

DECIO DE ALMEIDA PRADO

Antonio José, de Gonçalves de Magalhães

Quando Gonçalves de Magalhães, ainda na Europa (a peça foi terminada em 1837 na Bélgica), resolveu escrever uma tragédia, menos sobre a vida que sobre a morte de Antonio José da Silva, o que se sabia a respeito do escritor português era quase nada. Dois fatos, entretanto, ninguém do mundo literário ignorava: ele escrevera comédias de grande sucesso e morrera garrotado e depois queimado pela Inquisição, em auto-de-fé realizado em 1739. Esse final cruel, tão em desacordo com a fantasiosa comicidade de suas peças, parece ter calado fundo na imaginação popular, juntando para sempre o seu nome à causa de sua condenação: Antonio José, o Judeu (por antonomásia, como se nunca tivesse havido outro judeu na história de Portugal).

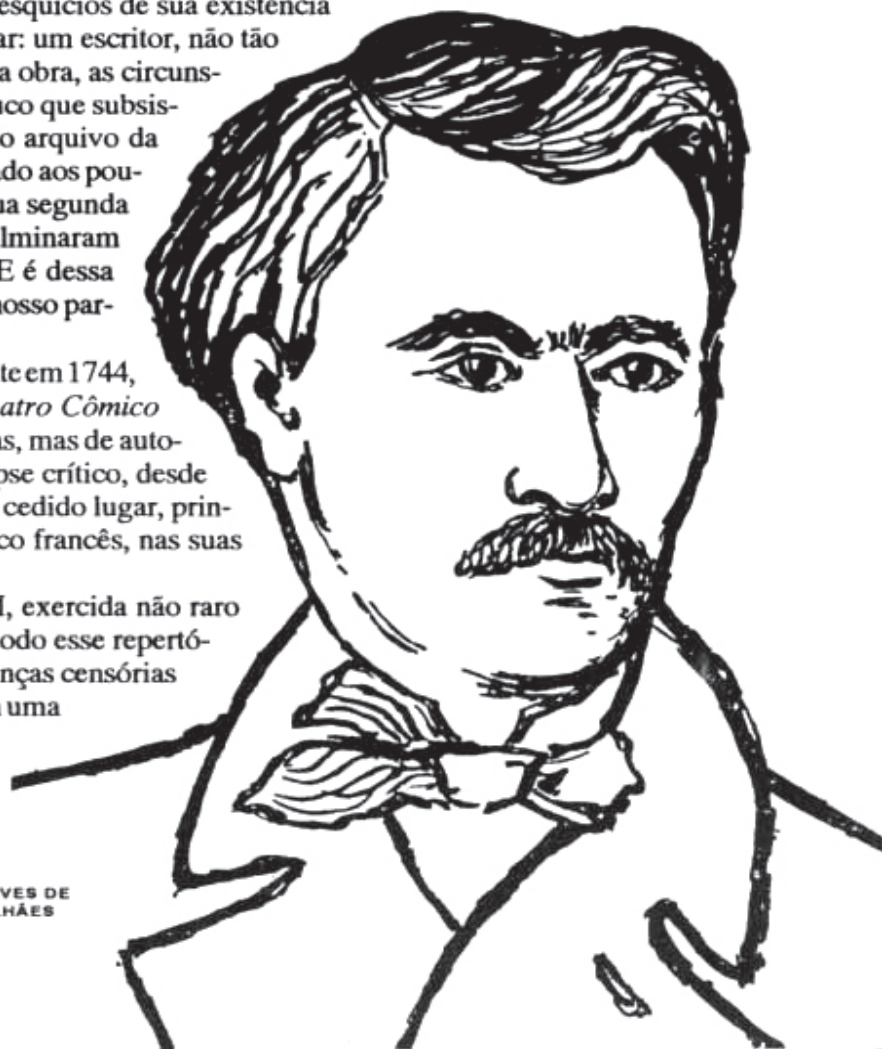
Cem anos de silêncio, motivado talvez em parte pelo temor - com a Inquisição não se brincava -, apagaram quase todos os resquícios de sua existência material, deixando-o como que suspenso no ar: um escritor, não tão remoto assim, do qual só se conhecia, além da obra, as circunstâncias macabras de sua morte. O resto, o pouco que subsistia dele enquanto homem, jazia guardado no arquivo da Inquisição (extinta em 1821), sendo desvendado aos poucos no correr do século XIX, sobretudo em sua segunda metade, através de pesquisas pioneiras que culminaram com a publicação integral do seu processo. E é dessa fonte, não isenta de suspeição, que decorre o nosso parco e duvidoso conhecimento sobre ele.

