

A «Maria Stuart» de Schiller

Conclusão.

O cenário muda. A câmara da rainha.

Isabel lamenta-se de ter sido ludibriada pelo favorito. Burleigh faz valer a sua prudência de sempre, a sabedoria dos seus conselhos, pondo-as em confronto com o dúplice procedimento do outro, que traiu a sua soberana «junto dessa falsa rainha da Escócia».

ISABEL—Oh! ela o pagará com o próprio sangue! Dizei... A sentença está lavrada?

E perante o tesoureiro-mór, para o qual o seu valimento parece ter passado agora, des-cerra as janelas da alma. Sim, a outra tem de morrer. E êle, o favorito de ontem, também. Que o levem para a Torre, que seja entregue à severidade das leis.

Mas um pagem vem anunciar Lord Lester. A rainha clama que o não quiere ver. O pagem afirma não ousar ir dizer-lho, tanto mais que o conde o não acreditaria. Isabel faz a observação de que os seus servos tremem mais diante de Leicester do que diante dela própria. E Burleigh intervem, com a autoridade de que já se julga

possuidor: «A rainha proíbe-lhe que se aproxime».

Entretanto Isabel fraqueja: quem sabe se êle não poderá justificar-se? Se a carta fôsse um embuste empregado pela Stuart para perder o valido no seu conceito?

Leicester, apesar da proibição, irrompe pela câmara. Não é o mesmo cortezão quáse efeminado, comedido nãs atitudes e nas palavras, que atravessou molemente as scenas precedentes. A transição operada duas scenas atrás deu-nos um novo Leicester, seguro nos arremecos, tudo ousando, defrontando tudo, com uma decisão imprevisita para os dois interlocutores. É o desenvolvimento natural do carácter em jôgo: à dissimulação, à pussilanimidade, à excessiva cautela, à traição succede, no momento do *salve-se quem puder*, a ousadia extrema.

Ao empurrar violentamente a porta, brada, em tom de comando: «Quero ver a indigna criatura que me interdiz a entrada na câmara da rainha».

Há uma troca de frases insolentes com Burleigh. Isabel não poupa os epítetos infamantes. O valido porém não cede. Pede-lhe, quáse ordena que mande afastar «êsse importuno»; pretende falar-lhe sem testemunhas, sem a presença de um terceiro. É com a sua rainha muito amada que quere tratar, reivindica os sagrados direitos do seu cargo, é ainda o ser feliz a quem o favor da rainha trouxe as mais altas vantagens. «O vosso coração deu-me esta posição honrosa, e

aquilo que pelo amor me foi dado, sabê-lo hei guardar com risco da própria vida».

Com uma calma perfeita, lê a carta comprometedora que Burleigh, por ordem da rainha, lhe tem apresentado. Concorde em que as aparências são contra êle, mas espera não ser julgado tão só pelas aparências. O seu único pecado, afirma, é haver ocultado da soberana êsse passo, dado no lialíssimo intuito de experimentar a inimiga, para a perder. «O jôgo era arriscado, bem o sei, e só o conde Lester, nesta côrte, poderia tentar semelhante partida. Como eu odeio a Stuart, todos o sabem. O lugar que ocupo, a confiança com que me honra a rainha, bastam para reduzir a nada qualquer suspeita sôbre as minhas intenções. O homem que o vosso favor distinguiu de entre todos os demais, podia na verdade aventurar-se num caminho perigoso para cumprir o seu dever.»

A Burleigh, que mostra a sua estranheza por êsse silêncio, responde: «*Milord*, tendes o sestro de tagarelar antes de proceder, sois o carrilhão das vossas acções. É essa a vossa maneira. A minha é proceder antes e falar depois». — Pressentindo já a vitória, fixa o adversário com um olhar de desdem: — «Vós sabeis tudo, ao vosso olhar perfurante nada pode escapar; assim o julgais. Pobre fanfarrão! Apesar do vosso faro, Maria Stuart estaria a esta hora livre, se eu o não houvesse impedido»... E a versão, rápida e habilmente achada pelo conde, vai lançar a confusão no espírito de Isabel e

desconcertar o precavido Burleigh. A rainha, prossegue Leicester, confiara a Mortimer o seu mais íntimo e veemente desejo, encarregara-o mesmo de executar uma missão sangrenta junto de Maria, missão a que o tio se havia recusado com repugnância, — e Burleigh, com os seus mil olhos de Argus, não descobrira que êsse Mortimer era um impostor, um papista, instrumento dos Guises, criatura da Stuart, um fanático audaz e decidido, vindo para libertar a escocesa e matar a rainha. Fôra êle o medianeiro entre a prisioneira e o conde, que da sua própria bôca, momentos antes, soubera tôda a história, os meios empregados e os fins da conjura. Imediatamente o fizera prender, e o aventureiro, vendo-se desmascarado e perdido, apunhalara-se, quando já os soldados iam apoderar-se dêle. E Leicester lamentava êsse desfecho, porquanto perdera assim um testemunho precioso.

