

## A Oração no Horto: um *Auto* quinhentista e suas recuperações

A abrir, o cinema

Percorrendo Trás-os Montes, em 1962, em busca de moinhos que lhe espicaçassem o imaginário para se abalançar a uma película sobre o pão, em que de há muito vinha cogitando, cerca da Curalha, fixou-se o cineasta cristão Manoel de Oliveira em três cruces de rústica madeira, simetricamente colocadas à beira de uma estrada. Inquirindo a sua razão de ser, foi informado de que, naquela aldeia, iria, uma vez mais, ter lugar uma representação popular do *Auto da Paixão*, de Francisco Vaz de Guimarães, discreto dramaturgo português de quinhetos, e de que os intérpretes seriam os próprios habitantes da região<sup>1</sup>.

Naturalmente inquieto e compreensivelmente curioso, Oliveira quis conhecer o espectáculo; deve ter gostado e, a partir dele, deu vida perdurável ao seu segundo filme de ficção, *Acto da Primavera*, em que contou com José Régio como consultor intelectual e Paulo Rocha, como seleccionador de actualidades<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Tais representações têm-se sucedido ainda nos séculos XX e XXI, só me tendo sido possível recolher uma informação muito lacunar. Em *Teatro Popular Mirandês* (Instituto de Desenvolvimento Social, Lisboa, 2002), Valdemar da Assunção GONÇALVES, citando diversas fontes, dá-nos conta de espectáculos em Ifanes (1903), em Caçarelhos (1939), em Algosó (Vimioso), em Genísio e em Duas Igrejas (1948), declarando possuir cópia de texto de 1956 recolhida em Caçarelhos. Em *Teatro Popular Português. Trás-os-Montes. I Religioso* (Braga, Pax, 1968) Azinhal ABELHO referira representações em Moimenta, Duas Igrejas, Curalha e Bustelo, localidade onde assistiu à função do *casco* cujo texto recolheu. Uma simples pesquisa na Internet põe-nos ao corrente de repetições em 2005 (Bustelo) e 2006 (Fatela, Santo António de Monforte e Sonim-Valpaços). Em tese de Mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa, em 1987, intitulada *Teatro Tradicional Popular da Paixão*, Maria Santa Vieira MONTEZ ocupou-se de algumas versões encenadas, como, e cito a título elucidativo, as de Vilar de Perdizes e Curalha, Caçarelhos, Coelhooso (Bragança), Covelães (Chaves), Campo de Víboras (Vimioso), Moimenta (Vinhais), Izeda (Bragança), Duas Igrejas (Miranda), Agrochão (Vimioso) e Algoselo (Vimioso), apontando as diferenças entre as duas primeiras, e mais conhecidas, e as restantes.

<sup>2</sup> Com Oliveira colaboraram ainda outros vultos da nossa cultura de então, como os assistentes de realização António Reis, António Soares e Domingos Carneiro.

Assim ficou ao nosso alcance uma excelente realização (em meu entender, claro), em cujo argumento vão cruzar-se problemas dos nossos dias (nossos, de 1962-1963) com a religiosa temática da paixão de Cristo, evidentemente filtrada pelo auto, proporcionando-nos o encontro e o desencontro entre as preocupações do homem moderno e as angústias do derradeiro percurso humano de Jesus.

Na versão em causa (admito alterações do realizador em relação à original da Curalha), interpenetram-se os comentários à chegada do primeiro ser humano à lua, as observações soltas de um grupo de turistas, os trabalhos pesados dos curalhenses, a montagem da singela maquinaria teatral e, naturalmente, os passos mais conhecidos da paixão, servidos por toadas contrapostas a soltos falares do dia-a-dia.

De acentuar ainda que uma narração alargada acolhe outros factos da vida pública de Jesus, significativos da visão ingénua mas crítica do adaptador-encenador (ou de Manoel de Oliveira?), como, por exemplo, o diálogo com a Samaritana, antes de entrar *em cena* o Representador (os seus gritos de espanto chamarão a assistência) e a expulsão dos vendiões do templo já com a representação em andamento.

Aliás, não por acaso, mal começada a película se nos lembra que *no princípio era o Verbo*, e, ao aproximar-se o fecho, se nos mostram guerras, fomes, doenças e outros flagelos, entre os quais, não é de somenos uma explosão da bomba atómica, a documentar visualmente a informação de que *eis o homem*; em contraponto, as imagens de um Cristo mutilado e os rostos doridos das gentes daqueles dias (?) alertam-nos para dores e perseguições que não acabaram.

E, no entanto, talvez que a esperança de melhor futuro se não rompa completamente; antes do *fim* que não tardará, a natureza rejuvenesce e pinta-se de flores brancas, sugerindo uma porta aberta para os de boa vontade.

O filme estreou no Cinema Império, em Lisboa, em 2 de Outubro de 1963 e viria a conhecer uma versão francesa de António Lopes Ribeiro que foi apresentada em Paris em 1965.

Pelo que à *oração no horto* respeita, retenhamos a fisionomia de um Cristo de que persistentemente se foca o cabelo arruivado, a face sofredora mas de olhos sempre postos no alto, os lentíssimos movimentos em torno de si próprio e sempre, como, aliás, em todo o filme, se revezando os grandes planos com os planos de pormenor que ajudam a fixar gestos e expressões.

