

Vícios e virtudes da imaginação: *El Quijote* no teatro Português

Maria Idalina Resina Rodrigues
Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras

A introduzir

Não sou cervantista, mas gosto de Cervantes.

Não sou crítica teatral, mas gosto muito de teatro.

Sem ser iberista, sou uma velha hispanista.

Razões suficientes para me não alhear das celebrações peninsulares em torno do *fidalgo da Mancha*.

Razões suficientes para partir ao encontro dos vícios e virtudes da imaginação dos dramaturgos portugueses que, em sucessivas fases e com distintas faces, para nós multiplicaram os diálogos com aquele Quijano/Quijote que, um dia, saiu do remanso da sua terra natal para travar o bom combate dos cavaleiros andantes.

Do trabalho, que inicialmente gizeí, vão apenas algumas linhas de força, uma vez que, iniciada a pesquisa, me dei conta de que, para ser minimamente válido o resultado, ela teria de ser longa e muito meditada; havia que considerar e afastar hipóteses, clarificar hesitações; seria, em suma, quase uma tarefa para tese de doutoramento, com muitas horas em bibliotecas (portuguesas e espanholas), telefonemas e *e-mails* a alguns cervantistas amigos.

E isto porque, sendo muito largo o período abarcado, vários e diversificados problemas se me colocaram, aos quais, mas só no futuro que a Deus pertence, me proponho regressar em busca de uma resposta.

Tentemos elencar alguns deles.

Seja o primeiro, e não é uma novidade, que, para os séculos XVII, XVIII e inícios do XIX (concretamente entre 1709? e 1813, de acordo com o *corpus* seleccionado), facilmente cheguei à conclusão de que os títulos são enganosos: por exemplo, muitas horas de leitura na Torre do Tombo de um complicado manuscrito, de seu nome *O Quixote dos Doutores*, mostrou-me que, afinal, aquele Quixote era apenas um senhor audacioso e inventivo que, por mera alcunha, era tratado de Quixote, e não por outras parecenças com o protagonista cervantino; diversamente, uma obra

intitulada *As Tres Cidras do Amor*, a fazer pensar num conto tradicional dos países mediterrânicos, muitas vezes retomado pelos nossos poetas e prosadores¹, essa, sim, directa ou indirectamente, estava marcada pela lição do Quixote².

Sendo que o estudo da literatura de cordel em Portugal (particularmente a do século XVIII, como é óbvio) não está parado, pode ser que venhamos a ter em breve algumas informações úteis, boas surpresas, confirmação de intuições ou afastamento de perplexidades.

Acresce a isto, em segundo lugar, que, para esses séculos mais recuados, não pude deixar de ficar alerta para certas preferências que marcam, por sinal, o mais importante de todos os textos (o de António José da Silva, em que, dentro de pouco, atentarei): é clara a tendência para valorizar a terceira saída do Quixote (se quisermos, a segunda parte do romance), deixando no esquecimento sequências que viriam a tornar-se emblemáticas mais tarde como a imposição das armas, a queima dos livros, os moínhos de vento, o manteamento de Sancho e outras de que, por então, não reza a história.

Pelo que não me parece dispiciendo esquadrihar de onde provinha a alguns dos nossos dramaturgos o conhecimento do Quixote: do romance de Cervantes ou de certas peças espanholas que se tivessem representado em Portugal e aconselhassem essa opção?

Um troço de investigação a levar a cabo, e talvez com possibilidades de êxito, porque dessa presença de Companhias espanholas entre nós, mais no século XVII, mas também ainda no XVIII³, se vem ocupando uma equipa de estudiosos liderada pela Universidade de Sevilha.

Conviria, então, ler as adaptações de alguns dramaturgos, como Guillén de Castro, por exemplo, amplamente conhecido no Portugal de então, o que não tive modo de fazer no curto tempo de preparação deste artigo⁴.

Avançando no tempo, e sem os porquês de uma quase ausência de escritos dramáticos de filiação quixotesca no século XIX e em parte do XX⁵, uma terceira questão gostaria de esclarecer comigo própria: será que, para essa larga faixa temporal, não temos letra impressa, mas houve representações? Aqui conviria ir no encalce de reportórios, em estudos e arquivos de teatros, o que é tarefa morosa mas não impossível⁶.

Finalmente, para o século XX, há a constatar a estranheza do aparecimento súbito (?) de duas obras, respectivamente em 1943 e 1944; é evidente que os últimos anos quarenta são férteis em monografias e edições sobre e de Cervantes (centenário em 1947, data do baptismo e, talvez, do nascimento)⁷, mas por que razão Portugal se adiantaria? Há hipóteses de contextualização a que

1 O conto encontra-se, por exemplo, em Consiglieri PEDROSO, *Contos Populares Portugueses*, 5ª edição, Lisboa, Vega, 1992. De entre as recriações modernas destaco a de Yvette K. CENTENO em peça com o mesmo título, Lisboa, Cotovia, 1991.

2 A situação é, evidentemente, paralela à espanhola e, muito possivelmente, não é só no teatro que isto se verifica.

3 A primeira versão teatral de um português parece ser de inícios do século XVIII; adiante a referenciarei; no entanto, há muitas alusões aos protagonistas do romance cervantino em dramaturgos anteriores: consultar Edward GLASER, «The Literary Fame of Cervantes in Seventeenth-Century Portugal», *Hispanic Review*, The University of Pennsylvania Press, 1955 e «More about the Literary Fame of Cervantes in Seventeenth-Century Portugal», *Anales Cervantinos*, Madrid, 1955-1956.

4 A consulta a bibliotecas terá de ser cuidadosa; na Nacional de Lisboa, a obra mais documentada é *Las Mocedades del Cid*, mas isto significa apenas, possivelmente, que, de outras, menos edições se vulgarizaram.

5 Muito diferente é o caso da poesia ou da narrativa. Consultar Maria Fernanda de ABREU, *Cervantes no Romantismo Português*, Lisboa, Estampa, 1994, onde se encontra um percurso abrangente da presença de Cervantes na narrativa e na lírica portuguesas.

6 O arquivo do Teatro Nacional, por exemplo, pode conter material útil; encontra-se parcialmente na Sala Jorge de Faria da Faculdade de Letras da Universidad de Coimbra.

