

Na Barca com Mestre Gil: uma releitura do Portugal salazarista

Flavia Maria Corradin

1. Introdução:

A peça do teatrólogo contemporâneo português Jaime Gralheiro, conta com duas versões; a primeira, escrita em 1973 e publicada em 1978; a segunda, datada de setembro/outubro de 1997, veio a lume em 1999. A reescritura deve-se, segundo o Autor, ao fato de que

os problemas a que Gil Vicente ‘respondia’ em 1973, já não são os mesmos a que ele ‘terá de responder’, nos limiares do século XXI. Por isso, houve necessidade de, praticamente, reescrever toda a peça (Não há, mesmo, nenhuma cena que não tenha sido mexida, algumas recriadas, quase integralmente; uma foi, até, acrescentada [na verdade foram duas: cena IX do 1º ato; cena X do 2º ato] e outras suprimidas)).

Não cabe, nos limites desse trabalho, a rigorosa comparação entre os dois textos. Nas duas edições, contudo, a peça subdivide-se em dois atos, dialogando primordialmente com a obra vicentina e não apenas com a trilogia das barca, conforme sugere o título.

Qual a intenção de Gralheiro ao trazer à tona, passados mais de quatro séculos, a dramaturgia vicentina? Segundo nos afirma, suas razões estariam, num primeiro momento, na melhor compreensão dos “alçapões confusos de nosso passado coletivo”. Talvez possamos perceber questões mais práticas, o que não invalida a anterior para ressuscitar a dramaturgia do introdutor do teatro em Portugal. Trata-se de uma tentativa para divertir, no sentido etimológico do termo — isto é, de desviar a atenção de —, os olhos da censura salazarista sobre as atuações do CENICO Grupo de Teatro Popular (CGTP), criado em 1971, em São Pedro do Sul e formado por estudantes, trabalhadores e alguns intelectuais, dentre eles José Oliveira Barata e Manuela Cruzeiro, além do próprio Jaime Gralheiro. O Grupo montou dois espetáculos: *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, na temporada de 1971-1972 e *Sapateira prodigiosa*, de Frederico Garcia Lorca, na temporada de 1972-1973. Ambas as programações foram interrompidas na sétima representação pela censura salazarista.

Buscando fugir à censura, o Grupo decidiu montar, na temporada de 1973-1974, um texto de Gil Vicente, o patrono do teatro português, convencidos de que censura não proibiria um espetáculo do introdutor do teatro português, uma vez que estavam frescas as comemorações do 4º centenário do Mestre.

O Gil Vicente popular muito pouco tinha a ver com a intenção do Grupo. Assim para atenuar o distanciamento no nível da linguagem e notadamente os valores explorados pelo dramaturgo quinhentista e aqueles revelados na contemporaneidade, às vésperas do 25 de abril, o CENICO decidiu “respeitar o entendimento popular de Gil Vicente, com o sacrifício de certos pormenores formais, uma vez que os interesses culturais do povo trabalhador a que se dirigiam (ou queriam dirigir) justificavam esse pequeno sacrifício formal”. O Grupo considerou que a melhor maneira de homenagear um clássico é extrair dele os valores prestáveis para a sociedade em que se está inserido: “Quando um clássico deixar de responder aos problemas que afligem os trabalhadores, deixou de ser clássico e passou a ser múmia. O seu lugar é no museu (dos mortos) isto é: o esquecimento” .

Ainda segundo o Autor, respeitando a lei, o texto foi enviado para o serviço de Censura, retornando de lá totalmente mutilado. O Grupo, com o apoio da SPA (Sociedade Portuguesa de Autores), recorreu junto aos órgãos competentes, uma vez que, no exemplar enviado para a Censura, nada havia que separasse o texto vicentino dos acréscimos impostos pelo dramaturgo coetâneo. Para censurar a peça, teriam que passar um pente fino, relendo a obra de Gil Vicente. Não o fizeram, cortaram tudo. Nesse intercurso se deu o 25 de abril, daí a peça ser a última obra do Autor proibida pela censura salazarista. Pouco depois, a peça foi representada, com grande alarde, a fim de fazer com que nunca se esquecessem da época que findava.