Indubitavelmente sublinhada fica a solidão de quem ora e padece; os discípulos, que sabemos presentes pelo apelo do Mestre («Oh Pedro, Pedro!») não aparecem individualizados, apenas, antes da chegada dos guardas, se vêem, pelo solo, dorsos amontoados de quem dorme e nada escutou; em contraste com o azul e vermelho de Jesus prostrado e do azul claro do fundo ambiental, um

Anjo, inteiramente de branco, aparece junto ao fortíssimo tronco de uma árvore, mostrando um cálice e pronunciando as acertadas palavras que Francisco Vaz para ele inventou, a seguir aos dois bem delimitados momentos da oração propriamente dita.

+++

Já entrada a década de setenta, em 1977, mais precisamente, é Philippe Constantini quem virá a interessar-se pelo popular auto, enquadrado agora numa perspectiva mais abrangente ainda de atenção ao povo e à terra transmontana<sup>3</sup>.

No seu filme/documentário *Vilar de Perdizes. Terra de Abril* desdobra-se aquela parcela da província transmontana no que tem a ver com o perfil dos moradores, as fainas da lavoura e da construção civil, os pormenores da cozedura do pão e os inevitáveis reflexos da emigração.

Personagens isoladas em grande plano falam agora da agressividade da vida, do regresso desejado à pátria das dificuldades; esquecido não fica o momento político das primeiras eleições e a impreparação dos votantes<sup>4</sup>, debatida e defendida será a reforma agrária que, por então, tantos defensores aglutinava. Cantigas populares e a presença do próprio pároco (o mesmo de hoje) ajudam ao realismo das situações.

Na arquitectura do filme, Constantini conjuga segmentos representados do texto com instantes do quotidiano das populações que, por seu turno, intervalam as fainas obrigatórias com a montagem espaçada do espectáculo, com predomínio do *pega e larga* nas cruces, e com excertos de uma inicial conversa com o encenador que lhes transmite os seus critérios na escolha das personagens e do aparato cénico, afiança modificações textuais e relembra saudosamente antigos intérpretes<sup>5</sup>.

De modo idêntico, fases dos ensaios convivem com trechos da teatralização ultimada e a certas cenas do espectáculo colam-se actos do viver trans-

---

<sup>3</sup> Philippe CONSTANTINI (aparece também COSTANTINI), que contou com a colaboração de Anna GLOGOWSKY, é um realizador francês de películas-documentários; colaborador do canal ARTE, tem-se interessado também pela problemática africana (*Africultures*); a Portugal voltaria quinze anos mais tarde para, com *Chateaux en Portugal*, terminar uma trilogia sobre o norte do nosso país. O filme em questão foi possível graças ao apoio do Institut National de l'Audiovisuel (INA) e está legendado em francês; teve estreia em 1978.

<sup>4</sup> Significativa é a confissão da pobre mulher que, indo preparada para votar no PPD, acabou por, inadvertidamente, votar no PCP.

<sup>5</sup> Segundo ele, passou muito tempo sem que o auto se representasse. Das maquinações do Diabo, e seu ponto de partida, com muitas diferenças em relação a Francisco Vaz, mais saberemos adiante, ao abordar os textos das representações actuais.

montano, muito bem documentado, por exemplo, nas actuais procissões dos Ramos, no beijo à cruz na igreja ou até numa amigável ceia de vizinhos onde se cantarola o *verdinho, meu verdinho*.

Da obra de Francisco Vaz não se retira um todo, e aqui temos um claro corte de parentesco com o *Acto da Primavera*, mas apenas partes, mais curtas ou mais longas, curiosamente muitas vezes separadas por troços das tentações do Diabo que são uma espécie de *leit motif* ao longo da mostra cinematográfica.

Quanto à *oração no horto*, pela mesma razão da desarticulação do todo, não esperemos encontrá-la numa única sequência; é, relativamente ao começo, anunciada pela indicação do encenador que, na terra, traça um círculo, dizendo-nos que exactamente ali será o *horto*, num segundo passo, resumida a poucas palavras (*Meu Deus, cumpra-se a tua vontade*), e num cenário em que se destaca uma árvore muito seca, é ela, então, pronunciada por um Cristo conformado que, de roxo, contrasta com o cinzento Demónio que lhe traz nova tentação (a primeira, a da transformação dos pães em pedras, já tivera lugar); mais adiante, regressará o tentador, gesticulante e apressado, perante a figura ajoelhada do Senhor, de mãos postas, cercado por ramos de oliveiras (?) e, apesar de *temeroso*, mais espriado nos seus dizeres (ao Pai pede que *ouça a sua oração e o ampare na angústia da morte*); a um grupo de acólitos (?), de capas brancas, espalhados pelo chão, se dirige também Satanás, para eles prevendo perseguições e sofrimentos; sem a presença do Anjo, e rodeado por homens adormecidos (réplica, por certo, e não inocente, dos apóstolos referidos nos textos evangélicos), é, tal como em Manoel de Oliveira, a dor imensa de um homem só que se quer comunicar, e mais a força do silêncio angustiado do que o significado das falas que se intenta recapitular.

