que falta ao sujeito. Entre a presença e a ausência do objeto de desejo surge o sujeito desejante em busca do objeto perdido, da união perdida. E esta busca incessante e dolorosa só seria suportável com defesas estruturantes da *Psyche* (Alma). E a agressividade, o ódio, a raiva, a luta pela sobrevivência pertenceriam mais à pul-

são de vida do que à pulsão de morte. Esta seria, para Freud, não o desejo de destruir, mas o desejo de descansar, de ausência de conflito e, portanto, de desejo.

Perante a realidade terrivelmente dolorosa da perda, da separação, da morte, o ser humano, que nasce prematuro, incompleto, desamparado, necessita absolutamente do outro para sobreviver, para se construir, manter, desenvolver, autonomizar. E é num longo e lento caminho que o sujeito se vai construindo, vai sendo quem é, identificando-se e interiorizando a mãe, o pai, as diversas relações que o contiveram e o prenderam ou deixaram ir sendo, podendo assim estabelecer novas e seguras relações.

Não é por acaso que a religião católica (e *re-ligare* significa ligar novamente o que foi separado) dá tanta importância à Virgem-Mãe – símbolo da relação continente primária, ilusoriamente exclusiva e dual – ao lado de Deus-Pai/Filho encarnado. O culto da Sagrada Família seria o culto da unidade ou matriz originária idealizada e perdida (pai/mãe/filho unidos, em paz). Por sua vez, a Santa Mãe Igreja seria o corpo (continente) de todos os crentes (conteúdo), com o Papa-Papá idealizado, onisciente e infalível a dirigi-la super-egoicamente. Também na Santíssima Trindade Pai-Filho-Espírito Santo, este último pode fazer-nos pensar na importância do pensamento, do conhecimento, nomeadamente das línguas (Pentecostes), da palavra que liga, que contém o conteúdo nomeando, que dá sentido, que permite uma nova e diferente ligação, sendo simultaneamente forma e matéria. Continente e conteúdo vão-se assim construindo, crescendo e fortificando em camadas sucessivas, de forma semelhante à das cebolas ou bonecas russas (matrioskas), tal como a personalidade individual parece constituir-se.

Entre as defesas mais importantes que o ser humano utiliza, está a clivagem entre o bom e o mau e o jogo de identificações e projeções – é necessário expulsar o mau para não perder ou danificar o bom, mas também fugir do mau projetado no outro e/ou identificar-se com o bom que lhe é exterior. Este jogo dura toda a vida mas, numa mente mais saudável, os momentos de integração vão sendo progressivamente maiores, apesar de a desilusão – causada pela tomada de consciência de que o bem e o mal coexistem dentro de nós/dentro do outro – poder causar depressão. Poderíamos dizer que o Anjo da Guarda de cada um – a mãe continente, por sua vez contida pelo pai, que nos proporcionou uma confiança básica maior que a desconfiada e, portanto, as três maiores virtudes: Fé, Esperança e Amor – permanece dentro de nós. Assim, o Anjo que acompanha a Alma indica-lhe o caminho da vida, guardando-a de perigos e pesadelos.

Este caminho pode ser visto, com a ajuda de Freud (e dos seus continuadores), como uma dialética entre o *ser* e o *ter*, um caminho de transformação, ultrapassando as barreiras, os contrastes, ligando ou re-ligando, a um outro nível, aquilo que foi separado: o trilho da permanente ligação entre o real, o imaginário e o simbólico, a transposição da barra inclinada eu/outro, fantasia/realidade, inconsciente/consciente, dando sentido, nomeando, simbolizando, criando.

A Alma é tentada pelo Diabo a *ter* sem ter em conta o *ser*, a possuir coisas para preencher o vazio do *ser*, da falta. O Diabo sedutor vem sempre com a promessa de um mundo de prazer, de espelhos, de joias e brocados, de chapins de Valência – mundo narcísico por excelência, em que a fantasia da sedução reina, em que os outros são “peçonha”; um mundo em que reinam as três maiores defesas contra a posição depressiva, contra a integração: controlo, triunfo e desprezo; um mundo sem ter em conta o outro, sem ética.

Depois de a Alma renunciar às investidas do 1.º Diabo, entrando na igreja desfalecida pela culpa e pelo esforço, surge um 2.º Diabo e há uma curiosa conversa entre os dois que dá conta da persistência pulsional e da característica da *Psyche* em repetir. O Diabo sabe que, quando a Alma sair da igreja para continuar a caminhar, voltará a cair nas suas mãos. Para Freud, enquanto o conflito, a culpa ou o traumatismo não fosse tornado consciente, percebido, tolerado, pensado e elaborado para poder ser ultrapassado ou esquecido, ele iria repetir-se, apesar do sofrimento que isso causava. E a resistência à mudança é um verdadeiro inferno. “Libertai as almas cativas!” é o brado com que termina *Le Soulier de Satin* de Paul Claudel.

A Alma entra então na igreja pois, da mesma forma que são necessárias estalagens para repouso e refeição dos caminhantes, é necessária uma estalajadeira para ajudar as almas – que caminham desta vida para a outra (a morte) – a descansar, a limpar-se e a alimentar-se. Esta estalajadeira é a Santa Mãe Igreja que, auxiliada pelos seus quatro doutores, a vai acolher e alimentar. E este alimento – as relíquias da Paixão de Cristo – parece ser a base do ritual da Eucaristia, a Comunhão, servindo a Custódia para guardar o pão-Corpo de Cristo. Freud, em *Totem e Tabu*, fala-nos de como a invejosa horda primitiva – que matou o pai por causa das suas exigências, interdições e prepotência – se desculpa e se reconcilia com ele comendo-o, integrando-o e incorporando-o concreta e literalmente dentro de si, ficando em comunhão com ele e assim se identificando, adquirindo as suas qualidades e preenchendo a sua falta.

Ultrapassar os contrastes, as aparentes oposições, as barreiras – a separação – apenas se pode fazer transformando, simbolizando, unindo a um outro nível. E isto apenas pode ser feito com a palavra que nomeia, vincula, contém, liga, dá sentido, mais sentidos. Palavra essa que foi – por alguém que é capaz de pensar e tolerar a emoção – sentida, experienciada, contida, digerida e dita a um outro para que este a possa tolerar, digerir, integrar, assimilar, podendo assim pensá-la em vez de a vomitar. Assim se desenvolveria o pensamento autónomo do sujeito, a função simbólica, a função psicanalítica da personalidade. É também este o caminho peregrino – lento, com momentos de recuo e de avanço, de turbulência e de paz – de uma análise pela mente desconhecida em direção ao conhecimento de si, à realidade última, numa relação continente/contido transformadora. •

* Psicanalista



Viagem do agir humano

FREI BENTO DOMINGUES, O.P.

1. O poeta António Ramos Rosa começa o texto que escreveu para o livro colectivo *Retratos da Alma*¹ com a verificação cultural e religiosa em que nos encontramos e que passo a transcrever: “O conceito de alma está conotado com os conceitos de consciência, espírito, imortalidade, Deus, etc. Depois da ‘morte de Deus’, todos estes conceitos sofreram um declínio que, até então, estava em segundo plano e, por assim dizer, reprimido pelas soberanas instâncias que aqueles conceitos representavam: esse conceito é o conceito de corpo, hoje assumido como totalidade viva do sujeito. Mas quererá isto dizer que essas noções relativas a uma transcendência do sujeito foram eliminadas totalmente e substituídas pela assunção do corpo como entidade soberana e exclusiva? Não me parece que assim seja. [...] A alma subsiste, porém, como uma metáfora do que quer que seja que se situa no que há de mais recôndito e indizível no espírito humano. Ela é, ainda, a reminiscência do divino e a presença ausente do sagrado. E é ainda uma forma de nomear o que no corpo é a transcendência de algo que nunca poderemos reduzir a um conceito ou a uma noção precisa. A alma já não imortal nem divina seria uma palavra vazia, se o seu significante não nos sugerisse a pura potencialidade do que não sabemos se existe ou não e que, na sua indefinição, constitui um vazio e uma plenitude vaga, embora central, que é do domínio do silêncio e do inexprimível”.