Gostaríamos de ressaltar o fato de que, já à época, Gralheiro percebe que a peça era um veículo para introduzir o aluno (trabalhador) no mundo vicentino, intenção também apontada no projeto *Autor por Autor: A Literatura Portuguesa à luz do Teatro*, que vem norteando nossa docência, no âmbito da graduação e da pós-graduação, e nossa pesquisa.

Segundo o Autor,

Na barca com Mestre Gil não é uma tese, ou ensaio, sobre Gil Vicente e o seu tempo, não! É, sim, a recriação artística de um Homem e da sua circunstância. Ao escrevê-la pretendemos contar uma parábola histórica, com base documental.

Portanto, Gralheiro retoma a obra vicentina, transportando-a para os finais do século XX, na medida em que redimensiona a História, daí poder falar no conceito brechtiano de parábola histórica que consiste, segundo Patrice Pavis,

num gênero de ‘duplo fundo’: o plano da anedota, da fábula, que usa uma narrativa facilmente compreensível, contada de modo agradável, que é atualizada no espaço e no tempo — evoca um ambiente fictício ou real, no qual se presume que os acontecimentos sejam produzidos; e o plano da ‘moral’ ou da lição, que é o da transposição intelectual, moral e teórica da fábula. Nesse nível profundo e ‘sério’ é que aprendemos o alcance didático da peça, podendo — nesse caso — estabelecer um paralelo com a nossa atual situação”. Portanto, “paradoxalmente, a parábola é um meio de falar do presente, colocando-o em perspectiva e travestindo-o numa história e num quadro imaginários.

2. A peça:

A peça de Gralheiro trava diálogo com os seguintes textos de Gil Vicente: *Auto da visitação*, *Romagem dos agravados*, *Auto da feira*, *Clérigo da Beira*, *Auto pastoril da serra da Estrela*, *Carta de Gil Vicente a D. João III*, *Breve sumário da história de Deus*, *Auto da Lusitânia*, *Auto da Índia*, *Farsa de Inês Pereira* e fundamentalmente com o *Auto da barca do inferno*, além de trazer alusão ao *Auto da barca do purgatório*.¹

Embora não objetivemos apontar exaustivamente como Gralheiro trava diálogo com a obra vicentina, uma vez que não cabe aqui, gostaríamos, entretanto de apontar exemplos de como *Na barca com Mestre Gil* dialoga com os paradigmas vicentinos supracitados, bem como conferir-lhes sentido. Seleccionaremos, pois, exemplos dos mecanismos exercitados pelo Autor.

Começamos pela Cena I do primeiro ato que dialoga com o *Auto da visitação*, 1502, escrito por Gil Vicente em homenagem ao nascimento do futuro rei D. João III. Visando à apresentação do autor quinhentista, Gralheiro através do mecanismo da colagem, recupera os versos 1 a 11 do Auto.

Na Cena II o paradigma é *Romagem dos agravados*, de 1535 (em homenagem ao nascimento do infante D. Filipe, filho de D. João III e de D. Catarina). O vilão de Gralheiro quer tornar o filho padre ou deputado – acréscimo de característica ou função de personagem –, mecanismo que, ao mesmo tempo que critica a falta de vocação para a vida clerical, atualiza o texto, na medida em que, convenhamos, ser deputado hoje não implica qualquer tipo de vocação, apenas um emprego, e não um trabalho, que traz *status*. O confronto do intertexto com o paradigma revela ainda

¹ Além dos textos vicentinos citados, *Na barca com Mestre Gil* também dialoga com outros textos, cujas referências não cabem nos limites desse trabalho.

acréscimos de fala, que implicam deslocamentos temporais, nesse caso os dois mecanismos visam exclusivamente à atualização do texto. Além disso, há uma série de supressões de fala, que objetivam ao encurtamento do texto, uma vez que a reprodução integral do paradigma é desnecessária para a compreensão do contexto no intertexto.