*E, agora, sim, o «Auto da mui dolorosa Morte e Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo»*

Admite-se hoje que a primeira impressão do *Auto* seja de 1583 (Évora, Manuel de Lira), embora à mão unicamente possamos ter uma de 1593, do mesmo editor, afastada que está a hipótese de outra anterior (1559), por lapso, há muito detectado no rosto da repetição de 1659 (Lisboa, Domingos Carneiro), e, desde então, imparavelmente se têm as edições sucedido, sendo possível encontrar exemplares em várias bibliotecas do país e admitindo-se até a versão, em concani, de alguns excertos<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Ler, de Mário MARTINS, «Genealogia, Estrutura e Expansão do *Auto da Paixão* (...), sep. do vol. IV das actas do *Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada*, Guimarães, 1981 e *O Teatro nas Cristandades Quinhentistas da Índia e do Japão*, Braga, Brotéria/Livraria A. I., 1986.

Nas edições, que percorri, independentemente das mais próximas de nós<sup>7</sup>, as de 1761, 1783, 1820, 1849, 1853 e 1877, todas de Lisboa, com excepção da última, levada a cabo no Porto, documentadas na Biblioteca Nacional, de interesse se me figurou o facto de se manter o texto praticamente inalterável, mas sempre se alterarem as gravuras (e não são elas insignificantes).

A partir da versão de 1617 se fizeram as imediatamente seguintes, uma vez que na *princeps* alguns cortes foram exigidos pelo *Index Librorum Prohibitorum*, de 1624<sup>8</sup>, como sabemos, particularmente danoso para o teatro português.

Como inicialmente anunciei, e posteriormente a esse apartado regressaremos, imaginativos arranjos modernizadores do *Auto* também não faltam e neles, especificada a sua estruturação, examinaremos embrechamentos de diversa índole, de fontes bem conhecidas alguns, mais dificilmente identificáveis alguns outros.

Atendendo à pouca dramaturgia da Paixão, na Península Ibérica (caso diferente foi o da poesia lírica), onde abundou o teatro da Natividade, apesar das tentativas de Juan del Encina (*Representación a la muy bendita pasión y muerte de nuestro precioso Redentor*, incluída no *Cancionero* de 1496) e do excelente *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández (1474-1541), obra prima do seu autor e de toda a produção medieval congénere, e do perdido *Auto Breve da Paixão*, de Baltasar Dias, o texto de Francisco Vaz tem, quer-me parecer, sido um tanto injustamente marginalizado, ora porque considerado demasiadamente discípulo dos Evangelhos canónicos, ora porque acusado de pouca garra quando comparado com realizações dramáticas de contemporâneos.

A verdade, porém, é que, naturalmente, não sendo o autor um escritor com o talento de um Gil Vicente ou até de outros (não muitos) quinhentistas, nem por isso este texto deixa de conter suficientes motivos de interesse para o leitor, para o espectador e para o crítico.

Passemos, por isso, a arrolar algumas evidências do saber dramático do seu autor.

A primeira consiste, talvez, na selecção e arrumação dos episódios de cada evangelho canónico, uma vez que, longe de uma possibilidade seguidista de qualquer um dos quatro, fica clara a sua busca do que de mais original, intenso

---

<sup>7</sup> Penso, por exemplo, na de Luís Francisco REBELLO, *Teatro Português da Origens ao Romantismo*, fasc. III, Lisboa, 1961, por onde, de resto, farei as citações. Aproveito para agradecer ao Dr. José Camões as informações prestadas sobre a vida editorial do auto em questão.

<sup>8</sup> *Index Librorum Prohibitorum Auctorum Danatae Memoriae*, Lisboa, Pedro Craesbeck, 1624, 122 e 590-591.

ou comovente, pelas suas bem estudadas páginas, vai o dramaturgo meditando e retendo<sup>9</sup>.

Assim, por exemplo, de São Mateus, e apenas dele, vai acolher a conjura levada a termo no palácio de Caifás<sup>10</sup>, de São Lucas actualiza o registo do contentamento inicial de Herodes, ao receber Jesus, o diálogo entre o bom o mau ladrão<sup>11</sup>, deste e de São João, a achega de que o Diabo entrara na alma de Judas<sup>12</sup>, de São João o nome de Malco e, quem sabe, a inclusão da lançada no peito do crucificado, admissível fonte do tradicional milagre da cura do cego a quem Francisco Vaz já dará o nome de Longuinhos<sup>13</sup>; com os quatro se confronta na sugestão de repartir as negações de Pedro, inventando, como intervenientes, uma porteira, vozes anónimas, um parente do homem a quem havia sido cortada a orelha no Monte das Oliveiras.

Isto, sem omitir alguns pontos de contacto com o apócrifo *Evangelho* de Nicodemos, e com as chamadas *Actas de Pilatos*, onde, respectivamente, em casa do governador romano e um criado, em sinal de muito respeito pelo Mestre, estende uma túnica no chão para solenizar a sua passagem, Pilatos e Herodes trocam correspondência<sup>14</sup> e Longuinhos, assim nomeado, mas de quem se não diz ser cego, espeta a lança no peito do crucificado<sup>15</sup>.

De admitir é ainda que Francisco Vaz conhecesse outros textos anteriores, para além das atraentes propostas de tradições que se iam enraizando na Literatura.

Sem informes precisos sobre o seu contacto com tais escritos, limitemo-nos a seleccionar algumas chamativas coincidências, que, se nada acrescentam a uma identificação de contributos acolhidos, pelo menos nos convidam a aclarar *traços de família*.

---

<sup>9</sup> O critério de privilegiar os Evangelhos Canónicos estava na ordem do dia, talvez como reacção à Reforma protestante.

<sup>10</sup> MATEUS, 26, 1-5. Note-se que, com menos pormenores, a conjura também é referida em MARCOS, 14, 1-2 e LUCAS, 22, 1-6.