— Matou-se, ou mataste-lo vós? — interroga Burleigh.

Leicester completa a comédia com tôda a mêtria. Chama o oficial da guarda e fa-lo referir a scena do suicídio.

Burleigh não oculta o seu pensamento: «Conde! Êsse Mortimer morreu muito a propósito!»

Isabel está perplexa, mas já meio-disposta a aceitar a versão de Leicester: acredita-o e não o acredita, julga-o e não o julga culpado. E tôda a sua cólera se volve para a mulher detestada, «causadora de todo êsse mal».

O valido, embriagado pelo triunfo, soberbo

de audácia, remata o golpe: «Tem de morrer. Agora, também eu voto pela morte. Aconselhei-vos a não dar execução à sentença, enquanto se não erguesse de novo um braço a favor dela. O facto deu-se; persisto na minha opinião: que a sentença se execute sem demora».

Até à câmara da rainha chegam os rumores crescentes dum tumulto. A multidão, em frente do palácio, clama por justiça. Espalhou-se pela cidade o boato de que por tôda a parte circulam assassinos, ameaçando a vida de Isabel, e que os católicos planearam arrancar a Stuart da prisão e proclamá-la rainha.

— Obedecei à voz do povo; é a voz de Deus!
— sentencia Burleigh.

Isabel mostra-se indecisa, luta consigo mesma. É a comédia da assinatura forçada que principia. Davison, secretário de Estado, tem aparecido com o papel fatídico.

O poeta segue aqui os dados históricos que encontrou nas fontes consultadas: os *Annales rerum Anglicarum et Hibernicarum regnante Elizabetha*, de William Cambden, publicados em 1615, e em que se prestava justiça a Maria Stuart; a *Geschichte der Königin Elisabeth von England*, de Archenholz; e o 6.º volume da *Histoire d'Angleterre* de Rapin Thoyras (1724). Schiller conhecia a obra de Cambden, que lhe sugerira o drama, desde 1782. (1) No entanto, não

(1) Sabe-se a data certa em que o poeta começou a estudar o assunto, para o dramatizar: 26 de Abril de

se prendeu com o lado histórico do assunto. Desde o começo, o seu desejo, revelado a Goethe, numa carta de 19 de Março de 1799, fôra construir «uma obra de pura fantasia, um drama apaixonado, de interêsse geral». E na verdade tratou o tema histórico como trataria um assunto de imaginação. Está aí decerto a razão dos efeitos prodigiosos que o poeta soube arranjar dos motivos históricos.

A scena nona, em que Shrewsbury e Burleigh de novo pleiteiam sôbre o destino de Maria, acusa um desses magníficos efeitos, que não está simplesmente na dialéctica desenvolvida pelas personagens, mas ainda na *situação*. O povo de Londres, amotinado, pede o castigo da intriguista. O velho Shrewsbury, que horas antes salvara a vida da rainha, desviando o braço do fanático que ia cometer o assassinio, acorre à câmara em que se encontra Isabel, e, com a autoridade que lhe conferiu o facto, com a eloquência que o poeta põe sempre ao serviço das ideas nobres (os caracteres desta natureza são freqüentes em Schiller), pretende destruir a influênciã que sôbre o ânimo da rainha possa ter exercido a manifestação popular. E entra

1799. Como tinha por hábito, fez a elaboração prévia do plano. Em Junho desse mesmo ano tinha esquematizado os quatro primeiros actos e começara logo a compôr o drama. Interrompeu o trabalho com o *Lied von der Glocke* e a tradução do *Macbeth*, de Shakespeare. Terminava contudo o 3.º acto em Dezembro de 1799 e tôda a tragédia em 9 de Junho de 1800.

justamente na ocasião em que o secretário de Estado Davison, interdito, não sabe que fazer da sentença executória que lhe mandaram lavrar.

