EDUCAÇÃO e TECNOLOGIA

Revista do Instituto Politécnico da Guarda

EDUCAÇÃO E TECNOLOGIA

Propriedade
Instituto Politécnico da Guarda

Director
João Bento Raimundo

Redacção
Serviços Centrais do IPG - Quinta do Zambito
6300 Guarda
telf. 222634 * telecópia 222690

Composição
Gabinete Editorial do IPG

Execução Gráfica e Impressão
Secção de Reprografia do IPG

Periodicidade
Semestral

Tiragem
1.000 ex.

Depósito Legal
nº 17.981/87

nº XI - Fevereiro de 1993

PARA ALÉM DA MEMÓRIA ...

Mercê de um esforço determinado, orientado desde o início por princípios de valorização do potencial humano e regional, foi possível, ao longo dos últimos seis anos, dotar a região com a realidade que é actualmente o Instituto Politécnico da Guarda.

Concretizámos igualmente a abertura do Pólo de Seia deste Instituto; para além do seu alcance cultural e social, ficou bem evidenciado que, quando há diálogo, empenho colectivo, preocupação pelos interesses da comunidade, o progresso resulta no tempo presente e imprime perspectivas de futuro. Partilhamos assim da opinião de João de Araújo Correia, "*não é preciso que os homens sejam anjos. Mas o tempo que a mesquinhez desperdiça em mesquinharias, se fosse aproveitado, cinquenta por cento que fosse, em elevadas missões, faria de meio fruste um grande meio e, de meio grande, um meio sublime*".

O Instituto Politécnico da Guarda — com toda a sua estrutura humana, técnica e administrativa — protagonizou a mudança, integrou-se na comunidade regional, assumiu-se como motor de desenvolvimento nas suas múltiplas facetas; caracterizou nesta interligação real, permanente, o símbolo do Portugal moderno e do papel de grande responsabilidade que incumbe ao ensino superior politécnico. Tal responsabilidade passa também por uma actividade editorial que seja incentivo constante a novos trabalhos, à reflexão e à investigação. É esse o desafio que a nossa Revista deixa em cada edição, entrelaçando-se na obra que está consubstanciada neste Instituto Politécnico.

Como escreveu o Padre António Vieira, "*as razões próprias nascem do entendimento, as alheias vão pegadas à memória, e os homens não se convencem pela memória, senão pelo entendimento*".

João Raimundo
Presidente da Comissão Instaladora
do Instituto Politécnico da Guarda

A VIDA É SONHO
CONSIDERAÇÕES ACERCA DE UMA TRAGICOMÉDIA JESUÍTA

Anabela Galhardo do Couto*

De algumas décadas para cá, quando lentamente se começou a levantar o anátema que a crítica positivista tinha lançado sobre a realização artístico-cultural do período barroco, muita da produção jesuítica do mesmo período, até aí duramente criticada, viu reabilitados alguns dos seus princípios, nomeadamente no que respeita aos métodos de ensino.

Hoje, reconhece-se o seu contributo ao nível da importância que atribuíram ao lúdico como estímulo da aprendizagem e, mais especificamente, no que toca ao papel conferido à actividade dramática enquanto processo associado ao ensino, o que se reflectiu numa intensa actividade dramática com fins didácticos: as declamações e disputas entre classes aos Sábados, a representação regular de dramas humanistas ou de enigmas. Num âmbito que ultrapassa o círculo estritamente escolar, ficaram célebres as tragicomédias e comédias de santos que os jesuítas montavam juntamente com os seus alunos e que estiveram muito em voga em Portugal e no resto da Europa desde o século XVI até meados do século XVIII. (1)

Faladas em latim (em parte precisamente para optimizar o conhecimento da língua), estas tragicomédias punham em cena episódios bíblicos, ou dramatizavam percursos da vida de santos e de mártires, como forma de exemplo edificante, isto é, como forma de estimular a assistência a aderir ao ideal de vida virtuoso e cristão. Tinham, portanto, inicialmente um objectivo meramente didáctico e moralizador. No entanto, e apesar disso, revelam-se como um espectáculo a todos os níveis completo, vivido numa atmosfera de entusiasmo e efervescência por todo o Colégio e que não raro envolvia toda a comunidade. É que,

* Professora Adjunta da ESEG.

curiosamente, e ao contrário da ideia que muitos hoje têm delas, estas representações, que podiam arrastar-se durante horas e mesmo dias, não eram de modo nenhum consideradas maçadoras. Pelo contrário, acolhiam o aplauso e o entusiasmo não só da população estudantil, como do público em geral.