As suas "óperas", publicadas anonimamente em 1744, nos dois primeiros volumes da coletânea *Teatro Cômico Português* (há outras peças possivelmente suas, mas de autoria insegura), passavam também por um eclipse crítico, desde que os modelos espanhóis e italianos haviam cedido lugar, principalmente entre os eruditos, ao teatro clássico francês, nas suas duas versões, a trágica e a cômica.

A censura oficial de fins do século XVIII, exercida não raro com laivos literários, considerava preterito todo esse repertório recentemente passado. Numa de tais sentenças censórias critica-se uma "informe tragédia", porém com uma ressalva: "posto que não hajam (nela) aqueles destemperados absurdos que o autor do *Teatro Cômico Português* espalhou com pródiga mão pelas suas chamadas óperas, hoje totalmente condenadas e proscri-

DECIO DE ALMEIDA PRADO é professor aposentado da FFLCH-USP e autor de, entre outros livros, *Exercício Fido* (Editora Perspectiva).

Este trabalho faz parte de um livro em elaboração sobre a história do teatro brasileiro.



GONÇALVES DE
MAGALHÃES



JOÃO CAETANO,
PRIMEIRO INTÉRPRETE
DE ANTONIO JOSÉ,
PAPEL QUE MANTEVE
NO REPERTÓRIO
POR ANOS

tas". Outra sentença, do mesmo ano de 1799 e da mesma ilustrada pena, refere-se nominalmente a originais de Antonio José: "Também aqui não se acham transformações, como nas *Variiedades de Proteu*, nos *Encantos de Medéia*, e em outras chamadas óperas, que compõem o nosso *Teatro Cômico Português*, cheias todas destas charlatanarias e ridículas visualidades, que só podem agradar a crianças e à estúpida plebe (...)" (1).

O que essas palavras visavam, mais do que esta ou aquela peça, era a poética teatral barroca, rica em "visualidades" (efeitos cenográficos) e "transformações" (meta-

morfoses sofridas pelas personagens), efetuadas em cena aberta, isto é, à vista do público, nivelando aparentemente as "óperas" de Antonio José (escritas aliás para bonecos, o que já se ia esquecendo) às "mágicas" teatrais desse fim de século XVIII, que viviam não do texto mas da técnica e da capacidade de invenção de cenógrafos e maquinistas.

A *Memória Sobre o Teatro Português*, lida na Academia Real das Ciências de Lisboa em 1817, retrata bem de que forma, cheia de incertezas e ambigüidades, era visto Antonio José antes de começar a sua resurreição crítica, ainda hoje em andamento. Diz esse estudo, de caráter quase oficial: "Entretanto a Ópera Italiana, transplantada para Lisboa e aqui sustentada pela magnificência d'El Rei D. João V, fez nascer ainda um gênero monstruoso de espetáculo: falo das Óperas Portuguesas, representadas nos teatros públicos do Bairro Alto e da Mouraria desde o início de 1733 até o de 1741. Estas peças, que aliás não são estimáveis, nem pelo enredo, nem pelo estilo e linguagem, têm muita graça cômica, e (se me é lícito assim dizê-lo) uma certa originalidade que debalde se procura em todos os nossos Dramáticos do século antecedente. Não se sabe o verdadeiro autor de todas aquelas óperas: elas se atribuem em grande parte a Antonio José da Silva, Poeta menos conhecido pelas ações de sua vida do que pelo seu trágico fim" (2).