— Querem levar-te a proceder com precipitação, rainha. Oh! resiste, sê firme! — E, ao ver o papel que Davison segura: — Ou estará já tudo concluído? Será certo? Vejo um papel naquela mão... Afastem-no dos olhos da minha rainha neste momento.

— Nobre Shrewsbury, sou coagida — advem Isabel.

O velho conselheiro, calorosamente, exorta a rainha a que relegue a decisão suprema para ocasião de maior serenidade. Ao povo, agita-o um delírio cego; ela própria está gravemente irritada, não poderá julgar com equidade em tal momento. Faz-lhe ver a versatilidade da multidão, aponta-lhe as consequências que do acto poderão advir: — «Tremes hoje diante de Maria ainda viva. Não é a criatura viva que deves rezear, mas a morta, a decapitada. Ela ressurgirá do túmulo, deusa da discórdia, espírito de vingança que percorrerá o teu reino e afastará de ti o coração do teu povo. O bretão odeia hoje essa mulher que o assusta; amanhã, quando ela já não existir, quererá vingá-la».

Isabel arma em vítima: «Ah! Shrewsbury, salvastes-me hoje a vida, desviastes de mim o punhal do assassino. Porque não o deixastes seguir o seu curso?»

Nesta fala de Isabel, como no monólogo que vai seguir-se à scena agora em vista, as moda-

lidades psicológicas são traduzidas com finura e admiravelmente reguladas na sua sequência. A análise desta figura leva-nos a discordar de uma afirmação, demasiado generalizadora, de Scherer⁽¹⁾, segundo a qual o dramaturgo, nesta peça, teria dado maior importância à cadeia dos acontecimentos do que à apresentação dos caracteres. Há de-certo bem marcada objectividade no drama; isso não obsta todavia a que o subjectivismo das personagens não escape a êsse mesmo cuidado de objectivação.

A perversidade deixa-se adivinhar sob a tênue roupagem da dissimulação. «Na verdade, estou cansada de viver e de reinar. Se é preciso que das duas rainhas uma sucumba para que a outra viva — e tem de ser assim, reconheço — porque não cederei eu? O meu povo que escolha, restituo-lhe a soberania. Deus é testemunha de que não vivi para mim, mas para a prosperidade do meu povo».

As próprias palavras de Isabel, como ela intimamente o desejava, vão dar fôrça e razão a Burleigh, que fala enfim, porque seria traír o seu dever, «traír a pátria, conservar-se por mais tempo em silêncio». Renova o argumento dilecto: é necessário evitar que «a antiga superstição», (o catolicismo) volte a dominar. São as almas dos bretões que estão em perigo. A atitude da rainha salvá-las há ou perdê-las há. «A felicidade do povo é o mais alto dos deveres. Se

(1) *Geschichte der deutschen Literatur.*

Shrewsbury vos salvou a vida, eu quero salvar a Inglaterra... É mais alguma coisa, isto!»

Isabel manifesta o desejo de ficar só, para poder consultar «o juiz supremo», já que os homens lhe não dão «conselho, nem consolação», numa conjuntura tão grave. Começa o solilóquio: «Ó escravidão de quem serve o povo! Afrontosa servidão!» É o conhecido queixume dos reis de tragédia sobre os precalços do officio de reinar. Vem a pêlo a traição da França, a implacável excomunhão papal, a ameaça do espanhol nos mares.—Falou a rainha; fala depois a mulher.—Maria Stuart—tal é o nome de cada desgraça que sobre ela se abate. Arranca-lhe o amante, rouba-lhe ainda o noivo. A lembrança do olhar com que a rival a quis fulminar, dá-lhe o impulso da decisão. Avança para a mesa em que se encontra a ordem de execução. «Sou uma bastarda para ti, desgraçada! Apenas o serei, enquanto viveres. A dúvida sobre o meu nascimento rial terá desaparecido logo que eu te haja aniquilado. Desde que os bretões não tenham a possibilidade da escolha, será legítimo o leito de que provim.»—E assina.

Davison, chamado, estremece de horror ao ver a assinatura sobre o papel. A rainha começa a jogar com o infeliz serventuário que pérfidamente vai perder: «Tinha que assinar, fi-lo. Uma folha de papel nada resolve, um nome não mata».

