

SOMOS TODOS DOIDOS: O TEATRO DE JOSÉ RÉGIO E DE LÚCIO CARDOSO

*We are all crazy: José Régio and Lúcio Cardoso as
playwrights*

*Luís Bueno**

Em 1939, José Régio e Álvaro Cunhal mantiveram, nas páginas da revista Seara Nova, uma polêmica que o historiador António Ventura caracterizou como “um momento culminante do confronto entre presencistas e neo-realistas”.¹ A contribuição de José Régio, de fato, começara mais de um ano antes, na décima das “Cartas de nosso tempo”, que é o título geral sob o qual publicava seus artigos naquela revista. Esse texto é uma carta dirigida ao “Meu caro A.”, que traz como subtítulo “A um rapaz de hoje, sobre a concepção de ‘humanidade’ na arte”.² Já nesse artigo a questão central da polêmica se colocaria: as relações entre a literatura e os problemas imediatos do presente. O que seria de fato humano no homem: sua vida social, histórica, ou sua vida espiritual?

Mas, como se disse, a polêmica se acenderia realmente apenas em 1939, quando a coluna de José Régio muda de nome e passa a ser designada como “Cartas intemporais de nosso tempo”, com a seguinte explicação em nota do próprio Régio: “Já muito depois de eu ter principiado a publicar na Seara Nova umas Cartas do nosso tempo, começaram a aparecer n’O Diabo outras Cartas do nosso tempo que quem quer pode verificar não serem minhas”.³ Vale assinalar que O Diabo era um órgão dos neo-realistas.

* Universidade Federal do Paraná.

¹ VENTURA, António. *José Régio e a política*. 2. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2003. p. 17.

² RÉGIO, José. *Cartas de nosso tempo X – A um rapaz de hoje, sobre a concepção de “humanidade” na arte*. *Seara Nova*, Lisboa, n. 549, p. 51-55, 19 fev. 1938.

A pergunta a se fazer, a esta altura, é a seguinte: qual é a faísca que acende uma polêmica esboçada um ano antes? Curiosamente, esta faísca é o romance brasileiro: em torno da possibilidade de a literatura do Brasil servir de modelo para os escritores portugueses se estruturará o longo artigo em três partes de José Régio, depois respondido por Álvaro Cunhal.⁴

Para o brasileiro que lê esses textos, chama naturalmente a atenção, além do fato em si de a literatura que se produzia naquele momento no Brasil ocupar lugar nesse debate, o peso que José Régio dá à juventude de nossa tradição literária – um peso negativo, evidentemente. Explicando melhor: para José Régio, a literatura brasileira tinha como principal qualidade (que faltaria à literatura portuguesa de então) algo que derivava exatamente de sua condição de infância cultural: “o dom de objectividade” e o “gosto de observação”, ou seja, aquilo que era mais superficial, já que essas qualidades em si só poderiam ter real rendimento estético se apresentassem uma qualidade superior – visível em Balzac ou Tolstoi –, o que ele chama de “extraordinária compreensão da variedade e riqueza da matéria-prima viva” e assim explica:

Ora esta suprema forma da objectividade do artista, esta largueza do génio que atinge o universal e o eterno humanos, – não posso eu crer, com a minha maníaca admiração por toda espécie de virtudes fora de moda, que se revelem onde não exista uma inteligência capaz de pesar a complexidade dos problemas; um senso crítico apto a distinguir o anedótico do substancial; uma imaginação psicológica pronta a animar todas as criações; um poder analítico próprio a introduzir-nos em quaisquer labirintos; um gosto da observação e um poder de simpatia suficientes a abarcar vários mundos...⁵

E a jovem literatura brasileira, de curta tradição, não poderia dar nada disso. Nessa sua infância, o que havia de positivo em seu dom de observação se devia à curiosidade acrítica de um primeiro contato com o mundo que, se por um lado a dotava de grande capacidade de uma objectividade vívida, por outro a impedia de conferir génio a essa objectividade, já

³ RÉGIO, José. Cartas de nosso tempo XI – A um moço camarada, sobre qualquer possível influência do romance brasileiro na literatura portuguesa. *Seara Nova*, Lisboa, n. 608, p. 153, 08 abr. 1939.

⁴ As duas partes finais seriam publicadas em 15 e 29 de abril, nos números 609 e 611 da *Seara Nova*. A resposta de Álvaro Cunhal seria publicada em 27 de maio, no número 615.

⁵ RÉGIO, José. Cartas de nosso tempo XI – A um moço camarada, sobre qualquer possível influência do romance brasileiro na literatura portuguesa. *Seara Nova*, Lisboa, n. 611, p. 204, 29 abr. 1939.

que ainda era incapaz de perceber a complexidade da realidade humana. E, se o problema que o intelectual português sentia em sua literatura era a ausência daquelas qualidades que conduziam a essa complexidade, nada mais natural para alguns que seguissem o caminho mais fácil, voltando-se “não tanto para as literaturas mais evolucionadas como para as mais primitivas”.⁶

Note-se que essa visão não era apenas de José Régio. Seu companheiro de Presença João Gaspar Simões, naquela mesma época, manifestou posição semelhante ao analisar os três primeiros romances de Graciliano Ramos: “De facto, em Angústia, está patente a incapacidade do escritor americano (não só brasileiro, note-se) para descer ao estudo do homem no que ele há de mais complexo”.⁷

