

ENFORCADOS, QUEIMADOS E EXILADOS:
AS BRUXAS DE SALÉM E O JUDEU

HANGED, BURNED AND EXILED: *THE CRUCIBLE AND THE JEW*

DOI: 10.14393/LL63-v36n2-2020-4

Paulo Augusto Nedel*

RESUMO: Este artigo analisa duas obras dramáticas, *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller, e *O Judeu*, de Bernardo Santareno, e as relações que ambas mantêm com períodos históricos de seus países, respectivamente a Caça às Bruxas promovida pela Igreja Protestante nos Estados Unidos e a Inquisição Católica em Portugal nos séculos XVII e XVIII. Duas obras críticas ao passado e que podem ser relacionadas a momentos contemporâneos de sua produção, inserindo assim, indiretamente, uma crítica também ao Macartismo americano e à ditadura salazarista portuguesa no século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro. Bernardo Santareno. Arthur Miller.

ABSTRACT: This article analyzes two dramaturgical works, *The Crucible*, by Arthur Miller, and *The Jew*, by Bernardo Santareno, and relationships that both have with historical periods in their countries, respectively the Witch Hunt sponsored by the Protestant Church in the United States and the Catholic Inquisition in Portugal in the seventeenth and eighteenth centuries. They are two critical works of the past which can be related to contemporary moments of its production, thus indirectly inserting a critique of American McCarthyism and Portuguese Salazar dictatorship in the 20th-century .

KEYWORDS: Theater. Bernardo Santareno. Arthur Miller.

* Doutorando em Estudos de Literatura na linha de pesquisa Pós-colonialismo e Identidades do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). ORCID: 0000-0002-6861-7774. E-mail: professor.paulonedel(AT)gmail.com

Há um perigo enorme em procurar almas penadas. Tenho medo, tenho muito medo disso! Por que não havemos de nos culpar a nós próprios (...)? (MILLER, 1961, p. 54)

Falo das masmorras do Santo Ofício e do queimadeiro, bem o sabeis. E se esse alguém, enxotado do seu país pela tirania dos que lhe guardam as rédeas contra a vontade e o saber de muitos, tiver olhos e não for cego, ouvidos e não for surdo, miolos e não for tolo, por certo há-de ver, ouvir e pensar. Por certo há-de comparar. (SANTARENO, 1983, p. 163)

As Bruxas de Salém (*The Crucible*, no original) foi escrito pelo americano Arthur Miller em 1953 e é baseado em um episódio real, ocorrido em Massachusetts em 1692 e 1693. *O Judeu*, do português Bernardo Santareno, pseudônimo literário de António Martinho do Rosário, foi publicado em 1966, e sua ação transcorre em Coimbra e Lisboa de 1726 a 1739, tendo como pano de fundo a trajetória pessoal e artística de um dramaturgo condenado pela Inquisição. Duas peças de teatro que se relacionam por terem como referências acontecimentos históricos ligados a períodos em que a religião exercia tal importância no Estado e sobre as pessoas a ponto de decidir sobre suas vidas e, conseqüentemente, suas mortes.

Na obra de Miller, tem-se a história de um grupo de garotas que, flagradas em uma floresta praticando um ritual conduzido por uma escrava vinda dos Barbados, começam a acusar outras pessoas da comunidade no intuito de se livrarem da força. Uma mentira que vai ganhando força e tomando proporções impensáveis, em uma época da história americana conhecida como Caça às Bruxas, culminando na morte por enforcamento de pessoas que não tinham nenhuma relação com o ritual inicial. A ação d'*As Bruxas de Salém* se desenvolve em quatro atos, desenrolando-se com naturalidade e de forma linear.

O livro de Santareno apresenta parte da vida do Judeu, nome artístico pelo qual ficou conhecido António José da Silva Coutinho, advogado e importante autor dramaturgic que viveu entre 1705 e 1739. Transcorrendo em três atos, inicia em um auto-de-fé, em 15 de outubro de 1726, no qual, entre outros réus do Santo Ofício, são julgados António José e sua mãe Lourença Coutinho, cristãos-novos acusados de práticas judaizantes. Nascido no Rio de Janeiro, estudante de direito, o jovem de 21 anos é condenado às "penas de cárcere a arbítrio

e uso de hábito penitencial, pelo espaço de seis meses, contados a partir deste auto público de fé" (SANTARENO, 1983, p. 27). A ação prossegue com a perseguição que seus colegas lhe impõem no retorno à Universidade de Coimbra devido ao uso do sambenito, clara indicação de seu castigo. Após concluir seus estudos, António retorna a Lisboa, onde decide conquistar pelo riso e pela arte as pessoas que tanto o odeiam apenas por sua origem. O tempo passa, torna-se um advogado, casa e tem filhos. A obra passa a ter excertos em que são representados trechos das peças do próprio António José (*Vida do Grande Dom Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança, Esopaida ou Vida de Esopo, Guerras do Alecrim e Manjerona, Anfirião ou Júpiter e Alcmena*), já um dramaturgo reconhecido e de renome, principalmente no meio popular, mas permanentemente sendo vigiado. Acusado novamente de judaísmo, é preso e, após intermináveis sessões de tortura por não se confessar culpado, é condenado à morte na fogueira, aos 34 anos.

N'*O Judeu*, as rubricas lembram a presença de um narrador de romances, tamanha sua constante presença e o detalhismo descritivo. Muitas vezes, são maiores que as falas dos personagens, cruzando-as antes, durante e depois, indicando cada gesto, expressão facial, sentimentos recônditos que devem transparecer, e que ocupam, em determinados momentos, páginas inteiras, como a rubrica que abre a peça, na qual se apresenta o cenário, de forma extremamente detalhada.

Na obra de Santareno, as indicações cênicas servem para apresentar os personagens, não apenas em sua aparência física, mas, em especial, seu caráter, por meio de descrições irônicas, muitas vezes debochadas, dos modos e da psicologia dos indivíduos, como os três comentários a respeito do Inquisidor-Mor, que conseguem bem caracterizar seu temperamento para o leitor: "*mantém-se imóvel, inalterável a rigidez do seu rosto, apenas redobrado o brilho profundo e gelado dos olhos*" (SANTARENO, 1983, p. 15); "*inalterável sempre a expressão facial*" (SANTARENO, 1983, p. 16); "*imóvel e sempre impassível*" (SANTARENO, 1983, p. 18). Importa que esse tipo de comentário ficará restrito apenas ao leitor da versão impressa e não ao espectador sentado à poltrona do teatro, como se verifica ainda nesta descrição do Inquisidor-Mor:

É um homem de sessenta anos, alto e magro, com um todo de macerado ascetismo que, imediatamente, despertaria ao espectador um sentimento de

simpatia protetora, se o brilho metálico e abismal dos seus grandes olhos negros e incendiados não viesse interpor-se, cortando esta ligação afectiva. (SANTARENO, 1983, p. 73)

O rei, por exemplo, é apresentado em comentários ora nada lisonjeiros, como "*D. João V, nesta idade já bastante obeso, sofre um ataque de tosse brônquica, de maneira que do seu rendado peitilho se desprende, e cai no chão, o rico broche que o ornamentava*"; "*Mais vermelhusca e pletórica ainda, Sua Majestade esvai-se em cuspo e ranho*" (SANTARENO, 1983, p. 17); ora concordantes com a real figura a ser descrita: "*O Rei levanta-se: senhoril, altaneiro*" (SANTARENO, 1983, p. 21), demonstrando bem o tom irônico que caracteriza a obra em questão.