<sup>11</sup> LUCAS, 23, 6-12 e 23, 39-43.

<sup>12</sup> LUCAS, 22, 3-4 e João 13, 27-28.

<sup>13</sup> JOÃO, 18, 10 e 19, 35. É curioso verificar que, em alguns textos medievais, Longinos é apenas o soldado que espeta a lança no peito de Cristo, noutros, esse soldado é cego e fica beneficiado com o milagre, embora nem em todos tendo nome individualizado.

<sup>14</sup> Tive ao alcance a edição dos *Evangelios Apócrifos*, introducción de Daniel ROPS, México, Editorial Porrúa, S. A., 1991. Os passos aludidos encontram-se, respectivamente, em 114 e 146-148.

<sup>15</sup> A tradição da cura do cego Longuinhos (ou Longinos) entrou cedo na Literatura; já a encontramos no *Poema de Mio Cid* (vv. 352-357, na maioria das edições actuais).

Numa *Pasión Trobada*, de Diego de San Pedro<sup>16</sup>, encontramos, de igual modo, a incidência na satisfação inicial de Herodes, ao receber Jesus, sendo que se mostra até sabedor de alguns milagres mais afamados<sup>17</sup>, e, para mais, o carinho de «una dueña» (a Verónica, em Francisco Vaz) pela Virgem<sup>18</sup> também ternamente apoiada por São João, a cura do cego (sem nome), aos pés da cruz, um pranto de São João<sup>19</sup> e a reverência de Nicodemos e José de Arimateia perante o corpo de Jesus morto.

Por seu turno, um *Auto de la Pasión*, de Alonso del Campo<sup>20</sup>, anota a presença de uma «ançilla» (a mesma designação no autor português) e de uma pluralidade de *prantos*, identicamente abundantes no nosso texto, embora mais narrativos e diferentemente ordenados, mas terminando semelhantemente no estribilho «Ay dolor», sem que, aliás, isso permita concludentes parentescos directos<sup>21</sup>.

Um segundo mérito, a nível da dramaturgia, resulta da abundância e variedade das personagens, quer das que, citadas embora nos Evangelhos (ou em algum deles), aqui se tornam falantes, quer das de novo introduzidas. Assim, por exemplo, Anás, Herodes, Malco e Nicodemos que, cercados pelo contexto que de longe vinha, se enriquecem com uma desenvoltura linguística que não tinham; assim, por exemplo, um Diabo muito ao gosto da época, Espia e Rabis baptizados e mexeriqueiros, o Porteiro de Pilatos, mais decidido do que na sua fonte apócrifa, personagens que mais ficam a dever a Francisco Vaz do que a seus antecedentes, mesmo quando os há<sup>22</sup>.

Um terceiro apontamento valorativo merece a *relativa* dinamização dos conflitos anteriormente supostos. É o que acontece com a conspiração inicial, acumulação de más intenções, nervosa pressa em chegar à detenção de Cristo, cansaço bem acentuado do Espia às voltas com a sua ingrata tarefa; é o que parece

<sup>16</sup> Tenho ao dispor a edição de Dorothy S. SEVERIN e Keith WHINNON, Diego de SAN PEDRO, *Obras Completas III Poesías*, Madrid, 1979.

<sup>17</sup> Diego de SAN PEDRO, *Obras Completas III*, 155.

<sup>18</sup> Diego de SAN PEDRO, *Obras Completas III*, 181.

<sup>19</sup> Os prantos, como sabemos, eram muito conhecidos por esta época, pelo que as relações directas são sempre de desconfiar; limito-me, neste como noutros aspectos, insisto, em reparar em semelhanças; circulavam, então, os *planctus* eclesiais e os prantos profanos; em todos se lamentava uma morte ou, pelo menos, uma desgraça grande.

<sup>20</sup> Seguirei a edição de Ana María ÁLVAREZ PELLITERO, em *Teatro Medieval*, Madrid, coleção Austral, 1990. Note-se que este auto andou provavelmente perdido e, a julgarmos pelas indicações desta editora, apenas foi redescoberto em 1977, no Arquivo da Catedral de Toledo. Sobre ele existe já vasta bibliografia.

<sup>21</sup> *Ancilla* tem declaradamente sabor evangélico, como adiante veremos melhor.

<sup>22</sup> Francisco VAZ, *Auto da Paixão*, 106.

desenhar-se através da criação de uma expectativa do leitor/espectador perante o aparecimento esperado da figura de Jesus; é o que verificamos nos traços cómicos da madrugadora chegada a casa de Pilatos; é o que constatamos na bem sucedida ampliação da cobiça material de Judas, dos judeus e do próprio Centúrio que fazem e refazem contas de gastos e lucros<sup>23</sup>; é o que detectamos no esmiuçar do debate íntimo de Pilatos, na rota pessoal da sua desculpabilização, na intensidade dos reduzidos gestos miraculosos (apenas o da infusa e o de Longuinhos), força persuasora para uns e dissuasora para outros, ou na distribuição textual da negação de Pedro pelos momentos em que mais oportuna parece. Tudo isto com relativa sobriedade, mas, nem por isso, menos emoção (pelo contrário, diria eu...).

Em quarto lugar há ainda a ter em conta as alterações e quebras do ritmo: da acesa discussão dos Rabis passa-se para um Cristo cansado e lento no falar, os prantos ampliam e reforçam as mensagens, a acusação final conhece as regras da linguagem jurídica, os coros comovem e ensinam, o remate deixa a serenidade de um afastamento que causa dor mas incute confiança.

