

OBRAS DE ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA

1. O CREPÚSCULO DA IDADE MÉDIA EM PORTUGAL
2. POESIA E DRAMA
3. A TERTÚLIA OCIDENTAL
4. A CULTURA EM PORTUGAL I
5. A CULTURA EM PORTUGAL II
6. ESTUDOS SOBRE A ARTE D'OS *LUSÍADAS*
7. GIL VICENTE E O FIM DO TEATRO MEDIEVAL
8. AS CRÓNICAS DE FERNÃO LOPES
9. SER OU NÃO SER ARTE
10. INICIAÇÃO NA LITERATURA PORTUGUESA
11. PARA A HISTÓRIA DA CULTURA EM PORTUGAL I
12. PARA A HISTÓRIA DA CULTURA EM PORTUGAL II

ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA

PARA A HISTÓRIA
DA CULTURA
EM PORTUGAL

VOL. II

7.ª EDIÇÃO

Lisboa : gradiva , 1995.

Até prova em contrário, a hipótese de que o ourives e o poeta são a mesma pessoa é um absurdo.

Nota — Os documentos citados entre parênteses encontram-se, com a mesma numeração, em *Gil Vicente Trovador, Mestre de Balança*, de A. Braamcamp Freire, 2.^a ed., 1944.

In *O Primeiro de Janeiro*, 25 de Fevereiro e 4 e 11 de Março de 1953.

GIL VICENTE E BERTOLT BRECHT

O PAPEL DA FICÇÃO NA DESCOBERTA DA REALIDADE

Num livro publicado há dezoito anos procurei mostrar que Gil Vicente exprimia o fim do teatro medieval. Era verdadeiramente um fecho, um portal magnífico sobre um mundo encerrado. Entre essa Idade Média que os seus autos resumem tão admiravelmente e o nosso tempo não teria havido continuidade. Era um teatro mumificado.

Ora, se algumas técnicas, certos problemas, determinadas concepções gerais, típicos do mundo medieval, não tiveram seguimento no mundo moderno, a verdade é que, no seu conjunto, a Idade Média não desemboca numa porta fechada. Não devemos deixar-nos desencaminhar pelos pormenores. Alguns exemplos permitir-me-ão explicar-me melhor.

Sabe-se que a arquitectura gótica constitui uma proeza técnica até hoje insuperada na arte da pedra. E sabe-se que as pacientes tradições artesanais acumuladas nesta arquitectura se perderam. A técnica da pedra atingiu então o seu cume; e por aí se ficou. É, de algum modo, um ramo perdido na árvore do crescimento humano. Mas este exemplo flagrante não nos deve tirar da memória que, a partir do século XI, inúmeras invenções

técnicas, grandes e pequenas, vão surgindo até darem os seus frutos espectaculares na eclosão do Renascimento. Para lembrar, um exemplo só: a imprensa é, na realidade, a resultante de uma sucessão de pequenas invenções e de uma acumulação de aptidões técnicas. Assim, se um ramo das técnicas medievais se consumou, digamos, a si próprio e deixou de ter continuidade, o conjunto mesmo dessas técnicas incorporou-se no progresso geral, e por isso não se pode dizer que tenha atingido um limite.

De uma maneira geral, creio que é preciso banir definitivamente esta ainda tão arreigada ideia da morte das civilizações. No conjunto, verificam-se substituições, transformações, eliminações e inovações, cuja acumulação, em certos momentos, dá origem a crises e viragens. Mas o que jamais se dá é um fim e um recomeço de conjunto.

Por tudo isto, não subscrevo hoje todas as teses do meu livrinho de 1942. Em particular, sustentava eu, aí, que a arte cénica de Gil Vicente teria conhecido um pouco a mesma sorte que a arte gótica. Seria impossível, para ela, qualquer evolução que não fosse o esgotamento; as suas virtualidades teriam dado tudo o que tinham para dar.