A seguinte rubrica refere-se à descrição de um personagem da obra que não atua na ação propriamente dita, mas interfere na sua narração de forma decisiva do instante em que é apresentado até o final:

É agora que os espectadores vão conhecer o Cavaleiro de Oliveira que, nesta peça, desempenhará o papel de narrador-comentador. Sentado numa velha mas bela e cómoda cadeira da época, colocada à extrema-direita, ou esquerda, num plano intermediário entre o palco e a plateia, a luz vai-no-lo mostrando suave e gradualmente, até a perfeita nitidez: Cerca de cinquenta anos. Vestido ao uso barroco, taful das cortes europeias do seu tempo, com um requinte e cuidado que, no entanto, não escondem inteiramente "uma certa dificuldade", a relativa pobreza do Cavaleiro, nesta fase de sua longa e alterosa vida. Dum modo geral, fala em tom displicente, um tanto desencantado, sempre à beira do dito irônico, aceradamente lúcido: Através desta civilizada ironia, escoia ele desesperos, dolorosas humilhações, fogos de paixão latente, indignadas rebeldias, violências agressivas... (SANTARENO, 1983, p. 38)

O Cavaleiro de Oliveira terá uma relevância muito maior do que apenas desempenhar "*o papel de narrador-comentador*", conforme o início da supracitada apresentação. Para tanto, já bastavam as rubricas, que expõem até os sentimentos mais íntimos, como o desespero, a humilhação, a paixão, a rebeldia e a violência escondidas do Cavaleiro. Entretanto, seu papel também não é simplesmente o de um personagem, como os outros, uma vez que está fora da ação que se desenrola tanto espacial como temporalmente e, na apresentação teatral, deve permanecer em um plano interposto entre os espectadores e os demais atores.

Assim como António José da Silva é um personagem real da história e da literatura portuguesa, também o foi Francisco Xavier de Oliveira, "Cavaleiro de Oliveira, que é este o nome por que já hoje sou conhecido dentro e fora de Portugal, e será talvez aquele por que me conhecerão os séculos vindouros..." (SANTARENO, 1983, p. 39). A partir desse ponto, é ele que assume, já nessa fala, a posição de narrador e de comentador dos acontecimentos da peça, mas não a ocupando sozinho, pois as rubricas continuam, até mesmo para referirem-se ao próprio Cavaleiro. Contudo, se divide esse papel com as indicações cênicas do autor, o faz com uma ironia e um sarcasmo ainda maiores, misturando a narração do presente da peça (1726-1739) com histórias de sua vida pessoal (1702-1783), em parte anteriores à ação, e comentários dirigidos aos leitores e espectadores do futuro.

Sua importância já é declarada no início da rubrica que o anuncia com exclusividade não concedida a nenhum outro: "*É agora que os espectadores vão conhecer o Cavaleiro de Oliveira*" (...) (SANTARENO, p. 38). Esse destaque, contudo, é transmitido apenas aos leitores da obra, ficando, evidentemente, inacessível ao espectador no teatro, a não ser que o diretor faça uma inovação e insira um narrador concedendo voz a essa indicação cênica. A frase dá a entender que o Cavaleiro parece ser aguardado na história, mas até aí seu nome não havia sido citado, o que demarca, com certeza, um rompimento da narrativa que denota o lustre do personagem.

Após sua apresentação, entra o Cavaleiro com extensos monólogos, entrecortados por rubricas e pela atuação dos demais personagens, às vezes em dois planos concomitantes: o do Cavaleiro e o dos demais. É a perseguição inquisitorial que liga os dois personagens, reais e ficcionais: António, condenado primeiramente à prisão e ao hábito e, posteriormente, à fogueira; Oliveira, sentenciado a ser queimado em efígie, como ele mesmo explica:

Sabeis que também a mim o execrável Santo Ofício condenou, em auto público de fé? Que também eu fui queimado... em efígie? Em efígie, porque não conseguiram apanhar-me "em corpo": Por esse tempo, felizmente, já eu residia aqui, em Londres. (SANTARENO, 1983, p. 53)

Com a fala, vê-se que a posição espacial do narrador-comentador-personagem Cavaleiro de Oliveira é "aqui, em Londres". Porém, ele está em Londres e em Lisboa ao mesmo tempo, como se constata nesta passagem, na qual se dirige diretamente aos espectadores do Teatro do Bairro Alto, local onde eram apresentadas as peças do Judeu:

"Vai em sete anos que resido em Londres, e ainda não pus os pés no teatro de Hay-Market a ouvir a mais apregoada opereta. Posso dizer que há mesmo doze anos não frequento espetáculos." Ah, detesto Londres!... (...) Olá, gente tão preciosa e rara, de tanta qualidade, em sangue e saber, aqui? No Teatro do Bairro Alto?! Verdade é, grossa, clara e incontroversa, ter o Judeu conquistado Lisboa! (SANTARENO, 1983, p. 162-163)

É essa distância temporal e espacial que permite ao Cavaleiro a liberdade que tem para criticar o Santo Ofício português da época em que ocorre a narrativa e, indiretamente, o regime ditatorial de António de Oliveira Salazar, na época de produção da obra e de suas possíveis apresentações teatrais. Ele está no passado, mas dirige-se ao leitor do futuro — que, na verdade, era o presente —, convocando-o à reflexão, para que transfira a história que se passa na época inquisitorial para seu contexto, na segunda metade do século XX. Entre as falas do Cavaleiro, cita-se três que são exemplares desse procedimento:

Penso... Imagino qual o julgamento que das gentes altas do meu tempo hão-de fazer os portugueses vindouros que isto lerem, ou ouvirem contar? Aqueles felizes mortais que terão a dita imerecida de viver no Portugal do século XX?... Como lhes há-de parecer absurda e improvável a celebridade deste Alegrete, e a de tantos outros a ele similares! Como se hão-de rir da sociedade que os admite e favorece!... (SANTARENO, 1983, p. 89-90)

(...) como tudo isto há-de parecer estranho, absurdo mesmo, aos portugueses que viverão daqui a cem, duzentos anos... nesse progressivo, inteligente e livre século XX! (*Mutação brusca. Apontando para o público, em ameaça irônica:*) Mas... vós ristes. Vós também ristes! Com o judeu, pela sua suspeita pena; comigo, herege protestante... insuspeito! e relaxado em efígie (*careta*) pelo Santo tribunal; com os suspeitíssimos estrangeirados que, naquele camarote, rindo, convosco comungam... Vós ristes. Suspeitos todos sois também! (*Silêncio mordaz; alegria cruel.*) Que vergonha! Que nojo! Que temeridade! Acaso medis o perigo em que, rindo, incorreis? Fazer campanha, e campanha folgada!, com gentes tão... chamuscadas, tão cortesãs do diabólico inimigo?! (SANTARENO, 1983, p. 173-174)