Ficaram memoráveis, entre outros, os espectáculos a que assistiu o jovem rei D. Sebastião no Colégio de Stº. Antão, ou a apresentação do drama "Saul" na Universidade de Évora num palco montado na rua para uma multidão de 6000 pessoas, ou ainda as representações realizadas por ocasião da visita de Filipe IV a Lisboa, ou quando do casamento de D. João V com Mariana de Áustria, etc.

Apesar de terem conhecido mutações na sua morfologia, em quase três séculos de existência, no seu conjunto estas representações eram espectáculos muito diversificados que integravam a música e a dança - nesta medida antecipando, de certa forma, a ópera italiana do século XVIII. Apesar do carácter moralizante, incluíam cenas cómicas.

A fim de prender a atenção dos seus auditórios, e a este nível denotando uma sensibilidade e agudeza notáveis, estes encenadores/professores/padres colocavam grande parte da ênfase do espectáculo no jogo cénico, na construção do cenário e naquilo a que hoje chamaríamos os efeitos especiais. Trajes sumptuosos, objectos ornamentais de valor, eram pedidos de empréstimo às famílias poderosas a fim de contribuírem para uma atmosfera geral de excepção. Por outro lado, recorria-se à maquinaria cénica e à arquitectura de cena mais sofisticada a fim de criar um ambiente de prodígio.

Era assim que num cenário, diríamos luxuriante, anjos, demónios, personagens alegóricas e outras figuras sobrenaturais pertencentes ao imaginário cristão e pagão se combinavam com personagens verídicas, normalmente santos. Num fundo em constante mutação estes estranhos personagens dominavam e complicavam a intriga, confrontando-se moral ou fisicamente, dando ocasião a rasgos heróicos e a actuações espectaculares, fazendo passes de mágica a todos os títulos surpreendentes, constituindo, em suma, um permanente desafio à fantasia.

Estamos perante um tipo de representação anti-clássico que remete o texto, a voz, para uma certa subalternização relativamente ao contexto, ao "ar que envolve a personagem" na terminologia de Dias Plaja (2), ou melhor, que faz valer o texto mediante um conjunto extremamente poderoso feito de música, cenografia, efeitos especiais, etc. Trata-se de uma nova concepção de espectáculo onde o texto dramático é, apenas, um dos múltiplos elementos que o integram.

Hoje, a importância que se atribui a estes divertimentos colegiais está longe de se confinar ao campo estritamente pedagógico (3). Não só vão ser determinantes na morfologia da

ópera e do teatro de marionetes do século XVIII, como vão, ainda, trazer definitivamente para primeiro plano, a nível de teatro, a questão dos efeitos cénicos e da "mise en scène" propriamente dita, a qual, no teatro profano até ao século XVI, tinha sido relegada para um lugar de discrição absoluta, quando não inexistente. Nesta medida, situam-se como os antecedentes directos do teatro moderno (4).

Na era da imagem que é a nossa, onde o décor e a forma se sobrepõem ao conteúdo, onde a espectacularidade, o efeito especial fazem parte integrante da noção de divertimento quotidiano, onde a difusão de ideias ou ideais (por exemplo políticos) e as estratégias de persuasão se revelam indispensáveis e cada vez mais associadas aos mecanismos do prazer, em que ao nível do ensino as preocupações respeitantes às condições lúdicas que envolvem a transmissão do saber são cada vez maiores, não deixa de ser curioso revisitar velhos mestres da manipulação do prazer e perceber até que ponto constituem a prefiguração do nosso mundo contemporâneo.