Por fim, e unicamente numa breve nota porque não estamos a assistir a uma representação, importa não subvalorizar as mudanças de cenário, as certamente diferenças nas habitações mostradas, a articulação das cenas ao ar livre, a composição do Monte Calvário.

+++

Isto dito, passemos, de acordo com o nosso propósito, ao desenrolar da *oração no horto*, sinalizado, a abrir, pela indignação de Pedro, em seu entender nunca capaz de negar o seu Senhor, e, a fechar, pela chegada de Judas e dos seus ao recolhido local.

Com o risco da repetição, entramos numa parte de um todo já parcialmente considerado, começemos por incidir no à vontade na organização dos segmentos canónicos. Este *horto* (como manda a tradição, sem a versão do Getsemani de Mateus ou de Marcos, termo talvez demasiado culto, e sem referências às *oliveiras* de São Lucas, até pode acontecer que por critérios cenográficos), de que visualmente nada sabemos, parece-nos ser, pelo mesmo Jesus repartido em três espaços: num primeiro ficará a maioria dos apóstolos («ora aqui vos assentai./todos juntos estareis»)<sup>24</sup>, para o interior caminharão S. João, S. Pedro e S. Tiago levados «pela

<sup>23</sup> Francisco VAZ, *Auto da Paixão*, 96-97. Também João fustiga Judas pelas suas queixas quanto ao dinheiro gasto em Betânia (12, 4-6).

<sup>24</sup> Francisco VAZ, *Auto da Paixão*, 100.



mão» de Cristo<sup>25</sup>, os três que apenas São Marcos nomeara<sup>26</sup> (São Mateus referira-se a Pedro e aos dois filhos de Zebedeu) e um centro onde o Senhor, isolado, fará as suas preces («todos três assim ficai/não quero que vades mais»)<sup>27</sup>.

Naturalmente com parentes próximos como São Mateus e menos próximos como São Marcos e, muito menos, como São Lucas (em São João o todo é bem diferente), também, neste caso, temos várias fases de uma mesma oração, entrecortada por apelos aos indiferentes discípulos; há, porém, que reconhecer que o dramaturgo, embora ao de leve e sem se afastar demasiado da sua distante fonte, nos propõe um crescendo de emoção/resignação, três vezes veiculado por um discurso directo que, sucessivamente, vai confirmando custosas decisões de alguém que, da insistência no «grande temor da morte»<sup>28</sup>, sinal sensível da pesada luta entre a «carne» e o «espírito»<sup>29</sup>, caminha para o enfraquecimento da expressão da tribulação, que começa a ser ultrapassada pelo pedido de «repouso»<sup>30</sup>, e chega, quase aliviado, a uma conformidade, que, sem deixar de ser de «tristura», se salda por uma consciente aceitação («faça-se tua vontade»)<sup>31</sup>; como inovação, mas só relativamente aos textos canónicos, Jesus preocupa-se com a mãe e com os discípulos que ficarão sem o seu amparo:

Antes de minha Paixão,  
piedoso Senhor Padre,  
peço-te do coração,  
que hajas, Senhor, compaixão  
de minha tão triste Madre.  
Também sejam amparados  
meus Discípulos, Senhor,  
porque andam derramados,  
corridos e destroçados,  
como gado sem pastor.<sup>32</sup>

---

<sup>25</sup> Francisco VAZ, *Auto da Paixão*, 100.

<sup>26</sup> MARCOS, 14, 32-33.

<sup>27</sup> Francisco VAZ, *Auto da Paixão*, 101. Em São Mateus, a repartição do espaço não parece muito diferente.

<sup>28</sup> Francisco VAZ, *Auto da Paixão*, 100.

<sup>29</sup> Francisco VAZ, *Auto da Paixão*, 100.

<sup>30</sup> Francisco VAZ, *Auto da Paixão*, 101.

<sup>31</sup> Francisco VAZ, *Auto da Paixão*, 101.

<sup>32</sup> Francisco VAZ, *Auto da Paixão*, 101. Confrontar com o pedido de acompanhamento divino para os seus, em JOÃO, 17.

Pelo que com as tentativas de despertar os sonolentos acompanhantes tem a ver, diremos que elas se resumem a uma, entre o segundo e o terceiro troço da oração, o que não significa que não se tenha o Mestre apercebido de novo adormecimento daqueles que, com ele, deveriam velar («aqui torna Cristo para os discípulos, e vendo-os a dormir, torna a orar»)<sup>33</sup>.

Por ser única, lembra-nos escolhas dos textos sagrados, sendo de notar a diferença na sua colocação relativamente a Lucas que a remete praticamente para o remate do *quadro*<sup>34</sup>.

De notar ainda que este esforço de comunicação com os discípulos se reparte por duas curtas sequências de versos justapostas.

Antes de mais, é a Pedro que se dirige Jesus (Mateus e Marcos assim aconselhavam):

Oh Pedro, Pedro, te digo,  
como não podes velar  
uma hora só comigo?  
Sendo tanto meu amigo,  
me deixas assim ficar?<sup>35</sup>

De seguida, todo o grupo é alertado, embora sem recriminações (Mateus e Marcos, de novo):

Ora, filhos meus, orai,  
não consintais turbação,  
e orai e vigiai,  
não caireis em tentação.<sup>36</sup>

O vocativo «filhos» que, aliás, já um pouco anteriormente fora usado, e volta a ser repetido, assegura-nos da carinhosa intimidade entre Cristo e os seus, preparando o clima de perdão e condescendência finais, sendo que o mesmo Mestre que bem sabe o que o aguarda, com plena consciência do seu desamparo terreno, como que preferindo que se prolongasse a *inocência* daquele sono, que poderia incriminar como um sinal de desinteresse pela sua sorte, recomenda:

---

<sup>33</sup> Francisco VAZ, *Auto da Paixão*, 101.

