

- **DISCIPLINAS LECIONADAS:**

- Língua portuguesa, Globalização das expressões, Literatura para a infância, Introdução à Literatura comparada, Retórica e argumentação, Culturas populares, Comunicação e património literário, Língua e cultura portuguesas para estrangeiros, Língua e Literatura portuguesas, ...

TEMA A PAIXÃO SEGUNDO JOÃO MATEUS OU A INFINITA PAIXÃO DE NORBERTO ÁVILA - LUCIANO PEREIRA, INSTITUTO POLITÉCNICO DE SETÚBAL (ESE)

1. O AUTOR, AS ORIGENS DO GÉNERO E AS OBRAS

Norberto Ávila afirma-se no panorama do teatro português, de forma inequívoca, como um dos mais reconhecidos e representados autores da nossa pós-modernidade aquém e além-fronteiras. Cultivou vários géneros literários desde a poesia à prosa, donde se destaca o conto e em particular o romance “dramático” género que alarga os hábitos e as estratégias de leitura, derrubando muros e preconceitos formais e estruturais, numa procura incessante de uma depurada estética e criatividade linguística.

A sua extensa obra dramática recria a história do teatro, faz luz sobre momentos de sombra do nosso teatro nacional, lembrando que existiram representações sagradas e profanas antes de Gil Vicente, revisita o imaginário universal dos temas mais clássicos que escorreram pelas margens dos rios onde se formaram as primeiras sociedades que recorreram aos ritos como primeiras representações dos primeiros mitos e onde se afirmariam os primeiros dramaturgos em honra das grandes divindades protetoras e dos heróis fundadores.

Norberto de Ávila convoca os antigos dramaturgos gregos e latinos, Gil Vivente, Shakespeare, Molière, assim como um grupo bastante variado de autores contemporâneos de onde se destacam os de expressão anglo-saxónica e alemã. As “paixões” são referidas como uma das primeiras formas de representação medieval em espaço francês desde o século XII, atestada uma Confraria própria para as suas representações no século XIV (Moussinac: 1957, 90. Com fortes indícios posteriores na península Ibérica, bem documentadas a partir do renascimento em Portugal (Rebello:1967,31-32) e em algumas das suas praças-fortes além-mar, com destaque para as da Índia (Martins: 1975), e para as representações quinhentistas nas naus que a demandavam (Martins: 1973).

Norberto não se limitou a escrever uma paixão (1972 e 1978). Norberto escreve uma segunda paixão (2011) em que o enredo se desenvolve em torno da história da sua pretensa representação. O seu narrador é o seu pretense autor, João Mateus, cantor popular, com um nome de ressonâncias bíblicas voluntariamente reforçadas. *Alia jacta est*. Os evangelhos tornam-se o testemunho da vida de um povo que sonha e que sofre sob o domínio de um poder distante que ajuda uma classe sacerdotal a sujeitar toda as energias criadoras de um povo cerceado da sua liberdade e do seu verdadeiro e único pastor.

A tragédia torna-se tragicomédia, a divina paixão torna-se paixão humana. Os pequenos e grandes sofrimentos tornam-se os pequenos e grandes erros da vida e da condição humana; os pequenos e grandes erros da representação da vida do quotidiano tornam-se os erros de uma paixão divina que leva quase à loucura e à descrença: Pai porque me abandonaste?

2. A PAIXÃO NO PENSAMENTO CRISTÃO E NA HISTÓRIA DA LITERATURA EM PORTUGAL

A Paixão de Cristo inscreve-se no âmago da fé cristã. Para o cristão, trata-se do acontecimento mais radical da humanidade, assim como o acontecimento mais radical da sua própria existência terrena: “*Para muitos é mesmo o momento central da sua História; para todos, um dos momentos mais marcantes da vida da humanidade*” (Neves: 2015, 7). Ela é a boa nova, é ela a salvação. Mais do que a vivência de uma morte, trata-se da radical afirmação de uma ressurreição: “*Claro que Deus, o único e verdadeiro deus, não pode morrer. Ele é o ser em si mesmo, quem dá o ser a todas as coisas.*” (Neves: 2015, 29) Ela é a manifestação mais radical do amor de Deus para com a sua criação, e em particular para com o seu povo. O povo escolhido que, ao longo da sua história, escolheu a traição, o orgulho e a ingratidão. A Paixão está anunciada desde o pecado original e desde a consequente expulsão do paraíso. A serpente teria que ser vencida, e com ela a morte teria que ser esmagada, como expressão do mais puro amor divino. Deus enviará o seu filho, feito homem, por intermédio do Espírito Santo, para proclamar a mais extraordinária relação de afeto e de amor: O amor de Deus pela humanidade, o amor de Deus por cada um de nós que mudou todo o decurso de uma história de barbárie naquela tarde de uma sexta-feira do mês de Abib.

Deus sacrificou-se pela humanidade. Pregado numa cruz, como a mais vil das criaturas, julgado por um poder religioso que não podia tolerar a afirmação da sua essência divina, o seu radical amor pela humanidade, tal como a boa nova que nos trazia. O reduzido círculo dos sumos-sacerdotes não podia suspeitar as trágicas consequências da sua intolerância e incompreensão: a profunda cissão de um povo que depositava todas as suas esperanças num messias que o orgulho dos seus dirigentes não podia reconhecer. O poder político, um poder invasor, conquistador e militar, embora frio e distante, não podia deixar de expressar uma profunda estranheza por tanto ódio, tanta irracionalidade, tanta incompreensão. Ouviu Jesus

proclamar a sua realeza divina. Ouviu-o proclamar que era a própria verdade encarnada, mas não soube ir para além da sabedoria que os gregos lhes ensinaram e limitaram-se a permanecer na dúvida filosófica que mal lhes possibilitava afastar-se de uma visão mítica da existência. Mas, o que é a verdade? Pilatos lavou-se, publicamente e ostensivamente, as mãos. Nenhum dos protagonistas romanos poderia suspeitar que aquele corpo que desrespeitariam, feririam e flagelariam, que aquelas roupas que sorteariam eram as provas físicas do Deus vivo que um dia viriam a adorar, as provas físicas de um Deus que viria a garantir a coesão de um Império que só, em Cristo, poderia sobreviver e encontrar a sua razão de ser.