Foi essa a imagem de Antonio José, mistura de qualidades pessoais e defeitos de escola literária, que Gonçalves de Magalhães recebeu de Portugal, acrescida de alguns dados positivos que ele consigna no prefácio de sua tragédia, como data e local de nascimento do comediógrafo (Rio de Janeiro, de onde saiu menino para Portugal, com a família já na mira da Inquisição) e os estudos de Direito efetuados na Universidade de Coimbra.

Ferdinand Denis, através de dois livros (3), forneceu-lhe outras informações, infelizmente inexatas, mas sobre as quais o escritor brasileiro ergueu o seu enredo. O próprio Gonçalves de Magalhães assim resumiu essa imaginosa versão: "Em vão o Conde de Ericeira, então literato de grande nota, e legislador do parnaso luso, o aconselhava a imitar a Molière, como ele em tudo imitava, e seguia a Boileau, de quem traduziu em português a *Arte Poética*. Antonio José ouvia os conselhos do seu nobre amigo, admirava Molière, mas seu gênio era outro. Ape-

sar dos seus defeitos, mereceu a denominação de Plauto Luso” (4).

Nenhum documento da época comprova qualquer tipo de relação, de admiração artística ou de simples amizade, entre o jovem Antonio José e o sessentão D. Francisco Xavier de Menezes, quarto Conde de Ericeira, que efetivamente traduzira em 1697, sem publicá-la, a *Arte Poética* de Boileau. A hipótese lançada por Ferdinand Denis - as suas afirmações entremeiam-se com um “dit-on”, um “on assure”, traduzíveis por dubitativos “dizem”, “assegura-se” - repousa, a nosso ver, sobre várias falhas de visão histórica.

Primeiro, acreditar que Portugal possuía então uma comunidade literária suficientemente forte para aproximar e tornar amigos um nobre da mais alta estirpe, como o Conde, e um escritor em começo de carreira, praticamente desconhecido (não há alusões às suas peças no processo da Inquisição), e ainda por cima cristão-novo, como Antonio José. Segundo, atribuir ao teatro português um peso e uma importância social que ele não possuía e nunca chegará a possuir no século XVIII, não obstante as tentativas feitas pelos Arcades para elevá-lo entre os gêneros literários. Terceiro, tudo relacionar à França, considerando outros ciclos teatrais, a exemplo do ibérico, não mais do que simples desvios da norma clássica, atribuíveis ao atraso, à ignorância, à falta de orientação doutrinária, falhas que uns bons conselhos sanariam.

Antonio José não podia tomar Molière como modelo (pelo menos o Molière admirado por Boileau, o autor de *Le Misanthrope*, não o de *Les Fourberies de Scapin*), porque era português, setecentista, barroco, popularesco, representando não para a corte mas para platéias acostumadas a ouvir com prazer as grosserias, as referências chulas a necessidades fisiológicas, que Ferdinand Denis recusava-se a traduzir. Classificá-lo de “Plauto Luso”, nessas circunstâncias, equivalia a uma saída honrosa: dava-se-lhe um lugar na fileira dos autores clássicos, ou tidos como tal, mas relegando-o aos primórdios da arte cômica.

Todas essas prevenções estéticas, comuns em princípios do século XIX não menos em Portugal do que na França, passaram com maior ou menor força à peça de Gonçalves de Magalhães, causando-lhe distorções que seriam fatais se o seu objeto fosse de fato a personalidade de Antonio José da Silva, tal, por exemplo, como se

poderia reconstituí-la ou imaginá-la a partir de suas chamadas “óperas”, na realidade réplicas farsescas, com endereço lisboeta, à nobreza e à fama européia da ópera italiana. Nada, no entanto, mais distante dos propósitos do escritor brasileiro. Ele se propunha a escrever tragédias, não dramas, como dirá a propósito de *Olgiato*, tencionando trabalhar dentro da universalidade da história, não restrito às particularidades da crônica. A ignorância dos fatos, diz ele no prefácio da peça, representa por esse lado um ganho efetivo: “do silêncio da História se aproveitamos com vantagem a Poesia”.

