

A expressão do trágico n' *O judeu*

Elsa Rita dos Santos

>

António José da Silva,
texto e enc. Norberto
Barroca,
Teatro Experimental do
Porto, 2005,
fot. José Martins.



¹ Usamos a terminologia de Brian Richardson relativa às diferentes tipologias de narradores no teatro.

² Agradecemos ao TEP a amabilidade de nos enviar o texto cénico (com anotações do encenador), o programa do espectáculo e fotografias de cena.

Elsa Rita dos Santos é doutorada pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e, desde 2004-05, é docente de Língua e Cultura Portuguesas na Universidade de Trento, Itália. Tem-se dedicado, sobretudo, à investigação no domínio da historiografia e ao estudo do teatro português nos séculos XIX e XX, sendo autora das monografias *O homem em José Régio* (2009) e *Teatro. História. Contexto* (2011).

O judeu (1966) de Bernardo Santareno (1924-1980) é um dos primeiros textos dramáticos portugueses a manifestar a influência de Bertolt Brecht (1898-1958), sobretudo através da expressão de diversos elementos dramaturgicos do teatro épico, sendo o mais evidente a presença de um narrador de enquadramento¹. Emerge, no entanto, ao longo da leitura do texto, uma visão trágica da existência, que não era alheia às primeiras peças de Santareno, mas que neste texto coexiste com a teoria e a expressão dramaturgicas épicas. Propomo-nos aqui analisar a presença dos elementos dramáticos de expressão do trágico em *O judeu*, uma componente que não contraria a interpretação canónica, mas que denuncia uma cedência do dialético ao artista, como salienta George Steiner em relação à tragicidade de *Mãe coragem* (Steiner 1965: 267).

Após quatro anos de silêncio, que se seguiam a anos de produção intensa sob a censura do Estado Novo, Santareno decide transpor para a cena a sociedade joanina e a vida do dramaturgo António José da Silva (1705-1739). Em *O judeu*, a evocação do passado em cena e o presente do leitor/espectador confluem na criação de um "tempo de mediação" (Ruiz Ramón 1988: 167-174) onde se descobrem relações de analogia, de contraste e de interligação entre a sociedade do Estado Novo e a do reinado de D. João V, entre as perseguições aos judeus no

século XVIII e o Holocausto, entre a exclusão social de que são vítimas os judeus bem como todos os marginalizados sociais. E essas relações são também explicitadas nas falas do narrador de enquadramento inspirado na figura histórica de Cavaleiro de Oliveira (1702-1783), fidalgo português exilado em Londres e convertido ao protestantismo.

O propósito de sublinhar a relação dialética entre passado e presente foi fortemente evidenciada no espetáculo *O judeu* (1981) do Teatro Nacional de D. Maria II com encenação de Rogério Paulo (1927-1993), nomeadamente com a inclusão de um cartaz, exibido no começo de cada ato, que lembrava ao público que o edifício do Teatro Nacional de D. Maria II, em Lisboa, se situa no mesmo lugar onde antes se erguia a sede do Santo Ofício e onde António José da Silva passou os últimos meses de vida. Da mesma forma, *António José da Silva* (2005), do Teatro Experimental do Porto² com encenação e texto cénico de Norberto Barroca (n. 1937), espetáculo construído a partir de trechos da peça de Santareno e obras de António José da Silva, incluía diversas chamadas ao momento presente, sublinhadas pela natureza fictícia da representação com que o espectador se confrontava desde o início não só pelas primeiras personagens a entrarem em palco serem "comediantes", funcionalmente narradores de enquadramento (metateatralmente também



<>

v

António José da Silva,
texto e enc. Norberto
Barroca,
Teatro Experimental do
Porto, 2005,
fot. José Martins.



generativos), como também pelas frequentes falas didascálicas sobre a sociedade do século XVIII, a vida e a obra de António José da Silva.