O que talvez José Régio não pudesse suspeitar é que no Brasil, a despeito de sua pequena tradição literária, um debate semelhante se desenvolvera durante toda a década de 1930. É evidente que, do ponto de vista dos brasileiros, a juventude de nossa literatura não parecia ser obstáculo para a complexidade das realizações literárias. No entanto, a mesma questão de fundo que separava José Régio de Álvaro Cunhal separava os intelectuais brasileiros à esquerda e à direita. Os primeiros viam o homem fundamentalmente como ser social, e atribuíam aos problemas sociais e políticos tanto as origens da crise de seu tempo quanto as soluções para ela. Para eles a arte verdadeira deveria se aproximar do tempo presente, trazendo a realidade diretamente para a obra. Os outros julgavam que a crise do entre-guerras se devia a uma outra crise, anterior e mais profunda, a moral e espiritual que derivava da vitória do espírito burguês desligado dos valores eternos. Para estes, a arte teria de almejar sempre o que há de mais “universal e eterno” no homem, seu espírito. Enfim, a mesmíssima polarização que separava o homem de esquerda Álvaro Cunhal do escritor com fama de absenteísta José Régio.

E menos ainda suspeitaria que, dentro daquela geração da jovem literatura brasileira, poderia haver escritores mais próximos à sua própria experiência do que muitos dos seus conterrâneos. Entre estes se poderia apontar uma espécie de irmão literário brasileiro de José Régio, que é Lúcio Cardoso. Desde aspectos muito exteriores à obra – ou anteriores a ela –, esses dois escritores se aproximam. Uma inquietude, por exemplo, que os faz praticar vários gêneros, da poesia ao teatro, passando pelo romance e o diário. Ou uma visão religiosa que faz com que, em sua concepção, o homem não tenha sua inteireza senão ligado a algo que o transcende.

⁶ RÉGIO, José, p. 205.

⁷ SIMÕES, João Gaspar. *Crítica I*. Porto: Latina, 1942. p. 305. O artigo sobre Graciliano foi publicado originalmente em 01/09/1938.

Mas aqui nos interessará o teatro que cada um deles produziu, um espaço em que essa fraternidade literária fica mais clara. É evidente que se quer sobretudo, neste momento, marcar apenas algumas aproximações. Até mesmo o desnível do interesse que tem despertado na crítica a dramaturgia de um e de outro – Régio plenamente reconhecido como nome fundamental do teatro português do século XX enquanto Lúcio Cardoso permanece quase desconhecido e até 2006 praticamente inédito em livro – recomenda cuidado. O objetivo aqui não é mais do que o de apontar que, muito mais do que a obsessiva e sempre repisada influência direta, é importante procurar compreender como Brasil e Portugal têm se lido mutuamente, e o quanto o distanciamento que se criou se deve a um esforço consciente, de lado a lado, de afastamento, que acaba cavando uma diferença mais profunda do que a que realmente há. E que temperamentos próximos têm surgido dos dois lados do Atlântico a despeito desse esforço.

E, ainda aqui, a primeira aproximação a se apontar é apenas fortuita: ambos se dedicaram ao teatro mais ou menos à mesma época, enfrentando dificuldades para montar ou publicar suas peças.

*José Régio, como se sabe, publicou seus primeiros textos teatrais em 1940 – a peça em três atos *Jacob e o Anjo* e *Três máscaras*, em um ato. Seguiram-se a estas *Benilde ou a Virgem-Mãe* (1947), *El-Rei Sebastião* (1949), *A salvação do mundo* (1954) e, por fim, as *Três peças em um acto* (1957). Sempre teve dificuldades para encená-las, seja por problemas de censura, seja por uma alegada falta de apelo ao público – isso quando não aconteceu uma mistura das duas coisas, como é o caso de *Jacob e o Anjo*. Tendo estreado em finais de 1952, em tradução francesa e em Paris, tentou-se, em 1956, a obtenção de um subsídio estatal que foi negado. Em carta, que Régio transcreve em seus *Diários*, o ministro Marcelo Caetano assim explica essa recusa:*

uma peça notavelmente bem escrita, concebida num plano de alto idealismo e de grande intensidade dramática – mas de um drama espiritual inacessível ou incompreensível às nossas platéias vulgares. Parece-me peça para um teatro experimental, ou académico, para poucos, não para exploração comercial.

Diante disso José Régio só tem a assinalar a estranheza de que o subsídio estatal se dirija exatamente ao que tem maiores possibilidades de êxito comercial:

o Senhor Ministro da Presidência e o Secretariado (cujo director é actualmente o Dr. Eduardo Brazão, filho do grande Actor do mes-

mo nome) entendem que as peças espirituais não servem... e zelam os interesses financeiros dos empresários melhor do que estes próprios.

Em compensação, ainda em 1956, como uma espécie de “prêmio de consolação”, cancelou-se a proibição de encenação de *El-Rei Sebastião* – fraca compensação, já que a peça esperou mais doze anos para ser realizada em Portugal.⁸ Aliás, apenas *Benilde* foi levada ao palco antes de ser publicada.