<sup>34</sup> LUCAS, 22, 46.

<sup>35</sup> Francisco VAZ, *Auto da Paixão*, 101.

<sup>36</sup> Francisco VAZ, *Auto da Paixão*, 101.

Ora, dormi todavia,  
e folgai vós, filhos meus,  
(...).<sup>37</sup>

Condescendência, agora, sim, a afastar-se razoavelmente das correspondentes citações evangélicas porquanto, nestas, as derradeiras palavras de Jesus alguma aspereza contêm no incitamento a que *todos se levantem para orar*.

Finalmente, registre-se o aparecimento de um Anjo que em São Lucas (22, 43-44), mas sem intervenção oral concretizada, se limita a confortar o Senhor, Anjo que, dum modo geral, a literatura e a iconografia privilegiaram nas reconstruções desta prece no *horto*.<sup>38</sup>

No escrito de Francisco Vaz, Anjo e Jesus dialogam, cabendo ao enviado do céu a maior réplica. Segundo ele, o «Padre eterno» o fez descer à Terra para significar a seu Filho o quanto o seu sacrifício era imprescindível «para o mundo salvar», ou seja, para, afinal, «remir a geração/que Adão fez condenar»<sup>39</sup>. E mais acrescentou, como que respondendo a anterior solicitação de Cristo, que sua Mãe e seus discípulos teriam amparo do alto, depois de ele beber até ao fim «este cális sem temer»<sup>40</sup>, o que nos permite concluir que, na representação, um cálice deveria estar nas mãos do mensageiro.

A resposta é sucinta, mas clara:

(...)  
consinto mui por inteiro  
ser cumprido meu marteiro  
pela linhagem humanal.<sup>41</sup>

E, convenhamos, vem reforçar o que se disse sobre o percurso espiritual de quem, a pouco e pouco, foi perdendo as ligeiríssimas hesitações iniciais até tão cabalmente se disponibilizar para o desígnio de Deus.

Declarada a entrega ao martírio, Judas e os judeus não tardarão a *entrar em cena* para prender Jesus.

---

<sup>37</sup> Francisco VAZ, *Auto da Paixão*, 101.

<sup>38</sup> Vejam-se, a título elucidativo, os quadros, sobre o tema, de pintores das oficinas de Vasco Fernandes (1501-1506, Museu Grão Vasco) e de Francisco Henriques, (c.1503-1508, MNAA) e ainda as telas atribuídas a Gregório Lopes (1530 e 1531, respectivamente, colecção particular da Madeira e MNAA).

<sup>39</sup> Francisco VAZ, *Auto da Paixão*, 101.

<sup>40</sup> Francisco VAZ, *Auto da Paixão*, 101.

<sup>41</sup> Francisco VAZ, *Auto da Paixão*, 101.

*Reiterando (meras?) semelhanças*

Não custa a aceitar que, como ficou sugerido, no *Auto da Paixão*, independentemente das referenciadas fontes evangélicas (canónicas e apócrifas) se interpenetrem e confundam muitos e distintos materiais colhidos nos comentaristas, em actos litúrgicos, nas lendas popularizadas e na fisionomia de alguns sermões, sendo que, de algum modo, se pode mesmo recuar até às *Meditationes vitae Christi*, do Pseudo-Boaventura, através de directo ou mais provavelmente indirecto, conhecimento; o impacto da obra boaventuriana foi muito grande ainda nos séculos XV e XVI e tornou-se possível detectar a sua influência em múltiplos textos espirituais peninsulares, entre os quais os dois já atrás aduzidos, mas a que volverei muito apressadamente, por admitir que valerá a pena assinalar a probabilidade de uma mesma linhagem de textos de convergente temática, aliás, bem rara na dramaturgia da época<sup>42</sup>.

Trata-se, evidentemente, da *Pasión Trobada*, de Diego de San Pedro (impressa em finais do século XV, mas anterior a 1480) e do *Auto de la Pasión*, talvez de Alonso del Campo, não muito mais tardio (de entre 1486 a 1489), mas que já acusa indubitáveis ecos daquelas trovas narrativas<sup>43</sup>.

A panóplia de antecedentes torna infrutífera, repito, para já, qualquer destriça nas escolhas de Francisco Vaz, nem tal tarefa caberia no âmbito deste trabalho. No entanto, não deixa de ser quase *imperativo* um cotejo de certos dizeres da *oração no horto* com idêntica moldura, especialmente da *Pasión Trobada*, mas também, aqui e ali, do auto espanhol, sendo que, sem certezas sobre a data da divulgação deste, encontrado apenas (?) em 1977, qualquer aproximação com o escrito português permanece imponderável.

Assim sendo, e sem desvalorizar a relativa adesão de ambos os autores à lição evangélica, limitemo-nos, para a *oração no horto*, a prolongar o já dito com certas semelhanças quase literais, reunindo dois exemplos e reparando no sentido de algumas palavras do troço final, sem que nos detenha o facto de reasumidos virem a ser alguns versos de Francisco Vaz anteriormente citados.