Às considerações do apavorado funcionário, responde com uma frase de duplo sentido:

«Deus coloca nas vossas débeis mãos um grave e grandê destino. Rogai-lhe que vos esclareça. Saio e deixo-vos entregue ao vosso dever».

Davison reage, insiste por uma ordem terminante. Quererá a rainha que êle guarde o papel por mais algum tempo?

— Isso é convôsko. Respondereis pelas consequências.

O secretário de Estado supplica ainda, quere entregar-lhe de novo êsse papel, que «queima as mãos», roga-lhe que o não escolha para a servir naquela terrivel missão.

— Fazei o que é do vosso officio — é a fria resposta de Isabel, que o deixa na cruel expectação em que Burleigh o vem encontrar. O tesoureiro-mór, ao ver que a sentença foi assinada e que Davison hesita em dar-lhe execução, porque «a vontade da rainha se não revelou ainda claramente», arranca-lha das mãos e sai precipitadamente, enquanto o pobre secretário de Estado inútilmente brada: «Que fazeis? Detende-vos! Causais a minha perda!»

V

... *Mas nada iguala o quinto acto* — diz Madame de Stael, na resenha entusiástica que fez do drama, no seu magnífico livro *De l'Allemagne*.

Foi no teatro ducal de Weimar que essa mulher de formosa inteligência, clara visão crítica e profundo sentido artístico, assistiu à representação da *Maria Stuart*. E o seu depoimento é precioso: é o testemunho dum contemporâneo, e dum contemporâneo da alta estirpe intelectual, de fina sensibilidade, a quem se devem talvez as melhores páginas de apreciação literária que, nêsse século, se escreveram em língua francesa, e de quem se pode dizer que fundou, com Lessing e Herder, a crítica moderna. Com rara acuidade, transmite-nos as impressões que lhe deixou a representação do drama, para cuja interpretação sem dúvida contribuíra a acção do próprio Schiller, então presente em Weimar, dirigindo, por incumbência de Goethe, e com a sua colaboração, os *divertissements* teatrais.

«... Mas nada iguala o quinto acto... e ainda me não é possível pensar, sem um enternecimento profundo, no efeito das últimas scenas.»

E, realmente, nessa resenha, cuja leitura tem sempre para nós a frescura das coisas eternas, apanágio das obras-primas, o quinto acto é o mais demoradamente analisado.

Entre as observações de notável justeza que a análise encerra, uma há que nos convém, desde já, pôr em relêvo: «Não sei se em França seria lícito fazer um acto completo sôbre uma situação já decidida; mas êsse repouso da dôr, que nasce da própria privação da esperança, produz as emoções mais verda-

deiras e mais profundas. Esse repouso solene permite ao espectador, como à vítima, reentrar em si, e sentir tudo quanto a desgraça revela.»

*Um acto completo sôbre uma situação já decidida... O solene repouso da dôr... Caracteres que aproximam êste drama da tragédia antiga, da autêntica tragédia helênica. Traços inequívocos dêsse classicismo remozado que de há muito dominava a maneira literária de Goethe, cuja *Ifigênia em Taurida*, foi o modelo dessa nova feição artística. E de há muito, também, o poeta da *Maria Stuart* se penetrara do espírito da antiguidade, quando a companhia dramática de Weimar representou o drama, a 14 de Junho de 1800, e o repetiu em Lauchstädt e Rudolstadt perante um público de entusiastas, que bemdisse o alto preço por que pagara os bilhetes.*

O solene repouso da dôr perante o infortúnio inevitável — é o ambiente de calma severidade e de luto, em que se movem, neste acto modelar, num mixto de grandeza e simplicidade, que enternece e comove, as figuras do drama, quando a sorte de Maria está perfeitamente demarcada, e nada mais há a fazer do que acompanhá-la na bela, resignada atitude com que sabe aguardar a morte.

A Stuart vai morrer como uma rainha e como uma heroína — *als eine Königin und Heldin*.

Na mesma câmara do castelo de Fotheringhay em que se desenrolaram as scenas do pri-

meiro acto, Ana Kennedy, coberta de luto, *com uma dôr profunda e calma* (marca a rubrica), narra a Melvil, um serventuário fiel, antigo mordomo de Maria e que acaba de chegar de Roma, os horrores dessa noite de expectativa: as marteladas violentas que lhes chegavam aos ouvidos, e podiam ser o sinal de que chegara a hora da libertação anunciada por Mortimer; a esperança que desperta «o todo-poderoso instinto da vida», e ao mesmo tempo o temor de se confiar ao moço temerário; e enfim a chegada de Sir Paulet, anunciando que os carpinteiros estavam a erguer o cadafalso na sala inferior.