Lúcio Cardoso escreveu *O escravo* em 1937 – mas a peça só estreou em 1943, no início das atividades do grupo *Os Comediantes*, e foi publicada em 1945. Em 1947 escreveu, a pedido do Teatro Experimental do Negro, *O filho pródigo*, que foi publicada por Abdias do Nascimento, num volume que reunia textos montados pelo grupo, em 1961. Também em 1947 fundou uma companhia teatral, o Teatro de Câmara, para a qual obteve subsídio estatal e com a qual montou *A corda de prata*. Depois do fracasso dessa tentativa, dirigiria ele mesmo *Angélica* em 1950 – que mais uma vez não encontraria público. É difícil precisar a data exata em que escreveu suas duas peças seguintes, *O homem pálido* e *Os desconhecidos*, a primeira das quais foi apresentada na TV Continental em 1961 e a outra jamais foi montada. Esses textos todos, mais duas peças curtas, só foram publicados no ano passado.⁹

É evidente, no entanto, que o parentesco que realmente conta é mais profundo do que isso, e verificável nas peças “maiores” dos dois autores, ou seja, aquelas em três atos, às quais nos restringiremos.

No plano mais geral, chama a atenção que tanto Lúcio Cardoso quanto José Régio estavam longe de ser apenas dramaturgos. O brasileiro empenhou-se pessoalmente em outras funções, seja como produtor, seja como diretor, chegando mesmo à direção cinematográfica, numa tentativa que ficou incompleta. O escritor português, por sua vez, deixou registrada em vários textos críticos sua concepção de teatro como espetáculo, do qual o texto é apenas uma parte. Veja-se o célebre prefácio à segunda edição de *El-Rei Sebastião*:

A mim me parece limitação definir teatro como um simples género literário. Decerto se poderá chamar um género literário à mera parte literária do teatro. (...) Porém outra modalidade de teatro

⁸ V. a esse respeito: RÉGIO, José. *Páginas do diário íntimo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994. p. 311-312.

⁹ CARDOSO, Lúcio. *Teatro reunido*. Curitiba: UFPR, 2006. Posfácio de Antonio Arnoni Prado.

sempre existiu, existe, existirá, em que a Palavra está longe de tudo dizer. Com ela se conjugam a dança, os efeitos de luz e a pintura, a arquitetura cenográfica, a pura declamação e outros recursos não literários – na expressão de personalidades que a mera expressão literária parece não satisfazer.¹⁰

Há mesmo em A salvação do mundo uma espécie de concretização da limitação da palavra quando o Profeta revela que o Quinto Evangelho, aquele que Cristo lhe transmitiu pessoalmente há dois mil anos, é um livro em branco porque a palavra confunde muito.

É bem por isso que tanto um autor quanto o outro procuram definir muito bem certos detalhes que ultrapassam o texto. São testemunha disso as rubricas absolutamente detalhistas de José Régio, que chegam a conter advertências como a que se vê em El-Rei Sebastião: “Da marcação de toda a cena depende, principalmente, o seu resultado” (p. 32). Em Jacob e o Anjo o figurino do Anjo é quase verbalmente desenhado:

O Anjo veste dos pés à cabeça uma espécie de malha que lhe modela todo o corpo. Tem os braços abertos um pouco levantados, como quem se prepara para subir ou voar; e umas asas que são meio asas meio barbatanas, e propriamente nem uma coisa nem outra.¹¹

Já Lúcio Cardoso, embora não faça esse mesmo uso da rubrica, dá indicações muito claras acerca da montagem. Há mesmo uma peça, A corda de prata, em que os recursos não-verbais estão na base da constituição de uma personagem, a Mulher de Preto, na verdade uma espécie de duplo de Gina, a protagonista, que só deve aparecer em cena sob um tipo muito específico de luz: “a Mulher de Preto nunca se aproxima daquela que está trajada de branco [Gina]: percebe-se que em torno dela a luz é diferente, verde, irreal. À medida que ela caminha, a luz também se move, sem que jamais alcance Gina” (p. 167).

Todavia, por outro lado, o juízo crítico que Régio emitiu sobre o teatro de António Patrício (um teatro que permaneceu durante décadas apenas literatura, sem jamais ser montado), em que concede ao texto um poder quase total de condensar em si a própria espetacularidade, dá conta do peso da palavra – vale dizer da literatura – no teatro:

¹⁰ RÉGIO, José. *El-Rei Sebastião*. 2. ed. Porto: Brasília, 1978. p. XII-XIII.

¹¹ RÉGIO, José. *Jacob e o Anjo*. 3. ed. Lisboa: Portugal, 1964. p. 14. Doravante, quando se citarem as peças de Régio e de Lúcio Cardoso apenas se indicará entre parênteses a página da edição que consta das “Referências” ao final.

*Ora se o espetáculo é coisa muito importante no Teatro, uma saída se oferece ao Teatro de António Patrício, que é espetacular. Mas sobretudo verbalmente espetacular – o que não simplifica muito a questão: antes me convida a explicar que, por exemplo, na oratória, no canto, na pura declamação, tem a palavra um prestígio, um valor de comunicabilidade, uma acção (sim, uma acção, porque nem só no sentido folhetinesco pode ser tomada esta palavra!) que, por exemplo, eu tento expressar classificando, então, de espetacular a palavra na oratória, no canto, na declamação. Por outros termos: quero dizer que muitas vezes tem a palavra o poder de reduzir os auditores a espectadores. À palavra assim poderosa chamo espetacular ou teatral.*¹²