"A medo vivo, a medo escrevo e falo"...: Letra por letra, rasgar eu queria estes terríveis versos: Para que em nenhum outro tempo, neste infeliz reino de Portugal, nem um só coração neles torne a achar eco e companhia! E vós outros, portugueses ilustrados e livres, que todos o sereis nesse formoso século XX, se acaso os lerdes — por curiosidade estudiosa, que não por apelo dorido do sentir e da consciência violentados! —, haveis de nos pensar e lamentar. (SANTARENO, 1983, p. 202)

É interessante que Santareno misture, nas falas do Cavaleiro criadas por ele, trechos das obras do próprio, marcando-os com o uso de aspas. Nota-se também a presença das rubricas, sempre destacadas pelo uso do itálico. A segunda citação merece uma atenção maior porque, nessa fala, não apenas o Cavaleiro dialoga diretamente com os leitores/espectadores, como os insere como partícipes da peça e, ironicamente, como cúmplices seu e do Judeu, uma vez que riram, passando assim também à condição de culpados aos olhos do Santo Ofício, como ele e António José. Todos são dignos de suspeita, como na época da Inquisição e, como naquele momento, no período da ditadura salazarista.

Uma detalhada rubrica inserida em uma fala do Cavaleiro de Oliveira indica claramente ao diretor e aos atores como deve ser representado um auto-de-fé, assim como transporta o leitor para a Lisboa inquisitorial, explicando didaticamente os pormenores do funcionamento da procissão e também o que significa ser queimado em efígie:

Sempre ao som dos sinos, a procissão do auto público da fé começa a sair do Palácio da Inquisição, seguindo o trajecto (até a Igreja de São Domingos). A ordem dos elementos constituintes é a que seguidamente indicamos: À frente, sai o grupo dos Frades Dominicanos, ostentando o estandarte da Santa Inquisição. Vem depois o lote dos Penitentes, todos descalços e empunhando na mão direita um círio aceso: primeiro aqueles cujos crimes são menos graves, vestindo apenas roupas negras sem mangas; a seguir os que, sobre os hábitos negros, trazem também sambenitos com chamas pintadas de pontas viradas para baixo - 'o fogo revoltado'; depois destes, os negativos e relapsos destinados ao queimadeiro, cujos sambenitos apresentam também chamas, mas com as pontas viradas para cima; por fim, os heresiarcas que, além das chamas, têm pintado na veste o seu próprio retrato, cercado de cães, serpentes e diabos, todos de boca escancarada; cada um dos Penitentes é acompanhado por um Familiar do Santo Ofício, além de um Jesuíta, este apenas para os que vão ser queimados. Depois dos penitentes, vêm os Familiares, quase todos nobres e de rico trajar. Por último, a certa distância dos outros, surge o Inquisidor-Mor, de chapéu preto debruado a fita verde, e precedido pelos 1º e 2º Inquisidor.

Entre os Penitentes, pode incorporar-se um Homem ostentando, no cimo duma vara, um boneco de trapo e serradura, vestido com o hábito penitencial e apresentando-se com figura e dimensões humanas: trata-se de um 'condenado em efígie'. Poderão ainda integrar-se na procissão, neste grupo dos Penitentes, dois Homens transportando aos ombros um pequeno caixão que contém as ossadas de alguém, descoberto, acusado e condenado pelo Santo Ofício, após o seu falecimento. (SANTARENO, 1983, p. 94-95)

Utilizando citações de trechos das obras do Cavaleiro narrando como eram efetuados os interrogatórios inquisitoriais, Santareno remete a narrativa para o tempo futuro, no qual os procedimentos do governo ditatorial não eram diferentes, e a tortura física e psicológica a qual os presos do regime eram submetidos mantinha-se a mesma. O pobre e desgraçado António José representa todos os perseguidos, presos e torturados durante o governo de Salazar:

"Metem cada um dos presos em um tenebroso cárcere, aonde permanecem muitos meses sem serem interrogados, e espera-se que eles próprios declarem os motivos da sua prisão e que sejam de si mesmos acusadores, porque nunca os confrontam com as testemunhas. Desde logo todos os parentes do criminoso vestem-se de luto, e falam dele como de um homem *morto*: não se atrevem a solicitar perdão, nem mesmo a aproximarem-se do cárcere, tanto temem de ser suspeitos e envolvidos na mesma desgraça; chegando até a refugiarem-se em países estrangeiros, porque cada qual teme ser tomado como cúmplice."

Destarte usa o Santo Ofício com os detidos, e assim usará com o Judeu, com a sua infeliz mulher e com a sua martirizada mãe... (...) "A escuridão é quase completa, durante o dia; e os desgraçados presos suspiram pela noute, para se poderem confortar com uma lamparina de azeite." Cada uma destas celas, mais não é que um buraco imundo, de três metros por dois e meio, aonde chegam a juntar quatro, cinco, ou até mais suspeitos. Pobre, desgraçado António José da Silva!... (...) Em princípio, segundo o inquisitorial regulamento, cada preso é um possível denunciante dos outros: Daqui o porem os inquisidores especial cuidado na escolha dos detidos que juntos irão ocupar a mesma cela. (...) (SANTARENO, 1983, p. 202-203)

O Cavaleiro de Oliveira é a voz da razão em um momento de desrazão. Condenado em efígie por sua conversão ao protestantismo, refere-se ao próprio Jesus para argumentar contra os desmandos da Inquisição: "Cristo não mandou que se matasse ninguém por delito de religião, nem durante séculos os concílios e os Papas mandaram tal cousa" (SANTARENO, 1983, p. 219); "Como é que uma doutrina de tanto amor e tolerância, como a que Jesus Cristo ensinou, pôde levar a tanta atrocidade, e tão clamorosas injustiças?!" (SANTARENO, 1983, p. 119).

Sobre as duas últimas citações, a segunda é criada por Santareno, certamente com base em reflexões escritas pelo Cavaleiro, como a primeira. O conteúdo dessas falas remete diretamente a outro personagem da obra que, em um papel a princípio totalmente secundário, passa por um processo de amadurecimento que culmina em impressionantes demonstrações de consciência e de crítica na peça: o 1º Inquisidor. Esse personagem será o contraponto ao

Inquisidor-Mor, representando assim o lado humano da Igreja Católica e a esperança de uma Igreja melhor, fiel aos verdadeiros princípios de Jesus, acima referidos pelo Cavaleiro, e, abaixo, pelo 1º Inquisidor durante uma polêmica com seu superior:

(...) Todos os dias, em cada hora, penso... sinto que o Santo Ofício não é, não pode ser!, fruto da vontade de Jesus Cristo, Nosso Senhor. Que... que o Tribunal da Inquisição tem condenado à fogueira muitos homens inocentes de obras, ou sequer pensamentos heresiarcas... Inocentes (...). (SANTARENO, 1983, p. 80)

O 1º Inquisidor, atormentado com a realidade em que se encontra dentro do sistema inquisitorial, questiona a instituição religiosa e também seus próprios dogmas. Essa tomada de consciência do personagem tem como consequência, na obra, ricos debates teológicos entre ele e o Inquisidor-Mor, nos quais se acompanha dicotomicamente os pontos de vista serem confrontados, como nessa discussão entre os dois:

1º INQUISIDOR

E o Evangelho de Cristo? Jesus não odeia os pecadores, nem mesmo os despreza. Tudo faz para os salvar... *ama-os!*

INQUISIDOR-MOR

Também o Santo Ofício ama os pecadores. Também o Santo Tribunal da Inquisição esgota todos os meios — todos! para salvar os pecadores. O Santo Ofício é amor.