Tratar-se-ia de uma arte simbólica, assente no contraste entre, por um lado, a expressão simultaneamente purificada, poética e abstracta, tanto quanto possível imaterial, de certas «verdades» que se supunham de origem celeste, e, por outro lado, a caricatura realista, se assim se pode chamar, do mundo da carne, cujo representante era, aliás, o diabo, e não o homem. Ora, na medida em que essa dualidade foi pouco a pouco desaparecendo do pensamento comum, na medida em que, em vez de Céu e de Inferno, se começou de preferência a ver uma só natureza humana, se bem que contraditória, a arte cuja alma, inclusivamente do ponto de vista estético, era precisamente essa dualidade não poderia sobreviver. Daí o eu ver como única arte cénica possível, a partir do Renascimento, o teatro psicológico, cujas obras mais acabadas são o drama shakespeariano e a tragédia de Racine. Neste teatro, o autor procura pôr à prova o indivíduo forçando-o na sua autenticidade. E, como Gil Vicente

me parecia nem sequer suspeitar de uma evolução, como ele tinha voltado as costas ao teatro psicológico, dando-nos alegorias, símbolos, tipos e caricaturas, em vez de caracteres, afigurava-se-me que ele tinha cortado a saída a si próprio, que era pura e simplesmente um fecho, embora um fecho maravilhoso.

Ora, não há dúvida de que a arte da Idade Média é, no seu conjunto, uma arte simbólica. Mas, desde Hegel, sabemos que nada é, que tudo está sendo e deixando de ser. Basta visitar um museu como o dos Monumentos Nacionais, em Paris, para que se fique admirado com criações que evocam o humanismo grego anunciando desde o século XIII a escultura da Renascença. E parece-me hoje evidente, por outro lado, que a arte de Gil Vicente não se liga de maneira necessária e constante a uma visão religiosa do mundo. Há inúmeras alegorias vicentinas que são inteiramente profanas; é o caso de *Triunfo do Inverno*, do *Autor de Lusitânia*, do *Templo de Apolo*, da *Romagem de Agravados*, da *Floresta de Enganos*, etc., etc., e mesmo do *Auto da Feira*, cujo conteúdo é uma crítica erasmista dos costumes da Igreja, mas não exclusivamente a expressão de uma visão religiosa da vida.

É certo que, exceptuando talvez *O Velho da Horta*, história cómico-trágica de um ancião apaixonado, enganado por uma alcoviteira, não se encontram verdadeiros caracteres e verdadeiros dramas psicológicos em Gil Vicente. Ele não nos dá senão tipos sociais, bem caracterizados, mas automatizados e fixos. E é verdade também, por outro lado, que não constrói autênticas acções comparáveis às de Shakespeare ou às de Racine. Concebida, antes, as suas peças como espectáculos alegóricos ou como encenações de uma invenção poética ou retórica — por exemplo, que o mundo é uma grande feira, cujas mercadorias são as virtudes e os vícios; ou uma floresta em que as pessoas se caçam umas às outras; ou uma grande peregrinação em que cada um procura obter uma ambição ou um capricho. Não se trata de uma imitação da vida, mas de uma criação fantasista que tenta interpretar a vida através de uma simbologia poética. Acrescentemos a isto as pequenas peças, espécie de *sketches*, que procuram

surpreender um tipo sem qualquer preocupação de construção — como é o caso de *Quem Tem Farelos*, episódio picaresco da vida de um escudeiro. E, finalmente, as peças narrativas, os romances de costumes ou de cavalaria postos em cena, tais como a história de Amadis ou a Inês Pereira. A primeira conta-nos as façanhas e os amores do famoso cavaleiro. Quanto ao *Auto de Inês Pereira*, vale a pena resumir a intriga, para recordar o que é uma peça narrativa, género a que teremos de referir-nos. A história é inspirada por um provérbio popular: «Antes quero asno que me leve que cavalo que me derrube.» Inês é uma burguesinha que sonha desposar um homem fino com ares de fidalgo; por isso recusa a proposta de um camponês rico, mas bisonho, preferindo-lhe um escudeiro faminto, mas bem-falante, cantor e tocador de guitarra. Este tenta a fortuna na guerra em Marrocos e antes de partir, como homem que se preza de conhecer as mulheres, fecha Inês em casa, donde não mais poderá sair. Inês percebe o laço em que caiu e arrepende-se amargamente da sua escolha; mas a morte do marido, às mãos dos mouros, permite-lhe aproveitar a lição. Depois de ter feito a comédia da viúva inconsolável, decide-se a aceitar Pêro Marques, o antigo pretendente, que volta. Este, como homem confiado, dá-lhe toda a liberdade, o que lhe permite a ela enganá-lo desfaçadamente. Vai ao ponto de lhe pedir que a acompanhe ao local onde a espera um dos amantes. É, como se vê, uma longa história, em que encontramos dois noivados, dois casamentos, uma viuvez, uma vida de solteira, uma vida de casada, a partida de um marido para a guerra e a sua morte, um adultério, etc. É, verdadeiramente, um longo romance posto em cena.