Adicionalmente, tanto o português como o brasileiro escreveram um teatro que é forçoso classificar como literário, na medida em que se afastam da expressão direta, coloquial mesmo, que marca o teatro do século XX, e procuram expressar, pela intensidade e – para utilizar uma categoria tão cara a Régio – por um lirismo que não poderia deixar de ser mesmo literário. Em Régio, aquela naturalidade só se encontra como dominante no caso de *Benilde*, e mesmo assim a prosa elaborada e às vezes altissonante quebra esse tom mais casual. Em Lúcio Cardoso, a crítica tem sido unânime ao apontar, como um defeito, o fato de seu teatro ser excessivamente literário¹³ – e ele mesmo reconhece, numa passagem de seu diário, que isso se dá com *O escravo*: “relendo agora alguns trechos, percebo suas deficiências e todo o enorme fraseado que a entulha”.¹⁴

Mas isso, que pode parecer uma espécie de contra-senso, é, na verdade, a consequência de uma outra força dominante no teatro desses autores. Vejamos como Francisco Maciel Silveira se refere àquele alto nível espiritual e consequente inacessibilidade que o Ministro da Presidência apontara em Régio: “Para mal dos pecados dramáticos de José Régio, nossa relação com a Realidade fenomênica é à São Tomé: Herdeiros de uma epistemologia cientista, temos que ver para crer. Temos que provar para crer”.¹⁵

Ou seja, há em Régio – e também em Lúcio Cardoso – um movimento de afastamento em relação a uma concepção realista de teatro. Como que para criar um ambiente fora do tempo e do espaço, livre das amarras realistas portanto, as indicações de cenário e tempo são sempre vagas – a

¹² RÉGIO, José. Sobre o teatro de António Patrício. In: *Estrada larga 2*. Porto: Porto Editora, [s.d].

¹³ V., por exemplo, o devastador texto de Décio de Almeida Prado sobre *O filho pródigo*, publicado em *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 85-88.

¹⁴ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. p. 102.

¹⁵ SILVEIRA, Francisco Maciel. O drama do teatro de José Régio. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 7, p. 54, 2004.

grande exceção é, evidentemente, *El-Rei Sebastião*, de Régio, peça de caráter histórico cuja ação se passa pouco em um tempo histórico determinado. É típica desse procedimento a indicação que se lê em *Benilde*: “A ação pode supor-se passada na actualidade, em qualquer solidão do vasto Alentejo”. Ou em *O escravo*: “Uma velha sala de aspecto sombrio”. No limite, a ação tanto de uma peça como de outra se passa num lugar qualquer, perdido na falta de referência. A menção específica ao Alentejo parece interessar somente porque ali é possível encontrar uma solidão “qualquer” em meio a um espaço vasto.

Cenários assim constituídos (ou pouco constituídos) contribuem para criar situações em que se põe em relevo mais um ambiente do que os eventos. Dizendo de outra maneira: são peças em que as ações se subordinam àquilo que se passa numa ordem exterior, uma ordem que leva em consideração o que, aparentemente fora da realidade (entendida como a realidade imediata), integra uma outra realidade mais ampla, que inclui o mundo espiritual e uma relação do homem com o divino.

No caso de Régio, seu teatro lança mão seguidas vezes da existência de personagens que, independentemente de serem vistos e dialogarem com outras personagens, são de fato uma espécie de projeção do eu de um outro personagem. Na verdade, tanto *Jacob e o Anjo* quanto *El-Rei Sebastião* constroem-se a partir dessa espécie de duplicidade tornada concreta. Com esse procedimento, o que Régio põe em pé na frente do espectador – ou mesmo na frente do leitor – é uma representação do que seria efetivamente o caminho do homem. Visto que sua realidade concreta liga-se a uma realidade espiritual que é preciso alcançar, nessas peças o que se vê é uma celebração da morte – não como uma negação da vida, mas sim porque só ela possibilita, para aqueles que abriram os olhos, uma ressurreição. É da maior fraqueza humana que nasce sua maior força. Essa concepção, aliás, atravessará todo o teatro de Régio, até apresentar-se diretamente, quase como manifesto, na boca do Profeta de *A salvação do mundo*, referindo-se a quanto o Cristo sofreu humanamente:

Não te mostrei, já, como Ele nos deu exemplo da nossa própria fraqueza? Ele tremera no Horto das Oliveiras; hesitara diante de Pilatos; confiara na turba que lhe preferiu Barrabás; lastimara-se no alto da cruz; – mas quebrou a pedra do sepulcro, e ressuscitou (p. 159).

Voltando a *Jacob e o Anjo*: aquela personificação se dá com esse fantástico personagem que é o Anjo-Bobo-da-Corte. As relações entre o Rei e o Bobo são antiqüíssimas. No fundo, o Anjo é aquele mesmo que, na Bíblia,

lutou com Jacó e, embora tenha sido derrotado, deixou nele – na humanidade – um sinal da luta. Na peça de Régio, essa marca é um ferimento que, no Rei, se manifesta numa perna coxa que ele se esforça por esconder de uma corte absolutamente formal – não seria justo dizer inumana. A Rainha, o Duque, que é irmão do Rei, o Sumo Sacerdote, o Juiz Supremo, o Generalíssimo, o Embaixador, o Poeta Oficial, os guardas, todos aparecem assim, sem um nome que os particularize. São personagens rasos – exercem apenas um papel. É um reino morto esse em que o Rei subitamente começa a dar ouvidos a um estranho Bobo com um par de asas-barbatanas – o que parece a todos uma forma grave de loucura. Em nome da continuidade dos valores daquele reino morto, o Duque declara o Rei louco e a Rainha viúva. Depõe o irmão, casando-se em seguida com a Rainha.