Desta perspectiva, tendente ao abstrato, pouco simpática ao empírico, bastava para compor a tragédia o pouco que se sabia sobre Antonio José. A sua morte infamante em praça pública atendia por si só aos dois fins que Gonçalves de Magalhães tinha em vista: denunciar a tirania exercida pela Inquisição, em consequência de uma interpretação errada do espírito do cristianismo; e tirar do esquecimento a figura de um artista incompreendido, de um gênio literário esquecido ou sacrificado pela sociedade, a exemplo de tantos outros evocados pela literatura recente, um Tasso, um Chatterton, dramatizados por Goethe e por Vigny, ou Camões, celebrado por Garrett num poema que terminava com esta nota entre indignada e melancólica:

“Nem o humilde lugar onde repousam
As cinzas de Camões, conhece o Luso”.

Não admira, pois, ou não admira tanto, que na tragédia brasileira as farsas de Antonio José sejam promovidas a dramas e que ele próprio ascenda de comediógrafo a pensador (por seus lábios, de uma só vez, numa só tirada, perpassam os nomes de sete filósofos gregos) e até, potencialmente, a estadista, conforme pondera gravemente o Conde de Ericeira:

“É um homem de gênio. Assim o Estado
Soubera aproveitar o seu talento”.

O diálogo entre o Conde e Antonio José, colocado no terceiro dos cinco atos, bem no centro da peça, embora não tenha qualquer conteúdo dramático, esfriando ao contrário a ação com as suas cogitações teóricas, justifica-se ao trazer à tona a verdadeira intenção do texto, não tanto a de contar a vida de um determinado indivíduo como a de tirar da história uma série de lições - estéticas,

1 Cf. L. Carreira, *O Teatro e a Censura em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1988, pp. 447 e 103.

2 *Memórias da Academia Real das Ciências de Lisboa*, Lisboa, 1818, pp. 74-5. O autor da referida Memória é Francisco Manoel Trigozo d'Aragão Moxato.

3 F. Denis, *Resumé de l'Histoire Littéraire du Portugal*, Paris, Lecointe et Durey, 1826; *Chefs-D'Œuvre des Théâtres Étrangers, Théâtre Portugais*, Paris, Reilly, 1827. Neste volume Ferdinand Denis traduz quatro peças lusas, inclusive o *D. Quixote* de Antonio José, além de fazer uma introdução histórica sobre o teatro português.

4 D. J. Gonçalves de Magalhães, *Tragédias*, Rio de Janeiro, Garnier, 1865. As citações seguintes virão da mesma fonte.

políticas, morais, filosóficas. O encontro dos dois escritores, ambos representando posições ideológicas do próprio Gonçalves de Magalhães, permite que se desenhe sem dubiedade, através de conceitos claramente expressos, o liberalismo racionalista que, para o autor, constituía o cerne de sua tragédia.

Esse pensamento pode esquematizar-se da seguinte forma. A razão, entendida não apenas como fonte da ciência e da filosofia, mas, igualmente, como prudência no pensar e ponderação no agir, só floresce onde não sofre restrição de espécie alguma, nem mesmo as de ordem religiosa. Compete a ela governar quer o mundo real, quer o mundo fictício da literatura, que, ao reproduzir o outro em plano imaginário, tem por obrigação encaminhá-lo para o Bem. Decorrem daí tanto a prioridade moral atribuída aos "Literatos" (hoje diríamos "intelectuais"), como a pesada responsabilidade social que lhes cai sobre os ombros ("Nós que somos Poetas e Filósofos,/Que temos por dever servir de exemplo"), tudo isso numa linha de pensamento paralelo à desenvolvida por Platão na *República*.

A influência do romantismo, contudo, inescapável logo após 1830, não dispensa, ao lado desse ideal de ordem, de racionalidade pura, ligado ao classicismo, o conceito, de certo modo antagônico a esse, de genialidade, que impregna o texto inteiro da tragédia sem nunca definir-se bem, seja porque é inefável, escapando a delimitações precisas, seja porque é dado como conhecido e reconhecido por todos como superior. Mas há evidentemente alguma contradição, ao que tudo indica não percebida inteiramente por Gonçalves de Magalhães, entre os dois sistemas, o filosófico e o poético, apresentados por ele quase como gêmeos.