7 Curioso o número de películas que então foram realizadas, apesar de nem todas bem sucedidas, segundo se pode deduzir da consulta a dicionários de cinema; uma delas (1948) é *Don Quijote de la Mancha*, de Rafael Gil, a que voltaremos em nota posterior.

irei referir-me, já que a outras contextualizações aludirei também para obras mais recentes., mas a verdade é que nos fica aberta a porta para uma reflexão (produtiva?) sobre os olhares interessados dos nossos dramaturgos (e não só) na direcção do herói cervantino, nestes primeiros cinco anos da citada década do passado século⁸.

Aqui chegados, é o momento de eu colocar ponto final nas queixas pelo que não fiz e de mostrar que sempre fiz alguma coisa.

Não, em todo o caso, sem antes clarificar brevemente os critérios do *corpus* que preferenciei: no que respeita a comédias e entremeses antigos, fui bastante fiel a informações bibliográficas seguras, procurando, nas amostragens, diversificar perfis e algo adiantar sobre o conteúdo dos textos (evitei juízos de valor); para os meados do século XX, quase não havia escolha (encontrei duas peças, como disse); para épocas mais próximas, insisti em representações a que assisti ou sobre as quais tive acesso a autorizadas críticas, com a má consciência de muitas deixar sem a devida menção.

Paródia com final feliz

O primeiro dos textos seleccionados é um *Entremez de Don Quixote*, ainda escrito em espanhol, mas de autoria portuguesa (talvez de 1709)⁹ que, no âmbito das diversões em torno de Quixote e Sancho, com igual protagonismo, e não por acaso, como sucederá em comédias ou entremeses afins, documenta também uma categoria de *apropriações* em que se tecem e deslindam *inocentes* burlas feitas aos companheiros andantes, abarcando desordenadamente situações da novela cervantina, entrelaçando personagens que nela se não conhecem, inventando sucessos complementares e acumulando cantigas de gosto duvidoso.

Desta feita, encontramos-nos numa venda onde o Estalajadeiro, Maritornes, uma sua companheira e Mestre Pedro, para se vingarem de anteriores ultrajes, a destruição dos fantoches, a zanga do arrieiro ciumento e, particularmente, o derrame dos odres de vinho, potenciam uma fantasia de princesas encantadas que termina com grande pancadaria aos devotados desencantadores.

Mas, como o que importa é divertir o público, a rematar a contenda, canta-se e dança-se:

- Entre todos los gustos
Cual es mas bueno?
- Aquel que más agrada
A los discretos.
- De las fiestas alegres,
Cual es mas linda?
- La que dá mas motivos
Para la risa¹⁰.

⁸ Trata-se de um curto período para cujo entendimento talvez possa contribuir uma maior atenção a autores de segunda fila, como é o caso de João de Castro Osório; adiante se alinhavarão algumas achegas.

⁹ É seu autor Nuno NISCENO SUTIL, talvez um pseudónimo, e encontra-se incluído na *Musa Jocoza de Varios Entremeses Portuguezes e Castelbanos*, cuja primeira edição (Lisboa, Miguel Manescal, 1709) se pode consultar na BGUC (R.9-34). Há reimpressão, com alterações lexicais e modernização ortográfica, de Miguel HERRERO GARCIA, na *Revista Bibliográfica y Documental*, suplemento 1, tomo II, Madrid, CSIC, 1948, por onde citarei. O facto de o *Entremez* se apresentar numa obra de conjunto permite admitir que a sua representação, se a houve, e a sua redacção sejam anteriores a 1709. Acrescento que, para a composição deste primeiro apartado, tive em conta, para o último texto referenciado, Fidelino de FIGUEIREDO, «O Thema do Quixote na Literatura Portuguesa do Século XIX», *Revista de Filología Española*, tomo VIII, Madrid, 1921, e, para os anteriores, José ARES MONTES, «Don Quijote en el Teatro Portugués del Siglo XVIII», *Anales Cervantinos*, III, Madrid, 1953.

¹⁰ *Entremez*, 17.

Avançamos no século e, em Outubro de 1733, na estreante Casa dos Bonecos do Bairro Alto, em Lisboa, representa-se pela primeira vez a *ópera jocosa* de António José da Silva intitulada *A Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*, obra de reconhecido sucesso no não muito longo rol dos valores da produção dramática portuguesa até à época, longe que iam os sucessos de Gil Vicente e dos seus mais próximos continuadores e secundarizada a nossa dramaturgia pela forte presença espanhola nos pátios de comédias, como é do cohecimento geral.

Seis anos mais tarde, em Outubro também, o seu autor, conhecido como «O Judeu», morreria nas fogueiras da Inquisição por razões que o cognome suficientemente esclarece.

Morte cruel e injusta que, ironicamente, com o aperfeiçoamento das mentalidades, se aliaria aos atractivos ingredientes da obra para fazer do dramaturgo um dos mais conhecidos e aplaudidos do público português, apesar de algumas censuras menos simpáticas, com esta de Alberto Xavier:

António José da Silva desfigura e ridiculariza a obra de Cervantes. Os biógrafos dêsse escritor português e os historiadores de literatura consideram-no inteligente. Mas, a avaliar por essa comédia, é lícito duvidar da sua inteligência. Tudo prova nela o contrário¹¹.

Curioso notar que, exactamente contemporâneas dessa *ópera jocosa*, são as exhibições, no Palácio da Ribeira, pelo Carnaval, entre 1728 e 1734, de uma ópera séria (?) italiana, *Il D. Chisciotte della Mancia*, com libreto anónimo e música atribuída a Domenico Scarlatti¹².

O Quixote estava decididamente na moda. Com mais ou menos música, mais ou menos artimanhas teatrais.

Seja como for, a ópera d'O Judeu tem tido honras de apresentação em diferentes salas de espectáculo, através dos tempos e é, nos nossos dias, o maior veículo de conhecimento de um Cervantes teatralizado.

Os elementos, de que disponho, para uma actualidade alargada, entre 1942 (representação no Teatro Nacional) e 2005 (ano também de comemorações dos 300 anos do nascimento de António José da Silva), permitem recolher o interesse das mais prestigiadas Companhias (de profissionais ou de independentes), com mais fidelidade ao original ou mais intervenção dramaturgic na palavras ou nos cenários (a mais recente, de um grupo de Odemira, Teatro ao Largo de seu nome, por exemplo, coloca Quixote e Sancho em motorizada, esquece a Baratária ou Ilha dos Lagartos, põe o herói a matar o leão que ele apenas *psicologicamente* dominara, etc) e garantir a escolha sistemática de excertos da *jocosa ópera* para colagens de moda¹³.