O Rei mergulha numa verdadeira morte-em-vida – mas ainda sente falta daquela outra morte em vida que é a vida no reino. E neste momento ninguém mais pode ver o Bobo, que retorna ao posto de parcela do próprio Rei. É assim que, às portas da morte, ele fala ao médico sobre esse Bobo e obtém a resposta que um louco acometido de alucinações obteria: “Falais ainda desse bobo?” (p. 178). E o próprio Bobo esclarece: “Bem sabes que já me não podem ver nem ouvir: pertencem ainda ao mundo dos cegos-surdos-mudos” (p. 179).

Exilado da vida concreta do reino – o mundo dos cegos-surdos-mudos – o Rei está finalmente pronto a ressuscitar, e é assim de fato que o mesmo Anjo-Bobo anunciará sua morte, como um recomeço: “É a madrugada que chega, rei dos cegos” (p. 187).

Em *El-Rei Sebastião*, a personificação de algo que não tem corpo acontece com a figura de um sapateiro, Simão.¹⁶ Desde o princípio a peça coloca, de um lado, a razão e, de outro, a irracional insistência do rei em fugir a essa razão. Ele se nega a ter uma mulher e gerar a prole de que o reino necessita. Ele se nega a proteger sua própria vida. Os seus conselheiros, a avó, enfim todos fazem questão de lembrar o quanto o rei não se pertence e por isso não pode se meter numa aventura perigosa só porque deseja fazê-lo. E é, também aqui, que a figura de Simão surge, para confirmar que só existe o que ressuscita – portanto, o que antes morre:

Simão: Salve, rei! A doença da tua carne não é senão preservação da tua pureza. A tua incapacidade de rei não é senão o apelo do teu verdadeiro Reinado. A tua loucura não é senão entreveres o que não entendes. O teu suicídio não será senão a condição de tua

¹⁶ Trata-se de personagem que faz referência a Simão Gomes (1516-1576), que teria profetizado a destruição de Portugal e a sua posterior reconstrução.

vida imorredoura. Vais ficar reduzido a um espectro mais vivo que a tua própria vida! Mais real que tu próprio...

El-Rei: O meu suicídio?

Simão: O teu glorioso suicídio; o teu suicídio colectivo (p. 158).

Assim, é contrariando toda a razão que o rei – e no limite, o país com ele – poderá se realizar, porque a simples continuidade de uma vida sem grandeza é apenas uma aparência de vida. É preciso que o rei e a nação morram para que possam de fato desejar ocupar um lugar alto. É necessária essa morte porque dela depende a ressurreição.

*No caso de Lúcio Cardoso o procedimento é um pouco diferente. É certo que, em *A corda de prata*, ele chega a criar uma personagem que personifica uma espécie de duplo de Gina, que é *A Mulher de Preto*. Mas essa personagem só se apresenta diante dela – ninguém mais a vê. É uma espécie de alucinação que a assombra: a mulher que ela mesma deixou de ser na medida em que renegou a porção mais livre do seu ser e aceitou viver amputada uma vida normal, de esposa carinhosa, para a qual não era vocacionada. É essa espécie de ela-mesma que a levará ao crime, como se fosse sua parcela de loucura.*

*Mas o método preferido de Lúcio Cardoso, também visível em seus romances, dá-se menos por uma personificação de algo que, em princípio, parece não existir no mundo empírico do que pelo alargamento exagerado das possibilidades do real. Sérgio Buarque de Holanda, ao escrever sobre sua novela *O desconhecido*, definiu bem essa sua característica: “Ele [o autor] não pretendeu copiar a realidade, que só toca sua imaginação pelas situações extremas e excepcionais”.¹⁷*

*Nesse sentido, é *Angélica* a peça que chama a atenção mais fortemente. Nela vemos uma casa em uma cidade do interior, habitada por essa mulher que permanece sempre muito jovem. É da seguinte maneira que ela mesma se descreve:*

Disseram que eu estou remojada... como se tivesse readquirido vinte anos. O que essa gente fala sem compreender! Quantas poderão como eu alisar assim o oval da face, experimentar as rugas que mal se denunciavam, prender estes cabelos ainda negros? Ah, quantas poderiam dizer realmente minha idade? Este vigor, este impulso para a vida... Talvez o que me conserve seja a consciência de que ainda desejo tudo como da primeira vez: nada extinguiu a minha sede, o sangue que corre nestas veias ainda é quente como

¹⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. À margem da vida. In: _____. *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 326.

o da primeira mocidade! E hoje que o milagre se renova, sinto que o mistério é o de uma energia constante, o de uma fonte perpetuamente a ferver dentro de mim! (p. 213)

O que a peça vai mostrar aos poucos é que a verdadeira fonte da juventude dela é uma espécie agudíssima de egoísmo. A peça se abre logo depois da morte de uma moça, a Maninha. Ainda no primeiro ato, Joana, a empregada da casa, resolve olhar o corpo da moça:

Joana (debruçando-se): Ainda não tinha olhado para o seu rosto depois de morta.

(Pausa. Joana deixa escapar um grito)

Angélica: Que foi?

Joana: A senhora já viu este rosto?

Angélica (percebendo, a voz alterada): É o de Maninha, não?

Joana (recuando aos poucos): Não, não é o de Maninha.

Angélica: De quem é então?