—Melvil—obtempera Kennedy—, estais em êrro se julgais que a rainha precisa do nosso auxílio para caminhar corajosamente para a morte. Será ela quem nos há de dar o exemplo duma atitude nobre. Não tenhais receio, Maria Stuart morrerá como uma rainha e como uma heroína.

Acorre Margarida Kurl, dama da rainha, acorre o velho Burgoyne, chegam as outras damas, tôdas de luto, oprimidas, na angústia de ver chegar o momento decisivo—e nesse quadro lutuoso surge, iluminada de fé e de resignação, vestida de branco, tôda luz interior e luz exterior, a ex-rainha de França e da Escócia, um crucifixo na mão, um Agnus-Dei suspenso dum colar de pérolas, um diadema nos cabelos, o grande véo negro lançado para trás.

O dramaturgo teve a visão feliz dêste qua-

dro comovente, de que a arte se aproveitou depois, na pintura, no romance, no cinematógrafo.

Verdadeiramente tocante a scena em que Maria, extraordinariamente embelezada pelo poeta, aureolada mesmo, procura consolar as damas, que silenciosamente a choram, interroga Melvil sôbre os parentes de França e os antigos servos, e distribui pelas damas os seus diamantes. «E nada mais comovedor—acentua Madame de Stael—do que os pormenores que relembra âcerca do carácter de cada uma delas, e os conselhos que lhes dá para bem do seu futuro. Mostra-se sobretudo generosa para com aquela cujo marido foi um traidor, acusando formalmente Maria junto de Isabel: pretende consolar essa mulher duma tal desventura, e prova-lhe que não conserva o mínimo ressentimento.»

Quando a rainha lhes estende as mãos, num derradeiro adeus, chamando-as a cada uma pelo seu nome, as damas ajoelham-se-lhe diante, cobrem-lhe as mãos de beijos e lágrimas.

Segue-se a grande scena da confissão, que marca o verdadeiro desenlace, se não da acção exterior, pelo menos do drama interior. Por ela é que o espectador completa o seu juízo sôbre o carácter da heroína. Só com Melvil, o antigo mordomo, Maria lamenta não poder ser ouvida por um padre da sua Igreja, cujo panegirico êle faz em termos sentidos e entusiásticos. Este elogio

fervoroso do catolicismo e da sua liturgia pomposa não era de molde a agradar às plateias protestantes: «Ah! como são felizes aqueles que a oração partilhada com alegria reúne na morada do Senhor! O altar está ornamentado, os círios acesos, o sino toca, o incenso espalha-se, o bispo ergue-se nos seus paramentos imaculados, toma o cálice, benze-o, e anuncia o grande milagre da transubstanciação, e, perante Deus presente, o povo convicto prostra-se por terra.»

Assim, na maioria dos palcos alemães, a scena é suprimida, como o fôra já na primeira representação. A supressão, todavia, não pode deixar de importar prejuízo à compreensão do drama, porquanto é no acto da confissão que o problema da culpa de Maria se resolve.

Quando ela se lamenta de ser a única excluída da benção celeste, que não pode penetrar naquela prisão, Melvil declara que se fez padre em Roma, que veio até ali para a ouvir em confissão e lhe trás a hóstia consagrada pelo pontífice.

Perante o sacerdote inesperado, Maria, nessa tocante atitude de Madalena arrependida que nunca deixou de produzir efeito na scena, confessa as suas culpas. A inveja, o ódio, os pensamentos de vingança enchiam-lhe a alma. Pecadora, esperava o perdão de Deus, sem poder perdoar à sua inimiga. E vem depois a grande culpa, a maior: «O rei, meu esposo, mandei-o matar, e ao que me tentou ofereci o coração e a mão.»

Hermann Hettner ⁽¹⁾, reconhecendo a mestria com que foi desenhado o carácter da heroína, acusa êste drama de *fraqueza*, justamente porque Schiller, pretendendo exaltar a sofredora, acaba por fazer do crime de Isabel um acto de justiça, e põe nos lábios da condenada esta resignada observação: «Deus julga-me digna de expiar, por esta morte imerecida, a grave, sangrenta culpa do meu passado.»