Dum modo geral, partindo da terceira saída do nosso cavaleiro, esta *Vida*, em que as didascálias pontuam o espalhafatoso e apressado ritmo, com recorrentes mudanças de maquinaria («gritaria» e «bulha», por exemplo, são informantes significativos)¹⁴, segue a ordenação das seqüências cervantinas, sem a todas incluir, através de cenas muito curtas (nove na primeira parte

¹¹ Alberto XAVIER, *Dom Quixote*, Lisboa, Portugaláia, [1943 ?], 227.

¹² Informação em Manuel Carlos de BRITO, *Opera in Portugal in the eighteenth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, 128.

¹³ Agradeço ao Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa as muitas informações prestadas sobre estas repetidas representações. Neste Centro é possível recolher nomes, anos, críticas e outros elementos de interesse para o estudioso desta matéria.

¹⁴ Cito por António José da SILVA, «O Judeu», *Vida de D. Quixote, Esopaida e Guerras do Alecrim*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1975, 45 e 87. A primeira edição de *Obras Completas* apareceu, anónima, em *Teatro Cómico Português*, por Francisco Luis Ameno, em Lisboa, 1744.

e oito na segunda), em que as falas se desdobram servidas por uma linguagem sempre popular, quando não brejeira, a música anima os diálogos (sucodem-se as árias)¹⁵, o papel de Sancho muito se reforça (na Cova de Montesinos entram senhor e escudeiro, na Ilha dos Lagartos, a Barataria cervantina, as atribuladas andanças, diferentes das originais, são muito mais numerosas e nunca interceptadas pelos dissabores quixotescos; o episódio ocupa cerca de metade da segunda parte do texto), as críticas actualizam-se, dissimuladas na aparente ligeireza das falas.

Mas, talvez, o que mais nos importe salientar, independentemente da actuação de um tabelião que, logo no início, substitui o cura (medo à censura?), seja a introdução de alguns trechos inteiramente da responsabilidade do autor português com bem graciosa urdidura: o testamento de Sancho antes da partida, a reunião no Monte Parnasso (a remeter para os juízos literários do texto-base? Ecos de *El Viaje del Parnaso*?) e, sobretudo, a fantasia de Dom Quixote quando lhe ocorre que no corpo do seu escudeiro pode estar encantada a sua Dulcineia del Toboso.

Ouçamos o começo da sua meditação:

Há dias que trago no pensamento uma coisa, que me tem causado grande cuidado; dar-se-á o caso que os meus inimigos encantadores tragam transformada a beleza da senhora Dulcineia em a figura de Sancho Pança!¹⁶

E adivinhemos que cómicas peripécias podem seguir-se.

Registando e comentando parte destas achegas nacionais, Camilo Castelo Branco, num romance que, entre o histórico e o inventado, nos recompõe as tristes aventuras de António José da Silva, refere em nota, citando um bibliófilo português, que o poeta Bocage «rindo como um doudo» da «bufona» ideia de uma Dulcineia sanchizada não se conteve sem maliciosamente estranhar que o seu provável impacto tivesse «escapado a Cervantes»:

Oh! Esta ideia devia ter ocorrido a Miguel de Cervantes¹⁷.

Bocage tinha as suas razões, como, recentemente, pudemos comprovar, por duas vezes, em Lisboa; as plateias não regateavam risos e aplausos.

Seguidores e adaptadores da obra d'O Judeu houve muitos. Deve, por exemplo, ter tido algum êxito, um *Entremez Intitulado O Grande Governador da Ilha dos Lagartos*, anonimamente publicado em 1774¹⁸, praticamente cópia de quase toda a primeira parte da estada de Sancho na Ilha, isto é, a dos julgamentos iniciais e das restrições médicas a uma boa alimentação, sem a carta a Teresa e com um ou outro pequeníssimo corte que talvez a censura aconselhasse¹⁹; didascálias muito menos informativas, sem, no entanto, faltar aquela que, no final, nos diz que «Recolhem-se às pancadas» e, sabe-se lá porquê, omissão da divertida ronda nocturna²⁰.

Num idêntico registo de risonhos ensinamentos, com alusões explícitas às loucuras de Dom Quixote e ao governo de Sancho na Ilha dos Lagartos²¹ (esclareçamos agora que o nome, de ressonâncias portuguesas, deve ter encontrado a sua inspiração numa das últimas réplicas do capí-

15 *Vida de D. Quixote*, 47 e 119, entre outras.

16 *Vida de D. Quixote*, 73-74.

17 Cito por Camilo CASTELO BRANCO, *O Judeu*, 2º volume, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1970, 72.

18 A primeira edição é de Lisboa, Oficina de Francisco Sabino dos Santos; este *Entremez* aparece largamente referenciado em catálogos de teatro de cordel. Farei as citações pela edição coordenada por José de Oliveira Barata, *Literatura de Cordel*, Coimbra, Sala Jorge de Faria da Faculdade de Letras, 1988 e ss. O fascículo onde se encontra o *Entremez* é o 5º.

19 *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos*, 15.

20 *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos*, 16.

21 O editor do texto, que se segue, é Francisco Borges de Sousa e existe exemplar na Biblioteca Nacional de Lisboa. A peça, anónima, pode ter tido representação anterior.

tulo XXXVIII, II parte, do original espanhol)²², e fazendo ligeiramente recordar aquele *Entremez* em que os protagonistas eram objecto de burlas, a *Piquena Pessa Intitulada As Três Cidras do Amor ou O Cavaleiro Andante* (1793) testemunha, no entanto, uma alteração de rumo que, com excepções, virá a ter fortuna.

Ou seja, D. Camelião, e agora nenhum nome é indiferente (D. Algazarra, Correqueira, Melquetrefe e, talvez, Dulcinea, por exemplo, não são acasos estéticos), enlouqueceu com a leitura de livros de cavalaria e, diferentemente da mulher, pessoa de grande senso prático, recusa casar as suas filhas com um alfaiate e um mestre pasteleiro.

Grande apreciador d'*As Três Cidras do Amor*, e para, no possível, imitar o rei Alcureceu, junta a criada às duas filhas (teriam de ser três as donzelas) e ordena o seu encerramento em quartos que *passarão* a castelos, guardados por hidras e dragões...de palha, esperando que altos senhores se prestem ao seu desencanto.

A *operação de resgate* não se faz esperar: orientados pelo criado, namorado da criada, os dois pretendentes «vestidos de armas brancas, e algumas máscaras»²³ alugadas num teatro, lutam com os *carrascos* das damas e conseguem os objectivos em vista, com algum desgosto de D. Camelião que acaba por identificá-los e ser obrigado a escutar a arenga triunfante da mulher.