Em *O judeu*, a "culpa" de António José é a sua ascendência judaica, uma condição da esfera privada que o primeiro auto-de-fé transfere para âmbito coletivo quando lhe dá a penitência de "usar, sem interrupção, o hábito infamante que vestiu no auto público da fé" (Santareno 1974: 82), signos impostos pela Inquisição que o marcam perante a sociedade como judeu. Ao medo e à passividade perante os ultrajes do determinismo setecentista da sua pertença judaica, António José vai contrapor a sua ação de homem de teatro, dramaturgo e ator, onde vai espelhar a paixão pelo teatro e o sentir-se vivo e amado pelo público, sentimentos confessadamente assumidos pelo dramaturgo Santareno numa entrevista de 1973 (*apud* Barata 1983: 95-96).

A vocação teatral de António José vai subverter a sua condição de estigmatizado, pois multiplica a rígida e humilhante máscara de judeu na pluralidade de máscaras das suas criações teatrais, metamorfose assim exposta por António José aos seus atores: "Mal pisamos este estrado, logo de cada um de nós se descasca – seca, rugada, grossa e pestilenta – a crosta miserável das vidas que, lá fora, obrigados somos de viver!" (Santareno 1974:182)

Na ação teatral, António José desafia o seu destino de judeu através da recusa em negar a própria humanidade usando a máscara que a Inquisição e a sociedade em geral lhe querem impor, expressa na seguinte fala de sua mulher: "nós somos o que eles marcaram que fôssemos" (Santareno 1974: 136). Contudo, ao deformar a fixidez das máscaras sociais e ao desmontar o clima de medo, o riso amplia a intervenção política do dramaturgo e a visibilidade social do indivíduo, tal como n' *O judeu*, as "óperas trágico-jocosas" constituem o alimento e a ilusão da *hybris*. Lourença, para quem, ao contrário do filho e da sobrinha e nora, a fé judaica é pilar e fonte de coragem para enfrentar as perseguições, humilhações e privações de que é vítima, quase sucumbe diante da visão dos campos de concentração nazis e das longas filas diante das aniquiladoras câmaras, mas a desmedida confiança de seu filho na capacidade do teatro em modificar a sociedade reabilita-a. A reação de António José perante o "sonho profético" da mãe (III ato) manifesta uma "clara atitude de *hybris*, bem característica do herói trágico" (Delille 1984: 66):

O que é um sonho, minha mãe? Que valimento, que peso tem um sonho?! Medos, profecias, sonhos, fantasmas, presságios...? Sombras, nuvens negras, pobres e incorpóreas sombras que a luz "real" do dia, esbandalha e desfaz. Eu creio tão-só nos gritos que ouço, nos corpos que apalpo: E estes são "meus"! Só a realidade conta, vale e pesa. A realidade é ser António José da Silva, o Judeu, um "rei", no Teatro do Bairro Alto. Um rei! (Santareno 1974: 161)

O herói trágico convence-se que pode reescrever o seu destino, reivindicando conscientemente o direito à liberdade individual e assumindo a responsabilidade das suas ações. Agir na convicção de que detém as rédeas do destino não significa, porém, menosprezar as forças adversas, pelo contrário, a dúvida e o desassossego acompanham sempre o herói na sua afirmação de autonomia. Nesse sentido, Santareno cria a silenciosa

>
O judeu,
 de Bernardo Santareno
 enc. Rogério Paulo,
 TNDM II, 1981,
 (por cima da coluna,
 Rui Mendes;
 ao centro,
 Fátima de Sousa)
 fot. Gustavo Coelho.



personagem do Estudante Pálido, "materialização" da inquietude do herói, além de personalização da PIDE. Surge no momento em que António José começa a escrever para o teatro e reaparece em diversas personagens (estudante, fidalgo, frade franciscano, mendigo, fidalgo familiar do Santo Ofício), num mimetismo que invade a sociedade setecentista, alastrando o medo, o obscurantismo, o silêncio, enfim, a morte. A sua presença prenuncia à personagem António José o seu destino, enquanto que ao leitor/espectador recorda a vanidade das ações do dramaturgo para se subtrair ao seu fim terrível que a ação teatral não evita, antes tende a acelerar na medida em que põe em movimento a roda causa-efeito que, independentemente de António José, o fará ir ao encontro – ou confronto – do poder inquisitorial. Tudo numa confluência equilibrada entre a liberdade individual e o destino do indivíduo que está na base da tragédia (Eagleton 2003: 111).