Modos de vêr. Pelo facto de Schiller não haver feito desta figura um tipo ideal de mulher, uma espécie de Ifigénia goethiana, não me parece que o fundo da acção sofra grandemente. É, por êsse lado, até, mais humano. Faz-nos pensar em Shakespeare, faz-nos pensar em Dostoievsky, faz-nos pensar no drama psicológico moderno.

A injustiça do julgamento não é menor por isso; o crime de Isabel não deixa de ser um crime, dados os motivos de ordem psicológica que, no drama (e não na história, de que não temos que cuidar agora) fazem actuar a rainha de Inglaterra. É mais uma rivalidade de mulheres do que um conflito de natureza política. Foi sempre êsse o pensamento do poeta: fazer um drama de paixão, em que o ciúme e a inveja da rival fôssem os motivos dominantes. Porisso descurou a história, pôs de lado a cronologia. Numa carta ao actor Iffland (22 de Maio de 1800), muito citada, e a que o próprio Hettner alude, Schiller

(1) *Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert.* — Id. *Das moderne Drama.*

afirmava o desejo de que fôsse uma dama-galã (*Liebhaberin*), nova portanto, a actriz encarregada do papel de Isabel, e dizia ter imaginado Maria com uns vinte e cinco anos e Isabel com trinta.

A injustiça do julgamento ressalta ainda nessa scena da confissão: Maria declara-se inocente da cumplicidade que lhe foi atribuída nas conjurações contra a vida de Isabel. *Maria Stuart* continua a ser uma tragédia do martírio.

Doutros pontos fracos enferma porém o fundo do drama. Um principalmente me tem preocupado, por me parecer o que mais avulta e por ter passado sem o reparo dos críticos — que eu saiba. A êste pretendo aludir aqui, tanto mais que o momento é o oportuno.

Pela primeira vez também, na scena da confissão, aparece uma *certeza* quanto à natureza do sentimento que Maria nutre por Leicester. Ela o confessa: «Ah! não foi apenas pelo ódio, mas ainda mais *por um amor pecaminoso* que ofendi a Suprema Bondade. O meu coração, dado à vaidade, deixou-se atrair pelo homem que deslialmente me abandonou e traiu.»

Até aí, nem na atitude, nem nas palavras da Stuart se revelara a scintilha amorosa. Há, é certo, uma carta enviada ao conde, de que Mortimer é o mensageiro, e em que Maria, em resposta a uma outra de Leicester, assegura que lhe perdôa e que se lhe entregará como prêmio, caso êle a consiga salvar.

E até à scena de que tratamos, dêsse pre-

tenso amor nada mais sabe o espectador, que, desde o começo do drama, se habituou a vêr na heroína uma mulher consumada na arte da sedução. As curtas referências, que Leicester faz ao conteúdo da carta, só podem levar-nos a pensar que se trata ainda duma habilidade de mulher galante, dum derradeiro expediente tendo em mira a salvação, dados os antecedentes e as concomitâncias, como sejam a posição dela, há tanto encarcerada e anciosa por que lhe caia do céu uma protecção segura, e a posição d'ele, favorito da rainha, senhor-todo-poderoso na côrte inglesa.

Em tais circunstâncias, é certamente para causar estranheza êsse amor, surgindo de súbito no fundo dum cárcere, e por um homem que desde tantos anos ela não via.

Mas não devemos esquecer que analisamos um drama do século XVIII à luz da crítica actual. Os românticos, até, são muito mais férteis em acções imotivadas do que êste grande precursor.

Chegam as scenas que precedem a execução, as scenas da despedida. Estão presentes Burleigh, Paulet e Leicester, que se conserva ao fundo, sem levantar os olhos. Vêem depois as damas e a Kennedy, com sinais de apavoramento. E a figura de Maria tem a grandeza e a serenidade das nobres figuras da tragédia antiga.

Pede que seja permitida aos seus servidores a livre passagem à Escócia ou à França e que o seu coração possa repousar em terra francesa, «onde sempre esteve.» Envia o perdão à rainha

de Inglaterra, e pede a Paulet que se não lembre dela com ódio, por lhe haver tirado o amparo da velhice; o sobrinho.