A atividade teatral, tal como revelada na peça, parece necessitar de uma permanente exaltação emocional, desenvolvendo-se numa atmosfera febril, presente ora nas fugas de imaginação de Antonio José, já próximas do delírio, ora nas cenas em que Mariana, atriz sua amiga, ensaia um novo papel, tomada por todos os infortúni-

os da personagem, com a fronte escaldando, "delirante", "em desalinho, pálida".

Abre-se desse modo, entre a criação filosófica e a artística, ou entre a visão clássica e a visão romântica do homem, um hi-

ato conceitual que, no contexto, é preenchido pela personalidade do próprio Gonçalves de Magalhães, em suas duas encarnações cênicas, enquanto pensador ancorado na razão e enquanto poeta guiado pela irracionalidade sagrada da inspiração. Nas vestes austeras do Conde de Ericeira, afigura-se ser ele, o autor, não a personagem, que aponta, como solução *avant-la-lettre* para a filosofia, o ecletismo de Victor Cousin ("Nós podemos de

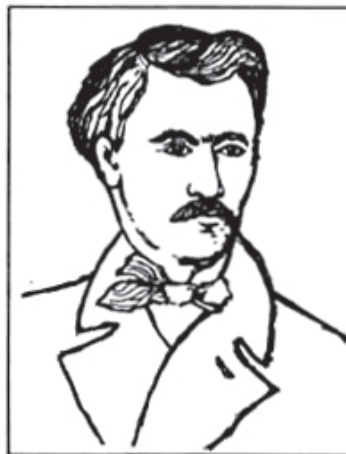
cada seita/Extraír o melhor"). E na pele sofrida de Antonio José, a resposta que dá aos conselhos para que imite Molière repete quase literalmente o que ele, novamente o autor, dissera no prefácio da tragédia:

"Quando escrevo meus dramas não
[consulto
Se não a Natureza, ou o meu gênio;
Se não faço melhor, é que não posso".

De uma forma ou de outra, caindo ou não em contradição, esse diálogo entre o douto e o poeta, irmanados ambos pelo culto do pensamento, deixa claro que a saúde da sociedade alicerça-se sobre a clarividência das classes altas, de uma elite que saiba não desdenhar nem pôr de lado o talento, venha ele de onde vier. Duas falas de Antonio José, orientadas nessa mesma direção, tiveram a sua hora de celebridade e foram citadas com frequência nas discussões políticas brasileiras. A primeira resume, numa frase, todo um libelo: "Nasce de cima a corrupção dos povos". A segunda explica analogicamente a origem dos motins e revoluções populares:

"Como o camelo,
Sustenta o povo a carga enquanto pode,
E quando excede o peso as suas forças
Ergue-se e marcha, e deixa a carga e o
[dono".

Outro momento de reflexão, privilegiando a versão liberal entre as correntes ca-



tólicas em luta naquelas décadas, ocorre no quinto ato da tragédia, anunciando e preparando o seu desfecho. Antonio José, preso num cárcere do chamado Santo Ofício (a Inquisição escondendo-se sob um nome misericordioso), monologa sobre a causa de sua condenação, tão contrária ao espírito proclamado do cristianismo. Ele fora sentenciado à morte, rememora,

“Porque em vez de seguir a lei de Cristo,
Sigo a lei de Moisés!... Mas quando,
[quando
Esse Deus homem, morto no calvário
Pregou no mundo leis de fogo e
[sangue?”

A entrada súbita de Frei Gil, o dominicano que no entrecho representa a Inquisição, poderia dar ensejo a um debate entre judaísmo e cristianismo, ou entre tolerância e intolerância religiosa. Mas não, o monge concupiscente dos atos anteriores, o vilão que perseguira Antonio José porque Mariana, a atriz que ele supunha ser amante do escritor, repelira as suas grosseiras investidas amorosas, vem arrependido e transfigurado. Quando arranca o capuz que lhe esconde o rosto e a identidade, exclama melodramaticamente:

“Eis o crime pintado em meu semblante!”