Joana: De alguém que não conheço, que nunca vi em minha vida.

Angélica: Tolices! Como poderia ser diferente o rosto de alguém que você tanto conheceu?

Joana: Essa que aí está é uma velha, um ser enrugado que eu ainda não tinha visto (p. 220).

Como se vê, o sangue de Angélica só é quente como o da primeira mocidade porque ela toma meninas pobres para viver consigo – e essas meninas invariavelmente murcham e morrem. É delas, numa espécie de processo de vampirização, que vem o calor. É uma espécie de Dorian Gray sem retrato.

E uma nova moça surge, Lídia: pobre, quase vendida pela mãe. Mas é alguém que não permanece no papel de vítima, e o que a peça efetivamente encena é o momento da rebeldia. É um longo processo ao final do qual Angélica se vê sozinha – radicalmente sozinha: “Este silêncio me segue há tanto tempo, que tenho a impressão de já me terem abandonado há anos, há anos – e não agora” (p. 263). Decide se matar. Mas um espelho revelará que ela não está tão sozinha assim:

Também não quero mais viver. (Estampido. Angélica cai devagar. Durante a agonia, as luzes começam a escurecer, de modo que o grito final é feito em plena escuridão) Não, eles não me enganarão assim. Há dentro de mim uma outra coisa (Ela se arrasta até junto a um fragmento de espelho. De joelhos, toma-o nas mãos) Lá está ela, não disse? Lá está a outra, a que me espia com os olhos bran-

cos, sem nada compreender. Não quero que ela me olhe assim, proíbo-a que faça isto! Ah, lá continua ela... Que me quer você, que espera de mim? Quem lhe deu o direito de se instalar aí e vigiar todos os meus atos? Por que me persegue deste modo, qual é o seu nome, quem é você? (Ela deixa cair o espelho e tenta se levantar num último esforço) Mas ao certo, quem sou eu, meu Deus, quem sou eu? (p. 263)

Quem ela vê nesse último momento? Ela mesma, um duplo de si, olhos cegos que a vigiam. Como se vê, o duplo dessa mulher se revelará no seu instante final, e tomará a forma de um cadáver – a morta que ela sempre foi, procurando uma vida artificial mantida pela aniquilação do outro.

E aqui chegamos, talvez, ao elemento que, obsessivamente presente nas peças dos dois autores, mais os aproxima: a loucura. E não é uma loucura de hospital de alienados, pelo contrário. Somente quando levados pela loucura é que os personagens de Régio cumprem de fato o seu destino e escapam à estreiteza da vida que levavam. Isto acontece em todas as suas peças e se dá com seus três reis, o de Jacob e o Anjo, o de El-Rei Sebastião e o de A salvação do mundo. Mas vale a pena mencionar um pouco mais Benilde ou a Virgem Mãe, texto muito pouco evocado aqui.

Trata-se da incrível história da jovem que se anuncia grávida, sem qualquer contato sexual, por escolha divina. É natural que outras explicações, mais plausíveis, surjam, especialmente no caso de Benilde, cuja mãe morreu anos antes, vítima de uma espécie de mania religiosa – doida portanto. A própria Benilde é sonâmbula e sai da casa, altas horas da madrugada, indo não se sabe aonde e voltando sem saber ela própria por onde andara. Um maluco uiva lá fora, e há quem creia que ele seja o pai – e não o Espírito Santo. A complicação é enorme porque, além de tudo, ela está noiva de um primo, Eduardo, que acaba de terminar o curso de engenharia e quer se casar.

O incrível é que aos poucos a “verdade” de Benilde vai conquistando espaço. Primeiro é o padre Cristóvão, personagem que, juntamente com o médico, aparece logo na abertura da peça, enquanto o espectador é lentamente informado do que se passa nessa casa isolada na vastidão do Alentejo. Mas, ao fim, até o noivo, ao afirmar seu amor, chega a uma proposta igualmente maluca:

Mas ainda não sabes quanto [te quero]! Nem eu próprio o sabia. Tenho vindo verificando que não posso viver sem ti... sinto que não! Na verdade tu és a minha vida. Ora, se tu me aceitasses como companheiro... Era o que eu te queria dizer... (numa espécie de

explosão) Tem piedade de mim, Benilde! de nós dois! Eu estou por tudo! O que te queria dizer é que aceitarei todas as tuas condições. Não serei o teu marido..., compreendes?... senão aos olhos do mundo. Na realidade só serei o teu irmão, – um irmão que viverá a teu lado a vida inteira. (...) Porque eu acredito que não tens mácula, tu, apesar de todas as aparências; apesar de ser impossível o que acredito! E por isso aceito o que nenhum homem aceitaria, compreendes-me? nenhum... (p. 174-175).

Diferentemente das outras peças de Régio, nesta a loucura se desenhara de maneira especialmente forte por dois motivos. Em primeiro lugar, não se trata da aceitação isolada de um personagem – aqueles reis – de que a realidade compreende algo mais do que a “realidade fenomênica”. Benilde “contagia” Eduardo com sua loucura, como se vê, que acredita e permanece sabendo que é impossível. Em segundo lugar, essa peça se encerrará sem que os acontecimentos cheguem a um ponto de definição. Benilde diz que ouviu a Voz divina que se dirige a ela anunciar que morreria em breve, antes mesmo de nascer a criança – a gravidez já era, em si mesma, sua parcela da Graça divina. Mas o pano cai, com a promessa vaga de ressurreição em algum plano, expressa, mais uma vez, nas palavras de Eduardo, em diálogo com o padre:

Pe. Cristóvão: E se morrer? Será conforme Deus mandar. Não há morte para quem crê! só há passagem deste mundo; e há seres que não são deste mundo...