Na cena seguinte, o Jornalista vê na *Romagem dos agravados* o porquê de Gil Vicente ter sido acusado de erasmista, quando o dramaturgo afirma ter sido censurado por homens que “montaram nestes reinos a grande Feira da pouca vergonha”.

Destaca-se da cena IV a colagem de trechos do *Auto da feira*, 1527 (peça escrita em homenagem a D. João III), onde se critica a compra de “artes de enganar”, além de duas translocações: a primeira fala de Mercúrio pertence no modelo a Serafim, enquanto que a primeira fala de Serafim pertence ao Tempo, visando talvez às necessidades cênicas. Mecanismo constantemente presente é a paráfrase resumitiva, que, aliada às supressões de fala, objetivam à economia do texto.

Pulemos para a Cena V que dialoga intertextualmente com *O Clérigo da Beira*, 1529 (auto composto em homenagem a D. João III). A colagem traz à tona a crítica à vida licenciosa do pequeno Clero. Encontramos ainda supressões de fala e paráfrases resumitivas que objetivam, como já referimos, à economia textual. Porém, destaca-se aqui o acréscimo de “personagem” do cão, que imprime tom cômico, reforçando as desventuras do Clérigo.

Na Cena VI, percebemos a adaptação do *Auto Pastoril da Serra da Estrela* e do *Juiz da Beira*, trazendo à tona aspectos que caracterizariam a freguesia onde teria nascido Gil Vicente, que, segundo o Autor, seria natural de Guimarães: “pequeno lugar da freguesia de Chãs de Tavares, do Concelho de Mangualde, nas faldas da Serra da Estrela”. Nessa cena, vemos também o diálogo travado com a carta escrita pelo Núncio Apostólico, Cardeal Aleandro, à Secretaria Apostólica, em 1531, que faz referência ao *Jubileu de amores*, através dos mecanismos da paráfrase resumitiva e da translocação, levando em conta o paradigma que é *História do teatro português*, de Luciana Stegagno Picchio. A cena seguinte trata dos textos de Gil Vicente que foram colocados no Índice de 1536, fazendo a paráfrase resumitiva do *Manual dos inquisidores*, de Nicolau Emérico, e da *Carta de Gil Vicente a D. João III*, de 1531, em cujo texto o Autor mostra-se contrário à opinião do que os frades de Santarém pregaram nos púlpitos, após o terremoto de 1531. Para eles a causa do sismo estaria na

ira de Deus contra os portugueses, uma vez que, a esse tempo, D. João III era simpático aos judeus. Tais frades afirmavam ainda que a punição contra o povo luso seria mais terrível, na medida em que outro terremoto maior viria para dizimar os portugueses. Na carta, Gil Vicente, corroborando sua visão de mundo nitidamente teocêntrica aponta que o terremoto adveio de causas naturais, que são, ao fim e ao cabo, manifestação dos desígnios divinos. Essa cena, ainda por meio da paráfrase resumitiva, dialoga com o *Breve Sumário da História de Deus*.

A cena VIII, por intermédio da colagem ainda do *Breve Sumário da História de Deus*, apresenta Cristo como o verdadeiro líder espiritual, reforçando ainda uma vez a mundividência de Gil Vicente. Ainda utilizando o mesmo expediente intertextual, a peça trava diálogo com o *Auto da Lusitânia*, exatamente trazendo à tona a oposição *Todo Mundo*, cujo ideal reside na exaltação dos bens materiais e *Ninguém* que se caracteriza pelo apego às questões espirituais, revelando ainda uma vez o pensamento vicentino, fortemente marcado por uma visão de cunho teocêntrico. A idéia é reiterada, na cena seguinte, uma vez que a virtude divina constituirá exemplo para os mortais.