A representação da paixão perde-se no tempo. Se é verdade que a cruz não consta de os primeiros símbolos de reconhecimento dos primeiros cristãos, sabemos que a sua presença na iconografia se intensifica a partir do século quarto. Os autos da paixão celebram-se desde a idade média, os prantos de Nossa Senhora, inicialmente com autonomia própria, integrar-se-ão nas representações da paixão. Se é verdade que só incidentalmente o tema foi retomado por Gil Vicente no final do auto da Alma e no breve sumário da história de Deus, reencontramo-lo em Baltazar Dias e no Padre Francisco Vaz, assim como no auto da ressurreição de D. Francisco da Costa. Em letra renascentista, datado de meados do século XVI, existe na biblioteca da Ajuda um devocionário manuscrito que deriva de forma evidente da tradição medieval. Contém, em prosa, uma ressurreição do senhor, quase igual a que foi descoberta num missal em Saragoça, impresso em 1485 e cantava-se em Girona, conforme consta de um manuscrito musicado da biblioteca central de Barcelona, embora com menos versos:

“Prosa da ressurreiçam:

[Chorus]

Surgit Christus cum trofeo,

*Iam ex agno factos leo,
Solemni victoria.
Mortem vincit sua morte,
Reseravit seram porte
Sue mortis gracia.*

*Hic est agnus qui pendeat
Et in cruce redimebat
Totum gregem omnium.*

*Cui cum nullus condolebat,
Magdalenam consumebat
Doloris incendium.”*

Coro

*“Ergue-se Cristo com o troféu, já de cordeiro feito leão,
com solene vitória. Vence a morte com a sua morte, correu
o ferrolho da porta, por graça da sua morte. Este é o
cordeiro que estava suspenso e, na cruz, redimia toda a
multidão dos homens. E como ninguém se compadecia dele,
um incêndio de dor consumia a Madalena.*

Anjos

Dize, Maria, que viste no caminho, olhando para a cruz de Cristo?

Maria

Vi Jesus ser despido e levantado na cruz, por mãos de pecadores.

Anjos

Dize, Maria...

Maria

Vi a cabeça coroada, o rosto sujo de escarros e cheio de dores.

Anjos

Dize, Maria...

Maria

*Vi os cravos perfurar as mãos e a lança ferir-lhe o lado, que se tornou uma
fonte viva.*

Anjos

Dize, Maria...

(...)”

(in Martins:1969, 27-33)

Teriam sido os monges de Gand, cidade flamenga, que no século X teriam, pela primeira vez, representado o Sepulcro. Em França, no século XI, os autores de Mistérios, muitas vezes juristas profissionais, procuram satisfazer as novas exigências de um público, que sem acesso ao latim, necessitam de ver expressos os seus sentimentos, as suas emoções e a sua cosmovidência, numa mistura entre o sagrado e o profano, o presente e o passado, o trágico e o cómico, a delicadeza e a grossaria, características próprias da mentalidade medieval. A Paixão de Mercadé, de Arras (1420) e os Mistérios de Arnoult e Simon Gréban, de Mans, entre os quais o Mistério da Paixão, são exímias ilustrações dessas novas formas de expressão e de representação do mundo. O primeiro teatro permanente está intimamente relacionado com a representação da Paixão, foi construído em 1402, em Paris, mercê de privilégios concedidos por Carlos VI à confraria da Paixão. No início do século XVI, relata-se, em Mons, um *Mystère de la Passion* com cenários polivalentes e bastante sugestivos:

“No Mystère de la Passion, de Mons, por exemplo, representado em 1501, os carpinteiros e os pintores levaram a cabo cenários por vezes polivalentes, mais sugestivos do que exatos, mas capazes de situar a ação dramática no tempo e no espaço, principalmente com a ajuda de letreiros explicativos.” (Martins: 1973).

Hoje, em Portugal continuam-se a celebrar os autos da paixão, nos domingos de ramos, ou durante a semana santa, sobretudo na quinta-feira e na sexta-feira da Paixão (tal como acontece em Santo António de Monforte ou em Chaves). As representações ininterruptas chegam a durar cerca de três horas, efetuam-se geralmente no grande largo das aldeias onde se erguem cenários compostos por pequenas construções reconstituindo o Sinédrio, a casa de Herodes, de Pilatos e o próprio Monte das Oliveiras. Por vezes a representação tem lugar no salão de festas. Em Miranda do Corvo o Alto do Senhor dos Passos ou a celebração do martírio de Cristo, representada de dois em dois anos, constituiu uma das mais complexas dramatizações do género atraindo grande número de visitantes:

“Organizado pela Irmandade das Almas, evoca os momentos mais significativos da paixão de Cristo, correspondendo cada passo a um altar, cuja montagem é tradicionalmente atribuída a uma família da terra. São dezassete as figuras que tomam parte da representação, entre crianças e adultos, além da figuração de Cristo, de sua Mãe e de Verónica – a quem cabe entoar os versículos, ao mesmo tempo que desdobra o sudário e o exhibe perante os espetadores. Após o Sermão do Pretório, Cristo encontra-se com sua mãe, momento que ocorre na praça principal da vila, ocasião sempre de grande dramatismo, embora o ponto mais alto da representação seja o da encenação da Crucifixão. Em espaço adequado ao efeito assiste-se à morte de Cristo, enquanto os espetadores escutam o sermão da soledade. As condições naturais do cenário em muito contribuem para o efeito alcançado nesta encenação: as antigas ruas da vila e o local conhecido pelo calvário, uma pequena elevação outrora coberta por oliveiras, onde agora se ergue um grande altar da construção recente.” (Barros, J. e Costa, S. M: 2002, 98-99)

3. A PAIXÃO SEGUNDO JOÃO MATEUS, FUNÇÃO DEDICADA AO POVO DA ILHA TERCEIRA

3.1. A CONSTRUÇÃO DO NARRADOR E A AFIRMAÇÃO CARNAVALESCA DAS BEM-AVENTURANÇAS

Norberto Ávila lança mão da paixão de Cristo para reconstruir perante nós uma das figuras mais populares da sua terra materna, a ilha Terceira de Jesus Cristo, o poeta popular:

“desses que felizmente se encontram hiperativos, digladiando-se amistosamente nas cantorias ao desafio ou escrevendo cada ano os novos textos (em verso, pois com certeza) que hão de constituir o suporte das danças dramáticas que animam o período carnavalesco. [E porque nem sempre são jocosos os temas escolhidos (por vezes até extraídos da História de Portugal, das Sagradas Escrituras ou dalgum tratado de santos], pareceu-me o assunto bíblico particularmente interessante para uma recriação literária da linguagem popular terceirense.” (Ávila: 2009,19)

João Mateus, de seu nome, o poeta surge-nos como uma encarnação de uma das dimensões do próprio autor, alguém que se inscreve totalmente na sua existência do quotidiano, alguém que se comove com as pequenas histórias de cada um de nós, alguém que se ri, que procura a comicidade do irrisório, das pequenas tragédias e das contradições da vida, alguém que se indigna, que sofre e que padece com as injustiças dos prepotentes, dos grandes deste mundo, alguém que se entrega com amor e alma às suas gentes e aos mistérios gloriosos, gozosos, dolorosos e luminosos da sua língua.