Tudo isto me parecia, em tempo, qualquer coisa de inacabado, que não era carne nem peixe, nem romance nem teatro; quando muito, um esboço demasiado ingénuo e deficiente da comédia de costumes tal como a realizaria Molière.

Mas por que razão admitir uma única via para a evolução do teatro? Porquê dar ao drama shakespeariano, à tragédia raciniana, à comédia molièresca, o privilégio de padrões únicos? Por que motivo a invenção simbólica e mesmo a peça

narrativa não hão-de constituir géneros válidos? Porquê pensar que tais formas de espectáculo se encontram necessariamente ligadas à Idade Média e lhe não poderiam sobreviver?

A evolução recente do teatro mostra precisamente que uma tal ideia implica uma limitação, um empobrecimento da própria concepção do espectáculo cénico. A partir de Maeterlinck até Ionesco, quantos símbolos, quantas invenções poéticas, não vimos nós no palco? E não preciso sequer de falar do cinema, que tomou a seu cargo uma grande parte do que outrora se pedia ao teatro.

Decerto a riqueza poética do teatro vicentino está muito mais chegada à nossa época do que à época clássica. E permito-me aqui um pequeno parêntese. A pintura do fim do século xv descobriu a terceira dimensão, a perspectiva. E isto dava-se no sentido da imitação da Natureza — o objectivo que desde Aristóteles se propunha à arte. Mas tratava-se de uma perspectiva relativa a um ponto único, a de um sujeito que pára e observa numa única direcção. Toda a arte da Idade Média foi condenada e apelidada de bárbara, em nome desta perspectiva, deste ponto de vista único. Ora, se a descoberta da perspectiva constituiu realmente um progresso, a condenação de toda a pintura que a desconhecia representou um empobrecimento, uma prisão, de que a evolução posterior da pintura nos veio libertar.

O teatro clássico, com as suas três unidades, que visavam também a imitação da Natureza, faz-nos pensar na pintura clássica — na sua exactidão, no seu realismo, mas igualmente no seu empobrecimento, na sua escravidão. As experiências modernas trouxeram-nos uma libertação, um alargamento da nossa visão. E compreendemos agora que na arte medieval existiram formas que nem por terem sido desprezadas após o Renascimento deixam de ser formas válidas que a Idade Média de modo algum sepultou.

Para ilustrar esta ideia, escolhi uma comparação entre Gil Vicente e um autor contemporâneo que renovou e enriqueceu consideravelmente o teatro — Bertolt Brecht.

Da obra, tão variada, de Brecht, escolho uma peça que vi numa apresentação verdadeiramente notável: *O Círculo de Giz Caucasiano*.

Trata-se precisamente de uma peça narrativa, no género das que encontramos em Gil Vicente — uma extensa narração apresentada em cena.

