

Brotéria

5

Cultura e informação

VOL. 141

A Criminalização do Aborto

A.M. ALMEIDA COSTA

O Traje e a Moda em António Ferro

PAULO MORAIS

***Jacob e o Anjo* de José Régio**

M. HELENA VIEIRA

O Conselho Nacional de Ética

A. LOPES CARDOSO

Problemas das Bases de Dados

J. SILVEIRA DE BRITO

Urgência do Ecumenismo

J. BORGES DE PINHO

Igreja e Desenvolvimento

J. CÉSAR DAS NEVES

Série Mensal

DEPÓSITO LEGAL 54960/92

REG. DA D.G.C.S. 101763

DIRECÇÃO, ADMINISTRAÇÃO, R. Maestro António Taborda, 14 •1293 LISBOA Codex
ASSINATURAS E DISTRIBUIÇÃO Tel.: 396 16 60. Fax: 395 66 29

ASSINATURA PARA 1995 Esc. 5 500\$00 (Portugal e Espanha)
U.S. dol. \$50.00 (outros países)

NÚMERO AVULSO Esc. 600\$00 (IVA de 5 % incluído)

CAPA Teresa Olazabal Cabral

COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO Oficinas Gráficas de Barbosa & Xavier, Lda., Braga
NIPC 500041539

Brotéria

5

Cultura e informação

VOL. 141

DIRECTOR **Luís Archer**

SECRETÁRIO **Francisco de Sales Baptista**

CONSELHO DE DIRECÇÃO **João Maia**
Francisco Pires Lopes
Isidro Ribeiro da Silva
Luís Rocha e Melo
Nuno da Silva Gonçalves

CONSELHO DE REDACÇÃO **Alfredo Dinis e Michel Renaud** (*filosofia e hermenêutica da cultura*)
Daniel Serrão (*saúde*)
Emília Nadal (*artes*)
João César das Neves (*economia*)
Manuel Braga da Cruz (*ciências sociais*)
Mário Garcia (*literatura*)
Pedro Romano Rocha (*cultura religiosa*)
Roberto Carneiro (*comunicação*)

ADMINISTRADOR **Januário Gerales**

PROPRIETÁRIO ***Brotéria* - Associação Cultural e Científica**

● *Novembro 1995*

ÍNDICE

João César das Neves A IGREJA E O VALOR DO DESENVOLVIMENTO (I)	383
Paulo Morais ANTÓNIO FERRO — O TRAJE E A MODA	397
Maria Helena G. Leal Vieira JACOB E O ANJO, DE JOSÉ RÉGIO — UM CÍRCULO À VOLTA DO MISTÉRIO	413
António Manuel de Almeida Cardoso O PROBLEMA DA CRIMINALIZAÇÃO DO ABORTO I — OS CUSTOS SOCIAIS	427
Augusto Lopes Cardoso PAPEL DO <i>CONSELHO NACIONAL DE ÉTICA PARA AS CIÊNCIAS DA VIDA</i> E EM ESPECIAL A SUA AUTO-RESPONSABILIDADE	439
José Eduardo Borges de Pinho A URGÊNCIA DA TAREFA ECUMÉNICA NOTAS PARA UMA LEITURA DA ENCÍCLICA <i>UT UNUM SINT</i>	453

NOTAS E COMENTÁRIOS

<i>Bases de dados ética e cultura</i> , José Henrique Silveira de Brito	469
---	-----

BIBLIOGRAFIA

OBRAS RECEBIDAS NA REDACÇÃO

JACOB E O ANJO, DE JOSÉ RÉGIO

— UM CÍRCULO À VOLTA DO MISTÉRIO

por MARIA HELENA G. LEAL VIEIRA (*)

Desprovido daquilo que o vitaliza, isto é, da encenação, o texto de *Jacob e o Anjo*, «mistério em três actos, um prólogo e um epílogo», vai-se desenrolando no plano meramente literário, como uma sucessão dialéctica de fragmentos de um discurso poético global. Daí que o leitor se sinta inclinado a uma aproximação lírica da obra, atitude que é, aliás, estimulada pelas próprias didascálias, onde não se fornecem «quaisquer indicações precisas sobre lugar ou época» (2.º Acto) (1).

Assim, o eventual pendor narrativo do texto situa-se, internamente, num plano simbólico de pura macrotextualidade, o que constitui um convite ainda mais aceso ao leitor para que, à maneira de Umberto Eco, persiga o fio lírico da obra, não como «leitor da fábula», mas como «lector in fabula». O autor tem aqui um papel relevante que se prende com a existência de numerosas didascálias: descrições pormenorizadas dos cenários, indicações frequentes sobre jogos de luz, orientações rígidas sobre o estado de espírito das personagens antes de cada fala, adereços e explicações sobre o significado destas propostas. Todo

(*) Master of Music (Univ. of Kansas, USA). Professora no Conservatório de Música do Porto.

(1) Nota: A este propósito, as palavras de Irène Bessière, *Le Récit Fantastique*, Larousse, 1974, p. 17: «L'impossibilité des faits narrés, concurrent de l'indétermination spatio-temporelle (...) marque qu'aucun des personnages n'est véritablement agissant et que l'événement est d'ordre moral».

este conjunto informativo constitui um autêntico texto secundário, um texto dentro de outro texto, que nos afasta, por exemplo, do teatro de um Shakespeare, para nos envolver numa certa nostalgia do romance.