Quando se volta, para partir, encontra-se-lhe o olhar com o do conde Leicester. Maria treme, os joelhos dobram-se-lhe, está a ponto de cair. Leicester recebe-a nos braços. Ela (seguimos a rubrica) contempla-o em silêncio, com um olhar severo, que o conde não pode suportar, e diz enfim: «Cumpristes a vossa palavra, Lester. Tinheis-me prometido o braço para me conduzirdes fóra desta prisão e dáis-mo realmente agora. Sim, Lester, não era só a liberdade que eu desejava dever-vos. Havieis de fazer com que essa liberdade se me tornasse querida; era pela vossa mão, feliz pelo vosso amor, que eu queria fruir as alegrias duma existência nova. Agora, que estou no caminho que vai separar-me do mundo... posso, sem córar de vergonha, confessar a minha fraqueza vencida.»

O monólogo de Leicester, que finaliza o quadro, tem qualquer coisa de shakespeareano. Perdeu-se ao longe o som dos passos daqueles que acompanharam Maria ao lugar da execução. E Leicester, amarfanhado pelo remorso, sentindo a inutilidade dos protestos que fizera de conservar-se insensível, vai seguindo, numa tortura crescente, os ruídos que veem da sala onde se consuma o acto de expiação: «É a voz do decano... Anima-a... Ela interrompe-o... Escuta... Ela reza em voz alta... e com voz firme... Não se ouve nada... Nada mais... Só os solu-

ços das mulheres... Tiram-lhe os vestidos... Avançam o cêpo... Ajoelha na almofada... pousa a cabeça...»

Leicester recua de espanto. A tragédia de Maria terminou.

Quaisquer que sejam os defeitos notados pelo crítico na motivação dêsse amor, que passa quâsi despercebido através dos quatro primeiros actos, o efeito destas duas scenas é empolgante. Neste momento, o espectador não duvida, inteiramente ganho pela virtuosidade do dramaturgo.

*
* *
*

A tragédia da paixão e morte de Maria Stuart findou. Mas não findou a intriga. O dramaturgo carecia de dar um fecho ao episódio a que atribuímos a designação de *sub-acção (B.)*. A figura de Maria angelizou-se, exalçada pelas últimas dezenas de versos. E no quadro epilodal, o poeta vai desnudar a alma de Isabel em tôda a abjecção que pretendeu dar-lhe.

Na sua câmara, a rainha espera notícias da execução. E quando lhas trazem, seguras, completa a comédia da sua não-participação. Chama Davison, acusa-o de ter interpretado mal as suas palavras, ameaça-o com a pena de morte. A Burleigh, que chega com a satisfação do dever cumprido, retira-lhe o seu favor, chega mesmo a bani-lo. E tudo na presença do honrado Shrewsbury, a testemunha mais idónea para

essa comédia, em que ela pretende afirmar a pureza das suas intenções.

Em poucas frases assinala o poeta o castigo de Isabel. Shrewsbury, solicitado por ela a encarregar-se da guarda dos sêlos, recusa-se a continuar a servi-la. E quando ela ordena que chamem Leicester à sua presença, o impassível Kent responde: «O conde envia-vos as suas desculpas. Acaba de embarcar para França.»

O final não seria talvez desdenhado por um dramaturgo de hoje.

E assim termina a tragédia — uma das joias mais perfeitas da escola literária nascente. Com o *Goetz*, o *Werther*, o primeiro fragmento do *Fausto* — as obras-primas da mocidade de Goethe — e os dramas de Schiller (de que a *Maria Stuart* é o espécime esplêndido, pelo equilíbrio da estrutura, a harmonia da composição, a caracterização das personagens, o jôgo das psicologias) — aquilo a que depois se convencionou chamar «Romantismo», e a que Friedrich Schlegel deu, com o nome, uma hábil teorização, teve então a sua hora mais bela. Porquanto a escola, que dessa primeira e maravilhosa floração procedeu, se nos afigura como que uma degradação, uma degenerescência, a que poderia aplicar-se a frase com que aquele mesmo Goethe qualificara o precedente classissismo de imitação francesa — *ideais de bonecos pintados*. Ali, porém, os estrênuos admiradores de Shakespeare e da Natureza estavam mais perto duma e doutro, pelo menos na plasticização dos

psiquismos. No quadro semi-clássico, semi-shakespeareano dos seus dramas, não são títeres, não são bonecos pintados, mas — almas, que se debatem no conflito sério e autêntico da Vida.

ANGELO RIBEIRO.