Uma revolução provoca a fuga de um casal régio. A rainha, preocupada sobretudo com o transporte dos vestidos e das jóias, esquece-se do filho. Este é recolhido por uma criada, que consegue escapar-se através de perigos sem conta, porque a polícia dos novos senhores pretende acabar com a casta do rei deposto. O autor faz-nos assistir, em cena, a inúmeras peripécias, tão fantásticas como as de qualquer romance de cavalaria. A heróica serva consegue preservar a vida da criança, de que cada vez mais se sente mãe. Cria-a no maior segredo. Mas as complicações não acabaram. Uma nova revolução permite o regresso da rainha deposta, já viúva. Ela trata de procurar o filho, que pode assegurar-lhe a posição. A serva, que se afeiçoou à criança, não quer largá-la. E é então que desempenha um papel decisivo um juiz bizarro, de nome Azdak. Compete-lhe decidir quem é a verdadeira mãe. Manda traçar no chão um círculo a giz, do exterior do qual as duas pretensas mães têm de puxar o menino, cada uma de seu lado, procurando arrancá-lo à outra. Por fim, é a mãe adoptiva que cede, para não fazer sofrer a criança. E é ela quem ganha a causa.

Todos estes episódios são apresentados como ilustrações de uma narração poética, contada por uma espécie de jogral que se encontra fora da cena.

Não é, como se vê, uma peça realista, tendo por objecto a imitação da realidade. Não é, também, uma peça de acção única, limitada no tempo e no espaço. É, repito, uma narrativa ilustrada do palco. Uma narrativa exemplar que tenta demonstrar a verdade de um provérbio segundo o qual as coisas devem pertencer a quem delas melhor se sabe ocupar. Não há lugar para um grande aprofundamento da psicologia das personagens, cujos sentimentos são elementares e típicos. Um

polícia é um polícia; um camponês é um camponês; um ambicioso é um ambicioso. A bem dizer, não há indivíduos, mas tipos. Os mesmos papéis poderiam ser representados por bonifrates.

Na encenação que me foi dado ver, certos actores traziam máscaras, por sinal admiráveis. Cada um deles era caracterizado, de uma vez para sempre, por essa máscara, que o definia do ponto de vista psicológico e social. Havia, assim, as máscaras ingénuas e rudes dos camponeses, as máscaras ferozes dos esbirros, etc. E compreendi, durante o espectáculo, que um tal tipo de caracterização era o que convinha às personagens de Gil Vicente.

Deste modo, assistindo, em 1958, à representação d'*O Círculo de Giz Caucasiano*, tive a sensação de ver ressuscitado em cena, de uma forma surpreendente e brilhante, um género praticado pelo velho escritor português — um género que eu supunha para sempre sepultado na Idade Média —, a narração através de quadros cénicos. Uma narrativa movimentada e fantasista como o *Amadis de Gaula* e como *Inês Pereira*, pretendendo exemplificar e ilustrar um ditado tradicional.

Mas há outra aproximação a estabelecer entre os dois autores.

Gil Vicente tem uma peça que se intitula *O Juiz da Beira*. Este juiz, da região mais selvagem de Portugal, é Pêro Marques, o marido enganado de Inês Pereira, já atrás evocado. É um camponês iletrado e, além disso, muito simples, muito ingénuo. Fora eleito juiz pelos habitantes do lugar; mas cometeu tais extravagâncias que o eco delas chegou até à corte real. O mirífico magistrado é chamado a exercer as suas funções perante a própria corte, para exame.

Pêro Marques chega, cheio de simplicidade e de dignidade, e procura, antes de mais, um assento. Trazem-lhe uma cadeira, mas ele recusa-a, porque tal objecto lhe é inteiramente desconhecido. Exige um banco propriamente dito, como os que há na sua aldeia. E abre a audiência, perante a corte reunida, que se prepara para a gargalhada.

O primeiro queixoso é uma mulher, Ana Dias. Sua filha Beatriz foi forçada pelo filho de Pêro Amado.

JUIZ: E onde?

ANA: No seu cerrado.

JUIZ: E que ia ela lá catar?

ANA: Foram ambos a mondar,
e o trigo era creçudo...
E foi-se a ela.

JUIZ: Como sesudo,
pois que tinha bom lugar...

Ana Dias agasta-se, exige reparação, tanto mais que a filha engravidou.

«Assim se faz...» — comenta o Juiz. E recusa-se a atender a queixa da mãe:

Se a moça é dessa pele,
não é o moço de culpar.