A transformação súbita do Mal no Bem - causada, em Frei Gil, pela morte de Mariana - não chegava a surpreender nesse tipo de dramaturgia de raízes morais, não psicológicas. Julgava-se que um forte choque emocional seria capaz de operar tais milagres cênicos, aceitos sem contestação pelo público e nesse sentido verossímeis. Menos justificável dramaticamente é a passagem da estupidez à clarividência, da ignorância à sabedoria, da grosseria à sensibilidade, da pequenez à grandeza da alma e do pensamento. Não é o Frei Gil que conhecemos, que nos foi mostrado pelo autor, este homem de vistas largas, capaz de formular com tamanha equanimidade, para Antonio José, a sua vítima, a insignificância perante o céu das diferenças de crenças que os separava:

“Quereis morrer na lei em que nascestes,
Eu morrerei na minha; e Deus nos
[julgue
Com aquela infinita piedade

Que merecem tão fracas criaturas”.

Essa reconciliação *in extremis* entre as duas religiões, deslocando a peça para um plano superior ao individual e terrestre, abre caminho para que a morte de Antonio José, o Judeu, seja também o triunfo do espiritual sobre o material:

“Minha alma se erguerá como um
[aroma
Puro do sacrifício à Eternidade!..
Recebei-a Senhor! - Eia, partamos!
Adeus, masmorra! oh mundo! adeus,
[oh sonho!”

A Inquisição conseguira matar mas não vencer o Poeta.

Não podemos permanecer alheios - caso pertençamos àquela facção da humanidade para a qual, segundo a citação clássica, nada do que diz respeito ao homem nos é indiferente - ao sentido generosamente liberal, tanto político quanto religioso, das proposições básicas de *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição*.

Mas deve-se lamentar que as qualidades de Gonçalves de Magalhães, principalmente as de tragediógrafo, não estejam à altura de suas ambições. Os conflitos conceituais postos em cena - e para eles armou-se o enredo - dissolvem-se antes de adquirir vida, porque os interlocutores, nesses debates que deveriam revelar-se decisivos, entram logo em acordo, esmeram-se em defender idéias irmãs, ou de parentesco próximo, entregando-se sem opor resistência aos desígnios sempre louváveis do autor. Não se pede que este se omita, somente que não deixe entrever com tanta ingenuidade a sua presença em cena, manipulando ação e personagens. A doutrinação, em teatro, desenvolve-se dialeticamente, através de antagonismos, não de unanimidades.

Frei Gil não é uma criação feliz também sob outra luz. Os seus atos só provam que os sistemas ditatoriais, bem ou mal intencionados, não importa, secretam, como subprodutos inevitáveis, a mentira, a extorsão, as explorações de ordem pessoal. Se o motivo para a sua perseguição a Antonio José contivesse ao menos uma pequena parcela de religiosidade, ainda que sem prejuízo da sua atração sexual por Mariana, se ele mantivesse desde o início um mínimo de estatura moral, a indignidade fundamental do Santo Ofício avultaria ainda mais, já

que o verdadeiro escândalo estava na instituição, em seu funcionamento normal, não nos abusos a que dava origem. A tragédia cresceria com um adversário de perfil menos folhetinesco, mais digno de Antonio José, e a Inquisição apareceria em seus contornos exatos, como uma entidade que fazia o mal mesmo e sobretudo quando pensava realizar o bem. Os culpados não eram os monges relapsos, como Frei Gil, mas os seus virtuosos superiores hierárquicos, tanto mais desumanos quanto mais convictos da santidade do seu Santo Ofício.