Diz Cristo, em Diego de San Pedro, no começo da prece:

---

<sup>42</sup> Das *Meditationes vitae Christi*, diga-se, a propósito do que mais nos importa, que elas nos apresentam um Cristo da Paixão que recapitula a sua vida terrena, pede pela mãe e pelos discípulos, enquanto sua gotas de sangue, vê e escuta uma Anjo que lhe lembra o dever da Redenção e dele recebe garantia do apoio divino à Virgem e aos seus.

<sup>43</sup> As introduções das duas atrás citadas edições são muito esclarecedoras quanto a este relacionamento, para além de introduzirem reflexões sobre antecedentes que também para o nosso auto poderiam interessar, se este trabalho fosse mais abrangente.

Padre mí[o] piadoso,  
oye la mi oración;  
y dale, Señor, reposo  
àquel dolor temeroso  
que cerca mi [corazón].  
Fazme, Señor consolado,  
que tengo fatiga fuerte;  
que me tiene muy turbado  
el angustia de la muerte.<sup>44</sup>

E solicita mais adiante:

Mis discípulos, Señor,  
de ti sean amparados,  
que a causa de mi dolor  
[cual] ganado sin pastor  
andarán descarriados;<sup>45</sup>

Escreve Vaz de Guimarães, em passos correspondentes:

Oh Padre meu, poderoso,  
ouve minha oração,  
e dá-me, Señor, repouso,  
que de temor temeroso  
se perde meu coração.  
Señor, seja consolado,  
que tenho fadiga forte,  
e o corpo atribulado  
de temor está afrontado  
desta angustiosa sorte.<sup>46</sup>

Também sejam amparados  
meus Discípulos, Señor,  
poque andam derramados,

---

<sup>44</sup> Diego de SAN PEDRO, *Pasión Trobada*, 114-115. Não se negam, evidentemente, alguns traços comuns a São Mateus.

<sup>45</sup> Diego de SAN PEDRO, *Pasión Trobada*, 120. O *gado sem pastor* tem, de facto, ressonâncias evangélicas.

<sup>46</sup> Francisco VAZ, *Auto da Paixão*, 101.

corridos e destroçados,  
como gado sem pastor.<sup>47</sup>

Finalmente, antes de se entregar a Judas, aceita Jesus, no auto português, como dissemos, que os discípulos prossigam, descansados o seu sono («Ora dormi, todavíá/e folgai vós, filhos meus», como bem lembramos)<sup>48</sup>; contara-nos o escritor castelhano semelhante procedimento, dizendo que, aos adormecidos companheiros, Cristo «nunca los recordó/fasta que a cerca vio/a Judas aparejado»<sup>49</sup>.

Frases equivalentes nos traz igualmente o auto de Alonso del Campo, mas a estas *quase* não vamos transcrevê-las, porque provada está a sua dívida para com o poema anterior e a «ancilla»<sup>50</sup> não resiste, penso, a um legado comum, apesar de ser curiosa a empatia linguística, desconhecida noutros escritos.

Coincidem, finalmente, os dois autos na introdução do diálogo entre Jesus e Anjo («mensajero del cielo», no texto espanhol e «servo e mensageiro», no português)<sup>51</sup>, embora, em Alonso del Campo, seja o entendimento entre os dois mais esmiuçado e didáctico, isto é, mais de acordo com intenções e procedimentos que podemos examinar no decurso da globalidade dos versos.

#### *Vilar de Perdizes, 1975: um «horto» acrescido*

1975 é apenas a data do único exemplar completo do texto de uma representação transmontana que me foi possível ter entre mãos; trata-se de uma recolha levada a cabo por um estudante (cuja identificação não encontrei) durante o já longínquo período do Serviço Cívico, que chegou a ser incluído entre o termo do Ensino Secundário e a entrada na Universidade<sup>52</sup>.

Confesso, um tanto entristecida, que, à partida, não imaginava que um rol de dificuldades me impedisse o acesso a cópias actuais, talvez mais por imponderação do que por má vontade dos interlocutores que seleccionei. Mas, na realidade, assim foi, contrariamente à disponibilidade que manifestou a Associação Abril em Maio em me fornecer cassette e DVD das películas a que inicialmente me referi.

<sup>47</sup> Francisco VAZ, *Auto da Paixão*, 101.

<sup>48</sup> Francisco VAZ, *Auto da Paixão*, 101.

<sup>49</sup> Diego de SAN PEDRO, *Pasión Trobada*, 126.

<sup>50</sup> MATEUS, 26, 69-74, MARCOS, 14, 66-71 e LUCAS, 26, 56-61.

<sup>51</sup> Alonso del CAMPO, *Auto de la Pasión*, 187 e Francisco VAZ, *Auto da Paixão*, 101.

<sup>52</sup> O exemplar foi-me amigavelmente cedido pelo Professor João David Pinto Correia, director do Centro de Tradições Populares da Faculdade de Letras de Lisboa.

Será que, nos nossos dias, se procedeu a alterações, cortes, acrescentamentos que mais (ou menos) distanciem o espectáculo daquele que Francisco Vaz para o seu auto idealizara?<sup>53</sup>

Não estou, *por enquanto*, em condições de responder, mas penso que vale a pena, como exemplificação do que o rodar do tempo pode ir revelando de afazeres dramaturgicos no regresso periódico a um texto quinhentista, documentar determinadas opções de uma versão do século XX, preferencialmente abordando, de acordo com o projecto inicial, o *quadro* que, de momento, mais nos interessa: a *oração no horto*.