2. Diz o Prof. João Lobo Antunes, na mesma obra, que “é consolador saber que os cultores dos ramos mais diversos da Biologia encontram nas Neurociências a área mais fértil para a sua pesquisa e, por isso, Richard Feynman, um dos espíritos mais brilhantes do nosso

tempo, escreveu que ‘todas as ciências, e não apenas as ciências mas todo o género de trabalho intelectual, são um exercício para ligar entre si as diferentes hierarquias, para ligar a beleza à história, para ligar a história à psicologia humana, a psicologia humana ao trabalho do cérebro, o cérebro ao impulso nervoso, o impulso nervoso à química, e assim por diante, para baixo e para cima, em ambas as direcções’. Para mim, é da linha que tudo isto une que é cerzido o tecido em que é talhada a alma. E talvez a sua forma não seja afinal diferente da gravura do meu catecismo...”

3. Nuno Porto, ao falar da exposição fotográfica que o livro recolhe, conclui: “Nos nossos dias, vividos num mundo de imagens, a fotografia parece ser a maneira certa para a alma se dar a ver”.

4. Segundo o *Alcibíades* de Platão, Sócrates exerceu toda a sua argúcia para mostrar que “o homem é a sua alma”, o corpo a sua prisão e, por isso, a morte, o caminho da liberdade.

Aristóteles tentou superar o dualismo platónico com a teoria hilemórfica. No meu contributo para a obra referida, procurei mostrar que São Tomás de Aquino vai tentar, numa operação arriscada, salvar tanto a posição aristotélica como a fé cristã na ressurreição. O seu raciocínio parte do humano e natural desejo de salvação. A alma, porém, é apenas uma dimensão, não o todo do ser humano: a minha alma não é o meu eu (*anima mea non est ego*). Trata-se de uma posição diametralmente oposta à de Sócrates.

Para Tomás de Aquino, a salvação da alma sem o corpo – a não confundir com o cadáver – seria a perdição do ser humano. A imortalidade

da alma pede a ressurreição do corpo para que a essência da personalidade não seja eternamente frustrada. O que, porém, a natureza não consegue – mas na linha do seu mais ardente desejo – será obra misteriosa e irreprezentável do Infinito Amor (cf. Tomás de Aquino, *In I ad Corinthios*, cap. 15, lectio II).

5. Vivemos mais de ficções do que de filosofia, biologia e argúcias teológicas. É um pressuposto paradoxal da cultura que a ficção abrindo-nos ao “irreal” conduz-nos ao essencial. A metáfora – ou uma cadeia de metáforas (a alegoria) – tem a virtude de nos fazer redescobrir a profundidade do real.

Como percurso simbólico, a viagem vai reunindo o que tende a dispersar-se ou a perder-se. Gil Vicente viveu em época de extraordinárias viagens e não só daquelas que a grande literatura de todos os tempos lhe oferecia. Por outro lado, Gil Vicente encontrava-se nas vésperas das maiores rupturas culturais e religiosas da Europa.

O *Auto da Alma* não é um tratado de ontologia, mas um itinerário espiritual profundamente ortodoxo sob o ponto de vista católico, mas também extremamente despojado de todos os cenários que mostrassem a decadência e a urgente necessidade de reforma da Igreja que se fazia sentir em toda a Cristandade. Por não ter sido realizada chegou a uma situação trágica.

6. O *Auto da Alma* de Gil Vicente parece pairar acima desse mar revolto. A astúcia da peça é tal que parece sobrevoar qualquer conflito e situar-se apenas em questões de óbvia conveniência de conduta moral, matéria para um bom sermão de Quaresma. É um engano.

Nos debates sobre as reformas da Igreja, Gil Vicente neste auto não se distrai com questões marginais. Optou por ir directamente ao essencial. Na viagem, cheia de tentações hedonistas, apresenta todos os recursos oferecidos pelos sofrimentos do Filho de Deus, que se encontram na “santa estalajadeira Igreja Madre”, com mesa posta com tudo o que há de melhor, para todas as estações da vida, protegida pelos anjos e ajudada pelo ensino de Santos Doutores, sobretudo de Santo Agostinho.

Gil Vicente desenhou uma Igreja ideal que servisse de modelo para qualquer verdadeira reforma da Igreja. Gil Vicente era reformador, mas não era Lutero.

A peça move-se no esquema neoplatónico do *exitus et reditus* que influenciou toda a Idade Média cristã, sobretudo através de Santo Agostinho, e que presidiu ao próprio movimento da *Summa Theologiae* de Tomás de Aquino. O mundo sai de Deus pela Criação e a Deus retorna, através da viagem do agir humano, do *homo viator*, consciente e livre, solicitado para o bem e para o mal, pelas suas respectivas figurações.

A Alma caminha no Caminho que é a Paixão de Cristo, com seus frutos prontos a servir na mesa da Igreja, cheia dessas santas iguarias para todas as circunstâncias. •

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

¹ Coordenado por Mário Caeiro, com fotografias de Fabrice Picard, Pedro Ruiivo, Luís Silva, Steve Cox e Jorge Nogueira, com textos de António Ramos Rosa, Prof. João Lobo Antunes, Frei Bento Domingues, Nuno Porto, edição de Papel & Companhia, 1995.

La criimae

PEDRO SOBRADO

The Breakdown [O Colapso, 1955] é um dos primeiros filmezinhos que Alfred Hitchcock realizou para a sua série televisiva, célebre não apenas pelos *thrillers* condensados, mas também pelos prólogos em que, candidamente, o realizador nos brinda com as mais terríficas afirmações. Nesse episódio, conta-se a história de um *businessman* empreendedor, fervoroso adepto da reestruturação de serviços, fusões empresariais e pesca do espadim. Uma vítima do progresso – um contabilista, ressumando suor e zelo – contacta-o, na tentativa desesperada de manter um trabalho que lhe define a identidade e a vida. Mas na sua luxuosa tenda na praia, Mr. Callew, intuindo as lágrimas do serventuário do lado de lá da linha, desliga o telefone, entre o embaraço e o asco. A narrativa conhece uma súbita guinada quando, no regresso a Nova Iorque, o empresário é obrigado a fazer um desvio da auto-estrada e, perdendo o controlo do seu *convertible*, embate contra uma furgoneta que assegura o transporte de uns quantos presidiários. O sinistro redundando na morte de dois guardas e na fuga dos reclusos, deixando ainda o nosso capitalista – a quem antes ouvimos dizer “dava em doido se ficasse parado” – totalmente imobilizado, de olhar vazio e fixo, incapaz de emitir um som ou fazer um esgar. O que escutam os a partir desse momento é uma voz *off*, o fluxo da consciência de um homem encapsulado em si mesmo, que passa da esperança de que será prontamente socorrido ao sentimento de revolta e, finalmente, ao pânico de ser enterrado vivo. Estados d’alma que se transmutam à medida que transeuntes e reclusos foragidos, tomando-o por morto, vão despojando Mr. Callew dos seus pertences: malas de viagem, pneus do automóvel, roupa, sapatos, carteira, documentos. No rescaldo do acidente, a polícia deposita aquele anónimo seminu, juntamente com os restantes cadáveres, na morgue. Ali pernoita, coberto por um lençol, colocando toda a sua esperança num mindinho que é capaz de mexer. Em vão, porque o falso defunto foi atabalhoadamente lançado na padiola, deixando-lhe o braço sob o tronco. Na manhã seguinte, o legista revela-se um clínico expedito, pronto a pular formalidades como medir o pulso – há pressa em emitir as certidões de óbito e seguir em frente. No último momento, porém, quando já toda a esperança se esvaiu e o doutor se prepara para cobrir de novo o corpo, uma lágrima corre pelo rosto do capitalista, salvando-o. Asseguram-lhe então todos os cuidados, enquanto novas e copiosas lágrimas lhe turvam o olhar e lavam a alma. A voz *off* tem ainda tempo de exclamar *Thank God! Thank God!*, antes de Hitchcock voltar ao ecrã para malvadamente torcer o pescoço a todo o consolo e piedade.