O que mais faltava a Gonçalves de Magalhães, enquanto homem de teatro, era a imaginação que completa o quadro, que preenche os vazios, projetando, para além do microcosmo do palco, como escreveu Etienne Souriau, um macrocosmo que se estende através do espaço e do tempo na imaginação do público. Na peça nacional a ausência do passado chega a atrapalhar a compreensão dos acontecimentos, em todas as suas implicações morais e sentimentais. Quase nada sabemos, por exemplo, sobre as acusações fatuais lançadas contra Antonio José. Ficamos na dúvida até se é ou não judaizante, a não ser no quinto ato, quando ele assume plenamente a sua fé religiosa, dando de certa forma razão, diga-se de passagem, a quem o denunciara em primeiro lugar e cuja identidade ignoramos.

Permanecem também obscuros os laços que o unem tão fortemente a Mariana. Amor, ainda que envergonhado? Amizade, como mais de uma vez é alegado? Ela, que o trata por “vós”, recebendo em resposta um “tu”, o que já marca um certo distanciamento, refere-se a ele como “meu protetor, meu Pai e amigo”. Mas não acrescenta nenhum dado positivo, nenhuma alusão a fatos pretéritos, que esclareçam o alcance preciso de tais ambíguas expressões. E quando os dois decidem casar (o que não seria fácil, aliás, entre um judeu e uma católica fervorosa), sob a pressão dos acontecimentos, para poderem fugir juntos de Portugal, o curto diálogo que travam não é de molde a dissipar dúvidas quanto à natureza de seus sentimentos:

“Antonio José:

Não, não parto sem ti. Minha Mariana
Vamos juntos viver. Em qualquer parte
Onde a sorte levar-nos, eu prometo
De nunca te deixar; e se a amizade
Até hoje ligou-nos; se a desgraça

Nos aperta este laço; inseparáveis
Devemos sempre ser; sim, viveremos
Um para o outro; sim, tu serás minha,
Tu serás minha esposa; o céu me escuta.
Eis aqui a minha mão.

Mariana:

Eu vossa esposa!

Oh Senhor!...”

Talvez nunca um pedido - ou melhor, oferta - de casamento tenha ocorrido num palco com tão pouco entusiasmo amoroso. A futura união parece uma concessão feita à fatalidade, uma extensão da amizade ditada pelas circunstâncias do momento. É difícil entender por que Gonçalves de Magalhães deixou de opor, ao apetite carnal de Frei Gil, este pelo menos expresso sem subterfúgios, um sentimento, por parte de Antonio José, menos anêmico que a simples amizade, tanto mais em se tratando de um homem e de uma mulher que prometem compartilhar daí por diante corpos e corações.

A peça, conseqüentemente, fica suspensa - e mal suspensa - entre duas possibilidades dramáticas, ambas viáveis e interessantes. Enquanto conflito ideológico, ela não tem em Frei Gil um antagonista sólido. E enquanto triângulo amoroso, fraqueja no ponto onde a expectativa era que mais se elevasse - ou seja, no ângulo ocupado pelo poeta. Frei Gil ama Mariana (ainda que, para o autor, na má aceção da palavra). Mariana parece pronta a amar Antonio José, embora com pouca esperança de retribuição. E ele, o herói da tragédia? Qual é exatamente o seu jogo? Nada o atingirá, a não ser que venha do cérebro?

É muito irregular o ritmo da ação, na tragédia brasileira. A trama, quando não se demora em digressões estéticas e filosóficas, não necessariamente relacionadas à situação em foco, avança sem transições, aos saltos. Talvez o melhor exemplo disso esteja no final do quarto ato, momento em que a Inquisição, irrompendo no palco, frustra os planos de fuga arquitetados pelo escritor e sua improvisada noiva. A soma total do texto, tirando-se as rubricas, reduz-se a menos de três linhas completas, a pouco mais de dois decassílabos, divididos economicamente entre três personagens, numa fragmentação do verso semelhante à executada por Vittorio Alfieri sempre que desejava dinamizar ao máximo a ação. Aqui

está, na íntegra, esta curtíssima Cena VII, que fecha não só o quarto ato como todo o período propriamente conflitivo da peça, quando era ainda possível alimentar esperanças em relação a um final feliz:

Frei Gil: Da parte
do Santo Ofício.

Mariana: Ai!...