Tomei como ponto de partida deste breve estudo a tragicomédia *Ludovicus et Stanislaus* escrita pelo Padre Pedro Serra, em 1727, e publicada em Évora pela Imprensa da Universidade, em 1728 - portanto já em pleno período barroco - juntamente com uma relação intitulada "Breve Noticia da Arquitectura e Fabrica do Theatro" onde aparecem descritos pormenores da cenografia. Foi representada em Évora e Coimbra.

Muito resumidamente, a peça trata do percurso de vida de S. Luís Gonzaga - o momento de revelação da sua vocação através de uma visão de Stº. Estanislao Kostka, as oposições que teve de enfrentar para o exercício da vocação, o martírio de que foi vítima e por fim a chegada triunfal ao céu após a morte. Um tema intimamente religioso, de recorte dramático e humano que se vai converter numa epopeia espectacular e emocionante.

Na linha das inúmeras hagiografias que proliferavam na altura, trata-se de conferir a Luís Gonzaga uma dimensão sobre-humana de modo a fazer dele um personagem verdadeiramente grandioso e excitante e objecto de emulação. O santo converte-se, então, num autêntico herói e a sua vida transforma-se numa aventura fantástica capaz de "arrasar" o espectador e de o levar a uma adesão imediata ao ideal moral que se lhe propõe.

O espectáculo em si não faz mais do que proceder à fabricação de uma lenda e todos os elementos que o constituem - música, texto, decoração, efeitos - estão organicamente subordinados a esse mesmo objectivo: o de criar uma realidade ímpar, excepcional.

A primeira figura que, à distância, vai comandar toda a concepção do espectáculo é, então, a hipérbole: trata-se de

amplificar o herói, exaltar as suas virtudes e rodeá-lo de um clima geral de excepção.

Para obter esse clima o encenador vai jogar com os elementos: deslumbramento, dinamismo, emoção.

Vejamos:

A acção é permeada de intervenções e episódios espectaculares onde a todo o momento se surpreende pelo fantástico e pelo inverosímil.

Ainda antes do início propriamente dito, a personagem alegórica Fama sentada num carro volante convoca as pessoas para assistirem ao espectáculo. Logo a seguir, uma Nossa Senhora sentada em cima de uma nuvem aterra literalmente no palco. Os voos, subidas e descidas dè actores vão-se, aliás, sucedendo ao longo da representação, culminando com a ascensão simultânea de, nada mais nada menos, oito anjos no final.

Outro momento forte da acção é aquele protagonizado pelo demónio e pelo mágico Rufino quando fazem surgir o inferno que se abre exibindo monstros horríveis. Tudo isto acompanhado de estrondos, efeitos de luz/sombra, vento e água e cânticos lúgubres. Ainda na mesma cena surgem os espíritos da tempestade, monstros que se metamorfoseiam. A actuação do diabo atinge o auge da espectacularidade na tentativa de assassínio perpetrada contra Luís, quando faz com que a violência das águas de um rio parta em duas a carruagem em que ele seguia.

Mas o ritmo de aventura não abranda oferecendo, ainda, a uma assistência que se presume delirante, uma batalha campal entre soldados e um feroz combate entre o Diabo "que sobe do Inferno em figura monstruosa" e um anjo que vem com uma espada de fogo e o atira de novo para o inferno.

Em suma, um enredo recheado de excitação que um Spielberg, por certo, não desdenharia.

Estas cenas espectaculares não são meramente sugeridas. São realmente executadas sob o olhar atónito do espectador.

Para além destes episódios "quentes", toda a dinâmica estrutural do espectáculo é muito forte: o cenário muda a todo o momento e a uma velocidade espantosa. Ora se está perante um palácio, ora perante um bosque, no momento a seguir já se está no interior de um colégio, numa capela, ou no firmamento, quando não acontecem representações simultâneas em cenários diferentes.

Para pontuar os momentos de maior intensidade, ou fazer a passagem entre as cenas, ou simplesmente para manter vivo o interesse do espectador, existem os cânticos a solo, os coros e os bailarinos. Por exemplo, a certa altura, um coro de trágicos chora a morte de Luís, e a Fama exalta, cantando, as suas virtudes e no fim de cada acto, invariavelmente, um coro moraliza e outro

dança um minuete.

Pelo que foi dito penso estar claro que o espectáculo configura uma estética de deslumbramento e de vertigem.