O poeta que se afirma como o verdadeiro autor do seguinte texto dramático não se assume apenas como um dos muitos poetas populares que nos deixam embevecidos pelas suas artes da palavra repentina e discursos jocosos, mas também exhibe uma subtil, mas evidente cultura filosófica e literária de dimensão universal. O facto de reunir o nome de dois dos evangelistas também faz dele uma espécie de arquétipo evangelista, dando à sua paixão uma dimensão ainda mais eterna porque ainda mais presente. Se a comicidade irrompe de múltiplas formas, sobretudo associada a ridicularização dos poderosos (Herodes, Simão de Betânia, 1º Pontífice, Pilatos, soldadesca romana, ...) é impossível ignorar a mensagem nuclear de toda a obra que talvez se possa resumir à simples e sábia afirmação do conjunto das bem-aventuranças:

*Jesus “Bem-aventurados são
Os mansos. Esses serão
Donos da Terra e da luz
Que vem da face de Deus.
Também bem-aventurados
Os que choram. Cansados
Serão um dia nos céus,
[...].” (2009: 134)*

O poeta prossegue segundo o modelo de Lucas e de Mateus, no começo do *Sermão da Montanha*:

*“Felizes os pobres...
Felizes os mansos...
Felizes os que sofrem...
Felizes os que têm fome de sede e de justiça...*

*Felizes os misericordiosos...
Felizes os de coração puro...
Felizes os pacíficos...
Felizes os que são perseguidos por causa da justiça...” (Mt 5,3-10)*

O final da função ou da peça, cantado pelos Anjos, acompanhados pelos músicos, parece a afirmação da mais radical ideologia humanista que norteará, até ao final dos tempos, os que uns chamam o infinito amor de Deus e outros apelidam do mais puro ideal socialista e revolucionário: Justiça, igualdade e fraternidade:

*“Jesus Cristo combatente,
Co’a bandeira da verdade,
Grita a palavra Igualdade
E cai morto à nossa frente.*

*Cristo ofendido e ultrajado,
Em tantas prisões cativo;
Cristo morto, Cristo vivo,
Renascido ao nosso lado.” (2009: 225)*

3.2. O CONJUNTO DAS DIDASCÁLIAS E A SUA ESTRUTURA POÉTICO-NARRATIVA

Toda a estrutura da peça é perfeitamente perceptível a partir das suas didascálias. Não se limitam a fornecer informações, de forma objetiva, sobre os cenários, sobre os adereços, sobre o fundo musical ou sobre as representações, mas contribuem, de forma sugestiva, para a poeticidade, para o dramatismo ou para a comicidade da obra. Elas constituem uma primeira narrativização do núcleo mítico e sagrado da peça. Funcionam, simultaneamente, de forma independente e

complementar às falas ou réplicas. Constituem um elemento estético essencial para o conjunto da obra. Funcionam de forma dialógica com os restantes elementos.

O texto dramático toma uma verdadeira dimensão polifónica. *A Paixão segundo João Mateus, Romance quase de cordel* é outra das possibilidades da criatividade literária que esta primeira narrativização permite. Atentemos nas suas características estéticas e saboreemos as suas diversas potencialidades, tanto poéticas, quanto narrativas e dramáticas. Esta ostentação dos mistérios da criação é apanágio de uma pós-modernidade tão culta quanto virtuosa, tão cómica quanto trágica, tão coloquial quanto erudita. Não estamos perante um arqutexto, nem tão pouco perante um conjunto de fragmentos vagamente paraliterários, com exclusiva função teatral, mas perante um texto com características pragmático-semânticas literárias que apresenta uma tessitura suficientemente coesa para dar origem a vários outros textos de modos e géneros variados e que se assume como verdadeiro hino, tanto ao realismo contemporâneo, quanto à criatividade e imaginação intemporal, sempre verosímil:

“Ao entrar no teatro, o público deve encontrar a cena aberta, já devidamente preparada para o espetáculo. No fundo recorda-se o dispositivo cénico. Este poderá ser uma estrutura muito simples, de tubos metálicos, por exemplo, com dois pisos.

O piso de baixo será utilizado para as diversas cenas de interior, com jogos de cortinas em vários planos. Lateralmente, alguns bancos corridos, onde se sentarão os músicos e os atores, apenas perceptíveis do público, aguardando o tempo de atuação.

Um estrado, com um alçapão à frente, cobre completamente esta área de representação.

No segundo piso levanta-se um pequeno quadro cénico, cuja cortina abre à italiana. É o «paraíso».

Duas escadas de mão tornam comunicantes os dois pisos.

Só a cortina da frente, no piso inferior, se encontra aberta.

O espetáculo poderá iniciar-se com a entrada dos músicos e dos atores, que, passando por entre a assistência, se dirigem lentamente para o palco. Vão os músicos tocando, e os atores que usarem cabeleira poderão levá-la dependurada na mão. Dão uma volta ao dispositivo cénico e ocupam os lugares que lhes estão destinados.

Afastando a cortina principal, aparece João Mateus, que avança para o público e faz uma vénia. E logo surgem os Anjos. Dois deles trazem uma capa e, quase ritualmente, a colocam nos ombros do poeta popular, antes de subirem também, pelas escadas de mão, ao piso superior.

Reunidos todos os Anjos além da cortina do «paraíso», João Mateus levanta o braço para trás, num sinal aos músicos, que deixam de tocar.” (Ávila: 2009, 129-130).

“(Na cortina do «paraíso» espreitam as cabeças dos Anjos.) (Idem: ibidem, 132)

(Os Anjos escondem-se, precipitadamente.) (p. 132)

(Com o mesmo gesto de há pouco, faz um sinal para trás.) (p. 132)

(Afastando a cortina apenas o necessário, os Anjos vêm colocar-se à frene dela, lado a lado. Cada um segura, com ambas as mãos, uma vela apagada.

Afastando a outra cortina, em baixo, entra o último, com um acendedor de vara. Dirige-se para João Mateus.) (p. 132)

(João Mateus tira do bolso uma caixa de fósforos e acende o pavio do acendedor. Volta a guardar a caixa.” (p. 132)

“(O Anjo dirige-se para junto do dispositivo cénico e, pela esquerda, vai acendendo as velas dos outros Anjos, regularmente dispostos à beira do «paraíso». Começa por cantar sozinho; mas cada um dos outros sucessivamente e à medida que a sua vela é acesa, vai juntando a sua voz, formando-se assim um coro.