Antonio José: Está morta!

Que eu não possa vingar a sua morte!"

Na medida em que a palavra restringe a sua participação cênica, avulta, na mesma proporção, a importância da mímica, com o "acionado", hoje chamado "jogo de cena", substituindo, junto ao público, os ouvidos pelos olhos. Veja-se, como exemplo, a extensão e a riqueza cênica da rubrica que antecede o "Ai!..." fatal e solitário de Mariana:

"Os Familiares (da Inquisição) se apoderam de Antonio José, que corre para Mariana, como para abraçá-la, mas eles o impedem; entretanto Frei Gil se apresenta diante de Mariana, que convulsa e horrorizada mal o vê, e ouvindo aquelas palavras, grita".

Fica claro que a representação, fiel neste ponto à prática teatral romântica, enfatiza a expressão corporal, as reações viscerais, fortemente emotivas, radicadas nas camadas mais instintivas do homem. Mas a solução encontrada por Gonçalves de Magalhães vai longe demais nessa direção. Que Mariana caia fulminada sem articular mais do que um grito não surpreendia naqueles tempos em que mortes súbitas causadas por abalos nervosos faziam parte das mais bem estabelecidas convenções do palco. Mas é provável que já não seria tão bem aceito, mesmo dentro da estética romântica, que o autor negasse à sua atriz principal uma saída de cena - e da vida - menos precipitada, menos pobre de ressonâncias do que esse simples "Ai!..." emitido por Mariana, por mais bem lançado que ele fosse pela intérprete.

Não era por acaso que na ópera sopranos e tenores morriam cantando uma derrá-

deira ária, se possível a mais bela, como não é sem motivo que Hamlet só profira o seu celebrado "O resto é silêncio" depois de ter tido todo o tempo necessário para se despedir dos amigos e da existência terrena. A morte no palco só começa a existir como fato trágico, repercutindo fundo no público, se alguma coisa, o sortilégio da música ou da palavra, venha a imprimir-lhe uma dimensão superior, capaz de criar à sua volta uma aura poética e, conseqüentemente, metafísica, ao transfigurar um incidente particular num símbolo vivo da finitude da condição humana.

Gonçalves de Magalhães não o ignorava: prova é o tratamento que dá à morte de Antonio José, dedicando-lhe praticamente todo o quinto ato. Mas é que o Judeu, na sua qualidade de "Literato", misto de poeta e de filósofo, encarnava não apenas ele mesmo, sobre quem tão pouco se conhecia, como a sua raça e religião, significando ainda, em nível mais alto, um conceito de alcance universal: o poeta vitimado pela Inquisição, a genialidade enfrentando e sendo derrotada pela opressão. Já os seus aliados dentro da economia interna da peça, simples mortais, com Mariana à frente, seguida por Lucia, sua criada e confidente, e pelo Conde de Ericeira, podem todos ser despachados deste mundo sem maiores cuidados pelo autor, uma vez cumpridas as suas funções - a primeira, Mariana, morrendo à vista do público; os outros dois, conforme comunica Frei Gil sem fornecer detalhes, falecendo ambos, por coincidência, durante o intervalo entre o quarto e o quinto ato, o que suscita inclusive um certo espanto em Antonio José: "Morreram todos... todos...".

Sobrevivem até o cair do pano, em suma, somente os dois que representam posições ideológicas. De um lado, o Judeu. De outro, Frei Gil, emblema, a princípio, da crueldade do chamado Santo Ofício; a seguir, do arrependimento que caberia, como forma de expiação por seus crimes, à Igreja Católica. Releia-se o subtítulo da peça: "O Poeta e a Inquisição".

Esse era o nível em que funcionava melhor o pensamento de Gonçalves de Magalhães. Passar do abstrato da filosofia ao concreto da obra de arte, sobretudo se ela deve materializar-se num palco habitado por atores, homens e mulheres de carne e osso, não parecia ser a sua especialidade, nem a sua preocupação. A palavra tragédia, para ele, não passava às vezes do alibi que disfarçava a falta de imaginação dramática.