Uma gota d’água contém o sol

Carreiros de contrabando ligam a cultura contemporânea à literatura patrística, ao misticismo e à espiritualidade medieval. São trilhos bravios, emaranhados, mas basta removermos a vegetação rasteira que os cobre para per-

cebermos que podem ser percorridos. Menos extravagantemente do que se supõe, notar-se-á que várias afinidades aproximam este filmezinho de uma obra como o *Auto da Alma*, que António José Saraiva classificou como “o cume da expressão artística literária da concepção ascética da vida”.¹ A seu modo, irónico e retorcido, *The Breakdown* possui elementos de moralidade, género prolífico do teatro medieval que Mestre Gil cultivou e se caracteriza pelo carácter alegórico e pela intenção didáctica: no seu prólogo (porventura análogo àquele com que Santo Agostinho abre o auto vicentino), esse outro *Doctor Gratiae* que é Sir Alfred Hitchcock declara: “Todas as nossas histórias tentam ensinar uma lição ou moral. Conselhos como os que nos davam as nossas mãezinhas: *Homem prevenido vale por dois, Ataca primeiro e pergunta depois*, esse tipo de coisas”. Mais seriamente, constatar-se-á a correspondência que se estabelece entre este homem de negócios em viagem e a “Alma caminheira” que Vicente lança em cena. Quando começa a temer a possibilidade de vir a ser enterrado vivo, Mr. Callew está na verdade a ser exumado: o despojamento de bens e pertences – identidade incluída – a que é sujeito revela-se equivalente àquele que o Anjo prescreve a uma Alma soterrada em chapins, anéis, pendentes e “rabos tam sobejos”:

Pondes terra sobre terra,
que esses ouros terra são.
[...]
Não íeis mais despejada
e mais livre da primeira
pera andar?
Agora estais carregada
e embaraçada
com cousas que à derradeira
hão de ficar.

Poderíamos prolongar o bizantino cotejo, assinalando, por exemplo, que também a Alma fica paralisada e “mais morta que a morte”, ora confessando ao Anjo que não pode “dar passada”, ora incriminando o Diabo por não ser capaz de “abalar nem chegar ao lugar onde gaste esta peçonha”. Temos pressa, contudo, em identificar o parentesco que efectivamente vincula o clássico de *suspense* televisivo à nossa moralidade medieval: um parentesco fluido, de ordem líquida, que decorre do pranto e da compunção. Também no auto de Vicente se fala de uma lágrima, dolorosa e salvífica, susceptível de dar a ver e sublimar todo um mundo de sofrimento. Na ascensão extática da sua prece – espécie de *Stabat Mater* que sanciona a ideia de um Gil Vicente poeta da Virgem Maria –, Santo Agostinho decanta as lágrimas derramadas pela “filha, madre, esposa” de um Deus trino, aventando o seguinte argumento:

Quem uma só [lágrima] pudera ver
vira claramente nela
aquela dor,
aquela pena e padecer
com que choráveis, donzela,
vosso amor.

Fala-se aqui de uma lágrima semelhante a um prisma de cristal, que revelaria todo o espectro de cores contidas na luz branca da realidade, como também um poeta de *simpatia* vicentina, Teixeira de Pascoas, foi capaz de entrever: “Uma lágrima é maior que o sete-estrela”. Noutra parte, anota ainda o profeta do Marão: “Uma lágrima explica a estranha Criação./ Profundai-a, e vereis a misteriosa origem/ dos mundos e dos sóis”.² Uma intuição que parece harmonizar-se com os postulados da física contemporânea, segundo a qual uma gota d’água pode conter o sol.

Tristura/tritura

No *Auto da Alma*, não é evocada apenas uma lágrima, mas um aluvião de choros. Tratando uma refeição, ainda que mística, faz pensar em certos Salmos em que um *servo sofredor* canta: “As minhas lágrimas servem-me de mantimento de dia e de noite” (Salmo 42). Chora o virginal coração de Maria, e chora o Cristo aquelas lágrimas “que lhe ficaram de quando orava”.³ Chora Jeremias, o elegíaco profeta que Santo Ambrósio invoca no auto e cujas *Lamentações* pela devastação de Jerusalém em 587 a.C. integram de há muito a liturgia cristã da Semana Santa. Chora a própria cidade de David, a “triste de Jerusalém homecida”, mas o pranto expande-se por todo o mundo, que o Bispo de Hipona descreve nos termos de um “vale temeroso e lacrimoso”. Chora ainda uma alma de que apenas ouvimos falar por um diabo que o espectáculo veste de pároco italiano, mas faz vir das Beiras – uma alma que, estando “a ponto de se enforcar de desesperada”, foi trazida ao arrependimento pelo Anjo e tanto pranteou que “as lágrimas corriam pola terra”. E chorará a Alma, epicentro de toda a acção, conforme preceitua Santo Agostinho nas instruções propedêuticas para a peculiar celebração eucarística que ocorre na segunda parte do auto:

Vós havei-vos de lavar
em lágrimas de culpa vossa,
e bem lavada.

Uma ablução que não deverá apenas preceder a degustação da refeição crística, mas também acompanhá-la, na medida em que as lágrimas constituem o derradeiro condimento, que só o comensal pode adicionar, à mesa, quando o manjar lhe é servido. Catequiza Ambrósio de Milão:

Gostá-la-eis [a iguaria] com salsa e sal
de choros de muita dor,
porque os costados
do messias divinal,
santo sem mal,
foram polo vosso amor
açoutados.

Doutas recomendações penitenciais que talvez se dirijam mais ao ridente público cortês – uma vez mais e sempre, alfinetado por um

Vicente que põe na boca do demónio o elogio dos usos e costumes do séquito real (“ponde-vos a for da corte”) – do que à Alma, cujo arrependimento e pesar haviam sido já manifestados instantes antes, quando, escoltada pelo Anjo, alcança o limiar da Igreja. Nessa confessional declaração, monólogo de uma intensidade agónica rara na *Copilaçam de Todas as Obras*,⁴ a peregrina conta quem é e como se perdeu. Define-a a sua culpa – “em lugar de merecer,/ eu sou culpada/ e digo diante de vós/ minha culpa” – e a sua “tristura”. Reiteradamente, a Alma afirma, no curto monólogo, esta sua condição: ela é a “triste sem ventura” e a “triste sem mezinha” que, pela sua “triste sorte” e “triste culpa”, se alienou de Deus e de si própria (“sou já de mim tam fora...”), a um tal grau que o seu “triste pensamento” já se lhe não sujeita. A esta luz, talvez adquira sentido o desamparado acto de nomeação introduzido pelo poema de Némésio que, na presente montagem, serve de antecâmara ao auto:

Aí está: TRISTE. Se era a palavra, aí está.