1º INQUISIDOR

(*Descontrolando-se.*) Não! Não é... O Santo Ofício é medo, medo, medo!... (SANTARENO, 1983, p. 121)

Se o 1º Inquisidor representa essa possibilidade de uma Igreja consciente, também é seu oposto o 2º Inquisidor, cópia ainda em formação do Inquisidor-Mor, representativo, portanto, da continuidade dos ideais da Inquisição, da tortura e da fogueira. Quando preso pela segunda vez, acusado de permanecer em práticas judaizantes, António José é interrogado pelos inquisidores. Na cena se percebe a importância dada à confissão dos acusados, seja verdadeira ou não, como se verifica nesta fala do 2º Inquisidor ao Judeu:

As confissões dos culpados são o único meio pelo qual podem merecer que com eles se use de misericórdia; e o principal fundamento que tem o Santo Ofício, para proceder contra as pessoas que em essas confissões são denunciadas. Porquanto, ainda uma vez, pelas entranhas benditas de Nosso Senhor Jesus Cristo, rogamos ao réu queira confessar as suas provadas culpas. (SANTARENO, 1983, p. 230)

António José não confessa "as suas provadas culpas", visto que não as cometeu. É torturado na polé, na qual, sucumbindo à dor, aceita confessar, mas volta atrás vinte e quatro horas depois. Assim, é condenado à fogueira em que irá morrer nas páginas finais do livro. O Judeu morre por manter-se fiel a seus princípios e por não aceitar confessar o que não fez.

Em *As Bruxas de Salém* todos esses temas também são desenvolvidos, como se verá, de outra forma, contudo. De uma brincadeira adolescente flagrada e interrompida pelo reverendo da pequena aldeia, a situação passa a se alastrar com tamanha intensidade que, em pouco tempo, envolve a todos. Com medo das consequências, uns vão acusando os outros. Em uma comunidade altamente religiosa como a dos puritanos, a crença no Diabo e em seu poder e influência no mundo terreno era determinante, o que se demonstra nas falas dos personagens. Já no início da primeira cena, avisam ao reverendo Parris que o médico não conseguiu encontrar a causa do distúrbio que mantinha sua filha desmaiada há tanto tempo: "Por isso ele pediu-me para lhe vir dizer que o melhor é o senhor começar a procurar causas sobrenaturais para isto, que naturais não as encontra ele" (MILLER, 1961, p. 20). Karnal, em *História dos Estados Unidos*, refere-se aos acontecimentos de Salém:

As acusações de bruxaria, uma constante em todo o mundo cristão da época, existiam desde o início da colonização. No entanto, um surto de feitiçaria como o de Salem, em 1692, assumia proporções inéditas. Nesse ano, um grupo de adolescentes acusou várias pessoas de enfeitiçá-las. O processo acabou envolvendo muitos membros da comunidade, entre homens e mulheres. (KARNAL, 2007, p. 51)

Ao final, conforme Karnal (2007, p. 53), "quase 200 pessoas tinham sido presas e 14 mulheres e 6 homens executados". Miller baseia-se no fato histórico de forma generalizada, não se atendo aos pormenores. Inclusive, inicia seu livro com uma "Nota sobre a fidelidade histórica desta peça", na qual explica as modificações ocorridas:

Esta peça não é histórica no sentido em que a palavra é usada por historiadores acadêmicos. Exigências dramáticas muitas vezes me obrigaram a fundir numa só várias personagens; a reduzir o número das raparigas da "gritaria"; a dar mais idade a Abigail; a simbolizar em Hathorne e Danforth uma mão cheia de juízes tão respeitáveis como eles. Apesar de tantos tratos estou convencido de que o leitor vai encontrar aqui a essencial natureza dum dos mais estranhos e terríveis capítulos da história da humanidade. O destino individual de cada personagem é exactamente o mesmo de seu modelo histórico e neste drama nenhuma há que não tivesse tido semelhante — e em alguns casos precisamente o mesmo — papel na história.

Quanto à psicologia das personagens muito pouco se sabe a não ser o que se pode inferir de algumas cartas, do relatório do julgamento, de certas crônicas escritas na época e de referências à sua conduta em fontes de variável confiança. Tudo isso pode portanto ser considerado da minha lavra, criações minhas delineadas com o melhor do meu engenho, em conformidade com o meu comportamento conhecido, com excepção do que no comentário, que escrevi para este texto, se indica. (MILLER, 1961, p. 9)

Miller refere-se, no final da citação acima, a seus comentários para o texto, diferenciados das rubricas por essas últimas estarem em itálico. Esses comentários, apesar de poucos, em geral antecedendo a apresentação de algum personagem importante, são extensos, ocupando páginas. Neles, o autor insere justamente o que não é de sua criação específica, ou seja, o que se sabia, em sua época, sobre os acontecimentos com base em documentos e livros de História. Como exemplo, pode-se citar trecho referente ao Reverendo Parris, parte do primeiro comentário, logo no início da peça, entre as duas primeiras rubricas e anterior a qualquer fala:

Ao tempo destes sucessos, Parris orçava pelos seus quarenta e cinco anos. A marca que este indivíduo deixou na história é repelente: há muito pouco bem a dizer dele. A despeito dos seus melhores esforços para ganhar as pessoas e o próprio Deus para sua causa, nunca o abandonava a ideia maníaca de que o perseguiriam. (MILLER, 1961, p. 11)

Com seus comentários, Miller também apresenta ao leitor a psicologia dos personagens, assim como suas características físicas. Analisa ainda a História, dando pareceres e interpretações pessoais sobre as causas e consequências. Contudo, usando a primeira pessoa, o autor não se permite maiores ousadias que deem a entender não estar se referindo apenas à caça às bruxas puritana do século XVII, e também, como teria sido sua intenção subliminar, à caça às bruxas do século XX, os comunistas, conhecida como Macartismo:

A histeria contra o comunismo foi replicada em casa com a nova “caça aos vermelhos” dos anos 1950. Conhecida popularmente como macartismo, a campanha contra a subversão em todos os aspectos da vida americana foi muito mais abrangente do que a carreira bizarra do senador anticomunista, Joseph McCarthy. As investigações publicadas contra a suposta subversão de intelectuais, artistas e funcionários do governo federal, que resultaram em inúmeras demissões, centenas de sentenças de prisão e algumas execuções (como a do casal comunista Julius e Ethel Rosenberg) tornaram McCarthy o rosto público do anticomunismo. (KARNAL, 2007, p. 230)