As criações teatrais do dramaturgo setecentista criam, portanto, um conflito inevitável com o poder inquisitorial, resultando numa situação insustentável para o Santo Ofício, cujo domínio sobre a sociedade se apoiava na neutralização do espaço público, onde o teatro ocupava uma posição privilegiada. Esse conflito revela a luta permanente do riso desmitificador e libertador contra o 'medo de existir', na feliz expressão de José Gil (2004), medo esse que aprisiona os indivíduos numa rede de suspeitas, silêncios e automatismos e que, neste caso, conduz à queda de António José e ao consequente esvaziamento cultural da sociedade setecentista.

O trágico expressa-se num mundo orientado por uma percepção cíclica do tempo (De Romilly 1971), que n' *O judeu* emerge em pelo menos dois elementos dramaturgicos, os quais tendem a sobrepor à conceção linear do tempo do leitor/espectador contemporâneo uma noção cíclica do tempo. O mais evidente é a repetição situacional entre a abertura do I ato e a conclusão da peça: a cena inicial e a final reproduzem um auto-de-fé,

o primeiro e o último em que foi envolvido António José da Silva, e ambas estão enquadradas pelo sermão em voz *off* do padre secular. Outro elemento cénico, que é introduzido num momento em o público está embalado no sucesso teatral de António José, é o "sonho profético" de Lourença. Santareno sugere a projeção de documentários para recordar a exterminação dos judeus nos campos de concentração nazis, uma realidade visiva e vivida que, por um lado, obriga o leitor/espectador a encontrar analogias entre as perseguições efetuadas pela Inquisição e as da Alemanha hitleriana, e também com as do salazarismo; por outro lado, reafirma uma ideia de imutabilidade e permanência do ódio, dos preconceitos e das perseguições aos judeus que ciclicamente reemergem e se impõem.

Contribui ainda para a transmissão de um sentimento trágico a tensão entre o conhecimento prévio do leitor/espectador sobre a morte de António José da Silva num auto-de-fé e a confiança da personagem do dramaturgo na admiração salvífica do seu público. Essa tensão é evidenciada por Santareno com a "marcha contra o vento", indicação didascálica dada aos atores que interpretem as personagens António José e Lourença quando são relaxados do auto-de-fé (I ato), e as que representem as personagens António José e Leonor depois de se casarem (II ato). Este signo cénico traduz a contraposição social entre a família de António José e a sociedade, e expressa o esforço permanente da família em ter uma vida normal e anónima para sair do círculo invisível da exclusão social.

O tempo cíclico capta os acontecimentos narrados numa eterna repetição que parece elidir a mudança social e política e, por isso, está geralmente associada a uma visão pessimista do homem e da sociedade. Procurando contrariar essa tendência do texto dramático, as orientações dramaturgicas de cariz épico que moldaram os espetáculos de 1981 e de 2005 adotaram um nítido fio narrativo

cronológico, eliminando um dos autos-de-fé, o inicial (2005) ou o final (1981); por seu lado, o "sonho profético" de Lourença desaparece em 1981 para aflorar numa breve e genérica referência em 2005.

Comodamente sentado numa poltrona "colocada à extrema-direita, ou esquerda, num plano intermediário entre o palco e a plateia" (Santareno 1974: 38), o narrador de enquadramento, num papel análogo ao do coro na tragédia grega, assiste à ação que se desenrola a seu lado, observa, comenta, critica, acrescenta informações; a sua posição de *outsider*, reforçada pela caracterização de exilado, permite-lhe desempenhar a função cénica de mediador entre o público e a representação. Uma única vez abandona a sua posição lateral para participar na ação, chamado por uma nostálgica mundanidade perante a visão da ex-amante Petronilla, cena que coincide com o momento em que também o leitor/espectador é suposto deixar-se envolver na trama.