Protagonista quixotesco, simulações de desencantamentos, curto rol de leituras mistificadoras remetem-nos evidentemente para Cervantes, mas... muito ao longe. Estamos perante uma peçazinha típica da época, com desentendimentos entre marido e mulher, triunfo de uma visão realisto-burguesa da vida (os noivos são, apesar de plebeus, gente de dinheiro), entendimentos entre amos e servidores, um dos quais bem destro em artimanhas de bons frutos.

Tudo ajustado ao paladar da gente leitora e espectadora de finais do século XVIII.

Paladar que, pelos vistos, só ao de leve mudara nos alvares do século seguinte, porquanto, no Teatro do Salitre (em funcionamento entre 1782 e 1879), que à altura disputava com o Teatro da Rua dos Condes o melhor público lisboeta (Garrett e Herculano dividiam opiniões), anos antes da criação do Teatro Nacional D. Maria II, se representou, talvez, em 1813²⁴, uma «ficção dramática» intitulada *D. Quixote na Cova de Montezinhos*, aparentemente anónima, mas atribuída a José Joaquim Leal, que o já referido Alberto Xavier considera ter deturpado «profundamente a história» com «intrigas extravagantes da sua inventiva infeliz», a merecer «um entêrro de primeira classe»²⁵.

A verdade, porém, é que, nesta resenha em que o importante não é a apreciação estética, nos interessa, antes de mais, para além de reconhecer a estrutura adensada de uma peça em três actos e largo número de cenas, uma linha temática que dificilmente encontramos noutros textos: uma mulher se apaixona por Dom Quixote. É ela Altizidora (a Altisidora do romance, claro) e tudo vai tentar para reter, no seu castelo, o homem que ama.

Com ajudas trapaceiras, evidentemente (mais um embuste, e dos fortes, ao nosso herói), superiormente preparadas por novo criado industrial que, auxiliado pelos companheiros de trabalho e pela criada, sua namorada, rapidamente preparará uma cova de Montesinos onde D. Quixote e Sancho (continua a quase equivalência em protagonismo) desencantarão a rainha do Japão

²² *As Três Cidras do Amor*, 8.

²³ *As Três Cidras do Amor*, 11.

²⁴ Será (ou não) este o ano da representação da comédia. O nosso acesso foi à edição e nela já se faz referência a espectáculo anterior. Cito por José Joaquim LEAL, *D. Quixote na Cova de Montezinhos*, Lisboa, Imprensa Régia, 1813. Existe exemplar na Biblioteca Nacional de Lisboa.

²⁵ *Dom Quixote*, 238.

(Altizidora mascarada) que, ao Cavaleiro, dará a sua mão e o seu reino e, ao escudeiro, uma ilha no Congo, tudo terminando em animados coros:

Feliz D. Quixote,
Na rede cahiste,
Fogir não podeste
Por mais que subiste.

Ou

Terminem os dias
Os Reis do Japão
Em laços ditosos
Em doce união²⁶.

Muitos são, ao longo da peça, os chamamentos para recordações do romance (directos ou indirectos, repetimos), os moínhos de vento, os rebanhos de carneiros, a morte do javali (não porco como n' O Judeu), o sonho sanchesco do governo da Ilha e outros; no entanto, a organização da obra faz-se em torno de duas grandes unidades narrativas cervantinas: a cova de Montesinos e a utilização de Clavileño, o cavalo de pau que aqui, e a partir da entrada na simulada caverna, conduz os dois desencantadores até ao local onde irão descobrir e dar liberdade à *raímba do Japão*.

Multiplicam-se as peripécias, intercalam-se figuras e mini-situações dos dois episódios, há ditos e actos de muito sabor popular, aproveitamentos para benefícios (o casamento de Pascoal e Laurina, os desembaraçados servidores), ensejos para risonhos ajustes de contas.

Tudo isto, e não só, a aconselhar-nos a gargalhada, porque temos nesta «ficção» o regresso aos tradicionais amores de um velho (o mordomo Nicolao) com uma jovem (a criada Laurina), e o castigo (com pancadaria) do rabugento pretendente.

Assim se reforçam os efeitos do cómico que nos fora proporcionado antes da subterrânea peripécia, em ocasiões soltas, como quando lemos umas quantas cenas em torno da confusão de uma saloia (não aparecem três, o que, uma vez mais, aponta para o texto d' O Judeu) com Dulcineia, por parte D. Quixote²⁷, a conseqüente zanga de Joana da Penha, que este era o seu nome, cujo cântaro se quebra, e a malograda tentativa de punição pelo seu atarantado namorado, com a moralidade final dos equívocos que a todos enredam e a ninguém aproveitam.

Do sonho à esperança: D. Quixote, O Encoberto, O Messias

Um pouco aturdidos pelas ausências dramáticas que nos deixam sem *corpus* para umas quantas décadas, chegamos a passo lento a meados do século XX, quando já, evidentemente, as perspectivas nos arranjos interpretativos do Quixote tinham mudado.

Todos sabemos da reviravolta romântica e das suas conseqüências na Literatura europeia em geral, conseqüências a que Portugal não fica alheio²⁸.

O nosso protagonista deixa de ser apenas o homem das peripécias que fazem rir, passa a ser também e, muitas vezes sobretudo, o sonhador que o mundo não compreende, quando não o salvador de quantos, ao de cima da terra, vivem a triste realidade da opressão, sem muitas vezes dela se saberem defender.

²⁶ D. Quixote na Cova de Montezinbos, 74.

²⁷ Neste caso, a confusão é unicamente da imaginação de Dom Quixote, sem prévia intriga de Sancho.

²⁸ Remeto para o já citado trabalho de Maria Fernanda de ABREU.

Entre nós, nesta linha interpretativa, uma vez mais, a narrativa e a poesia chegaram primeiro, o teatro viria com algum atraso, mas viria.

Em 1943, Carlos Selvagem, pseudónimo de Carlos Tavares de Andrade Afonso dos Santos, publica *Dulcinéa ou a Última Aventura de D. Quixote, farsa heroica* que o Teatro Nacional D. Maria II faria representar no ano seguinte pelos seus melhores actores²⁹, com cenários e figurinos do pintor Almada Negreiros e música de Ernesto Halffter e que, de vez em quando, é ainda reposta nos palcos e já foi emitida pela televisão³⁰.