Em seguida, o *Jornalista*, após colagens do *Breve Sumário da História de Deus* e do *Auto da Lusitânia*, retoma a questão enunciada nas cenas anteriores, quando afirma que Gil Vicente é um homem de fé, além de apontar para o fato de que o Autor se mostra contrário à conquista da Índia, conforme se vê no *Diálogo do Sítio de Lisboa*, pensamento também apontado na Cena XI, que, através da colagem do *Auto da Índia*, datado de 1509, em homenagem à rainha Leonor, fala das falcatruas oriundas da rapinagem que marcou a conquista da Índia e da degradação moral do Império, revelada pelo adultério, confirmado ainda na colagem da *Farsa de Inês Pereira*, de 1523, que homenageia D. João III.

No ato II, Cena I, percebemos a colagem de *Os lusíadas* — I, 6, IV,95, X, 9 e 145 —, episódios que revelam a oscilação camoniana na exaltação da Pátria, uma vez que criticam as conquistas ultramarinas. Tanto Camões quanto Gil Vicente parecem ver com reservas o espírito aventureiro e cavaleiresco português, muito mais preocupado com o enriquecimento pessoal do que com a dilatação da Fé e do Império, lema que, ao fim e ao cabo, justificava as viagens além-mar. Releva notar que a questão do adultério, intrinsecamente ligada à degradação da moral é retomada e ressaltada na cena seguinte, quando, através da supressão-acréscimo de personagem, as falas

proferidas por Inês e Pero Marques (*Farsa de Inês Pereira*) são transferidas agora para a Ama e para o Marido (*Auto da Índia*).

Nas cenas seguintes, Gralheiro procede à colagem do *Auto da Barca do Inferno*, que, escrita em 1517, em homenagem a D. Maria, mulher de D. Manuel, aponta as mazelas e corrupções presentes nas almas que desfilam diante dos barqueiros, cujos tipos revelam características da sociedade daquele e deste tempo. Na cena IX desse ato, o autor também dialoga, através dos mesmos mecanismos já apontados com o *Auto da Barca do Purgatório*, exatamente trazendo à tona o Lavrador a exemplificar o honesto trabalhador, que se opõe a todos os outros que desfilaram anteriormente.

A última cena do ato II pretende a atualização, recurso sobremaneira utilizado ao longo da peça, do Inferno judaico-cristão para os “Infernos” a que presenciamos no século XX. Vejamos como Gralheiro, quase surrealisticamente, pinta-nos o Inferno, no diálogo travado entre o *Jornalista*, o *Diabo* e *Dinato*:

Eu ardi na Inquisição,
Fiquei sem cabeça na guilhotina
E forca!
Fui levado com Lorca
Para a vala comum!
Vi o céu explodir em Guernica,
Passei Auschwitz e o Vietname,
Fugi no Cambodja
E, para que alguma coisa de mim fique,
Perdi-me nas matas da Guiné,
De Angola e Moçambique,
E fui parar à Bósnia e ao Irão!
Não! não foi um milhão!
Foram milhões e milhões de crianças,
De homens e mulheres,
Ou se quiseres:
Continentes inteiros a explodir
De raiva e de impotência, tombando sob a violência
Que o homem soube erguer
Para liquidar o outro!
Pobres diabos!
O que vocês têm ainda que aprender!

Se pensarmos que o tribunal da Inquisição foi a primeira instituição, responsável por iniquidades, que privaram a liberdade de pensamento e expressão lá na Idade Média, época em que, digamos, as leis eram outras, passando pelos anos de terror que sucederam a Revolução Francesa, em 1789, em que, a visão de mundo passa a ser diferente, uma vez que os valores aí instalados deveriam inaugurar uma nova postura