Na sua derradeira intervenção, já após ter *provado* as iguarias com que a Igreja se propõe “tornar esta Alma em si”, voltará a reivindicar o nome e estatuto de “triste”. O que daqui decorre é que a tristura redundantemente exprimida pela protagonista – primeiro na *confissão* e, depois, na *comunhão* – se afigura radicalmente diversa daquela contra a qual alerta o Anjo na abertura do auto, quando nomeia “as redes de tristura tenebrosas”. Estoutra é, digamos, uma *tristura luminosa* – a “tristeza segundo Deus” de que falou Orígenes na esteira do Apóstolo Paulo, em cuja II Epístola aos Coríntios se cunhou o conceito:

A tristeza segundo Deus opera
arrependimento para a salvação [...],
mas a tristeza do mundo opera a morte.
(II Coríntios VII, 10)

A esta tristura se chamou também *contrição*, palavrinha em cuja origem está a ideia de tritura (assim mesmo, sem o “s”) – maceramento, como o que se opera na moagem do trigo, libertando o cereal da dura casca, ou no lagar em que se lança a azeitona. Getsémani, o jardim em que Jesus exsudou sangue antes de subir ao Gólgota, significa literalmente *pressa de azeite*. As lágrimas são o suave óleo produzido nesse lagar da tristura, a que também alude Agostinho nas suas interpelações ao Altíssimo: “Como é que da amargura da vida se colhe um fruto suave como é gemer, e chorar, e suspirar, e lamentar-se?”⁵ Ora, é esta tristura/tritura que faz a Alma sair do jogo alegórico, da dança de símbolos de que era a peça nuclear e, mesmo que fugazmente, tornar-se *carácter*. Um caso único na dramaturgia vicentina, a fazer fé no parecer de António José Saraiva, para quem as personagens do teatro de Mestre Gil são tipos (o judeu, o frade, o fi-

rerurum

dalgo, a alcoviteira, etc.), figuras que permanecem fiéis ao molde, incapazes de uma reação individual. Referindo-se aos tripulantes das *Barcas*, por oposição à caminheira do nosso auto, faz notar o autor de *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*:

Nenhum deles pensa em deixar de ser o que é. O arrependimento, que é, no fundo, uma crise e uma mutação da personalidade, não existe aqui, onde apenas aflora a decepção de quem vê os cálculos errados. A questão suprema do Céu e do Inferno não consegue despertar nestas criaturas o indivíduo, a perplexidade, a responsabilidade e a consciência de um problema.⁶

Não assim com a Alma, cuja tristura de que as lágrimas são o ícone – no sentido eminentemente religioso: veículo teofânico – testemunha um drama *peçoal*. Como escreve Barthes: “Pelas minhas lágrimas, conto uma história”.⁷

O ordálio da alma

Conta o semiólogo nos seus *Fragments de um Discurso Amoroso* que os gregos choravam no teatro, que as pessoas do séc. XVIII choravam no teatro. A julgar pelo testemunho de Agostinho nas *Confissões*, também assim acontecia no teatro dos primeiros séculos da era cristã. As lágrimas, sabemos-lo bem, são hoje o ornamento *kitsch* do rançoso sentimentalismo da TV e de toda uma “indústria cultural” que tem no quadro popularizado como *O Menino da Lágrima* um grotesco ícone. Pergunta Barthes: “Em que sociedades, em que tempo, se chorou? [...] Porque se transformou a sensibilidade, num dado momento, em pieguice?”

Seria preciso mais do que uma chusma de sociólogos para fornecer uma tal resposta – talvez um aforismo de Kafka ou o impenetrável dito de um padre do deserto no-la pudessem dar. Em todo o caso, se não quisermos ver a *Alma* vicentina relegada para o recanto de uma sombria espiritualidade lacrimante ou de um fruste catolicismo penitencial, precisamos de a restituir ao pano de fundo estético e religioso sobre o qual ela se destaca como uma pequena insígnia. Reportamo-nos a um tempo em que as lágrimas foram vistas como um *dom*. Indício de primeira grandeza desta carismática sensibilidade é o facto de o formulário de missa para rogar a compunção das lágrimas aparecer, pela primeira vez, nos códices medievais: a partir dos séculos VIII e IX, proliferam orações *pro petitione lacrimarum*.⁸ Hoje, o *dom das lágrimas* não passa de uma nota de rodapé mística, exótica curiosidade enciclopédica, como, de resto, o prova a abolição deste formulário pela reforma litúrgica que se seguiu ao Concílio Vaticano II. Mas não na cultura espiritual da Idade Média, em cujo coração se alojou, encontrando calorosa guarida. Assombrosa regressão, se compararmos as minuciosas considerações de místicos e santos sobre lágrimas de contrição, arrependimento, ale-

gria ou Graça, aos toscos binómios de que nos servimos para ler o pranto alheio (sincero ou fingido, normal ou exagerado, de comoção ou raiva, etc.). Um contemporâneo de Vicente, Inácio de Loyola – de quem se dizia que tinha os olhos sempre embaciados de tanto chorar –, formulou um verdadeiro “código divino”, servindo-se de uma meticolosa sinalética para diferenciar as lágrimas “segundo o seu tempo de aparecimento e a sua intensidade”.⁹

Chorava Inácio – e chorava e ria Gil – quando na Europa cristã eclodira já o Renascimento, que a *imperdoável* Cristina Campo designou como um “desastre universal”.¹⁰ Todavia, como nos adverte José Augusto Bernardes, de nada vale “tentar arrancar Gil Vicente à medievalidade a que pertence”¹¹ e de cujo firmamento, como há muito disse António José Saraiva, ele é “o último astro”.¹² Ora, nesse céu e nessa terra medievais, as lágrimas são mais do que uma manifestação de auto-comiseração ou torturado sofrimento: são o vestígio de uma veemência íntima, o sinal de uma demanda de glória divina, um signo de purificação e renovação – Gregório de Nazianzo definia o pranto nos termos de um baptismo –, também uma sensualíssima fonte de prazer, como se deduz da experiência de São Luís de França narrada por Michelet: quando sentiu as lágrimas correrem-lhe suavemente pelo rosto, “pareceram-lhe tão saborosas e doces, não só ao coração, mas também à boca”.¹³ Acrescente-se ainda que na retórica patrística, de que a espiritualidade medieval é tão devedora, as lágrimas não turvam o olhar: na verdade, fazem ver. Cite-se um passo da carta de Jerónimo a Santa Eustóquia, onde o padroeiro de tradutores e bibliotecários descreve uma epifânica compunção: “Quando derramava copiosas lágrimas e esforçava os meus olhos em direcção ao céu, via-me por vezes entre celestes hostes e regozijei-me com cânticos”.¹⁴ As experiências são virtualmente infindáveis, mas talvez não o seu sentido último, como induz a pensar o seguinte passo de um ensaio de Tolentino Mendonça:

Nos belíssimos e ignorados poemas do Diácono Efrém, nas regras ascéticas de Basílio, nas homilias de João Crisóstomo e de Gregório de Nissa, nos depurados escritos de Jerónimo e de Ambrósio, nas pastorais de Gregório Magno, as lágrimas são uma fala estimada [...]. Elas soletram, à imensa escuta de Deus, o segredo da compunção. E a compunção é o ordálio da alma, um trânsito que nos reconcilia com a inapagável saudade de Deus.¹⁵

Saudade de Deus, ou saudade da “alta costa/ onde se criam primores/ mais que rosas” de que fala o Anjo Custódio – o inefável “pomar” que chora a Eva do *Breve Sumário da História de Deus* (“Quem nunca vos vira pera se lembrar”). A essa nostalgia aludiu também E.M. Cioran, insuspeito antipofeta e feroz cultor da amargura: “As lágrimas não entraram no mundo através dos santos, mas sem eles

nunca saberíamos que choramos porque ansiávamos por um paraíso perdido. Mostrem-me uma única lágrima que tenha tombado sobre a terra! Não. De um modo incompreensível para nós, as lágrimas voltam-se todas para cima”.¹⁶