A Europa vivia então o começo do fim do nazismo e do fascismo, a ditadura portuguesa corria o abençoado risco de fragilizar-se (não caiu) e ...o povo, infelizmente, estava mal preparado para compreender o seu papel nesta conjuntura.

Carlos Selvagem, militar que servira, sobretudo em África, o Estado Novo, conseguia, no entanto, preservar o seu pendor de humanista social, de sonhador da libertação dos fracos, ainda que não ignorando que, por vezes, eles mesmos desconheciam ou renegavam o seu papel. E tão acentuada era esta inclinação que terminou por ser afastado do exército por motivos políticos em 1947³¹.

Já, porém, tinha feito passar «a última aventura de D. Quixote», aquela que Cervantes não escrevera e ele se propunha e divulgar, em jeito de teatro de bonecos, com personagens de nomes alegóricos (D. Roberto, Gadunha, Espadilha, Rosicler e outros), a vaguearem numa ilha perdida no espaço e no tempo e, não por acaso, chamada Tristânia.

Quinze espectáculos que o público parece não ter entendido muito bem (a directora da Companhia lamentaria a «triste falta de cultura» dos espectadores)³², mas ainda são recordados na história do teatro português.

Entre um governo local de tirania e corrupção e uma oposição de corrupção e tirania, D. Quixote é usado pelos (pseudo)-revoltosos como o libertador que vem de longe para restituir a dignidade ao povo escravizado, o que, em hipotéticas terras lusitanas, o confunde com O Encoberto³³, aquele D. Sebastião perdido em Alcácer Quibir que um dia viria, por entre o nevoeiro, trazer a paz e a dignidade ao seu povo³⁴; assim é aclamado pelos habitantes de Tristânia, assim é cantado pelo cego Bandurra, réplica daquele Bandarra quinhentista cujas ambíguas trovas seriam mais tarde aplicadas ao regresso do rei desejado³⁵,

Porém, como idealista em mãos de gananciosos, acaba maltratado por ambos os bandos da contenda (que, aliás, terminam aliados) e é expulso da ilha com o seu inseparável amigo Sancho³⁶.

29 Dizem os periódicos da época que o actor Alves da Cunha, o protagonista, teve de emagrecer significativamente para mostrar ao público um Quixote convincente (*Diário de Lisboa*, 29.01.1944, por exemplo).

30 A «farsa» seria, por exemplo, recuperada pelo CITAC, em 1959, e, em 1984, pel' Os Comediantes; Artur Ramos adaptá-la-ia para a Televisão, com elenco próprio e apresentação em 17.12.1990. Lembremos que Ernesto Halffter, em Lisboa, entre 1939 e 1954, viria a compor em 1948 a partitura para a película *Don Quijote de la Mancha*, de Rafael Gil, e que a sua colaboração com Almada já se verificara em 1941 num bailado (*Sonatina*). Ambos teriam ligações culturais com a conhecida geração espanhola de 1927.

31 Com muitas *farpas* à situação política vigente, é legítimo que nos perguntemos se foi por incompreensão que a censura não proibiu a representação. Ou teria a dramaturgia adoçado algumas réplicas para o evitar?

32 *O Século*, 29.01.1944.

33 Cito por Carlos SELVAGEM, *Dulcinéa ou A Última Aventura de Dom Quixote*, Lisboa, Editorial Aviz, 1943, 60 e 66. Existe edição do *Teatro Completo* do autor, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997.

34 Considerar, a este propósito, o prefácio de PINHEIRO CHAGAS à tradução dos Viscondes de Castilho e de Azevedo (1876-1878), edição monumental que reproduz as ilustrações de Gustave Doré e tem sido várias vezes reproduzida.

35 *Dulcinéa*, 39-41. Gonçalo Anes Bandarra nasceu em Trancoso em 1500 e aí morreu cerca de 1566, depois de muito atribulada vida.

36 *Dulcinéa*, 62.

Só que, no entanto, desta feita, a esperança não morre: um pobre moço de cego idealista e corajoso promete substituí-lo e defender as suas causas; a luta de Quixote e Sancho vai terminar, mas o desalento de uns será superado pelo alento de outros; o futuro não pode trair os corajosos, um novo Cavaleiro está disponível:

Cavaleiros, escudeiros e vilões! Aqui tomou suas armas D. Jocriz de Tristânia que a sua dama fêz voto de alevantar os humildes, libertar os oprimidos, socorrer os agravados e castigar toda a sorte de injustiças³⁷.

De acrescentar ainda os traços de messianismo cristão que atravessam o texto: o protagonista dirige-se à Terra Santa³⁸, alude-se à negação de Pedro³⁹, à traição de Judas⁴⁰, há uma *última ceia* e, escolha particularmente significativa e marcada desde o título, uma pecadora arrependida, uma Madalena-Florinda que, depois de usada como fingimento de Dulcineia, se deixa cativar pela bondade de D. Quixote, tenta salvá-lo e acaba entregue à fogueira por não renegar a sua *conversão*.

Com conhecimento ou não (talvez sim) da obra de Carlos Selvagem, João de Castro Osório, que se move rigorosamente dentro das mesmas coordenadas temporais, publica, em 1944, *O Baptismo de Dom Quixote*, curto texto pouco divulgado e ainda hoje mal conhecido nas suas raízes e pontos de apoio⁴¹.

Vale de qualquer modo a pena, mesmo que se trate somente de um exercício de imaginação, assinalar alguns encontros e desencontros entre as duas peças.

Se em *Dulcinéa* se fantasia uma última aventura de Dom Quixote, no *Baptismo* recupera-se a primeira, a da investidura do Cavaleiro, pelo que, neste caso, as personagens são, além do protagonista, o Estalajadeiro, a Tolosa, a Moleira, os Arrieiros e outros populares.

O herói vem de longe, chega a uma venda que se não localiza, a noite está ora escura, ora dominada por uma lua sangrenta, e nele alternarão os sentimentos de tristeza, ira, mágoa, pena, sempre a coberto de um «sonho» que é a sua única bússola. E chega, levado pelo acaso dos seus passos, para ser *abençoado* por um precursor que, evidentemente, ele julga encontrar no tosco dono da estalagem.

Levando mais longe do que Carlos Selvagem o cruzamento com figuras salvílicas que vêm de trás, o Encoberto no texto anterior, embora, acabei de o dizer, um Encoberto com contornos messiânicos, este Quixote vem claramente trazido pela vontade de Deus em busca do seu São João Baptista, antes de iniciar a sua tarefa de restituição aos homens de uma Idade de Ouro; disposto a sofrer, quer assumir-se na «dor» e na disponibilidade para a «tortura» (lexemas recorrentes ao longo do escrito), submete-se a uma cerimónia de investidura (única parte cómica em dois actos que mais nos comovem do que divertem), e, claro, não é poupado ao escarnecimento popular, nem à derrota da sua primeira aventura, a luta contra os moínhos/gigantes.