Apenas a rabeca os acompanha. Depois de cada quadra, uma pancada no tambor.

Quando tiver acendido todas as velas, o anjo apagará o acendedor. Entregá-lo-á depois a um ator e subirá ao «paraíso». Surgirá pelo fundo, afastando a cortina, trazendo também uma vela apagada. E, acendendo-a noutra, voltará a cantar com os outros Anjos.

Virado para eles, João Mateus rege o coro.)” (p. 133)

“(Os Anjos colocam as velas numas bocas de castiçal que haverá na beira do estrado.

Entretanto, Jesus e alguns discípulos levantam-se e vão para trás da cortina.)

(Os atores abrem a cortina principal.

Jesus e os seus discípulos avançam até ao proscénio. Judas traz o tradicional saco do dinheiro; Pedro, uma grande chave. João Mateus acompanha-os com o olhar e fica voltado para o público.

Os atores fecham a cortina principal.)” (p. 134)

“(Judas afasta-se para um lado e fica de costas por algum tempo.)” (p. 135)

“(Dos bancos reservados aos atores levantam-se quatro soldados romanos, que marcham dois a dois. Trazem calçados tamancos ou galochas. O seu matraquear representa uma espécie de ameaça.

Ouve-se o tambor, que os acompanha no lugar dos músicos.

Os soldados dão uma volta ao dispositivo cénico e regressam aos bancos.

Enquanto isto, Jesus ficará impassível, sem olhar para eles. Alguns discípulos afastar-se-ão para os lados e só voltarão a reunir-se a Jesus quando os soldados se tiverem ido.)” (p. 137)

“(Entra, por um lado, a Cananeia, que se tinha levantado pouco antes. Aproxima-se de Jesus.) (p. 139)

“(Lança-se aos pés de Jesus.) (p. 141)

(Chorando.)” (p. 141)

“(Depois de beijar-lhe a fimbria do vestido, Levanta-se, ajudada por Jesus, e diz, enquanto se retira: [...] (p. 142)

(Entretanto a luz foi baixando em cena.) (p. 142)

(A Cananeia volta ao lugar dos atores. Jesus Cristo e os discípulos também, mas por lados diferentes. Durante esta saída, breve solo de trompete.

A luz cresce no «paraíso».

João Mateus levanta os braços e prepara-se para reger o coro dos Anjos, que finalmente canta.)” (p. 142)

“(Abre-se a cortina da frente.) (p. 143)

(Aparece o palácio de Herodes, simplesmente sugerido. Recortando-se na cortina do fundo, fechada, que duas colunas ladeiam, ergue-se o trono, em que está sentado, sonolento, o ator que interpreta Herodes. As luzes concentram-se neste lugar.) (p. 143)

(Breve solo de trompete.

O ator sobressalta-se ligeiramente, levanta-se e põe-se a passear de um lado ao outro.) (p. 143)

O ator esboça um gesto tímido, que é como um pedido de desculpa.

João Mateus volta-se para o público.) (p. 143)

(Finalmente, o ator entra na pele de Herodes.) (p. 143)

(Afastando a cortina do fundo, aparece Salomé.) (p. 143)

(O ator que interpreta Herodes parece ter-se esquecido do papel. Olha aflitivamente para João Mateus.) (p. 144)

(Salomé ensaia uns passos de dança, alcançando os braços, saracoteando o corpo. A rabeca e o pandeiro acompanham.) (p. 145)

(O ator volta a esquecer-se do papel. Põe-se a olhar para João Mateus.) (p. 146)

(Novamente se esquecer o ator do seu papel. Põe-se a olhar para João Mateus.) (p. 147)

(Herodes deixa-se amparar por Salomé e prepara-se pra sair.) (p. 148)

(Afastando-se a cortina do fundo, Salomé deixa passar o rei, e segue logo atrás.

Fecha-se a cortina da frente.

Levantam-se Jesus e alguns discípulos. Dirigem-se para o proscénio.

Segue-os a pouca distância um pequeno grupo de homens e mulheres.) (p. 149)

(Os homens e as mulheres do grupo mimam apanhar pedras do chão e prepara-se para atirá-las a Jesus.)

(Um após outro, os homens e as mulheres mimam deixar cair as pedras no chão; e vão-se retirando, à exceção do 2.º Homem, que se aproxima de Jesus.) (p. 150)

(O 2.º Homem afasta-se e regressa ao seu lugar.) (p. 151)

(Breve silêncio.

O apóstolo Mateus aproxima-se de Jesus.) (p. 154)

(Jesus vai saindo. Vão logo atrás os discípulos, exceto Judas.)

(De novo os quatro soldados romanos, ao ritmo do tambor, afirmam a sua autoridade, marchando dois a dois, numa volta ao espaço cénico. E regressam aos seus lugares. Judas segue-os a certa distância e a passos cautelosos.

João Mateus faz sinal aos Anjos.) (p. 155)

(João Mateus vai até junto da cortina da frente e, levando a mão à orelha, põe-se à escuta. E diz, depois.)

(Abre-se a cortina.

À volta da mesa está reunido o Sinédrio. Mas Caifás está de pé, a fumar. Ao ver abrir a cortina, apaga precipitadamente a cigarro numa coluna e deita-o para o chão. Entretanto diz João Mateus.) (p. 156)

(A cortina fecha-se, num rompante.) (p. 156)

(Volta a abrir-se a cortina principal.

Desta feita está o Sinédrio em pleno conselho. Caifás, ao centro, em cadeira de espaldar mais alto, preside. A uma banda e outra, pontífices, escribas e fariseus.) (p. 157)

(Caifás mete a lima das unhas num estojozinho, que guarda em seguida.

Ao mesmo tempo, os Anjos abrem cautelosamente o alçapão que há no sobrado do «paraíso» e espreitam para o Sinédrio.

Caifás levanta-se.) (p. 158)

(Os Anjos fazem o possível por conter o riso.) (p. 158)

(Caifás puxa do bolso um pesado cebolão de prata, preso a uma corrente. Consulta-o. Leva-o depois ao ouvido. Sacode-o.) (p. 159)

(Caifás guarda o relógio.) (p. 159)

(Riem-se os outros membros do sinédrio.) (p. 159)

(Os Anjos fecham o alçapão.

Ao ouvir bater o alçapão, João Mateus, que estava voltado para o público, vira-se repentinamente para trás.

Os Anjos endireitam-se e põem-se de mãos postas, seráficos, mas não por muito tempo.