Cruz florescida

De outro vergel nos fala ainda Vicente. No auto, Agostinho anuncia que a sobremesa – “a fruta deste jantar” – será servida ao ar livre, no “pomar/ adonde está sepultado/ redentor”. Nesse horto encontrou, em lágrimas, Maria Madalena um sepulcro vazio. “Mulher, porque choras?”, perguntam os anjos (João XX,13). Artistas medievais representaram o florescimento da cruz, como se vê na absida da Basílica de São Clemente, em Roma: da madeira morta brotam incessantemente gavinhas e flores. Ouvimos, no final do espectáculo, que na lusitana aldeia de Pascoaes, chegado o Domingo de Páscoa, “rebri-lha a cruz de prata florescida”. Que tem isto que ver com o *dom das lágrimas*? Cantava-se, por altura da Páscoa, na subida a Jerusalém: “Aquele que leva a preciosa semente, andando e chorando, voltará sem dúvida com alegria, trazendo consigo os seus molhos” (Salmo 126). Na noite da primeira quinta-feira santa – noite em que tantos séculos depois, como meticolosamente demonstrou Fernando de Mello Moser, *Alma* teve, pela primeira vez, corpo¹⁷ –, Jesus afirmou aos discípulos: “Em verdade, em verdade vos digo que vós chorareis e vos lamentareis, e o mundo se alegrará; e vós estareis tristes, mas a vossa tristeza se converterá em alegria. [...] E a vossa alegria ninguém vo-la tirará de vós”. (João XVI, 20, 22b).

Pontas de cigarros

Toda esta estética do pranto de que *Alma* está, por assim dizer, embebida até aos ossos, suscita em nós estranheza, senão mesmo suspeita. Supõe o rancoroso Cioran que o cristianismo é um “acesso de lágrimas” de que nos ficou apenas “um sabor amargo”. Azedaram as lágrimas? O nosso palato sofisticou-se, ou embotou? É frequente sentirmos embaraço quando alguém chora na nossa presença. Talvez já não saibamos chorar ou o que fazer das lágrimas – próprias e alheias. Barthes nota que, no filme *A Marquesa d’O* de Eric Rohmer, as personagens choram e os espectadores riem, o que talvez seja indício de que qualquer coisa mudou imperceptivelmente. Se, como os anacoretas, escavássemos covis ou buracos na pedra, não seria para aí semearmos lágrimas, mas pontas de cigarros ou *chewing gums*. Só uma canção como “The Man Who Couldn’t Cry” – em especial, na voz de Johnny Cash – poderia ser uma parábola do nosso tempo. O espectador que vá ao YouTube e ouça. Ria, se quiser; chore, se puder. •

- 1 SARAIVA, António José – *A Cultura em Portugal: Teoria e História: Livro I: Introdução Geral à Cultura Portuguesa*. Amadora: Bertrand, 1982. p. 129.
- 2 Citamos passos de “Tempestade” e “Dor”, poemas publicados no volume *Para a Luz*, de 1904.
- 3 No episódio do Getsémani, a angústia de Jesus converte o suor em espessas gotas de sangue (Lucas XXII,44). Em favor do seu argumento mariano, Vicente torce o texto sagrado, transmutando o suor em pranto. Dá-lhe razão a definição de António Nobre: “Lágrimas: suor da alma”.
- 4 Maria Jorge arrisca a seguinte suposição: “O tom é de *pathos* e os espectadores de Vicente em 1518 ouviram-no pela primeira vez”. JORGE, Maria – *Alma*. Lisboa: Quimera, 1993. p. 19.
- 5 SANTO AGOSTINHO – *Confissões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004. p. 74.
- 6 SARAIVA, António José – *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*. Amadora: Bertrand, 1981. p. 107.
- 7 BARTHES, Roland – *Fragments de um Discurso Amoroso*. Lisboa: Edições 70, 1995. p. 74.
- 8 Cf. CARVALHO, Joaquim Félix de – “A Liturgia das Lágrimas”. In *O Dom das Lágrimas: Orações da Antiga Liturgia Cristã*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. p. 17-21.
- 9 BARTHES, Roland – *Sade, Fourier, Lolita*. Lisboa: Edições 70, 1999. p. 76.
- 10 CAMPO, Cristina – “Introdução”. In CAMPO, Cristina; DRAGHI, Piero, org. – *Ditos e Feitos dos Padres do Deserto*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. p. 13.
- 11 BERNARDES, José Augusto Cardoso – *Gil Vicente*. Lisboa: Edições 70, 2008. p. 26.
- 12 SARAIVA, António José – “Estética dos Autos de Devoção”. In *Poesia e Drama*. Lisboa: Grávida, 1996. p. 147.
- 13 Citado por LUTZ, Tom – *Crying: The Natural and Cultural History of Tears*. London; New York: Norton, 1999. p. 37. Torna-se evidente que a voluptuosidade das lágrimas medievais nos conduziria a zonas cinzentas: a este propósito, poderíamos mesmo falar de *pleurs aphrodisiaques*, para empregar a formulação com que alguns críticos se referiram às lágrimas derramadas pelas heroínas de Racine.
- 14 *Idem*. p. 36.
- 15 MENDONÇA, José Tolentino – “A Sintaxe das Lágrimas”. In *O Dom das Lágrimas: Orações da Antiga Liturgia Cristã*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. p. 13-14.
- 16 CIORAN, E.M. – *Tears and Saints*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1995. p. 3.
- 17 Cf. MOSER, Fernando de Mello – “Liturgia e iconografia na interpretação do ‘Auto da Alma’”. In *Discurso Inacabado: Ensaio de Cultura Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994. p. 123.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



Paixão

É aquela paixão – dizia a minha tia, prolongando
a frase numa nasal chorosa,
e apontando o marido, inchado, uivante,
na cama da província.

Era a primeira vez que eu ouvia tal palavra, ave
impetuosa do sexo, caída moribunda
sobre a dor de um corpo
repugnante.

Eu tinha vinte anos e lembrei-me de Cristo.
Do seu lânguido e marfinado corpo
que se deixava cair com elegância dos braços
da sua cruz de madeira santíssima.
E mesmo já deitado sob altares barrocos,
defendido do fervor amoroso das fiéis por cristais
de chumbo e fechos de ouro, exibia a sedução da morte.

O tio estava grosso e escarrava num bacio de plástico
o que viria do fígado
ou de outro lugar animal que lhe roía
as vísceras.

Eu só lera romances e poemas, tinha a liturgia,
a sexta-feira roxa, uma vigília solene e paramentada.
E aquela palavra esplendorosa não cabia
na paisagem horrível
de lençóis molhados, de infectas secreções
sobre a cama de pinho.

Um raio de sol corria a sua misericórdia da janela cerrada
até ao esgar da boca.
Deus viera àquela casa disfarçado de tio,
amado por uma madalena em desalinho.
A ave torturada do sexo debatia-se no sangue
e a plumagem dos versos barrava-lhe o caminho.
Mas ele chegara.
E a semântica iniciava o seu ofício de trevas.

Armando Silva Carvalho

In *O Que Foi Passado a Limpo: Obra Poética*.
Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. p. 434-435.