No capítulo intitulado "A Inquisição na democracia", em *América: história e contradições do Império*, Voltaire Schilling analisa o triste período estadunidense de censura e perseguições imposto a intelectuais e artistas, que culminou em convocações para deporem a comissões do Congresso, nas quais deveriam confessar ligações com a ideologia comunista e delatar companheiros. O autor, logo a seguir, conta um episódio em que Arthur Miller encontra, em abril de 1952, seu amigo e diretor Elia Kazan, que confessa ter denunciado membros do Partido Comunista com o quais manteve relações anteriormente. Miller entende que se conhecesse Kazan há mais tempo, ele certamente também teria citado seu nome. Encontra, nesse contexto, semelhanças com o episódio ocorrido duzentos e sessenta anos antes:

Miller, por sua vez, no dia seguinte ao infeliz encontro, chegou a Salem na Nova Inglaterra. Queria ter um contato direto com as provas do que lá se passara em 1692, quando, naquele vilarejo remoto, um surto persecutório, alimentado por denúncias de garotas histéricas, resultou no enforcamento de dezenove inocentes acusados de feitiçaria. Espantou-se com a idêntica ausência de lógica, a mesma busca da completa abjeção das vítimas, o mesmo fanatismo, covardia e perfídia que Miller, no ano seguinte, em 1953, imortalizaria em *As feitiçeras de Salem (The crucible)*. (SCHILLING, 2004, p. 215)

Inclusive, três anos após a publicação do livro, conforme Glass (2013), Miller foi intimado a depor perante o Comitê de Atividades Antiamericanas da Câmara (em inglês, *House Un-American Activities Committee* — HUAC) a respeito de suas posições políticas. Ironicamente, como se verá, passou por um processo semelhante ao de seu personagem John Proctor, negando-se a delatar outros envolvidos, sendo sentenciado a uma multa de quinhentos dólares ou trinta dias de prisão, condenação que foi posteriormente anulada.

Santareno, para obter o resultado de inserir, em seu texto sobre o século XVIII, cartuchos implícitos sobre o século XX, incluiu o Cavaleiro de Oliveira, que faz esse papel, diferenciando-se do autor das rubricas. Apenas muito indiretamente, Miller faz relações entre os dois tempos e suas dificuldades análogas, como nesta referência aos homens daquele tempo:

Aos seus olhos, os tempos deviam estar muito fora dos seus eixos, com problemas tão insolúveis e complicados como nos parecem **hoje os nossos**. Não é muito difícil ver com que facilidade muitos podiam ser levados a crer que a confusão do tempo era obra de forças ocultas e infernais. Certo é que não há sombra dessas considerações no relatório do processo das bruxas de Salém, mas é sabido que todas as épocas de desordem social geram místicas suspeições desta natureza e quando, como aqui, por debaixo da superfície social surgem prodígios tamanhos, é esperar demasiado que um povo contenha por muito tempo a gana de se atirar sobre os seus bodes expiatórios com toda a força de suas frustrações. (grifo meu) (MILLER, 1961, p. 16)

Miller é tão sutil que, mesmo quando utiliza "hoje os nossos" para se referir aos problemas de seu tempo, dificulta encontrar uma referência clara a isso, uma vez que automaticamente retoma o assunto a Salém, explicando a História, deixando de forma muito subentendida as referências ao Macartismo.

Em *As Bruxas de Salém*, as rubricas — em menor número e pouco extensas — também descrevem o físico e o caráter dos personagens, como esta de apresentação de Abigail, uma das principais personagens da peça, sobrinha do reverendo: "É uma rapariga de deslumbrante beleza, dezassete anos, órfã, senhora duma infinita capacidade de dissimulação. Assim, neste momento, toda ela é ansiedade, apreensão, correcção" (MILLER, 1961, p. 9). A simples apresentação já a mostra como uma dissimulada, de certa forma chamando a atenção para essa característica da personagem, que terá grande importância na obra.

Ainda sobre os comentários de Miller, é interessante destacar que ora ele antecipa a história, ora utiliza formas de estimular a curiosidade do leitor, como quando se refere, no início, à gritaria que será protagonizada pelas garotas no tribunal, muito tempo e muitas páginas depois, e, de repente, suspende o que está a contar: (...) "tantas vezes a corroborar os depoimentos mais sobrenaturais ou vermos a filha a conduzir a 'gritaria' precisamente nos momentos mais oportunos do julgamento, especialmente quando... Mas disto falaremos a seu tempo" (MILLER, 1961, p. 30-31).

O já citado Reverendo Parris é pai de Betty, a jovem que tem uma crise nervosa após ser flagrada por ele durante o ritual na floresta, e fica inconsciente, causando a necessidade do médico e o começo do falatório envolvendo a presença sobrenatural, e também é tio de Abigail, a organizadora do ritual, que se aproveitará da situação para tentar, de todas as formas, incriminar Elisabeth Proctor para ficar com seu marido, John Proctor, com quem teve uma relação quando trabalhava de empregada para o casal.

Essa ligação com as pessoas envolvidas no ritual faz com que Parris tente ao máximo esconder, até o final, detalhes que possam lhe prejudicar. Seu maior adversário é justamente Proctor, contrário às atitudes do reverendo por motivos de ordem religiosa, mas também referentes à administração da comunidade.

As questões econômicas e teológicas misturam-se, em uma crítica severa ao comportamento de membros da Igreja que se aproveitam em benefício próprio. A postura da Igreja Católica, inicialmente reprovada pelos líderes religiosos protestantes, muitas vezes acaba se repetindo, mantendo um ciclo em que os fiéis permanecem submissos a um poder terreno reivindicado como vindo do Céu.

A discussão econômica continua com a entrada de outros membros mutuamente se acusando e fazendo cobranças, por vezes envolvendo heranças e vendas ilegais. Apenas uma introdução de como o aspecto financeiro exercia cabal influência, em especial considerando que os bens e terras dos condenados passavam a pertencer à Igreja ou ao Estado.

É a chegada de Hale, conhecido como o "caçador de diabos" (MILLER, 1961, p. 52), que desencadeia a caça às bruxas. Para ele, "O Demônio é rigoroso: as marcas de sua presença são nítidas" (...) (MILLER, 1961, p. 71). Tudo passa a ser motivo de sua desconfiança, e, com isso, rapidamente a população aprende que, com qualquer denúncia, questões pessoais podem ser resolvidas. Para se livrar de uma acusação, basta também acusar alguém, mas, acima de tudo, confessar. Independente da gravidade do pecado, a confissão é o primeiro passo para o perdão; o segundo, mais denúncias. Quando Abigail entende isso, ao ver Tituba, a escrava que conduziu o ritual, ser questionada por Hale, cria um jogo de falsas acusações que virá a envolver toda a comunidade de Salém:

ABIGAIL

Eu também me quero abrir. (*Voltam-se todos para ela, perplexos*). Eu quero a luz de Deus, quero o doce amor de Jesus! Eu dancei para o Demônio; eu assinei o livro negro do Demônio; mas quero voltar para Jesus, quero beijar as mãos de Jesus. Eu vi Sara Good com Satanás! Eu vi a senhora Osburn com Satanás! Eu vi Bridget Bishop com Satanás! (MILLER, p. 92-93)

A partir da falsa confissão de Abigail, forma-se uma rede de denúncias, em que qualquer um pode ser acusado por qualquer ato suspeito ou não, e o importante não é o acusador provar a acusação, mas sim o acusado conseguir provar sua inocência. Essa só pode ser provada através da confissão (verdadeira ou não) e de uma nova acusação.