Como se afinasse a garganta, João Mateus parece recomendar-lhe que se comportem ajuizadamente.) (p. 160)

(Afastando-se a cortina do fundo, aparece um Soldado, que, batendo as galochas uma na outra, logo se põe em sentido.) (p. 161)

(Afastando a cortina do fundo, entra o Soldado Bartolomeu e dá passagem a Judas Iscariotes. Este, como sempre, traz a bolsa do dinheiro.) (p. 163)

(O soldado vai saindo.) (p. 163)

(Dirige-se para aquele lado.) (p. 165)

(Todos os membros do Sinédrio se levantam.) (p. 167)

(Sai primeiramente Caifás. Quando os outros começam a sair, cerra-se a cortina da frente.

Breve interpretação musical.

Já no exterior, a um dos lados, reaparecem dois fariseus. Um deles é Simão de Betânia, que oculta o rosto com uma ventarola.

Por outro lado, entra Jesus, com alguns discípulos.) (p. 167)

(Os fariseus partem, apressados. Judas segue-os a alguns passos, enquanto Jesus e os outros discípulos se voltam para o público.) (p. 168)

(Surgem de novo os quatro soldados romanos, marchando dois a dois, ao ritmo do tambor. Depois de uma volta ao espaço cénico, regressam aos seus lugares.

Judas segue-os, a certa distância e a passos cautelosos.

Jesus e os restantes discípulos saem, pelo lado oposto.

Fecha-se a cortina da frente.) (p. 169)

(Entra o fariseu. Traz um terço a tiracolo, cujas volumosas contas vai passando monotonamente. Passeia de um lado ao outro.) (p. 169)

(No lado oposto aparece uma sua criada.)

(Põe-lhe a mão na anca, que ela sacode com uma enérgica pancada.)

(Tira do bolso um estojozinho de caracterização.) (p. 171)

(Contemplando-se ao espelhinho.) (p. 173)

(Aplica a tinta nas faces.) (p. 173)

(Guarda o estojozinho.) (p. 173)

(Breve intervenção musical.

Abre-se a cortina.

Noite. Mesa posta para a ceia, em casa de Simão de Betânia. Lázaro está sentado a um canto.) (p. 172)

(Lázaro levanta-se. E logo entram Jesus e alguns discípulos: Pedro, João, Tiago, Judas, Tomé e Mateus. Seguem-nos Simão e a mulher.) (p. 173)

(Com o seu sorriso postiço, dirige-se a Lázaro.) (p. 173)

(A Mulher sai.) (p. 174)

(A mulher do fariseu senta-se à mesa.

Entra a criada, trazendo um jarro e uma bacia de prata, e uma toalha de linho. Dirige-se para os convidados, a começar por Jesus. Cada um lhe apresenta a mão direita, sobre a qual ela lança um pouco de água, enquanto o diálogo prossegue.

A mulher do fariseu começa a servir os convidados.) (p. 174)

(Sai a criada.

Do lado oposto ao que se encontra Jesus, surge Maria Madalena, com um vaso de alabastro. Cruzam-se os olhares das duas figuras.) (p. 175)

Atravessa a sala e dirige-se Jesus. Derrama-lhe depois sobre a cabeça o bálsamo do vaso. E, banhada em lágrimas, lança-se-lhe aos pés, que beija e enxuga com os seus cabelos.) (p. 175)

(Maria Madalena beija-lhe os pés e levanta-se.) (p. 177)

(Maria Madalena vai para sair.) (p. 177)

(Fecha-se a cortina.

Escureceu, entretanto.) (p. 178)

(Faz sinal aos músicos, que começam a tocar.

Pouco depois, voltado para os Anjos.) (p. 178)

(Faz-lhes idêntico sinal. Eles cantam.) (p. 179)

(Os músicos continuam a tocar.

Descobre-se o espaço que representa uma rua de Jerusalém, a cujos lados estão homens, mulheres e crianças, com palmas e outros ramos.

Ao fundo, a luz vai crescendo de intensidade.

Aparece Jesus, no extremo da rua, acompanhado de em alguns discípulos, incluindo Judas. Pouco a pouco, vai-se o povo juntando a eles, e todos caminham em direção ao proscénio.) (p. 179)

(Agitam-se ainda os ramos nas mãos de Jerusalém.) (p. 180)

[...]

Não alonguemos este verdadeiro exercício de escrita que nos projeta, de forma tão natural para o *Romance Quase de Cordel*, com o mesmo tema e provocatoriamente, com o mesmo título.

4. A PAIXÃO SEGUNDO JOÃO MATEUS. ROMANCE QUASE DE CORDEL

4.1. A LINGUAGEM, AS MEMÓRIAS E O NÚCLEO NARRATIVO DA PAIXÃO

O conjunto das didascálias da Paixão torna-se o núcleo narrativo em torno do qual se desenvolvem reflexões, e episódios relacionados com as suas pretensas representações. Abundantes são as falas ou réplicas que reencontramos, referências aos autores, ao seu desempenho e à sua vida privada. Mas é o narrador, tal como em Brecht, já tão presente na primeira paixão, que se declina quase até à exaustão:

“Nã sei que direi de mim. Dalguns serei conhecido... Cantador pouco instruído, nã sei que direi de mim.

“Naci na ilha Treceira, chumada de Jasus Cristo. Dês que nasci, dês qu’inzisto, tem sido uma vida inteira a cantar e a oivir cantar.

“Mê pai era cantador. Minha mãe, essa, por môr de me fazer sessegar, semp’ um rimance cantava. Antão podia dromir. De tantos versos oivir já quáise in verso falava.

“Ó depois fui folião nas festas do Espír’to Santo. E hoje im dia ainda canto nas festas de todo o V’rão.

“Isto, ò redol da Treceira e nos açores im jaral. E nã só im Portugal. Foi inda na quarta-feira, chiguei d’Amér’ca do Norte, adonde vou há uns anos cantar, prós açorianos que lá prêcurum a sorte.”

(Isto dezia (i)eu naquele ano de 72, q’ando iscrevi a peça, sò pra que todos sòbessim qu’ê me deslocava cum frequência òs Istados Unidos. O que num era mintira. E a quadra ficou mêm’assim, pra nã dar mais trabalho. Naquel’ano, pra falar

mais dereitamente, os últ'imos meses tít'hum sido mãs era d'iscrita e d'insaios apretados, inté à istreia. – Adiente.)