Nuno Carinhas

Encenação, dramaturgia e figurinos

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 as companhias e instituições com que colaborou, contam-se também o Teatro Nacional de São Carlos, Ballet Gulbenkian, Companhia Nacional de Bailado, Nederlands Dans Theater, Ballet du Grand Théâtre de Genève, Companhia Nacional de Danza, A Escola da Noite, Teatro Bruto, Teatro Nacional D. Maria II, São Luiz Teatro Municipal, Chapitô e Os Cômicos. Como cenógrafo e figurinista, trabalhou com os encenadores Ricardo Pais, Fernanda Lapa, João Lourenço, Fernanda Alves e Jorge Listopad, os coreógrafos Paula Massano, Vasco Wellenkamp, Olga Roriz e Paulo Ribeiro, e o realizador Joaquim Leitão, entre outros. 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 espetáculos encenados para o TNSJ, refiram-se os seguintes: *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca (1996); *A Ilusão Cómica*, de Corneille (1999); *O Tio Vânia*, de Tchekhov (2005); *Todos os que Falam*, quatro “dramáticos” de Beckett (2006); *Beiras*, três peças de Gil Vicente (2007); *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht (2009); *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009); *Antígona*, de Sófocles (2010); e (com Cristina Carvalhal) *Exactamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, a partir de Almada Negreiros (2011). Encenou ainda textos de dramaturgos como Federico García Lorca, Brian Friel, Tom Murphy, Frank McGuinness, Wallace Shawn, Jean Cocteau, António José da Silva e Luísa Costa Gomes, entre muitos outros. É, desde Março de 2009, Diretor Artístico do TNSJ. •



Pedro Sobrado

Dramaturgia

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. Lecionou 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 do colóquio “*Tu Judeu e Eu Judeu*” – *O Mercador de Veneza e a Questão Judaica* (2008). Também no TNSJ, realizou o apoio dramático de *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente, enc. Nuno Carinhas, e comissariou o ciclo de conferências *O que resta de Deus* (2009). Presentemente, prepara uma dissertação sobre tópicos bíblico-teológicos no *Breve Sumário da História de Deus*, no âmbito do curso de mestrado em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. •



Pedro Tudela

Cenografia

Nasceu em Viseu, em 1962. É licenciado em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, de que é professor desde 1999 e onde se doutorou no final de 2011. Foi cofundador do Grupo Missionário e organizou exposições de pintura, em Portugal e no estrangeiro. Participa em vários festivais de performance desde 1982. Em 1992, fundou o coletivo multimédia Mute Life dept. [MLd]. Enveredou pela produção sonora, participando em concertos e edições discográficas. Ingressou na Virose – Associação Cultural em 2000. É também membro da associação Granular, cofundador do projeto multidisciplinar e de música digital @c, e membro fundador da *media label* Crónica. Como artista plástico, expõe individualmente desde 1981. Participa em inúmeras exposições coletivas em Portugal e no estrangeiro desde 1980. Encontra-se representado em museus e coleções públicas, entre os quais o Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Caixa Geral de Depósitos, ANACOM – Autoridade Nacional de Comunicações, Museu de Arte Contemporânea do Funchal, Banco Privado, Portugal Telecom, Banco Espírito Santo e Fundação PLMJ. Como cenógrafo, tem trabalhado espe-

cialmente com o encenador Ricardo Pais, mas colaborou também com António Durães, Rogério de Carvalho, João Reis e Emília Silvestre. Das cenografias concebidas para produções do TNSJ, destaquem-se as de *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004); *UBUs*, de Alfred Jarry (2005); *O Saque*, de Joe Orton (2006); e *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), espetáculos de Ricardo Pais. •



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, João Cardoso, Nuno Carinhas, Diogo Infante, Ana Luísa Guimarães, Beatriz Batarda, João Pedro Vaz, Marco Martins, Tiago Guedes, Nuno M Cardoso, Manuel Sardinha e António Lago. Foi cofundador 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 todas as suas produções. Destaquem-se alguns dos trabalhos realizados mais recentemente: *Uma Bizarra Salada*, a partir de Karl Valentin, enc. Beatriz Batarda; *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee, enc. Ana Luísa Guimarães; e *Quem te porá como fruto nas árvores*, a partir de Ruy Belo, dir. João Cardoso. Colabora desde 2003 com o TNSJ, concebendo o desenho de luz de várias das suas produções. Refiram-se as mais recentes: *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente, enc. Nuno Carinhas (2009), e *Exactamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011). 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 no IFICT. 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 espetáculos de música. Tem desenvolvido no TNSJ a atividade de gravação e pós-produção para as edições em vídeo de es-

petáculos de teatro. Participou, desde 1995, em múltiplos espetáculos encenados por Ricardo Pais, colaborando também com os encenadores Nuno Carinhas, Luís Miguel Cintra, José Wallenstein, Rogério de Carvalho, João Cardoso, Fernando Mora Ramos, Carlos Pimenta, e os músicos Vítor Rua, Nuno Rebelo, Egberto Gismonti, Mário Laginha, Pedro Burmester, Bernardo Sasseti, Rui Massena, entre outros. Em 2003, foi distinguido com uma Menção Especial pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. •



João Veloso

Apoio linguístico

Doutor (2004) e Agregado (2010) em Linguística pela Universidade do Porto. 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. No TNSJ, prestou consultoria linguística nos espetáculos *D. João*, de Molière, enc. Ricardo Pais (2006), *Beiras*, três peças de Gil Vicente, e *Breve Sumário da História de Deus*, também de Gil Vicente, espetáculos encenados por Nuno Carinhas em 2007 e 2009. •



João Henriques

Preparação vocal 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). É professor de voz na Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo. Frequenta o mestrado em Ensino da Música na Universidade Católica Portuguesa. Trabalha regularmente no TNSJ desde 2003, assegurando a preparação vocal e elocução de múltiplas produções e dirigindo oficinas de técnica vocal. Assistente de encenação em vários espetáculos de Ricardo Pais, dirigiu, com o encenador, *Sondai-me! Sondheim* (2004). Ainda no TNSJ, assinou a direção cénica de *Maria 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. Destaquem-se *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 Andersen, dir. musical de Christoph König (2007). •



Alberto Magassela

Diabo

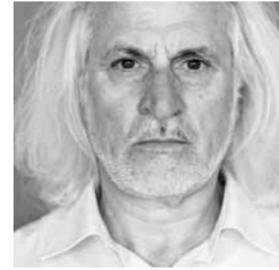
Nasceu em 1966, em Maputo (Moçambique), onde trabalhou com os grupos M'Beu e Mutumbela Gogo e se graduou no ensino de Matemática e Física. Concluiu recentemente a licenciatura em Engenharia Informática. Em 1995, vem para Portugal. Como ator, tem trabalhado com os encenadores Nuno Carinhas, Ricardo Pais e Giorgio Barberio Corsetti, participando ainda em espetáculos encenados por Rogério de Carvalho, José Caldas, Paulo Castro, Fernando Mora Ramos, Ulysses Cruz, José Wallenstein, Nuno Cardoso, Carlos Pimenta, João Grosso, Natália Luiza e Miguel Seabra, entre outros. Como encenador, assinou espetáculos a partir de textos de Mía Couto, tendo ainda adaptado e encenado textos de Pirandello, Tchekhov, Javier Tomeo e Luís Bernardo Honwana. Das múltiplas produções do TNSJ em que participa desde 1996, destaquem-se as mais recentes: *Os Negros*, de Jean Genet (2006); *Beiras*, três peças de Gil Vicente (2007); *O Café*, de Goldoni (2008); e *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009). A par da atividade teatral, trabalha também em cinema e televisão. •