Na causa seguinte, Ana Dias é a acusada. Alcoviteira, seduziu a filha de um judeu. Pêro Marques finge que não se lembra do que seja «alcovitar» e obriga o Judeu a explicar-lho pormenorizadamente. Dessa explicação conclui que se trata de um ofício útil:

Mas bom é d'encaminhar
o gato para o toucinho...

E perante a teimosia do queixoso, sentencia:

Julgo: que se esta dona honrada
sabe isso tão bem fazer
se o deixar esquecer
seja por isso açoutada.

(Lembremos que o açoite era o castigo normalmente infligido às alcoviteiras.)

Segue-se um escudeiro que, para alcançar os favores de uma mourinha galante, passou tudo quanto tinha para as mãos da alcoviteira, sem chegar ao fim do seu desejo. Deu a viola, o gibão, botas, cordovão; empenhou a sela do cavalo; alugou-o para acarretar farinha. Deu uma manta do Alentejo que não era dele. Exige de Ana Dias a restituição de tudo:

Esc.: Juiz, mandai-me pagar!

JUIZ: Se ela quiser... Quereis, Ana Dias?

ANA: Bofá, não, Senhor Juiz!

.....
JUIZ: I-vos embora, Escudeiro.
E nunca peçais dinheiro
que gastastes per amores.

Este escudeiro tem outra demanda: o seu moço quer ir-se embora. O escudeiro não vê isso de bom grado e exige que o moço lhe devolva a roupa que dele recebeu e substitua a cama que danificou. O moço responde que o amo lhe deve o salário de todo o serviço feito.

JUIZ: Que dizeis vós, Cavaleiro?

Esc.: Não há i per u correr¹,
em que me esfolem a pele...

JUIZ: Mando que sirvais a ele
e que lhe deis de comer
até que cumprais com ele.

Finalmente aparecem quatro irmãos que litigam a herança de um burro deixado pelo pai. Um deles é um preguiçoso que só sabe dormir; outro dança sem parar, é um bailarino furioso; outro é um namorado maníaco; o quarto, um fanfarrão ferrabrás. Cada um expõe diante do Juiz os seus argumentos. O Ferrabrás tenta até intimidar Pêro Marques, mas recua diante da firmeza do marido de Inês, que dessa forma se revela um magistrado

¹ Não tenho nada com que pagar.

capaz de impor a sua autoridade. Que decide o Juiz, em conclusão?

Julgo, per minha sentença
que o asno seja citado
para a primeira audiência.

Este burro que Pêro Marques deseja ouvir na audiência seguinte não é talvez tão inocente como isso. Faz pensar num conto popular em que outro burro tem uma opinião diferente da do seu dono.

Está encerrada a audiência. Os cortesãos riram à vontade. Mas, vendo melhor, foi talvez Pêro Marques quem lhes deu uma lição.

É verdade que mostrou bem a sua ignorância das leis, dos costumes e das instituições.

Principalmente recusou-se a condenar o presumido autor de um estupro que não teve testemunhas. Nessa época a lei estabelecia penas graves para esse crime, bastando como prova a queixa da mulher.

Depois, recusou-se a condenar a alcoviteira, cujas actividades eram punidas com o açoite. Porquê, pensa o Juiz, se é uma função útil aproximar os dois sexos? E, com efeito, a alcoviteira mais ou menos disfarçada era uma instituição indispensável na Idade Média e no século XVI, não só para as ligações ilícitas, mas igualmente para o santo matrimónio. Há uma contradição flagrante entre a severidade da lei para com as alcoviteiras e a utilização universal, de algum modo institucional, dos seus serviços.

Pêro Marques ignora magnificamente a lei quando exorta Ana Dias a exercer o seu útil mister e quando se recusa a conhecer uma causa de estupro. E é a própria lei que, sem dar por isso, ele julga no seu tribunal.

Mas eis agora que ele condena um senhor a servir o seu próprio criado para o reembolsar do dinheiro que lhe deve. O Juiz mostra-se decididamente desmiolado. Parece não perceber nada da hierarquia feudal. Esta inversão das relações entre

o senhor e o servidor era inconcebível nesta época: o facto de ser senhor era um atributo pessoal e imprescindível. O que aqui o simplório do Pêro Marques parece ignorar é simplesmente os valores do mundo feudal, e só a sua ignorância, a sua simplicidade, a sua sandice, lhe permitem dar uma sentença que a nós, a quatro séculos de distância, parece perfeitamente justa.