Trata-se, no segmento em apreço, quase exclusivamente de um prolongamento, ou seja, da inclusão de excertos de uma narrativa romanceada da Paixão, *O Mártir do Gólgota*, da autoria do espanhol Enrique Pérez Escrich (1829-1897) que por cá deve ter sido muito popular, talvez a partir das primeiras traduções, o que nos aconselha a admitir que o recurso textual será já antigo<sup>54</sup>.

Após o já por nós conhecido diálogo entre o Anjo e Jesus, muito rápido no auto fundador, prossegue o enviado celeste, em prosa, a sua intervenção, desta vez, dirigindo-se aos «filhos dos homens»<sup>55</sup>, antes de mais para os incentivar a *escutar a voz* do senhor dos elementos e, de seguida, para os auscultar no sentido de saber se algum deles se quer sacrificar pela salvação dos restantes.

Imediatamente, responde Cristo que «está pronto para o sacrifício»<sup>56</sup> e é, então, que o Diabo faz a sua aparição para nova tentação (no caso, com correspondência com a terceira tentação evangélica, uma vez que as duas primeiras, resumidas numa só, já tinham sido objecto de participação anterior do espírito do Mal).

O seu objectivo será sempre o mesmo, mostrar indignadamente a Jesus que os homens não merecem o seu sacrifício.

Numa primeira tirada, elenca crimes e desatinos da história hebraica até Herodes, o Grande, caindo «sobre Israel como um flagelo»<sup>57</sup>; na segunda, após uma curtíssima fala de Cristo reforçando o sentido da sua aceitação, revelará artimanhas e assassínios dos romanos até Tibério.

---

<sup>53</sup> Na tese de Mestrado a que já fiz referência a autora fornece-nos, por exemplo, umas estrofes postas na boca de Maria Madalena que bem poderão ser uma mais recente inovação.

<sup>54</sup> Consultei, na BNP, a tradução de 1926 (Luiz Cardoso, Lisboa, Parceria António Maria Pereira); a verdade, porém, é que também lá se encontra uma anterior (1911, Porto, Magalhães e Moniz) e uma posterior (1947, Lamego, Tipografia Martins), para além de um vasto conjunto de versões portuguesas de outras obras do autor, hoje praticamente desconhecido. A versão cinematográfica de Constantini aproveita largamente, recordamos, estas entradas *em cena* do Demónio.

<sup>55</sup> Texto policopiado, 46.

<sup>56</sup> Texto policopiado, 46.

<sup>57</sup> Texto policopiado, 48.

Desesperado, após nova confirmação da vontade do Senhor, dirige-se, sempre em altos brados, imaginamos, a Jerusalém para que se prepare para a morte do Justo, depois de uma dor «imensa» e de uma «agonia dolorosa»<sup>58</sup> e, logo, aos apóstolos, para que se disponham a uma «sorte terrível, cruel e horrorosa»<sup>59</sup>.

Cala-se o Demónio, e, sem qualquer interrupção, fala uma Flor do Trevo e, com humildades se apresenta e solicita:

Eu sou a planta mais humilde e mais modesta de Israel. Ninguém olha para mim, ninguém me colhe com amor porque não tenho virtude alguma; mas tu podes fazer-me imortal, concedendo à minha família uma gota de sangue em cada uma das suas pequenas folhas e um pouco de perfume das tuas divinas palavras na semente que se fecunda. Senhor! Senhor! Não te retires sem me conceder o que te peço.<sup>60</sup>

Não ouvimos a resposta, mas, nem por isso, ficamos menos cientes dela...

Relativamente a estas falas, poderemos acrescentar que, no autor espanhol, elas nos chegam muito mais derramadas e contextualizadas por um ambiente de estrondos e escuridão, no caso do discurso do Diabo e que, apenas em capítulo imediatamente posterior, travamos conhecimento com a figurinha carinhosa de um *trevo da Judeia*, que suplica para as suas pétalas algumas gotas do sangue suado por Cristo.<sup>61</sup>

### *A fechar*

Não desisti de buscas e contactos para ampliar o conhecimento de outras possíveis *fontes* de Francisco Vaz, nem me proponho renunciar ao convívio com mais modernos arranjos do que o único apresentado, já lá vão mais de trinta anos.

Talvez o espectáculo volte, pela Semana Santa, em alguma aldeia de Trás-os Montes onde possa deslocar-me, e, com os meus próprios olhos, visitar os movimentos cénicos de um texto cuja *oração no horto* me serviu de chamado para estas considerações.

Maria Idalina Resina Rodrigues

---

<sup>58</sup> Texto policopiado, 51.

<sup>59</sup> Texto policopiado, 51.

<sup>60</sup> Texto policopiado, 51.

<sup>61</sup> Enrique PÉREZ ESCRICH, *O Mártir do Gólgota*, 127-132 e 133-134.



## **Abstract**

This paper explores three interrelated dimensions: taking the «*Auto da Paixão*» (play about the Passion of Christ) by Francisco Vaz de Guimarães as a reference, some proposals are put forward on versions made over the centuries, both literary and cinematic, some of its possible antecedents are analysed and, in more detail, the «prayer in the garden» is studied in light of the canonical gospels and the apocryphal gospels, as well as Spanish texts and more modern texts of a popular nature.