“Também iscrevi enredos pràs danças de Carnaval. Essa (i)arte, bem ò mal, pra mim já nã tem segredos. Mãs quis agora iscrever alguma coisa mais grave, mais ferosa e mais suave. Ora o que haverã de ser? Foi tamanha hesitação! Depois de muntos cunseilhos, pus-me a ler os Avangeilhos: Saíu-me esta Paixão.” (Ávila: 2011, 38-39)

Mergulhamos no universo literário das memórias. Género literário bastante específico que permite, de facto, uma maior revelação do seu narrador, assim como uma maior proximidade e intimidade com o seu interlocutor, presumivelmente um espetador privilegiado da primeira representação da paixão que se torna o fio condutor de episódios ora dramáticos ora cómicos ou hilariantes. Confessa-nos o autor que foi na Califórnia (por ocasião do lançamento do seu álbum fotográfico sobre as fajãs de São Jorge, em 1993, que lhe ocorreu a ideia de ficcionar um encontro com o poeta polar, João Mateus, personagem que havia imaginado como autor da sua Paixão, agora com os seus provectoros oitenta anos e radicado em Tulare. O romance não podia, portanto, deixar de ser a história de uma escrita e da concretização cénica de um drama. A paixão que se enraíza na vida e na representação crua de uma realidade de emigração. João Mateus relembra episódios comoventes e graciosos, alguns pícaros a propósito dos atores que deram vida às suas inolvidáveis figuras bíblicas. Trata-se de um romance narrado na primeira pessoa num tom bastante coloquial, sem dizer uma só palavra, sentimos o autor sempre presente, os seus afetos, as suas emoções...

A figura de João Mateus aproxima-se muito mais do seu interlocutor e dos seus virtuais leitores, mais humana, mais divertida, mais marota, mais gozona, mais

compreensiva e mais sábia e com João Mateus é Norberto que se comove e que se espanta com a força da vida é ele que troça dela, é ele que troça de si próprio:

“Com este livro Norberto Ávila reincide n'A Paixão, abrindo-a a novas vias, e na arte de se movimentar hábil e inventivamente por diferentes estruturas discursivas, colocando em paralelo os planos distintos da representação e da vida, que aqui se tocam e se misturam, para reflexão e divertimento do leitor.

Romance Quase de Cordel, conjuga, com invulgar mestria, a segurança da tradição com uma perturbante modernidade. Como um Jano de duas faces, o autor volta-se para a cultura popular, mergulha nas suas raízes açorianas e nas falas de sabor antigo, para logo regressar à superfície, vivo e de olhar apontado às conquistas da ficção pós-moderna, sem ceder à tentação do fragmento.

Pela capacidade de harmonizar uma grande elaboração formal com a prática digressiva da oralidade; pela sua magnífica paleta de cores, a oscilar entre o roxo da via crucis e os tons indistigavelmente jocosos da glória de existir; pela capacidade de estabelecer cumplicidades com o leitor; pelo modo singular de infringir a própria norma romanesca, A Paixão Segundo João Mateus apresenta-se como um romance sem equivalente. E sem a possibilidade do espinho da desilusão.” (Carvalho, in Ávila 2011)

A nossa leitura não ficaria completa se não aludíssemos às características particularmente sugestivas da linguagem utilizada pelas personagens, tanto as da peça teatral, quanto as do romance quase de cordel. Trata-se de mais uma das estratégias para reforçar a verosimilhança, a comicidade e uma humildade que

apenas sublinha o virtuosismo linguístico e literário. Encontramos algumas características fonéticas próprias das pessoas letradas, tais como as inversões (prèguntar – perguntar, treminava – terminava, carpicho – capricho, ...), as omissões ou supressões (‘távum – estavam, ispectá’clo – espetáculo, ...), e as substituições (vurmeilha – verme[i]lha, fezera – fizera, chigar – chegar, ...).

Os regionalismos atribuem aos textos um colorido e uma graça inequívoca (almairo, eizempro, doairo, ...), a ortografia reproduz as características mais marcantes do falar terceirense, a palatalização e velarização das consoantes quando precedidas respetivamente de um som palatal ou velar, resultando o aparecimento de um [i] ou de um [u] epentéticos (expedido – expedido, melhor-melhor; oitros – outros; augua – água, cunservar – conservar, respunde - responde). “*Na Terceira, nomeadamente em Angra, também é muito característica a terminação [e] em vez de [o]*” (Barcelos: 2008, 25), característica que não nos pareceu significativa na presente recriação da linguagem popular.

Algumas expressões recorrentes reforçam a sua *pseudo*-pertença da *Paixão* ao corpus tradicional, assim como a verosimilhança das personagens e a comicidade das situações (Dês le dê Céu! Adiente. Crotina!)

4.2. A COMICIDADE

É de facto a relação entre o dramatismo do tema e a comicidade dos episódios e das expressões que atribui à obra a sua inequívoca identidade, e todo o seu interesse filosófico e literário. Por vezes a comicidade chega a ser hilariante mesmo se, por vezes com laivos lúgubres ou horripilantes:

“Pois aí vai o resto, prò senhor rir mêmo intê às lágrimas.

Mal a Olívia Cananeia havia expedido estas notícias, chega uma carta da prima (cujo nome era Daisy). Antre oitras revelações e divagações de semenos importância, pidia-le a de Monterey munta desculpa por, na sua últ’ma missiva, iscrita im tâ doloroso momento, nã se ter alebrado de dezer-le que, comã agora ia sendo hábito nos Istados Unidos, a tia Graziela nã fora sepultada, mãs cremada, e, pra melhor intendimento, queimada num forno especial. E que, tendo im cunsid’ração o mundo afeto de Olívia pla tia Graziela, fezera quistã de rupartir cum a sua q’rida prima as cinzas funerárias. “Se nã chigárum ainda, dévim d’istar a chigar”, acrescentava a Daisy; “mandei-as numa daquelas latinhas de farinha...” (e lá dezia a marca, de que nã m’arrecordo nim é preciso).” (Ávila, 2011, 34-35)

Percebemos os sentimentos que terão passado pela cabeça de Olívia e as consequentes reações digestivas. O realismo é levado até à irrisão, sem perder a sua verosimilhança.

Acompanhar os remorsos de Herodes, a sua pequenez humana, juguete das suas paixões, juguete do destino torna-se um exercício bem-disposto de reflexões filosóficas que não podem ir muito além de um trágico sorriso repleto de contradições:

“E o Herodes, aleviado: “Tudo q’anto desejasses. Cudei que não abusasses, usando tal regalia. Intê te podia dar deste mê reino ametade.”

Responde a Salomé: “Não hoive q’alquer maldade, bem podeis acarditar. Prèguntei a minha mãe q’al a sua ponião. ‘A cabeça de João Bautista é que nos cunvém’: foi a conselho que deu.”

“Nã vias que era contráiro à minha fé?”

“Mãs que almáiro de vertudes!, Pai do Céu!”

“Mandei-o descabeçar descuntra a minha vuntade.”