frente ao mundo, aquela encabeçada pela burguesia, percebemos que nada muda. O século XX vai ser marcado por guerras que, em última instância, revelam a falta de sensibilidade do homem contemporâneo, herdada do homem de todos os tempos, em relação às diferenças de pensamento. A citação alude ao franquismo durante a Guerra Civil Espanhola, aos campos de concentração nazistas durante a Segunda Grande Guerra Mundial, às intervenções norte-americanas no Vietnã e no Camboja, para chegar às Guerras Coloniais durante o salazarismo, à guerra da Bósnia e à revolução islâmica no Irã. Estranha, porém, que Gralheiro não faça referência a duas outras manifestações que marcaram o século XX: a Primeira Grande Guerra Mundial e a Revolução Russa. A não referência a essa última talvez esconda a frustração do comunista Jaime Gralheiro, que via nas esquerdas uma possibilidade de mudança social. Ora já em 1997 era possível perceber que a Revolução (?) dos Cravos não conseguiu acabar com as iniquidades sociais, econômicas, políticas que marcam o Portugal contemporâneo.

Essa cena traz também alusão à obra *De profundis, Valsa lenta*, de José Cardoso Pires, em que mais ou menos autobiograficamente, reflete acerca do acidente vascular que o acometeu em 1995, responsável pela perda temporária da memória, além de afetar-lhe a capacidade comunicativa. Através do mecanismo da inversão, Gralheiro brinca com a sem-saída de todos aqueles que chegaram ao caos infernal e nunca mais voltaram.

Gralheiro não deixa de lembrar a função social e política do Jornalista, única personagem efetivamente acrescentada no intertexto em relação aos paradigmas, na medida em que afirma “minha missão não é, propriamente, ensinar, mas tão somente, ‘dar notícia, informar, prevenir’.”, para terminar sua peça retornando ao final do *Auto da Barca do Inferno*.

3. A atualização:

Tendo realizado, ainda que superficialmente, o levantamento da “colagem” que Gralheiro realiza frente fundamentalmente aos autos vicentinos, cabe-nos a pergunta: qual a intenção desse diálogo intertextual?

Todos os fragmentos dos autos vicentinos utilizados por Gralheiro visam a questionar aspectos da realidade quinhentista, como por exemplo, as invectivas contra os desígnios divinos (*Romagem dos agravados*), apontando o quão medieval é a visão

vicentina no tocante à religião, além de criticar as soluções apresentadas, como transformar seres não vocacionados em padres, ou, se quisermos, a atualização da idéia em que todos desejam ser deputados; ou ainda as “artes de enganar” (*Auto da feira*), que se resumem na grande “feira da pouca vergonha”, onde tudo se vende e se compra, especialmente os bens espirituais, isto é, um lugar no céu, embora também se perceba a idéia de que Deus é o verdadeiro líder espiritual e que a virtude divina deve servir como exemplo para os mortais (*Breve sumário da história de Deus e Auto da Lusitânia*), o que está bem dentro, como vimos, da mundividência vicentina.

Percebemos também a crítica à vida licenciosa do pequeno clero (*Clérigo da Beira*), além de reiteradas vezes vermo-nos diante das falcatruas oriundas da rapinagem que marcaram as conquistas ultramarinas e o adultério (*Auto da Índia, Farsa de Inês Pereira*), além dos trechos “colados” de *Os lusíadas*.

Em última instância, já pelo grande número de cenas em que a peça de Galheiro dialoga com o *Auto da barca do Inferno*, percebemos que o grande alvo do Autor é apontar que tanto no universo quinhentista como na contemporaneidade, estamos diante de uma sociedade marcada pela corrupção.

Fica evidente, pois, que os fragmentos dos autos vicentinos prefigurariam (vieirianamente?) a realidade coetânea a Jaime Galheiro? É como se os excertos fossem modelares para o nosso tempo, apontando as mazelas de uma sociedade que, mesmo pós 25 de abril, se vê imersa numa teia de corrupções e falcatruas que os ideais democráticos não conseguiram superar? Estaria Jaime Galheiro tentando dizer que o pensamento vicentino, de índole cristã, não encontrou eco no seu tempo nem no nosso tempo, uma vez que o Homem é maquiavelicamente corrupto por natureza? O Jornalista seria o porta-voz de Galheiro, tentando conscientizar uma sociedade marcada por revoluções, guerras, matanças, iniquidades, a qual crê em que apenas a Ciência e a Razão possam ser caminhos para a solução de tais problemas?