Evidente que quanto mais exagerada a confissão fosse, mais correspondia ao que a autoridade queria ouvir, por realmente acreditar naquilo. A confissão da personagem Sara Good, contada aos demais por Mary Warren mostra bem isso:

Confessou que (*com um estremecimento de horror*) fez um pacto com Lúcifer, e assinou o nome dela, com sangue, no livro negro do Diabo, e comprometeu-se com ele a atormentar os cristãos até o dia em que Deus for destronado — e nós formos obrigados a adorar o Demônio por todos os séculos dos séculos. (MILLER, 1961, p. 110)

Importa ressaltar a importância da confissão, declarada ironicamente nas duas obras: mesmo sendo uma mentira, a confissão podia salvar a vida do acusado. Contudo, não impedia outras sanções. Isso fica claro na fala de Mary Warren: "Mas se elas confessarem não chegam a ser enforcadas. Não vê isso, senhor Proctor? Sara Good, por exemplo, vai ficar apenas uns tempos na cadeia" (MILLER, 1961, p. 14).

Proctor não vê isso; no entanto, não tardará a entender a triste realidade do poder da confissão. Antes disso, sua esposa Elisabeth será acusada de bruxaria e tentativa de homicídio contra Abigail, que dirá ter sido atacada por um espírito que lhe dava agulhadas. Quando uma boneca dada à senhora Proctor por sua nova empregada é encontrada com uma agulha dentro, esse será um indubitável sinal diabólico, na opinião do Reverendo Hale.

No intuito de salvar sua esposa, Proctor assume às autoridades seu caso adúltero com Abigail, para mostrar que tudo não passa de uma farsa para que sua esposa morra e ela possa ocupar seu lugar. Acusado de devassidão, Proctor é preso e torturado. Não há descrições das

torturas, apenas a sua confirmação disso para Elisabeth e algumas falas que se referem a Giles Corey, que morreu na prisão:

ELISABETH

Não foi enforcado. Ele não quis responder nem sim nem não ao acto acusatório; porque se ele negasse a acusação, enforcá-lo-iam e vendiam-lhe as propriedades em hasta pública. Por isso ele nada disse e morreu cristão segundo a lei. Desta maneira os filhos ficam com as terras, porque ele não podia ser condenado como feiticeiro sem responder à acusação, ou sim ou não.

PROCTOR

Então como morreu ele?

ELISABETH, *delicadamente*

Esmagado, John. (...) lam-lhe colocando enormes pedras sobre o peito para o obrigar a responder ou sim ou não. (...) Contam que apenas disse duas palavras: "Mais uma". E morreu. (MILLER, 1961, p. 264-265)

Para salvar sua vida, Proctor aceita confessar, mas é avisado de que a confissão deve ser escrita para ser afixada à porta da igreja. Ele assina, contudo não entrega o papel. Coagido a denunciar Rebeca Nurse, nega-se: "Apenas posso falar dos meus pecados. Os dos outros não são da minha conta" (MILLER, 1961, p. 276). Aqui a ascensão do personagem:

HATHORNE

Mas, Proctor, a aldeia tem que ter uma prova de que o senhor...

PROCTOR

Ao Diabo, a aldeia! Eu confessei a Deus e Deus viu bem o meu nome neste papel. (...) Deus não precisa de ver o meu nome afixado à porta da igreja! Deus vê o meu nome, aqui. Deus conhece os meus pecados e sabe como eles são negros! Isso basta! (...) Eu não sou a Sara Good nem a Tituba! Eu sou John Proctor! Não, não se servirão de mim! (...) Tenho três filhos, senhor. Como posso eu ensinar-lhes a ser homens se eles souberem que vendi os meus amigos? (MILLER, 1961, p. 278-279)

Proctor rasga a confissão. Ele e Rebeca Nurse, que também não admitiu aliança com o Diabo, são mandados para a forca e cai o pano. Os dois negaram-se a mentir e pagaram com a morte. Assim como o Judeu, mantiveram, apesar das adversidades, da perseguição e da tortura,

seu caráter ímpoluto e não participaram do jogo de denúncias e mentiras imposto pelos tribunais.

Se Proctor e Rebeca Nurse mantêm seu caráter imutável, a ponto de morrerem por aquilo que acreditam, o reverendo Hale sofre um processo semelhante ao vivido pelo 1º Inquisidor no texto dramático de Santareno. No início, apenas a pronúncia de seu nome causava espanto e medo, pois Hale era "o caçador de diabos" (MILLER, 1961, p. 52), "grande perito em artes demoníacas" (MILLER, 1961, p. 28) que "desmascarou uma feiticeira em Beverley" (MILLER, 1961, p. 29). Quando visita a casa de John Proctor, a rubrica apresenta uma mudança em sua postura: "É agora uma pessoa diferente — um tanto curvado — e existe nas suas maneiras uma espécie de deferência, de sentimento de culpa mesmo" (MILLER, 1961, p. 71). O personagem mostra-se culto, rigoroso na procura de sinais demoníacos, rígido com as pessoas quando necessário, mas justo e prudente em não acusar enquanto não tem provas.

Diferente do juiz Hathorne e do delegado do Governador Danforth, que, como o Inquisidor-Mor, insistem para que os acusados falem aquilo que querem ouvir. Hathorne é descrito na rubrica com um "Homem na casa dos sessenta, é um magistrado severo, que não conhece o remorso" (MILLER, 1961, p. 164). Quando Hathorne está interrogando Proctor e Giles Corey, e se sente ofendido pelo último, que se nega a responder o nome de um informante, manda o prender pela desobediência. Nesse momento, há a tomada de consciência de Hale: "Já não podemos fechar os olhos. Um medo prodigioso deste Tribunal percorre a província..." (MILLER, 1961, p. 191). Hale começa a entender que a firmeza de Proctor, Giles e Rebeca Nurse não é uma simulação para esconder a verdade, e sim a própria verdade. Da mesma forma que a confissão dos outros, causada pelo medo, é a mentira que ele tanto queria evitar. Contudo, se Hale é atormentado pela dúvida, essa não existe para Danforth. A seguinte declaração do delegado resume seu inalterável conceito sobre a questão:

(...) Num crime ordinário de que maneira se defende o acusado? Recorre-se a testemunhas para provar a sua inocência. Mas a feitiçaria é *ipso facto*, na sua configuração e natureza, um crime invisível, não é verdade? Por consequência, quem pode ser testemunha dum crime destes? Apenas a bruxa e a vítima. Ninguém mais. É evidente que não podemos esperar que a bruxa se acuse a si própria. Portanto, não temos outro remédio senão acreditar nas vítimas. Ora elas testemunham. Estas crianças testemunham livremente e,

quanto às bruxas, ninguém nega que nós fazemos o impossível para obter as suas confissões. (MILLER, 1961, p. 196)

Por saber realmente o quanto é feito para "obter as suas confissões", Hale deixa de concordar com o sistema ao qual pertence e abandona o tribunal. Porém, não abandona a causa. A partir daí, entendendo como funciona esse sistema, insiste para que os acusados confessem — mesmo que falsamente — para que vivam. Sua consciência agora o dilacera pela culpa que carrega: (...) "porque é duas vezes maldito o ministro de Deus que aconselha os homens a mentir, mesmo para salvar a vida" (MILLER, 1961, p. 258). O diálogo que segue a essa última frase bem demonstra o amadurecimento do personagem:

HATHORNE

Reverendo Hale, veja o que diz. Não se trata de mentir. O senhor não pode dizer que confessar é mentir.