Eduardo: Sim, há... há seres que não são deste mundo! Mas este mundo ficaria mais pequeno se eles não passassem por cá. (Levantando um pouco o rosto, com os olhos abertos e vagos, numa atitude com também às vezes tinha Benilde) Havemos de tornar a ver-nos.

O pano cai rápido (p. 181).

O rendimento estético dessa suspensão da ação é muito grande, já que fica impossível decidir se tudo não passa da loucura de Benilde ou se, como nas outras peças, a loucura seja a vida das pessoas que vivem imersas na “razão” da realidade imediata: o pai de Benilde, o médico, a mãe de Eduardo. Ao evitar a “palavra final” que, de um jeito ou de outro, aparece nas demais peças, a sugestão vence a demonstração e a peça acaba por reproduzir formalmente a fluidez das fronteiras entre o bom senso e a insensatez, entre a realidade visível e uma outra, quase impalpável.

Já em O escravo, de Lúcio Cardoso, a ação se inicia com a volta de Marcos, que se achava exatamente internado num hospício. Mas aos pou-

cos se perceberá que Marcos não é o louco ali. A louca é outra, Augusta, sua irmã. É ela quem pretende fazer da velha casa da família, isolada no interior do Brasil, uma espécie de prisão, em que todos viveriam sob sua guarda, girando em torno de um mal que vem do passado, dos sonhos frustrados da própria Augusta, que amara profundamente Silas, que, no entanto, sempre amara Lisa, irmã de Augusta e Marcos:

*Augusta: Queimaremos todos, ninguém escapará deste inferno.
Lisa (voltando-se para Augusta): Como pode ser tão cruel assim?
Marcos: É a minha vitória, tenho meus direitos.
Lisa: Há alguma coisa de insensato nas suas palavras.
Augusta (caminhando, agitada): Temos todos alguma coisa de insensato. De hoje em diante, seremos a mesma massa confusa, tumultuosa, ignara, numa luta incessante para matar ou morrer.
Marcos: Já pensou no horror dessa vida? (p. 78)*

Até o fim, Augusta crê no seu poder de dominação. Marcos toma nas mãos uma navalha – exatamente a velha navalha de Silas –, indicando que somente a morte poderá romper as correntes impostas por Augusta. E como ela reage? Duvidando: “Ele não terá coragem” (p. 79). Mas ele tem. Com o suicídio, um ato de aparente loucura, ele demonstra que a loucura verdadeira é daquela que sempre “cuidou” de todos ao preço de abdicarem da própria vida. Quem é o louco ali? Marcos, que só quer retomar sua vida, ou Augusta, que quer que todos reduzam sua vida à dela? O desespero mudo de Augusta na bela cena final é a melhor resposta.

*Como se vê, é esse o homem que os dois autores põem de pé: um ser fechado em si mesmo, pronto a destruir aos outros ou a si mesmo, numa cegueira que faz dele um morto em vida, incapaz de perceber que vive numa realidade mais ampla. Se no teatro de Régio a ressurreição é sempre uma possibilidade, ainda que necessariamente dolorosa, em Lúcio Cardoso são as criaturas sem esperança que dominam o espaço cênico. Por incrível que pareça, o teatro do escritor português resulta muito mais luminoso – alegre até – do que o do brasileiro, definitivamente interessado em esquadrihar o que há de mais egoísta no espírito humano. A exceção fica por conta de *Os desaparecidos*, peça jamais montada em que, num mundo de gente sem esperança, a possibilidade viva de uma ressurreição aparece numa figura de Homem que se identifica com Cristo – mesmo que esse Homem, quando perguntado no último momento da peça, “Quem é você?”, responda simplesmente: “O nome não importa. O que importa é estar presente no momento preciso”. No entanto, essa ressurreição não se dá pelo abraçar-se à morte, como ocorre com os reis de Régio, mas pela integração*

de um ser humano com o outro. O grupo de desaparecidos que se apresenta diante do espectador – ou do leitor – é uma gente sem esperança que vaga pelos lugares mais abandonados da cidade buscando o crime e o suicídio: a moça rica que não vê sentido na sua vida, o rapaz pobre que só pensa em dinheiro, não importa a que custo, a mulher que se vê abandonada e inútil no final da vida, a prostituta que prefere morrer, o homem que por ciúme matou a mulher e o padre que, corroído pela culpa, perde a fé. Numa noite feia, casualmente reunidos num barracão abandonado, eles se encontram com um homem sem nome que se interessa em conhecer suas histórias, que acabam compartilhadas por todos. Pela palavra aproximam-se e acabam encontrando um novo sentido em suas vidas. Saem de cena aos pares, prontos a construir, na relação com outro, um espaço a que se possa chamar de vida realmente. É o que se mostra num diálogo entre o Homem e Sérgio, o padre:

Sérgio (agitado ainda): E estavam mortos, nada mais representavam. Como pode se ter operado o milagre?

Homem: O milagre! então o milagre existe, não? E não foi preciso mais do que um só minuto... algumas palavras...

Sérgio: É inacreditável! Ainda há poucas horas não queriam se matar?