Se assim pudermos pensar, estaríamos diante do princípio do sinfronismo em que os clássicos suscitariam a simpatia e uma leitura comprometida, que gerasse afetividade em relação ao Criador, trazendo-lhe o espírito e o estilo para a contemporaneidade, conforme nos lembra Raúl Castagnino,

coincidência espiritual de estilo, de módulo vital, entre el hombre de una época y los de todas las épocas, de los próximos o los dispersos en el tiempo y el espacio (...). No han escrito las obras clásicas sus autores; las va escribiendo la posteridad. (...). El Sinfronismo es, pues, una capacidad que se

traduce como conducta fundada en la simpatia (...) El Sinfonismo prescinde de la temporalidad, opera al margen del tiempo.

Portanto, tal procedimento viria corroborar a visão de Gralheiro, uma vez que ele considera que

a melhor maneira de homenagear um clássico é extrair dele os valores prestáveis para a sociedade em que estamos. Quando um clássico deixar de responder aos grandes problemas que afligem os trabalhadores, deixou de ser clássico e passou a ser múmia. O seu lugar é no museu (dos mortos) isto é: o esquecimento,

além disso, ler, encenar os clássicos capacitaria, ainda segundo o Autor, levar o estudante, o trabalhador a reivindicar, e mesmo agir em prol da construção de uma sociedade mais justa, livre das iniquidades sociais, como percebemos nos excertos vicentinos, os quais continuam tão atuais como no Quinhentos. Leiamos o que o Arlequim nos diz logo no início da peça:

Vamos ter hoje , entre nós
Mestre Gil Vicente e veremos, se tantos anos após,
inda com ele aprendemos.

Com certeza, a visão sinfrônica opõe-se ao conceito sartriano de literatura comprometida, engajada, em última instância, arma de combate, que visa a produzir mudanças na sociedade sua coetânea. Sartre deseja “que o escritor abraça estreitamente a sua época”na medida em que “ela é feita para ele e ele é feito para ela.”. O discurso de cunho nitidamente político do Autor não esconde certa idealização e utopia quando nas páginas finais de *O que é a literatura?* afirma que “O mundo pode muito bem passar sem a literatura. Mas pode passar ainda melhor sem o homem”. Percebemos que, ao fim e ao cabo, tanto o sinfronismo, apelando para o emocional, para o sentimento, quanto o conceito de engajamento, divulgado por Sartre, que se insinua pelo racional, atinjam o mesmo fim:, isto é a literatura deverá conscientizar, transformar, agir sobre a sociedade de qualquer tempo sincrônica ou diacronicamente.

Também emerge no intertexto uma outra questão bastante atual: qual, em última instância, a função do teatro para Gralheiro? A recolha de trechos em que o Autor trata do assunto, pode-nos dar uma visão clara acerca dele:

Teatro é estar de pé...

...quando os outros estão de gatas?!...
(...)/E vós quereis virar o mundo/só à custa do ‘rapaz’;

Se, nas Escolas, em vez de me ‘lerem’
aos solavancos, me representassem vivo,
talvez que o interesse voltasse a renascer.
Temos de ter isto bem presente:
O Teatro é a palavra feita gente,
a pulsar na canseira/desta luta do dia a dia!;

Claro que o Teatro, pá
tem de dar a volta à concertina:
misturar a alegria e o prazer
da brincadeira
com a dor e a canseira
que nos faz sofrer!

Desde há muito, o teatro é considerado aquele gênero que mais fortemente atinge o público, uma vez que ele apela para o sentido visual, além do auditivo, é, pois, a representação de uma ação, por isso nos períodos em que há forte repressão, é exatamente ele que vai ser mais fortemente censurado. No caso de Gralheiro, estamos diante de um teatro de resistência, cuja capacidade de transformação advém exatamente do *verbo caro factum est*:

É ou não verdade que o teatro
É a vida no palco transformada?