HALE

É mentir sim, senhor. Eles estão todos inocentes!

HATHORNE

Não consinto que repita o que disse!

HALE, *prosseguindo, para Elisabeth*

Não se deixe enganar sobre o seu dever, como eu me enganei sobre o meu. (...) Dou-lhe, pois, um conselho, senhora Proctor: não se agarre a grandes princípios quando esses princípios fazem correr o sangue. É enganadora a lei que nos conduz ao sacrifício. A vida, mulher, a vida é o mais precioso dos bens de Deus, e nenhum princípio, por mais glorioso, pode justificar que se tire a outrem. Peço-lhe, portanto, senhora Proctor, insista com seu marido para que confesse. Ele que minta. Que não trema do julgamento de Deus, neste particular, porque pode muito bem ser que Ele condene menos um mentiroso do que aquele que sacrifica a vida por orgulho. Convença-o, suplique-lhe. (...) (MILLER, 1961, p. 258-259)

Se, n'*As Bruxas de Salém*, o clima de desconfiança generalizado conduz a uma série de denúncias que podem ser feitas por qualquer um, caracterizando uma ação coletiva, n'*O Judeu*, Santareno sintetiza todas as formas de vigilância, perseguição e delação no Estudante Pálido, um personagem alegórico, sem rosto definido, que representa os informantes secretos infiltrados do período do Estado Novo, assim como a Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) e até mesmo as Comissões de Censura, como a Comissão Teatral, com censores enviados

para assistir aos ensaios das apresentações. Repare-se neste trecho, no qual uma rubrica direciona como deve ser encenado um momento em que o António José avista o Estudante Pálido e o Cavaleiro de Oliveira inicia sua crítica referindo-se aos membros da Inquisição para, em seguida, utilizar termos mais modernos e trazer discretamente a situação para a conjuntura portuguesa do século XX:

O Judeu, instintivamente, protege com o seu os rostos da mulher e da filha: Ansioso, a tremer, olha fixamente um sítio do palco onde, da sombra, surgiu o rosto sibilino do Estudante Pálido, vestido agora como um pequeno fidalgo da época. Olha, sempre sorrindo para o grupo de António José com Leonor e, sem uma palavra, lentamente, desaparece no escuro. O Cavaleiro de Oliveira, a princípio perplexo entendeu: Grande filho da...! Perdoai-me, Vossas Senhorias, mas...! Cuidado, António José! Defende-te, rapaz! Olha que o Santo Ofício já cheira a tua prosperidade económica e a felicidade do teu lar, e traz o apetite aguçado! (Para o público:) Estais vendo? Que lástima de país! Espiões, polícias, outra vez espiões... Quem pode viver em Portugal? (SANTARENO, 1983, p. 134-135)

As duas obras, como se demonstrou até aqui, apresentam vários aspectos em comum: são textos dramaturgicos inspirados em fatos históricos reais, que tratam de temas ligados à História das Religiões (Católica e Protestante de Confissão Calvinista), com personagens principais que se mantêm íntegros com relação às suas convicções e que, por isso, pagam com sua vida, além de personagens que representam os opressores sistemas religiosos de seu tempo e outros que, com o amadurecimento, questionando os dogmas impostos, mudam suas crenças e passam a defender os oprimidos. Por último, e quiçá o mais importante, referem-se ao passado para questionar os problemas do tempo presente de sua produção.

Há de se salientar, todavia, também duas diferenças fundamentais, sendo a segunda consequência imediata da primeira: a presença do personagem/narrador/comentador Cavaleiro de Oliveira, n'*O Judeu*, que não tem um equivalente n'*As Bruxas de Salém*, e que inclui os leitores/espectadores na narrativa, levando-os a refletir e interagir, trazendo o enredo para seu contexto histórico.

Os diálogos da peça de Miller não fazem referências à situação política de sua época de produção, apenas os comentários paralelos do autor, ou hipertextos. Sabe-se de sua intenção de comparar o período da caça às bruxas ao período da caça aos comunistas devido apenas à sua biografia. A peça, propriamente dita, não traz marcas disso. Dois comentários tocam no

assunto de forma direta, mesmo assim não deixando clara nenhuma crítica e relativizando a questão:

Nos países de ideologia comunista, todas as oposições são atribuídas a súcubos capitalistas irremediavelmente malignos, e, na América, qualquer indivíduo que não tenha opiniões abertamente reaccionárias está sujeito a ser acusado de conivência com o inferno vermelho. Vemos assim que à oposição política é atribuída uma máscara inumana que justifica depois a abrogação de todos os costumes normalmente aplicados no convívio civilizado. O policiamento político é assimilado ao direito moral e a oposição a ele à malevolência diabólica. Quando se consegue realizar essa equação, a sociedade transforma-se numa tessitura de terrorismo e contra-terrorismo e o principal papel do governo deixa de ser o de árbitro para passar a ser de flagelo de Deus. (MILLER, 1961, p. 65)

A analogia, contudo, parece falhar quando se considere que, se então não havia realmente bruxas, hoje há capitalistas e comunistas, e cada campo possui provas concretas de que espões de ambos os lados trabalham para solapar os alicerces do parceiro. (MILLER, 1961, p. 66)

São esses os dois únicos trechos, sendo que ambos dentro de um único comentário, que se referem abertamente ao tema do capitalismo e do comunismo, mas, grifa-se, são exteriores ao texto teatral propriamente dito; não serão, no caso, apresentados em um teatro, da mesma forma que não fizeram parte do filme homônimo de 1996, dirigido por Nicholas Hytner com roteiro do próprio Miller. Inclusive, quem assiste à versão cinematográfica sem maiores conhecimentos sobre a vida do autor, dificilmente pensará que há ali incluído o tema da Guerra Fria.

Nisso, as obras de Miller e de Santareno diferencia-se completamente. O autor português, ao incluir o Cavaleiro de Oliveira, adquire liberdade de colocar todas suas opiniões nas falas de um intelectual exilado contemporâneo ao protagonista acusado pela Inquisição, respaldado, muitas vezes, por citações das obras do próprio, distantes, portanto, aproximadamente dois séculos do seu alvo, a política no Estado Novo.