Finamente, essa lembrança de chamar o burro a pronunciar-se acerca do direito dos seus pretensos proprietários parece à primeira vista destinada ao riso. O facto, porém, de se incluir numa série cuja intenção parece inegável, dá-lhe um significado profundo: a sociedade tem sujeitos, beneficiários, que todos são gente inútil, carregada às costas do povo, sendo este um mero objecto, mudo e passivo. Esse objecto, repentinamente transformado em sujeito, far-se-á ouvir na audiência próxima.

Só um sandeu poderia desafiar desta maneira os preconceitos e os valores estabelecidos. Fazer falar os parvos e os loucos é um velho processo da polémica de ideias, que inspirou na Idade Média centenas de *soties*. O que há de particular n'*O Juiz da Beira* é fazer do sandeu juiz. O mesmo achado vamos encontrar na peça de Brecht *O Círculo de Giz Caucasiano*.

O quarto e quinto quadros d'*O Círculo de Giz Caucasiano* têm por personagem principal o juiz Azdak. É um bêbado, um vadio, que se intitula «escritor público». Come e bebe em plena audiência. As suas sentenças são completamente imprevisíveis.

Entre outros casos, há um de estupro. Uma rapariga foi surpreendida com um parceiro numa cavaleriça. Apanhada pelo pai com a boca na botija, queixa-se de que o rapaz a forçou. O juiz manda-a dar uns passos, inclinar o busto para o chão, o que ela faz com um belo movimento de ancas. O juiz decide (transcrevo da tradução publicada pelas Éditions de l'Arche):

La partie criminelle est découverte. La violence est prouvée. (*S'adressant à la jeune fille:*) Tu as violenté ce pauvre homme là-bas. Est-ce que tu crois pouvoir te promener avec un pareil derrière et filer à travers les mailles de la justice? C'est une agression préméditée avec une arme des plus dangereuses.

Como se vê, é exactamente a sentença do Juiz da Beira, e pelas mesmas razões. Apenas a fantasia do escritor público Azdak é um pouco mais voluptuosa que a do casto Pêro Marques.

Outro caso: uma vaca e um presunto roubados foram encontrados em casa de uma pobre camponesa velha e são reclamados pelos legítimos proprietários, camponeses ricos. A velha pretende que a vaca e o presunto lhe foram dados de presente por S. Bandido, o Milagroso, em memória de um filho morto na guerra. O bandido em questão assiste à audiência. Como os proprietários queixosos não acreditassem nestas histórias de milagres, o juiz condena-os a uma pesada multa por impiedade, e a velha fica com os supostos presentes do santo bandido.

É a própria ideia de propriedade que aqui é posta em causa, isto é, o fundamento da ordem social burguesa, como em Gil Vicente o é o fundamento da ordem feudal, no caso do escudeiro condenado a servir o seu servidor.

O carácter dos dois juízes é muito diferente. Azdak é um vadio, ora fantasista, ora amedrontado, ora magnífico, ou miserável, conforme as circunstâncias. Marques é, antes, um ignorante e um simples. Mas, de uma maneira ou de outra, ambos estão fora do mundo das ideias assentes, nada sabem das leis e dos costumes. Ambos pertencem ao mundo das *soties*. Por isso o jogral d'*O Círculo de Giz Caucasiano* pode dizer a respeito de Azdak:

*On n'oubliera jamais ce juge dans sa glire,
l'âge d'or où fleurit à peu près l'équité,*

palavras que também se poderiam aplicar a Pêro Marques.