No espetáculo de 1981, a personagem Cavaleiro de Oliveira movia-se livremente pelo palco evidenciando o facto de se tratar de uma representação, de um mundo possível, ficcional, aberto, portanto, à mudança; por isso, coube-lhe a última fala (e não ao padre secular do auto-de-fé do texto dramático), onde exortava o público do século XX a que situações e acontecimentos como aqueles a que tinham acabado de assistir não voltassem a suceder. Esta reelaboração foi construída como um drama aberto³, uma escolha natural para apresentar a um público de uma sociedade que, em 1974, já expulsara o medo, legitimando a esperança. Por seu lado, em 2005, o discurso requintado e irónico do Cavaleiro de Oliveira é distribuído pelos diversos Comediantes, sendo selecionadas frases curtas, diretas e de cariz informativo ou de crítica social, num processo de adaptação do discurso ao estilo rápido e condensado da era da internet.

No começo do III ato, a tensão do público toca o seu auge, atinge o denominado 'terror aristotélico', pois o espectador quer acreditar, juntamente com António José, na liberdade humana e na força do teatro, mas sabe que ambas vão falir, e teme o momento em que se manifestará a inexorabilidade do destino de um judeu e dramaturgo de sucesso no século XVIII em Portugal. Essa esperança do leitor/espectador, bem como a confiança de António José são alimentadas pelos "gritos jubilosos de 'Judeu! Judeu! Judeu!'" (Santareno 1974: 199), que explodem após o rei desfazer o seu acesso de ira em hilaridade. Na cena seguinte, porém, dá-se a peripécia: António José, numa

atitude coerente com a sua caracterização como herói trágico, recebe a irrupção da Inquisição com sobriedade, inclinando-se à violência da condenação que vai muito além da sua "culpa".

Neste momento, o leitor/espectador sente piedade pelo herói, identifica-se com ele no que revela de fragilidade humana e impotência em quebrar o 'medo de existir' minuciosamente construído pela Inquisição, e "sente terror não dele, mas da ordem social de cujo fracasso é significativa" (Eagleton 2003: 279, trad. minha).

O terror ilumina, portanto, a cíclica conflitualidade entre a ética teatral da crítica e da sátira proposta pelo herói e um regime totalitário que para se modificar deve recorrer ao teatro, pois, adotando as palavras de Ruiz Ramón:

(...) como em toda a sociedade que aspire à saúde, necessitava de se despojar de todas as suas máscaras, – as velhas e as novas – pelo que necessitava de as ver como máscaras, e nenhum espelho público era mais idóneo a esse rito colectivo de desmascaramento nacional que o teatro que surgiu para as fazer cair e que, por isso, foi perseguido e silenciado. (Ruiz Ramón 1988: 180, t.m.)

Referências bibliográficas

- BARROCA, Norberto (2005), *António José da Silva*, texto policopiado, TEP.
- DEILLE, Maria Manuela Gouveia (1984), "O judeu de Bernardo Santareno: suas relações com o teatro épico de Bertolt Brecht e com o teatro de Peter Weiss", in *Runa*, n.º 2, pp. 53-76.
- DE ROMILLY, Jacqueline (1971), *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris, Vrin.
- EAGLETON, Terry (2003), *Sweet violence. The idea of the tragic*, Oxford, Blackwell Publishing.
- GIL, José (2004), *Portugal hoje: O medo de existir*, Lisboa, Relógio d'Água.
- PAULO, Rogério (1981), "Querido Bernardo Santareno", in AA.VV., *O judeu*, Programa do espectáculo, TNDMII.
- RICHARDSON, Brian (1988), "Point of view in drama: diegetic monologue, unreliable narrators, and the author's voice on stage", in *Comparative drama*, vol. 22, n.º 3, Fall, pp. 193-214.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1988), "VIII. El drama histórico", in *Celebración y catarsis. Leer el teatro español*, Murcia, Universidade de Murcia, pp. 165-185.
- SANTARENO, Bernardo (1974), *O judeu. Narrativa dramática em 3 actos* [1966], Lisboa, Edições Ática.
- STEINER, George (1965), *Morte della tragedia* [1961], Milano, Garzanti.

³ Também em *Visita na prisão* (2008) de Armando Nascimento Rosa (n.1966), dramatização das últimas 24 horas da vida do dramaturgo setecentista, a esperança orienta a cena final.