As críticas de Miller ao Macartismo só se realizam com a leitura de sua obra escrita, uma vez que as didascálias não permanecem na apresentação teatral. Com a inclusão de um personagem como o Cavaleiro de Oliveira para narrar e comentar a ação, Santareno leva para o palco suas concepções sobre a Inquisição permitindo que o espectador também faça a adaptação ao regime vigente em sua época e a crítica concretiza-se plenamente. Como

exemplo, em uma de suas falas, o Cavaleiro está se referindo ao Inquisidor-Mor e insere uma crítica ao celibato:

Tenho conhecido homens destes na Igreja, na governança política e nas guerras: É das suas massas que se fazem os inquisidores, os tiranos e os heróis. E também os grandes criminosos. Alguns não casam. Creio mesmo que o celibato é o estado que mais natural lhes é. A castidade ou uma devassidão que é ódio e desespero. No fundo, são muito infelizes. São sempre perigosos e, muitas vezes, autênticos flagelos. A mim, repugnam-me. (SANTARENO, 1983, p. 123)

A princípio, parece estar dirigindo sua crítica apenas ao celibato dos padres católicos, visto que o Cavaleiro adota a religião protestante. Entretanto a referência à "governança política" e "tiranos" já é um sinal de que não está se restringindo apenas ao campo religioso, podendo-se pensar no rei, já que, seguinte ao final da citação, passa a tratar de D. João V. "Alguns não casam" pode, inicialmente, parecer uma frase sem sentido já que a crítica é justamente ao celibato e o rei era casado. Aí está a sutil ironia do Cavaleiro, pois, quando o leitor ou espectador se recordar que Salazar nunca casou, o trecho passa a adquirir outro sentido.

Para Anatol Rosenfeld (1985), a ironia, o distanciamento ou estranhamento, a narração de forma didática, fragmentada e não-linear, em saltos, são alguns dos recursos que caracterizam o teatro épico de Bertold Brecht. Santareno teve influência desse tipo de teatro e, n'*O Judeu*, é o Cavaleiro de Oliveira que realiza o distanciamento, permitindo ao leitor/espectador fazer as associações entre a sua época e a de António José, realizando o intuito brechtiano de levar o espectador a compreender a sua própria realidade e não apenas aquela que está sendo encenada no palco. Márcia Rodrigues, analisando o teatro português da década de 60, no qual Santareno está inserido, assevera:

A incidência de temas de análise e crítica social e a busca por uma inovação dramatúrgica e cênica anti-ilusionista vão se filiar quase que naturalmente à "lição" de Brecht, ou seja, aos princípios norteadores do teatro épico brechtiano, que, como veremos, opõe-se ao teatro (...) em que o espectador se deixa levar pela cena apresentada, identificando-se com ela, sem proceder a qualquer julgamento ou reflexão. (RODRIGUES, 2010, p. 21)

A leitura d'*O Judeu* ultrapassa a crítica ao período inquisitorial porque, constantemente, de forma irônica, o Cavaleiro convoca a participação do leitor do século XX para que perceba a diferença — que não existe — entre os dois períodos quando se refere a perseguições, torturas, prisões, exílios e mortes. Além disso, uma passagem em especial, trata da perseguição aos judeus que perdurou ainda no século em questão, durante a Segunda Guerra Mundial. Santareno traz o tema na descrição de um pesadelo da mãe de António José. A leitura da rubrica permite ao leitor imaginar o impacto que tal cena deveria causar nos espectadores teatrais, apenas vinte e um anos após o término do terrível conflito:

(Sonho profético de Lourença. Num 'écran' que surge ao fundo, serão projectados fragmentos de filmes-documentários dos campos de exterminação nazis para judeus, durante a última guerra. As imagens escolhidas, que serão autênticas, mostram os massacres de judeus nas câmaras de gás: Massas imensas de vítimas, esfarrapadas ou nuas, movendo-se como num pesadelo, sem elementos precisos no vestiário, ou outros, capazes de as temporalizar numa época determinada. Pormenores de horror: O medo angélico das crianças, o rosto da morte nos seres jovens e belos, o misticismo messiânico dos velhos. A luz e o som criarão a necessária unidade entre as imagens fílmicas e as personagens vivas do palco: As cenas projectadas devem sair de dentro de Lourença, da raiz da sua angústia como ondas de pavor. Ouvir-se-á, durante a projecção, o velho canto de amor judaico: 'Shema Yisrael Adonoi Eloheni Adonai Echod...' Ao ritmo feroz de tambores de guerra, uma Voz Trágica irá rememorando os nomes malditos dos campos de extermínio). (SANTARENO, 1983, p. 158)

Inserindo na obra de forma explícita os campos de concentração nazistas, Santareno também faz mais uma crítica velada ao governo de Salazar, que manteve relações com o regime ditatorial de Hitler, e tomou medidas restritivas à entrada de judeus em Portugal durante a guerra, conforme Ansgar Schaefer (2014).

Assim, como se pode bem observar, de modo distinto da peça de Miller, a de Santareno traz marcas de sua época de produção, algumas mais claras, outras mais sutis, e o faz graças à presença, no texto e no palco, do Cavaleiro de Oliveira. Sem esse personagem, não haveria como localizar elementos críticos ao Estado Novo, mas apenas ao Santo Ofício.

A publicação d'*As bruxas de Salém* em Portugal é anterior à d'*O Judeu*. Inclusive, a edição utilizada neste trabalho foi publicada em Lisboa em 1961, antecedendo em cinco anos o livro de Santareno. A relação entre as obras aqui apresentada permite concluir a hipótese de que

Santareno não só teve acesso à sua leitura, como também — e principalmente — que os comentários de Miller o influenciaram a incluir a figura do Cavaleiro em seu texto e, com isso, possibilitar que os leitores e espectadores fizessem a constante comparação entre os dois períodos dentro da própria peça, seja ela lida ou encenada.

Para finalizar, cita-se uma última vez o Cavaleiro de Oliveira, alertando para o perigo de a Inquisição permanecer no espírito das pessoas e, portanto, mesmo tanto tempo depois, com outros nomes, em outras circunstâncias, exercer ainda seu poder. Quiçá sirva também aos leitores do século XXI:

Cerrados uns contra os outros, lutai, combatei com quanto alento tiverdes, para que os atrozes acontecimentos que aqui me ouvistes contar não mais voltem a acontecer neste provado Reino! *NUNCA MAIS*. Olhai que o Santo Tribunal da Inquisição mais não é que o corpo visível, a aparência mortal de um *espírito de trevas*, e que este espírito... vivo por certo persistirá, nesta Nação, muito tempo ainda após a morte do Santo Ofício! Outros corpos mui diversos e numerosos ele há-de no tempo tomar, até... até que de todo se extinga. *Este dia chegará*. (...) (SANTARENO, 1983, p. 235)

Referências

- GLASS, A. Arthur Miller testifies before HUAC, June 21, 1956. **Politico.com**. 21 jun. 2013. Disponível em: <http://www.politico.com/story/2013/06/thisday-in-politics-093127>. Acesso em: 25 ago. 2019.
- KARNAL, L. *et al.* **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.
- MILLER, A. **As Bruxas de Salém**. Lisboa: Editorial Presença. 1961.
- RODRIGUES, M. R. **Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa: O render dos heróis, de Cardoso Pires, e Felizmente há luar!, de Sttau Monteiro**. São Paulo: Editora UNESP, 2010. DOI: <https://doi.org/10.7476/9788579831140>
- ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- SANTARENO, B. **O Judeu**. Lisboa: Edições Ática, 1983.
- SCHILLING, V. **América: A história e as contradições do império**. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- SHAEFER, A. **Portugal e os refugiados judeus provenientes do território alemão (1933-1940)**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014. DOI: <https://doi.org/10.14195/978-989-26-0708-5>

Recebido em: 29.01.2020

Aprovado em: 10.06.2020