Homem: Mas ainda não tinha chegado o tempo, não estavam maduros para a ressurreição.

Sérgio: Mas não há tempo marcado para desaparecemos! Morremos quando desejamos.

Homem: Podemos morrer quando desejamos – podemos desaparecer naturalmente, desde que estejamos maduros para abrigar a morte. Mas é preciso destruir os laços que nos ligam ao mundo, aos seres que amamos, à presença deles e dessas coisas em nossa carne, sua lembrança em nosso espírito, até que se faça o inexistente no hábito de existir. E só aí...

Sérgio: Não há outro meio de morrer?

Homem: Há a morte rápida, e que nos apanha de surpresa. Mas não falamos do desastre, e sim da outra, não é? Falamos da morte que se abriga em nós como doença, da morte que nos é destinada como um dom comum (p. 352-353).

A intervenção desse Cristo que anda nos desvãos da grande cidade é a de aproximar as pessoas, de mostrar que esta vida pode ser íntegra se for construída na integração com o outro, com o rompimento do círculo de ferro do egoísmo. É verdade que, para renascer, é preciso morrer, como se vê tanto em Régio. Mas, nessa peça de Lúcio Cardoso, o único texto seu, e não só teatral, que é banhado da esperança, para morrer é preciso antes viver. Sem vida não há morte para a ressurreição, de tal forma que

nesta peça derradeira do brasileiro mais um inesperado diálogo com o teatro de José Régio se abre – a possibilidade de renascer entranhada na morte em vida de quem não tem vida.

À parte, então, as diferenças que os separam – assim como as diferenças aparentemente irremediáveis que separam a literatura portuguesa e a brasileira nos dias de hoje –, José Régio e Lúcio Cardoso mostram inequívocos sinais de proximidade. É claro que não se trata da proximidade fruto da intensa convivência entre esses dois universos. Mas aquela proximidade mais profunda, que nasce do compartilhamento de uma língua. O que vale dizer, o compartilhamento de uma tradição. Por mais que os brasileiros se julguem afastados de Portugal; por mais que alguns portugueses (o próprio Régio) vissem a literatura brasileira como algo recém-nascido, sem levar em conta que Camões, ou Garrett, ou Camilo, ou Eça, ou tantos outros portugueses também estão na base de uma tradição literária que é a da língua.

*Enfim, num e noutro lado do Atlântico, “Somos todos doidos” (p. 146), como diz o rapaz rico e sem rumo de *A salvação do mundo*, que procura conhecer o bairro pobre, ao dizer que foi até ali para conhecer o Profeta, o doido. Sim, somos todos doidos. Pelo menos é o que dizem José Régio e Lúcio Cardoso, num teatro de grande intensidade verbal e de criação de um universo em que a realidade se funde às aspirações espirituais universais, um teatro que quase nunca chega aos palcos e que poderia ser mais visitado pela crítica, mas de existência incontornável nas literaturas de língua portuguesa. E doidos por insistirmos em não ver o que nos liga e nem ver com a atenção necessária o que alguns de nossos melhores escritores realizaram.*

RESUMO

Este artigo procura abrir um caminho de análise comparativa entre o teatro de José Régio e o de Lúcio Cardoso. Aponta-se como, nesses dois dramaturgos, o tipo particular de intensidade verbal do texto se liga a um modelo aproximável de espetáculo. São procedimentos que constroem um teatro não-realista em que se colocam os problemas de nosso tempo numa chave espiritual que busca a universalidade.

Palavras-chave: José Régio; Lúcio Cardoso; teatro português; teatro brasileiro.

ABSTRACT

This paper attempts to compare José Régio and Lúcio Cardoso's plays. It shows how a particular kind of textual intensity found in both playwrights can be connected to a certain model of scenic performance. This paper argues that such is the design of non-realistic theater, i.e., our times are set a spiritual key in an attempt toward the universal.

Key-words: José Régio; Lúcio Cardoso; Portuguese theater; Brazilian theater.

REFERÊNCIAS

- CARDOSO, Lúcio. *Teatro reunido*. Curitiba: UFPR, 2006.
- _____. *Diário completo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. À margem da vida. In: _____. *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 322-326.
- PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- RÉGIO, José. *Jacob e o Anjo*. 3. ed. Lisboa: Portugalíia, 1964.
- _____. *Benilde ou a Virgem-Mãe*. 3. ed. Porto: Brasília, 1983.
- _____. *El-Rei Sebastião*. 2. ed. Porto: Brasília, 1978.
- _____. *A salvação do mundo*. 2. ed. Lisboa: Portugalíia, 1968.
- _____. *Páginas do diário íntimo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.
- _____. Sobre o teatro de António Patrício. In: *Estrada Larga 2*. Porto: Porto Editora, [s.d]. p. 417-419.
- _____. Cartas de nosso tempo X – A um rapaz de hoje, sobre a concepção de “humanidade” na arte. *Seara Nova*, Lisboa, n. 549, p. 51-55, 19 fev. 1938.
- _____. Cartas de nosso tempo XI – A um moço camarada, sobre qualquer possível influência do romance brasileiro na literatura portuguesa. *Seara Nova*, Lisboa, n. 608, p. 151-153, 08 abr. 1939.
- SILVEIRA, Francisco Maciel. O drama do teatro de José Régio. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 7, p. 53-60, 2004.
- VENTURA, António. *José Régio e a política*. 2. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2003.