Fernando Moreira

Anjo, Santo Ambrósio

Nasceu no Porto, em 1968. Actor, encenador e dramaturgo. Fez formação na Escola de Atores da Seiva Trupe e no Dramat – Centro de Dramaturgias Contemporâneas do TNSJ. Atualmente, frequenta o curso de pintura da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Como ator, trabalhou com encenadores como Ricardo Pais, Nuno Carinhas, Nuno Cardoso, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno M Cardoso, José Carretas, António Feio, Mónica Calle, entre outros. Como encenador, assinou espetáculos como *O Grito dos Pavões* (Astro Fingido, 2011), *A Festa dos Porcos* (Jangada Teatro, 2011), *A Beleza do Pecado* (Teatro Art'Imagem, 2010) e *Aqui ninguém perde a cabeça por um braço*, com texto da sua autoria (T Zero/Primeiro Andar/Teatro de Vila Real, 2007). *Arte da Guerra* (2000) assinala a sua estreia como autor dramático. Das suas peças mais recentes, destaque para *O Português Voador* (2010) e *O Mistério da Visita* (2008). É cofundador da associação Astro Fingido. Integra, desde 1999, o elenco de vários espetáculos do TNSJ. Refiram-se os mais recentes: *O Café*, de Goldoni, enc. Giorgio Barberio Corsetti; *Platónov*, de Tchekhov, enc. Nuno Cardoso (2008); e *Tambores na Noite*, de Brecht, enc. Nuno Carinhas (2009). •



Fernando Soares

Anjo, Igreja

Nasceu em Luzim, Penafiel, em 1951. É licenciado em Teatro. Desenvolve a sua atividade artística trabalhando em projetos na área da poesia (colaborando regularmente com o Ministério da Cultura, o Centro Nacional de Cultura, grémios, clubes literários e editoras) e do teatro, mormente nos contextos associativo, escolar (do básico ao universitário) e da comunidade reclusa (Estabelecimento Prisional de Paços de Ferreira). Destaque-se, em particular, a participação no projeto *O Douro nos Caminhos da Literatura*, série de sete documentários dedicados a escritores originários do Alto Douro, como Miguel Torga, Aquilino Ribeiro, Trindade Coelho, Guerra Junqueiro e João Araújo Correia. Ainda para televisão, participou na série juvenil *Triângulo Jota* (RTP), a partir da obra de Álvaro de Magalhães. Também como autor, desenvolve projetos de teatro para a infância. Representou autores como Osvaldo Dragún, Raul Brandão, Ionesco, Luís de Sttau Monteiro, Shakespeare, Almeida Garrett, Gil Vicente, Hélder Costa, Miguel Torga e Bernardo Santareno, dirigido por encenadores como Raul Leite, Castro Guedes, Jorge Mota, Hélder Costa, Júlio Cardoso e Kuniaki Ida, entre outros. •

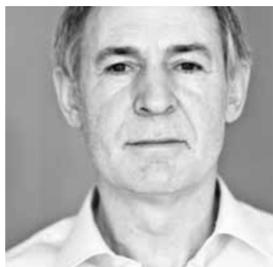


João Castro

Outro Diabo

Frequentou 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. Recentemente, integrou o elenco de *Um OUTRO Ensaio*, a partir do universo teatral de Dürrenmatt, enc. Lúcia Roque. 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 e Nuno Carinhas, mas também com António Durães, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso e Nuno M Cardoso. Destaque para os mais recentes espetáculos em que participou como ator: *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), *Antígona*, de Sófocles (2010), *Exactamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires (2011), encenações de Nuno Carinhas; e *A Gaiivota*, de Tchekhov, enc. Nuno Cardoso (2010). Desempenhou fun-

ções de assistente de encenação em espetáculos de Ricardo Pais e Nuno Carinhas. Presentemente, leciona no Conservatório de Música da Jobra, em Albergaria-a-Velha. •



Jorge Mota

Anjo, Santo Agostinho

Nasceu em 1955, em Ucha, Barcelos. Completou o curso de ingresso ao Ensino Superior Artístico na Cooperativa de Ensino Árvore e participou em diversas ações de formação teatral. É ator profissional desde 1979, tendo trabalhado com companhias como TEAR, Pé de Vento, Seiva Trupe, ASSÉDIO, Ensemble, Teatro Plástico, Teatro Experimental do Porto, 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 atividade de intérprete e diretor de interpretação em dobragens. Foi cofundador da Academia Contemporânea do Espetáculo, em 1991. Desenvolveu ainda atividade como professor e autor de programas para escolas secundárias e profissionais. No TNSJ, integrou o elenco de espetáculos encenados por Silviu Purcarete, José Wallenstein, Nuno Carinhas, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, entre outros. Destaquem-se os mais recentes: *Antígona*, de Sófocles, enc. Nuno Carinhas (2010); e *Exactamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011), no qual assumiu o papel titular. •



Leonor Salgueiro

Alma

Nasceu em 1990, em Lisboa. Formou-se na Escola Profissional de Teatro de Cascais. Frequentou vários *workshops* de teatro, nomeadamente com Beatriz Batarda, Marcia Haufrecht, João Cayatte, John Mowat, Dmitry Bogomolov e Jean-Paul Bucchieri. Como atriz, integrou o elenco de *Azul Longe nas Colinas*, de Dennis Potter, enc. Beatriz Batarda, espetáculo em que desempenhou também as funções de assistente de produção, e *Desnorte*, enc. Dinarte Branco (ZDB), ambos em 2011. Foi também dirigida por Carlos Avilez, João Vasco e Renato Godinho. Também em 2011, fez assistência de encenação em *Sangue Jovem*, de Peter Asmussen, enc. Beatriz Batarda (CCB), e prestou colaboração artística em *Morte de Judas*, de Paul Claudel, espetáculo de Luis Miguel Cintra, Cristina Reis e Dinarte Branco (Teatro

da Cornucópia). Em cinema, participou nas curtas-metragens *La Prière*, de Yonathan Levy, e *Casca de Nós*, de António Rodrigues. *Alma* é o seu primeiro espetáculo com Nuno Carinhas. •



Miguel Loureiro

Um Peregrino

Formado no IFICT – Instituto de Formação, Investigação e Criação Teatral e na Escola Superior de Teatro e Cinema, tem trabalhado como intérprete em espetáculos de teatro, ópera e performance, colaborando com artistas como Nuno Carinhas, Luis Miguel Cintra, Bruno Bravo, João Grosso, Luís Castro, Lúcia Sigalho, Maria Duarte, Álvaro Correia, Fabrizio Pazzaglia, Jean-Paul Bucchieri, Carlos Pimenta e André e. Teodósio. Tem também trabalhado como encenador, com estruturas como a Casa Conveniente, Cão Solteiro, O Rumo do Fumo, Teatro da Comuna, Galeria ZDB e Mala Voadora. Entre as suas encenações, destaquem-se as mais recentes: *como rebolar alegremente sobre um vazio Exterior*, codirigido por André Guedes (O Rumo do Fumo, 2010); *Pastoral*, a partir de Cristóvão Falcão (Cão Solteiro, 2011); e *Vida de Maria*, a partir de Rainer Maria Rilke (O Rumo do Fumo/São Luiz Teatro Municipal, 2011). Pelo espetáculo *Juanita Castro* (Casa Conveniente, 2008), recebeu uma Menção Honrosa da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. Em cinema, participou como ator em várias curtas-metragens e no filme *Morrer como um Homem*, de João Pedro Rodrigues (2009). No TNSJ, participou no espetáculo *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente, enc. Nuno Carinhas (2009). •



Paulo Freixinho

Anjo Custódio

Nasceu em 1972, em Coimbra. Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espetáculo. Actor desde 1994, foi cofundador do Teatro Bruto e participou em várias das suas produções. Tem trabalhado com diversos encenadores, entre os quais se contam José Carretas, Rogério de Carvalho, João Garcia Miguel, José Caldas e João Cardoso. Colaborou com regularidade com a companhia ASSÉDIO, tanto na qualidade de ator como na de assistente de encenação. No TNSJ, tem trabalhado regularmente com os encenadores Ricardo Pais e Nuno Carinhas, integrando ainda o elenco de espetáculos encenados por Silviu Purcarete, José Wallenstein, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, Nuno M