“E agora tendes soidade de vê-lo aí a penar no cativoiro?”

“Cunfesso: Caiíste no meu agrado. Té fiquei arrelampado cum tanto grande sucesso. O vistido que botaste, - qu’ê te dei naquele dia -, mais ninguém regeria senão a ti. E dançaste comã nunca vi dançar.”

Ora a nossa espampanante e espiritada Salomé, sentindo-se apaparicada cum tais refrências, insaia uns passos de dança, alcançado os braços, saracoteando o corpo. Por uma migalha de tempo, a rabeça e o pandeiro acumpânhum. Inté que o Herodes arremata o espiche estonteante: “Todos fezerum repairo e gavárum o doairo desse tê corpo no ar. Incantaste a nossa vista. Pois que uma prenda pedisses... Nunca julguei qu’inzegisses o fim de João Bautista.”

“Minha mãe é qu’infruiu essa morte im meu esprito.”

“Foi um martele bem-dito que deste mundo partiu. Mãs se calhar quis voltar, para vingar-se de nós. Inda escuito a tua voz, semp’ e semp’ a cundenar a tua mãe e a mim, por nos temos ajuntado...” (Idem: Ibidem, 59)

O fariseu, pela sua hipocrisia, arranca sorrisos contraditórios. Espelho coletivo.

Invoca-nos, convoca-nos provoca-nos e diverte-nos:

“E agora sim: cá o João Mateus introduz a cena divertida do Simão Labandeira (sabe a quem me refiro), e cum estas palavras: “Istranho palco da vida! No decurso da tragédia vem de rumpante a comédia, fazer a sua investida! Aque!’ hóme d’abanico, que vimos aquí há pouco, pois nã le falta descoco

para voltar! Certifico que tem por nome Simão. De Betânia. Tem assento no Sinédrio, o cão nojento! – Mãs peço a vossa atenção.”

Lá vem, pois, o fariseu, no seu andar miudinho. E traz um grande terço a tiracolo, cujas volumosas cuntas vai passando monot’namente. Passeia dipois dum lado ò oitro. E diz: “Ê pro mim, sou fariseu. De corpo e alma, acrecento. Este terço é o alimento mais melhor que Deus me deu.” [...]

“Agora, no lado cuntrário, aparece uma Criada. É munto espevitada. E diz: “O papa-terços! Só vendo! Cuntado, nã s’acardita! A devina graça habita um tal horror mais horrendo? Naquele rosto, a doçura é a másc’ra da maldade.” E, a modes que se recompondo da sua indignação, lá se derige ò fariseu: “Eu ando à vossa prècura.”

E ele antão, untuoso: “Cum que fim, minha beldade, meu alfenim, minha rosa?” Põe-le a mão na (i)anca (gesto que ela sacode cum uma valente pancada). E o patrão desabafa: “Causa das minhas desditas!” (p. 76-77)

A desconstrução da peça é uma das estratégias que pretende ir para além da sua verosimilhança, sem abrir mão da sua dramaticidade, reforçando a sua dimensão cómica e hilariante:

“Há de reparar que, lá de vez im quando, ê lanço a minha deixa òs atores, assim cumo se eles estivéssim predidos no mar do texto e precisássim numa tábuca de salvação. Nã digo qu’isso nã fosse necessário nos ensaios, ainda munto ò princípio. Mãs depois, achando graça às atrapalhações do pessoal, resolvi cunservá-las, cumo se fizéssim mêmo parte da peça. E assim ficárum, pra divertimento nosso e dos ispectadores. (p. 45)

Os anacronismos são outros dos ingredientes que tentam matizar a dimensão trágica da representação. Telefones e cigarros provocam sorrisos e gargalhadas:

“E vamos a outra cena, talvez das mais engraçadas.

Crotina carrada. Este João Mateus, junto a ela, leva a mão à orelha e faz minção d’escuitar o que dentro se passa. Logo dipois: “Ist’ aqui é o Sinédro. Tem pessoal reunido. Ô meio, munto intoirido, numa cadeira de cedro, ‘ stá o Sumo Saçardote, Caifás, sigundo le chânum...”

Aberta a crotina, vê-se que à volta da mesa está reunido o sinédro. Mãs o Caifás está de pé, a fumar um cigarro. Tanto que se apercebe do percalço im que se vê involvido, apaga precipitadamente o cigarro numa c’luna e deita-o prò chão.”
(p. 66)

4.3. REALIDADE, FICÇÃO E VEROSIMILHANÇA

A verosimilhança exige uma sólida tessitura contextual. A ficção cruza-se com a realidade histórica. A Paixão de Cristo cruza-se com as nossas pequenas paixões do quotidiano:

“ Aiinda mêmo há instante alomeei Florival, o mê filho do meio, que Dês tenha num bum lugarinho. É cum ele que tem a ver toda esta hestória.

Alcançado o tempo da tropa, lá foi ele pra Angra do Hiroísmo. (Bem bum que semp’ vinha ver-nos òs fins de somana.) Corria tudo munto bem – tanto q’anto é possível im tais judiarias próprias da instrução militar – e veio-nos certo dia cum a notiça de que ele e mai’ nã sei quantos da nossa

ilha Treceira havíum de seguir dentr’im pouco pra Lisboa. Bem se dezia, à socapa, que o destino mais cuncreto era a Guiné.”
(p. 38-39)

A verosimilhança faz, de facto, apelo aos acontecimentos que foram determinantes na vida de João Mateus. A voz emociona-se e embarga-se com as dolorosas memórias de quem tudo perdeu. O sismo de 1980 chegou sem se fazer anunciar e tudo levou:

“E o senhor há de ‘sculpar que, assim num repente, tenha de ser testemunha destas minhas lágrimas. Isto são coisas im que ninguém governa bem dereitamente. Farto istou eu de olhar estas fetografias, do noss’ispectác’lo, e agora, bem descuntravuntade, é o que se vê. Fraquezas a quem um home nã resiste. Nã semos tanto fortes q’anto nos parece. É que me viérum à alebrança aquelas oitras fetografias, munto mais antigas e relacionadas cum os veelhos tempos da minha família. Refiro-me a uma dúzia delas, muito estimadas e que, inf’lizmente, lá ficárum tamém nos escombros da nossa casa da Serrata. Aquilho é que foi mêmo uma disgrácia! Mãs paciência! Haija vida e saúde.” (p. 85)

As referências ao contexto histórico reforçam a ilusão do realismo da matéria narrada, assim como a dimensão crítica e interveniente de uma obra que interpela os prepotentes e glorifica os bem-aventurados:

“Mãs, à última da hora, cunstou que o Oldemiro já nã dev’ria fazer parte do nosso grupo. Isto porque havíum chigado òs ovidos de nã sei qu’autoridade, certamente um desses mês-sinhores da (i)alta polít’ca, uns zunzuns sobre

uma quadra que o Oldemiro tinha improvisado, uns dias antes, numa cantoria do Porto Judeu. (Isto porque o Oldemiro soibera da vinda do Nixon à Treceira e também porque, tendo visitado ultimamente os Estados Unidos, como cantor afamado que todos q'rium oivir, conhecia certas indrôminas da governação amaricana.) A quadra – nunca m'há-de esquecer – dizia assim:

“Lá lőinge a guerra perdura,
Ó Nixon, de modo infame!
Nã queiras matar os teus
Nesse infernal Vietname!”