Quer através do desenho hiperbólico da realidade humana, quer através da criação de personagens fantásticas, quer ainda através de acções inverosímeis, tudo aponta para a criação de um universo onírico, de contornos maravilhosos.

Este universo deverá apoderar-se positivamente do espectador.

Sendo assim, e no que toca à relação que estabelece com o público, o espectáculo aponta para uma estética do arrebatamento. O tipo de sedução que procura é puramente emocional. Pretende-se uma adesão imediata, total e apaixonada por parte do espectador.

Nesta medida, a peça evolui para um climax de emoções que tem o seu termo, triunfante, na cena final: a subida de S. Luís aos céus. Esta consiste numa apoteose de emoções, efeitos, flores. O teatro converte-se em firmamento: em baixo o céu com os planetas; em cima o empíreo pejado de belíssimos serafins e de todo o tipo de criaturas maravilhosas que se oferecem mutuamente flores. Um coro de anjos canta música celestial. Entretanto, nuvens vão-se interpondo diante dos olhos dos espectadores a fim de deixarem somente esboçado algo que se imagina ser demasiado sublime para olhos simplesmente humanos poderem contemplar.

Obviamente que toda esta dinâmica e festival de efeitos só são possíveis graças a uma engenharia cénica sofisticada.

Pelo que foi possível inferir, o palco está dividido em três áreas principais. 10 bastidores construídos em perspectiva com grande pormenor e perfeição, são colocados em zonas estratégicas. Estes bastidores são móveis e mascarados por sucessivas cortinas. Algumas delas são pintadas prolongando-os de modo a que possam ser retirados da vista do espectador sem que ele disso se aperceba. Fazendo rodar os bastidores e levantando e descendo as cortinas mediante máquinas colocadas debaixo do palco, é possível uma mudança constante e muito rápida dos cenários, sem qualquer interrupção na acção.

Tanto quanto nos é possível apurar, utiliza-se a síntese entre duas técnicas: a maquinaria tradicional das comédias de santos - a tramóia - e a, então recente, maquinaria italiana. A tramóia consiste numa grua e num artefacto manejado com cordas que faz voar, aparecer e desaparecer subitamente objectos e actores e que aqui é responsável pelo verdadeiro festival aéreo que presenciámos. Mas se habitualmente a tramóia surgia num contexto cénico rígido e imóvel, neste caso integra um contexto de mobilidade, graças, justamente, à maquinaria italiana que permite a mudança brusca da totalidade do cenário, mediante o

tal sistema de cortinas.

É também curioso o uso da chamada "lanterna mágica" (o antepassado do cinema?) que projecta sombras e formas que se metamorfoseiam.

Qual o segredo que se oculta por detrás de toda esta dramatização fantástica? Será que ela não passa de uma fria estratégia calculada para seduzir consciências?

Paralelamente aos intuitos persuasivos que lhe possam servir de base, ela responde, acima de tudo, a um desejo ilimitado de fuga ao real. Aliás, todo o fascínio aqui demonstrado pela engenharia cénica, a arte por excelência de fazer prodígios, parece-nos estar intimamente ligado à sua capacidade em criar situações improváveis, que superem todas as limitações físicas do real. Acima de tudo, e a todo o momento ao longo do espectáculo, deparámos com essa vontade de ultrapassar os limites estreitos da realidade e de realizar o impossível, ali, perante os olhos de todos. Neste sentido, toda essa fantástica dramatização não será mais do que a resposta possível a um apelo incontrolável do extraordinário. Não fará mais do que responder ao imperativo - fazer da vida um sonho e do sonho uma realidade - que então, como hoje, apareceria como o bálsamo desejável para uma vivência bastante mais sombria.

Notas

1- v. Claude Henri Freches, *Le théatre Néo-Latin au Portugal*. Paris, Ed. Grasset, 1963.
2- v. Guillermo Díaz-Plaja, "La escenografía en el teatro barroco" in *El Espíritu del Barroco*. Barcelona, Editorial Crítica, 1983.
3- v. Claude Henri- Freches , op. cit.
4- Othón Arróniz, *Teatros y escenários del siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.