37 *Dulcinéa*, 248. Jocriz pode ser um *jovem Cristo*, dada a metaforização evidente dos nomes próprios.

38 *Dulcinéa*, 85.

39 *Dulcinéa*, 43.

40 *Dulcinéa*, 154.

41 João de CASTRO OSÓRIO, *O Baptismo de Dom Quixote*, separata do número cinco da *Revista Luso-Brasileira Atlântico*, Lisboa, 1944. A publicação nasceu em 1942, contava com colaboradores situacionistas, como António Ferro e Marcello Caetano, com gente da oposição, como Aquilino Ribeiro, e com escritores politicamente pouco conotados, como Vitorino Nemésio. Tendo em conta a colaboração de Almada Negreiros e o facto de ter sido ele o responsável pelos cenários da peça de Carlos Selvagem, pode pensar-se na existência de traços de união entre as duas propostas dramáticas. A verdade é que, para os primeiros anos da década de quarenta, há ainda uma bibliografia a explorar, desde o curto estudo que antecede a escolha da primeira aventura do Quixote (a investidura) para o volume, organizado por Agostinho da Silva, para uma *Antologia. Introdução aos Grandes Autores*, publicado em 1941, em Lisboa.

Que lhe resta então, no final? Vamos restringir-nos à comoção das duas prostitutas (a Florinda de Selvagem?), à certeza de que «a nossa força não tem as proporções do nosso sonho»⁴², à sensação de se ter caído no ridículo porque nem o «filho de Deus» pode com «as forças do Eterno», já que o próprio Cristo morreu abandonado?

Não, por certo.

Caído no chão como crucificado, o Quixote deixa a dúvida esperançada na sua derradeira frase: «Mas quem nos diz a nós que não havemos de vencer?»⁴³

Carlos Selvagem e Castro Osório a convecerem-nos de que o importante é fazer transitar o sonho e deitar à terra a semente que há-de dar frutos hoje, amanhã ou... depois?

Prossigamos a viagem pelos textos, sem esquecer este Dom Quixote messiânico.

Antes de mais, para fazer saber que nem só em Portugal houve defensores de um Messias chamado Quixote (já se previa, evidentemente), e que, como tal, quando, em 1967, Carlos Avilez, encenador do Teatro Experimental de Cascais, redescobre que «o mundo actual precisa de D. Quixote»⁴⁴, é num autor contemporâneo, o francês Yves Jamiaque, que o vai procurar,⁴⁵ encomendando uma tradução que seria depois dramaturgicamente aligeirada (a peça francesa era excessivamente longa e complicada).

Visto com bons olhos pela crítica, o espectáculo obteve vários galardões e, em anos sucessivos, percorreu o país, foi a Espanha, ao Brasil e a África⁴⁶. Seria reposto em 1997, com alguns dos mesmos actores que lhe tinham dado vida em palco,⁴⁷ embora com compreensíveis cedências a uma diferente contextualização social.

O novo *texto sobre o texto* mantém bem forte a ligação ao original cervantino, sintetizando os episódios mais relevantes, sem ocultar a preferência pelas *cenas* que melhor documentam a simbiose de valores poéticos e dramáticos, veiculados por um bem marcado estilo contrapontístico; o acesso ao *enredo* faz-se através de uma ancoragem num itinerário idealista assumido pelas lutas de dois homens que não esmorecem quando se trata de *salvar* os outros homens.

Personagens há que vêm de longe, os protagonistas, o Estalajadeiro, Maritornes/Maritorna e outras, e personagens há que se acrescentam, o Governador, a Princesa, o Rei e, sobretudo, a Morte, nos quadros finais.

Ritmo solene em ambiente melancólico com frequência, mas também colorido, luminosidade, movimento, particularmente em situações em que o povo intervém para achincalhar Dom Quixote, com varapaus e gritos de reprovação; um misto de teatro, de música, ballet declamado, pintura (uma tela de Goya em cenário), tragédia antiga, farsa medieval.

Uma combinação em que o herói poderia confundir-se com Ivan, o Terrível, com Lawrence da Arábia, com Che Guevara, mas onde o bom combate pela justiça, pela liberdade, pela paz, pelo amor é sempre o elo condutor, até através, e esta é uma opção muito clara, do próprio *aprendizado* de Sancho que, no comovente final recolhe a herança da continuidade.

⁴² *O Baptismo de Dom Quixote*, 23.

⁴³ *O Baptismo de Dom Quixote*, 23

⁴⁴ A frase aparece recuperada no *Diário Popular* de São Paulo, 5.06.1980. O único texto, a que tive acesso, foi o da tradução já dramaturgicamente trabalhada, pelo que agradeço ao TEC. Para as representações de outras Companhias, a que posteriormente me referirei, socorri-me apenas da *memória* ou das informações de críticas e programas, sempre com a ajuda do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa,

⁴⁵ Yves Jamiaque escreve o seu original em 1966. Ver *Avant-Scène du Théâtre*, no 365, 1966 e lembrar os interesses dos anos sessenta.

⁴⁶ Muito entusiastas as críticas brasileiras que tive possibilidade de compulsar.

⁴⁷ Nem sempre os mesmos actores participavam nas digressões. No Espaço Memória do TEC encontram-se as informações disponíveis sobre as alterações de elencos.

Final de um terceiro acto com uma morte tranquila, a prometer *ressurreição*, depois de dois finais de anteriores actos respectivamente com a emoção de Maritorna e da Esposa perante o Quixote e o enjaulamento dos companheiros por entre varapaus numa selva.

Vamos, então ao remate, alinhavando alguns excertos de diálogos:

D. QUIXOTE ...Ganhei por ser sensato, Sancho! E morro por causa disso...

SANCHO Mas não tem esse direito..., não tem esse direito..., está a ouvir? Não tem esse direito! Seria demasiado fácil.Promete-me uma ilha, leva o Sancho atrás de si, faz-me assinar um pacto de amizade e morre!...(...) Ainda está tudo por fazer!...Então, sr. meu amo, bata-se!...Se a morte está a desafiar-lo..., lute com ela!

(...)

D. QUIXOTE Sim, era a morte..., mas já que me venceu...o torneio acabou!

É a lei do cavaleiro.