(E, como nã podia deixar de ser, uns quantos desses soldados intê serium de sãingue açoriano, o que tronava a quadra deveras pertinente.)” (p. 97)

“E agora, pra treminar este desvio, mãs ainda porque vem a prepósito: Para as festas do Intrúido de 1975 (q'ando já todos os Portuguese havium recup'rado im pleno a sua libardade d'expressão), alembrei-me do Nixon oitra vez. Isto porque os noss' jornais falávum munto do escanduloso caso Watergate, im que o dito figurão se viu envolvido, numa indecente espionice. De mode qu'iscrevi um inredo para uma dança sobre o assúinto. E quem hav'ria (i)eu de cunvidar – e cum munto gosto – prò papel do Nixon? O Oldemiro, pois antão!

“É já 'stive na Treceira,”
(cantava o Nixon)

“E nã 'stou arrependido.
Mãs fiz a Dês uma prece.
O médo era qu'hoivesse
Um microfone iscundido
No rebordo do bidé.”

E o Ratão, que era (i)eu:
“Quem te pode ultrapassar?
Nós nã q'remos afinar
Sigundo o teu lamiré!” (p. 98-99)

4.4. A BOA NOVA, O SAGRADO E O PROFANO

A boa nova não se consegue, todavia, dissolver, nem no jogo dramático, nem na dimensão cómica que apenas lhe evidencia a solidez dos seus alicerces:

“Proclamo como eizempro, e tanta vez,” respunde o Devino Mestre, “que é vosso dever amar-vos uns òs oitros. Quero dar-vos este cunselho, talvez diente de mim dos prumeiros: Não ameis só os amigos; amai vossos inimigos por amigos verdadeiros.”

Mãs o Tomé mostra-se banzado, e mêmo esparvoado, zonzos de todo cum semelhante preposta: “Isso parece cuntrário à natureza dum hóme.”

E o Pedro, abespinhado: “Quer's insinar – Santo Nome! – o padre-nosso ò vigáiro?”

“Já cá nã 'stou,” diz o Tomé, e afasta-se uns três passos, um pouco de beija caída.” (p. 49)

O sagrado e o profano articulam-se tão natural e maravilhosamente que é com a maior das benevolências que chegamos a conceder a Cristo o privilégio de saborear, em plena Páscoa, uma alcatra lé no alto da serreta:

“(Isto de nesta refeição de Betânia ser servida alcatra foi um piqueno carpicho da minha fantasia, cunfesso. E um mê-sinhora da cidade mandou-me intê dezer, por intrepоста

peessoa, que devr'ia ser crodeiro. E ê mandei-le cumo reposta que aquiho num era ainda a refeição pascal, e que, de q'alquer modo, naquele momento, era (i)eu que escolhia a ementa im casa de Simão e de q'alquer oitro fariseu. E quer saber o mais ingraçado? Um desses jornais d'Angra do Hiroísmo botou logo na prumeira págena, im grandes letras: "Jasus Cristo ceou onte uma alcatra na Serreta." – Aquiho há de ter sido coisa do Sr. João Afonso. – Munto me diverti cum essa hestória.)" (p. 79-80)

A Paixão é uma infinita história de amor. João Mateus afirma até à exaustão o seu entendimento. Maria Madalena e Simão Fariseu constituem dois dos polos dessa dinâmica interminável:

"Julgaste bem, cum rezão. – Vês esta mulher, Simão? Dir-te-ei que s'apressou a prestar-me esta homenagem porque pressente o mê fim. – Depois da longa viagem, nã me deste água prós pés. Esta mulher, no intanto, trouxe lágrimas de pranto, amargo sal das marés. E enxugou, co'os cabelos, os mês pés. Tu, aliás, nem o ósculo da paz incluíste nos desvelos de quem cunvida e arrecebe. Esta mulher quis trazer-me o sé bálsemo, e of'recer-me a ixtrema-unção, pois precebe que ninguém mais o faria. Assim, são-le predoados os sês erros, sês pecados. Doitro modo ê nã diria a quem tanto amou:" – e volta-se prã Maria Madalena – "Mulher, eis que te dou solvição. Vai im paz." (p. 82)

A referência à última ceia funciona como um ritual preparatório ou, posteriormente, como um ritual comemorativo do supremo ato de amor, a Paixão

Suprema, reforçada pelo perdão concedido ao traidor. Nesta cena, nem a estranheza da linguagem lhe concede qualquer tipo de comicidade provocatória:

"Jasus móilha um padoço de pão no prato. E diz: "Esse a quem ê der o pão, sigundo o hábito antigo, esse há de ser o traidor. E im breve tempo." Istende o padoço de pão ò Judas 'Scariotes.

"Eu, Senhor?"

"Tu o disseste."

Judas aceita aquela nisca de pão e fica a olhar para ela, atarantado.

E o Devino Mestre: "Oive, amigo: Isso que tens a fazer, fáze-o depressa. Depressa."

O 'Scariotes sai antão, cabisbaixo e cambaleante.

Uma vez mais s'intreólhum os apóst'los, confundidos.

E Jasus, serenamente:" Para que tudo acunteça comã quis istab'lecer Deus, no seu alto sentido. – Ei-lo que se vai embora, rastejante. Melhor fora que não hoivesse nacido." Pega im seguida no pão e ruparte-o plos companheiros. "Tomai e comei o pão, corpo do mê sacrificio. Num simples gesto, o indício que, ao cumprir-se esta missão, restará de mim. Serei, depois do mê passamento, vossa força e mantimento." Cuntinuando a srimónia, faz circular o cales antre os discip'los. "Tomai todos vós, bebei este vinho d'amargura, sãingue da minha Paixão. Neste pouco, vinho e pão, a minha vida perdura. E lembro aquel' mandamento, o prumeiro de guardar: Vosso dever é amar, tal comã 'té ò momento vos amei." (p. 89-90)