Cardoso, entre outros. Destaquem-se os mais recentes: *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), e *Antígona*, de Sófocles (2010), encenações de Nuno Carinhas; *A Gai-vota*, de Tchekhov, enc. Nuno Cardoso (2010); e *Exactamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011). Presentemente, frequenta a Licenciatura em Agricultura Biológica na Escola Superior Agrária de Coimbra. •



Paulo Moura Lopes

Anjo, São Jerónimo

Nasceu em 1974, em Vila Nova de Gaia. Tem o Curso de Teatro do Balletteatro Escola Profissional. Estreou-se profissionalmente como ator em 1995. Trabalhou com diversos criadores, entre os quais se destacam Luis Miguel Cintra, Jorge Silva Melo, Paulo Castro, João Paulo Seara Cardoso e Isabel Barros. Integrou também o elenco de espetáculos de Carlos Pimenta, Christine Laurent, Nuno Cardoso, José Wallenstein, Rogério de Carvalho, entre outros. Refiram-se alguns dos espetáculos mais recentes em que participou: *Ifigénia na Táurida*, recriação poética de Frederico Lourenço da obra de Goethe, e *A Tempestade*, de Shakespeare, encenações de Luis Miguel Cintra no Teatro da Cornucópia (2009); e *Do Alto da Ponte*, de Arthur Miller, enc. Gonçalo Amorim (TEP, 2011). No TNSJ, participou nos seguintes espetáculos: *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros*, de Peter Handke, enc. José Wallenstein; *Woyzeck*, de Georg Büchner (2005), e *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006), encenações de Nuno Cardoso, e *Exactamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011). Em televisão, realizou dobragens para programas da RTP e participou na série *Garrett*, realizada por Francisco Manso para a RTP. Em cinema, trabalhou com o realizador Saguenail. •

Estados d'Alma

Conferências

Reduzida em dimensão – não atinge sequer a fasquia dos mil versos –, a *Alma* que Gil Vicente nos legou é afinal imensa. Os investigadores vicentinos não cessam de extrair sentido desse *caso único* na *Copilaçam de Todas as Obras*, um auto de forte carácter teológico e litúrgico hoje encarado como uma das grandes fontes do teatro peninsular dos séculos XVI e XVII. Do fundo do seu aparente anacronismo, continua a interpelar-nos quando lança em cena uma viandante que se perde e encontra, como se na história de uma Alma se concentrasse o grande teatro do mundo. No decurso da apresentação do espetáculo assinado por Nuno Carinhas, o TNSJ propõe uma *transmigração* desta *Alma* para a análise e o debate. Instalados no proscénio do São João, tendo por pano de fundo a cenografia de Pedro Tudela, convidados de várias ciências e procedências ajudam-nos a descodificar o genoma desta *Alma* tão irrecusavelmente portuguesa, mas também (ou precisamente por isso) tão universal. No elenco de *Estados d'Alma* contam-se D. Manuel Clemente, Bispo do Porto, para quem Gil Vicente é “um humanista de primeira e primeiramente um humanista”; o escritor, poeta e *performer* Alberto Pimenta, herdeiro, talvez, da mordacidade e irreverência vicentinas; o investigador José Augusto Cardoso Bernardes, que viu no *Auto da Alma* “a moldura doutrinal de toda a *Copilaçam*”; o Diretor Artístico do TNSJ, Nuno Carinhas, que encenara já, em 2009, *Breve Sumário da História de Deus*; a escritora e bióloga Clara Pinto Correia, cuja investigação científica a conduziu ao estudo do conceito de alma em várias épocas históricas; a psicanalista Fátima Sarsfield Cabral, que inquirirá a transformação de uma abstração que caminha em *persona*; e Frei Bento Domingues, um dos nossos teólogos mais atentos ao rumo do mundo contemporâneo, ao papel da cultura e ao perene mistério de existir. •

Teatro Nacional São João

17+24 Mar 2012

17 Mar

sáb 16:00

Alberto Pimenta

D. Manuel Clemente

José A. Cardoso Bernardes

Nuno Carinhas

moderação

Isabel Morujão

24 Mar

sáb 16:00

Clara Pinto Correia

Fátima Sarsfield Cabral

Frei Bento Domingues, O.P.

moderação

Rui Lage

coordenação

Pedro Sobrado

organização

TNSJ

Entrada gratuita



Teatro Nacional São João, E.P.E.

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

Direção Artística **Nuno Carinhas**
 Assessor Nuno M Cardoso Assistente Paula Almeida

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

Direção 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, Manuel Vieira, Paulo Rodrigues Técnicas de Limpeza
 Beliza Batista, Bernardina Costa, Delfina Cerqueira

Direção de Palco **Rui Simão** Adjunto do Diretor de Palco Emanuel Pina
 Assistente Diná Gonçalves Departamento de Cena **Pedro Guimarães**,
 Cátia Esteves, Ricardo Silva Departamento de Som **Francisco Leal**,
 António Bica, Joel Azevedo, João Oliveira Departamento de Luz
Filipe Pinheiro, Abílio Vinhas, José Rodrigues, António Pedra,
 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 Assistente de Relações Internacionais Joana
 Guimarães Edições **João Luís Pereira, Pedro Sobrado**, Cristina
 Carvalho Imprensa **Ana Almeida** Promoção Patrícia Carneiro Oliveira
 Centro de Documentação **Paula Braga** Design Gráfico **Joana Monteiro**,
 João Guedes Fotografia e Realização Vídeo **João Tuna** Relações Públicas
 e Projetos Educativos **Luísa Corte-Real** 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 e Cedência de Espaços
 Luísa Archer Bar Júlia Batista

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

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

“Vede! Jesus lá vai, ao sol de Portugal!”

Minha aldeia na Páscoa... Infância, mês de Abril!
Manhã primaveril!
A velha igreja,
Entre as árvores, alveja,
Alegre e rumorosa
De povo, luzes, flores...
E na penumbra dos altares, cor-de-rosa,
Rasgados pelo sol os negros véus,
Parece até sorrir a Virgem Mãe das Dores.

Ressurreição de Deus!
Domingo da Esperança!
Aleluias fazendo uma outra luz, no ar...
(Os olhos me ficaram de criança.
Que para mim é ver o recordar.)

Sai o *Compasso*. Em pleno Azul, erguida,
Entre a verde folhagem das uveiras,
Rebrilha a cruz de prata florescida...
Na igreja antiga a rir seu branco riso a cal,
Ébrias de cor, tremulam as bandeiras...

Vede! Jesus lá vai, ao sol de Portugal!

Ei-lo que entra contente nos casais;
E, com amor, visita as rústicas choupanas.
É ele, esse que trouxe aos míseros mortais
As grandes alegrias sobre-humanas!

Lá vai, lá vai, por íngremes caminhos!
Linda manhã, canções de passarinhos!
A campainha toca: aleluia!
Aleluia!
Lá vai o padre e a sua branca estola
E o seu ramo de flores.

E, às portas espalhado, o rosmaninho evola
Um místico perfume de oração.
Velhos trabalhadores,
Por quem sofreu Jesus,
E mães acalentando os filhos, no regaço,
Esperam o *Compasso*...
E ajoelhando, com séria devoção,
Beijam os pés da Cruz.

E no lúcido espelho da paisagem
Reflete-se, num sonho, a branca imagem
De Cristo ressurgido... Que mistério!
O sol que nasce, o despertar do vento,
Os soldados brutais do grande Império
Caídos por terra, num deslumbramento!
Madalena, num gesto enlouquecido,
Gritando: *eu vi a Deus*.
Aleluias de amor subindo além dos céus,
E o milagre, de mundo em mundo, repetido...

Teixeira de Pascoaes

Sempre, 1898

Excerto de “A Minha Aldeia”. In *Belo; À Minha Alma; Sempre; Terra Proibida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997. p. 124-126.