SANCHO Como pode dizer isso, se a bem dizer, nada começou ainda...Olhe, senhor, todos os que o esperam, todos os que têm fome de pão, de calor, de amizade, todos aqueles a quem escondem o sol, a quem regateiam o ar que respiram...todos aqueles a quem se tira o nome de homens, de quem se escarnece e se engana. (...) é preciso partir, senhor, é preciso partir!...

(...)

D. QUIXOTE É por estratégia que morro..., afim de que eles não possam reter-me por mais tempo...porque é verdade que nós temos tudo ainda pra fazer...Sancho...vai esperar-me junto do meu cavalo...não me demoro...Vai!

(...)

SOLDADO Eh!...vimos procurar o cavaleiro D. Quixote de la Mancha.

CURA É demasiado tarde, Srs. soldados! O Sr. D. Quixote de la Mancha partiu!⁴⁸

Uma vez ainda, um Quixote que nos não desilude porque, aconteça o que acontecer, mesmo que o acontecer seja a morte, ele seguirá em frente.

Pós Abril de 74: revolução e diversificação

Implantada que foi a revolução de Abril de 1974, uma das primeiras medidas naturalmente tomadas pelos novos dirigentes foi a abolição da censura; assim, pelo que ao teatro respeita, diversificaram-se os espectáculos, assentes em textos até então proibidos ou evitados pelas consequências que podiam acarretar⁴⁹.

D. Quixote Libertado, de Anatoli Lunatcharsky, um antigo Comissário para a Instrução Pública na então União Soviética, entre 1917 e 1921, já conhecia várias traduções, entre as quais a alemã que esteve na base de uma montagem de Erwin Piscator⁵⁰; a portuguesa, porém, só chegaria em 1977 e seria preparada para o Teatro de Campolide, Companhia então renovada com muito jovens estreantes, mas musicalmente enriquecida pelo já veterano Carlos Paredes.

Trata-se, no fundo, nesta *libertação*, de recuperar um texto antigo, e de adequar interpretações de outrora a ideários recentes, animando uma sociedade que, achava-se então, tinha de combater utopias e lutar por realidades, defender os oprimidos, sim, mas também castigar quem os oprimia.

48 Texto policopiado utilizado para o espectáculo, pp. 149-152.

49 Para além dos espectáculos que vou ter em conta, muitos outros têm tido lugar nos últimos tempos: espectáculos para crianças, para crianças deficientes, musicais, bailados, fantoches, etc... ; espectáculos por muitas Companhias e representados em vários pontos do país.

50 Precursor de Brecht, Piscator (1893-1966) foi o verdadeiro pai de um teatro revolucionário de perfil expressionista, com diversas inovações técnicas na forma de conceber espaços e marcação dos actores. Devo, no entanto, confessar que a informação sobre esta encenação me vem unicamente dos textos de apoio que acompanhavam o programa do espectáculo português e que ainda não consegui identificar o texto alemão que Piscator encenou. Falta-me também informação sobre o texto de partida da tradução de Maria do Carmo Pereira.

Ora é devido a esta dualidade de objectivos que Dom Quixote falha uma primeira e uma segunda vez e que Sancho, ainda contaminado pelos ares envolventes de um passado, mostra o seu oportunismo de quem só quer o enriquecimento e o poder.

Por ilusão de que para todos era possível o Bem, sem punições nem ameaças, o Cavaleiro quase trai o povo que dizia defender e defende os poderosos que apenas o ridicularizavam.

Era, em suma, um Dom Quixote que não tinha lido Karl Marx.

No entanto, não o abandonava a pureza das intenções e, por isso, à segunda queda, o protagonista pára para pensar, entrega-se a prolongada *autocrítica* e, a partir dela, descobre coragem para a sua própria libertação.

Livre de ancestrais preconceitos, poderá, então, aventurar-se à transformação do mundo real.

Obra datada (pese embora a diversidade das datações)⁵¹, este *Dom Quixote Libertado* foi, no entanto, saudado pela nossa melhor crítica, pelo rigor da encenação, pela destreza do elenco, pela adequada simplicidade do cenário, pela feliz escolha dos figurinos.

As revoluções fazem-se (e, neste caso, ainda bem), empolgam, atravessam as artes e as letras. Mas, complementarmente, à medida que o tempo vai passando, mesmo que alguns problemas se não resolvam, pelo que ao teatro respeita (e não só), novas maneiras de entender e transmitir as mensagens se vão forjando e novas técnicas se vão ensaiando.

No campo que agora nos interessa, assinalemos que, décadas depois do anterior espectáculo, em 2001, nos Encontros Acarte, com patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian e do Teatro Nacional de S. João, a Associação Teatral Olho releu e ensaiou o *Dom Quixote* como uma epopeia sobre a condição humana, a cada passo espartilhada entre a razão e a loucura e dilacerada pelo choque entre a realidade e os ideais; com fragmentos e símbolos do romance cervantino pretendeu inquietar, *espantar*, emocionar, fragmentando espaços e tempos, com recursos alternados a vídeos, danças, cantares, declamações.

O título adoptado não engana: *Éramos todos Nobres Cavaleiros a atravessar Mundos apanhados num Sonho*. E, com as palavras e com as formas visuais, todos de verdade sonhámos⁵².

Por seu turno, o espectáculo da responsabilidade da Companhia do Chapitô, apresentado em 2002, com encenação do inglês John Mowat, desde 1992, particularmente afeiçoado ao teatro português, intitula-se simplesmente *Don Quixote* e teve também a merecida felicidade de cativar tanto o público lusitano como o dos países por onde circulou.

Na linha do teatro do Gesto, aquela que deixa sobretudo o visual contar a história, no quadro de uma leitura muito livre do original, marcada pelo enfoque entre o cómico e o *non sense*⁵³, é, evidentemente, o fazer dos actores que vai garantindo a compreensão do fluir dramático, ajudado pela composição de um cenário à base de objectos que parece terem saído de uma sucata velha: uma mesa transforma-se em cavalo, o sol é um bocado de lata dourada, um saco de plástico assegura a sensação de chuva⁵⁴.

⁵¹ Entre a revolução russa de 1917 e a implantação da Democracia em Portugal existiam diferenças que todos conhecem, mas a força da tendência socializante de 1974 justificava determinadas preferências estéticas. Há críticas valorativas a este espectáculo no *Diário Popular*, 17.05.77 e no *Diário de Lisboa* 7.7, 14.05.1977.