É possível que esta ideia do juiz mentecapto que assim nos aparece em Gil Vicente no século XVI e que Brecht encontrou numa velha lenda chinesa pertença a um velho fundo folclórico internacional. Pode ser também que ambos se inspirassem nas *soties* medievais, como Erasmo no seu *Elogio da Loucura*. De uma forma ou de outra, é alguma coisa que atravessou a Idade

Média e que foi utilizada como um instrumento útil por um autor dos nossos dias. É um processo de crítica social, uma maneira de pôr em evidência o absurdo, a irracionalidade das ideias correntes, das leis, dos costumes, dos hábitos, das crenças comuns, dos valores estabelecidos.

Este processo implica uma concepção de teatro bem distante da da época clássica. Em vez de aceitar o que pode designar-se por dados da realidade — expressão que, de resto, desconhece a natureza histórica e cambiante dessa realidade — e de os pôr em jogo numa situação plausível, «verosímil», em vez disto, o teatro, tal como o concebem nas peças referidas Gil Vicente e Brecht, parte de uma invenção, de uma fantasia, digamos, de uma suposição arbitrária, que desarticula a aparência observável, baralha os seus componentes e faz surgir inesperadamente a incoerência e mesmo o absurdo das coisas que, para o senso comum, são habituais e evidentes. Dir-se-ia que estes autores levam a efeito sobre os elementos da chamada realidade humana esse mesmo trabalho que Picasso opera sobre os diversos elementos do mundo plástico. A imaginação do poeta cria novas combinações, novos conjuntos, com estes elementos desintegrados dos conjuntos habituais, e, por isso mesmo, é-lhe dado ver coisas que de ordinário se não vêem. Por exemplo: o louco põe-se a julgar as pessoas sensatas; e verifica-se, então, que o que se acreditava ser a própria razão não passa de um capricho, uma acumulação de usos e abusos, legitimados exclusivamente pelo hábito. Com um juiz «verosímil» tais disparates nunca apareceriam. É a ficção que, colocando o louco na cadeira do juiz, faz aparecer o significado profundo da realidade.

É bem evidente que uma tal concepção só pode enriquecer as possibilidades do teatro. As conquistas do teatro clássico são, decerto, aquisições definitivas, desde que ocupem o seu lugar num conjunto que as ultrapassa. De outro modo, este teatro clássico não seria mais do que uma aceitação dessa pretensa natureza humana que só aparece eterna a quem deixa aprisionar a imaginação dentro do estreito horizonte da «verosimilhança».

Na medida em que toda a realidade social é histórica, o escritor de ficção só pode compreendê-la observando-a de fora, de um ponto de vista inventado pela sua imaginação.

Quer isto dizer que a fantasia, que a imaginação, têm um grande papel a desempenhar na compreensão e na transformação do mundo. Foi o que compreendeu Bertolt Brecht na sua grande diversidade, e particularmente com as suas peças narrativas-exemplares em que lança mão do tesouro folclórico.

Era sobretudo uma carência de fantasia e de imaginação o que me levava noutro tempo a considerar como caminho sem saída o que Gil Vicente tem precisamente de mais criador. A imaginação da Natureza — dizia Bacon, se não me engano — é infinitamente mais rica que a do homem. Ora, foi a própria realidade, a Natureza em transformação rápida, que quebrou as molduras inteiriças e inertes da arte clássica. Foi ela que nos colocou em posição de ver, em certas criações do passado, produtos da vida, e não da morte. A história, que é o modo de ser da Natureza, aumenta incessantemente o património das formas, das técnicas, dos processos, dos pontos de vista à disposição do artista.

Entre um autor da Idade Média no extremo ocidental da Europa e um autor contemporâneo no centro do continente, descobrimos laços inesperados, um encontro surpreendente. Ambos cultivam um mesmo género: a narrativa posta em cena. Ambos recorrem à *sotie*. Têm, ambos, uma mesma concepção da arte cénica como criação poética. E o folclore desempenha em ambos um papel importante.

Gil Vicente não está morto. A história não é mais que uma produção de vida, e a própria ideia do fim do mundo é uma criação da nossa imaginação, ou, melhor, da nossa falta de imaginação. Por isso, convém considerar as criações artísticas do passado como criações vivas que enriquecem um património com o qual podem sempre contar os criadores desejosos de atingirem algo de novo.

In *Vértice*, n.º 204, Setembro de 1960.