⁵² *DQ – Éramos todos Nobres Cavaleiros a atravessar Mundos apanhados num Sonho*, pela Olho Associação Teatral, tem suporte na composição de um texto (sempre necessário) e na encenação de João Garcia Miguel. Há apreciação crítica no *Público Cultura*, 21.09.2001.

⁵³ *Público Y*, 20.09.2002.

⁵⁴ *Diário de Notícias – Artes* 20.09.2002.

Apesar de facilmente reconhecíveis, embora sem compromissos de cega fidelidade, insisto, situações como o encontro com Dulcineia, as aventuras com os moínhos de vento e com o barco encantado, as promessas da Ilha para governo de Sancho, a verdade é que não é difícil acreditar no encenador, quando nos diz que «a parte visual surgiu primeiro e só depois o texto», ou que «as coisas foram acontecendo lentamente», a partir de ideias lançadas por ele próprio e pelos dois protagonistas⁵⁵, que só depois de terem arrumado algumas conclusões foram ao livro seleccionar «*excertos* do texto de acordo com as cenas» já programadas.

De salientar ainda que Dom Quixote e Sancho umas vezes são narradores (na primeira e na terceira pessoa), outras, personagens actuantes, sendo que, em certa medida, actuante é também o próprio público que, um pouco no lugar dos descontentes apedrejadores do Cavaleiro e do seu fiel escudeiro, na obra cervantina, lhes lança ... bolinhas de papel como punição pelos disparates, isto sem esquecer que Dulcineia sai da plateia, simulando uma espectadora que responde ao convite dos actores.

Afinal, lembra John Mowat no programa, há que ter em conta que o mesmo Quixote deixou mensagem para a liberdade criativa: «o autor da minha história não era nenhum sábio mas algum ignorante tagarela que a começou a escrever ao sabor do vento e de forma casual.», disse ele a Sansão Carrasco⁵⁶.

Terminemos com um espectáculo até há pouco em exibição.

Num dos pequenos *excertos* críticos incluídos no programa de *D. Quixote de la Mancha*, da responsabilidade do grupo Intervalo, e meses em cena num teatro de Linda-a-Velha, pode ler-se que Azcona e Scaparro «eliminaram muito da novela (...) mas partiram de um princípio ambicioso: contar toda a história de Dom Quixote, desde a sua loucura inicial, até à sua morte, na cama.»⁵⁷.

Retenhamos, pois, desde já, que diferentemente da esmagadora maioria das obras centradas no Cavaleiro da Triste Figura, aquela, que aqui se referencia, nos dá um começo e um fim para-los aos da novela.

E encontremos a resposta para o porquê da remissão para Azcona e Scaparro.

Não é ideia à solta, não se trata de aproveitar desconhecidos; muitos, aliás, saberão que, embora fraccionada, a base para estas palavras está no trabalho conjunto do guionista espanhol e do realizador italiano, que, em 1984, prepararam *Il Chisciotte* para o Teatro di Roma e que a TVE 2 aproveitou para duas emissões em Novembro de 1985⁵⁸.

Um bom ponto de partida para nos debruçarmos sobre um espectáculo que se assume como colagem, em que, além de Azcona, descobrimos Cervantes (melhor era que assim não fora), António José da Silva e Orson Welles, sem desdenhar o encontro implícito entre o príncipe Hamlet que, perante um mundo «fora dos eixos», se julga no dever de o colocar «em ordem» e um fidalgo manchego que proclamava ser seu «ofício e exercício andar pelo mundo endireitando tortos e desfazendo agravos»⁵⁹.

De Welles fica bem marcada a lição de um sonho que se torna mútuo (o cineasta e o seu continuador deram especial relevo ao afecto de Sancho e aos diálogos entre os dois), como fio con-

55 *Diário de Notícias – Artes* 20.09.2002.

56 Parte II, capítulo III do romance de Cervantes.

57 Artigo de Fernando DOMÉNECH, traduzido para o programa da representação por António Rego, 21.

58 A montagem foi também aproveitada pela Raidue.

59 Citações no programa do espectáculo, 16 (*Hamlet*, I, cena V e *El Quijote*, parte I, capítulo XIX). Lembra-se que Orson Welles faleceu antes de terminar as filmagens; a película é uma curiosa montagem com muitas actualizações para a Espanha dos anos sessenta.

ductor de toda a peripécia, de Cervantes, ele mesmo, vêm, como recordações, os moínhos de vento (aliás, em diapositivo ampliado, igualmente a lembrar a persistência do cineasta em igual *iconografia*), a busca de Dulcineia, o elmo de Mambrino e outras aventuras de alguma esperança e muita pancada, d'O Judeu vem, entre outras, a engraçada sequência da atribuição a Sancho, pelo seu amo, da personalidade encantada de Dulcineia.

E há, como não podia deixar de ser, as escolhas do encenador: a situação de teatro no teatro (sugestão de Azcona?), os momentos líricos, a reconversão resumida da actuação dos duques, agora ligados a um jesuíta e censuradores menos dados a diversões, a redução a uma das intervenções de Sansão Carrasco, apenas na sua figuração de Cavaleiro da Lua Branca.

Rimo-nos e aplaudimos as graças, mas retemos, antes de mais, o simbolismo de uma «loucura da solidariedade activa»⁶⁰, a proclamação moral de um Mensageiro e o empenhamento «de um idealista que os tempos tristes que vamos vivendo parecem exigir cada vez mais»⁶¹.

A concluir

De conclusões propriamente ditas não nos vamos ocupar: o *corpus* é insuficiente, as perspectivas de abordagem foram necessariamente variando.

Com duas ou três notas vamos rematar: parece que, salvo uma excepção, ninguém desejou matar o Quixote, o que nos deixa confortavelmente a confiança em que as suas aventuras têm de prosseguir; quis-se primeiro fazer rir, entrançaram-se derrotas cómicas com burlas ainda mais cómicas, acentuou-se o papel de Sancho; procurou-se mais tarde ensinar que as desilusões não matam o sonho (se o Quixote não prosseguir, outros prosseguirão); deram-se, por fim, voltas e reviravoltas à figura, experimentando encenações que muita novidade ainda nos trarão.

Esperemos que, passadas as celebrações, não passe a força impulsionadora de um romance que, há quem o diga, é o melhor que até hoje se escreveu.

⁶⁰ Palavras de CORREIA DA FONSECA em folheto que acompanhou o programa, a partir do 7º mês de exibições.

⁶¹ Palavras de Maria Helena SERÔDIO no mesmo folheto.