Um dos pormenores que chega a incomodar o leitor é o título da obra. Porquê Jacob e o Anjo se não há nenhum Jacob e, principalmente, se o Anjo (como apontou já Álvaro Ribeiro) (2) não aparece senão no Prólogo? Porque não «Jacob e o Bobo» ou «O Rei e o Bobo»?

Por outro lado, onde termina o Anjo e começa o Bobo? Onde termina o Bobo e começa o Rei? Onde termina o Rei e começa a Rainha? Que separa esta do Duque e o Duque dos «humílimos guardas»? Aquilo que, segundo Adolfo Casais Monteiro, se passa na poesia é válido também para o teatro: «a cada momento assoma a dúvida sobre a identidade de quem fala» (3). O perfil das personagens é de tal forma impreciso que uma leitura mais atenta começa a duvidar da sua autonomia . . .

Sem a intenção de fazer aqui um jogo de palavras, julgamos necessário apontar a coincidência singular do pseudónimo «José Régio» com o «Jacob» desta história que é, primordialmente, o «Rei».

Esta coincidência não é com certeza casual, mas antes, como afirma Eduardo Lourenço a propósito do pseudónimo, no prefácio à obra de Duarte Faria, «uma espécie de sagração simbólica através de pseudónimos a marcar o outro excepcional que impõe ao eu empírico e civil um destino 'fantástico'», uma «teatralização do nome próprio» na qual Régio operou «uma metamorfose de todas as suas contradições (. . .) tornando-se ele mesmo o palco ambíguo de um combate mítico entre Deus e o Diabo que vendo bem nunca existiu nem existe na sua obra» (4).

Para o poeta que nasceu do amor entre Deus e o Diabo, «a dissociação transforma-se no elemento dramático que o criador tem de vencer para a consumação da própria criação artística, para recuperar-se e ascender, identificando-se, através dela, com o Ser Perfeito, Ideal,

(2) RIBEIRO, Álvaro, *A Literatura do José Régio*, Sociedade de Expansão Cultural, Lisboa, 1969, p. 218.

(3) CASAIS MONTEIRO, Adolfo, «Esboço da Figura de José Régio», *Colóquio/Letras* 11, 1973, p. 17.

(4) FARIA, Duarte, *Metamorfoses do Fantástico na Obra de José Régio*, Col. Cultura Medieval e Moderna (IX), Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, Paris, 1977 (prefácio, p. XI).

do qual emanou primordialmente»⁽⁵⁾. Este é uno e múltiplo e a sua multiplicidade abarca, para Régio, Deus e o Diabo. O Diabo «existe, sim, mas não é senão um dos aspectos incompreensíveis de Deus!»⁽⁶⁾.

Creemos profundamente que esta peça de teatro é a obra na qual Régio mais se aproxima da sua ansiada unidade. Ao esbater um pouco o mecanismo de verdadeiras simetrias entre figuras rigorosamente geométricas que constitui a espinha dorsal da sua obra, o autor terá talvez conseguido, nem que apenas por momentos, «atingir-se só um».

E se uma das coisas que o autor dramático quer é «ver-se, ouvir-se, contactar-se ele mesmo — ser ele mesmo seu espectador»⁽⁷⁾, talvez em nenhuma outra altura Régio sentisse mais prazer em convidar-nos para assistir com ele ao seu Drama:

«Se minto? quantas vezes!
Mas em palavras. Não
Nos meus olhos castanhos portugueses,
Nestas linhas atávicas da mão...
Se minto?... Minto pois!
Mas nas orais palavras que vos digo.
Não nas que entoo a sós comigo,
E em que enfim deixo de ser dois.
Não nas que entrego a músicas, miragens,
Alegorias, fábulas, mentiras,
Cadências, símbolos, imagens,
Ecos da minha e mil milhões de liras.
Se minto?... Minto! É a regra de viver.
Mas não quando, poeta, me desnudo,
E a mim me visto de inocência e a tudo.
Venha quem saiba ver!
Venha quem saiba ver!»⁽⁸⁾

⁽⁵⁾ GOTLIB, Nádía, *A Poesia de José Régio: O Símbolo nos Poemas de Deus e do Diabo*, U.S.P., Bol. 33, Brasil, 1981, p. 65.

⁽⁶⁾ RÉGIO, José, *Jacob e o Anjo*, 4.^a ed., Brasília Editora, Porto, 1978, p. 43. Nota: todas as posteriores citações desta obra se efectuam apenas no texto pela indicação da página.

⁽⁷⁾ IDEM, «Vistas sobre o Teatro» in *Três Ensaios sobre Arte*, 2.^a ed., Brasília Editora, Porto, 1980, p. 106.

⁽⁸⁾ IDEM, «Improviso Corrigido» in *Colheita da Tarde*, 2.^a ed., Brasília Editora, Porto, 1984, p. 85.

1. Jacob e o Anjo

A respeito do fresco de Delacroix da capela dos Santos Anjos em São Sulpício, disse um dia Baudelaire: «o homem natural e o homem sentimental lutam, cada um segundo a sua própria natureza. Jacob, inclinado para a frente e pondo em movimento a sua musculatura; o Anjo, prestando-se complacentemente ao combate, calmo, suave como um ser que pode vencer sem esforço muscular, e não consentindo à cólera que altere a forma divina dos seus membros»⁽⁹⁾.

No Prólogo, José Régio distingue também os movimentos do Anjo «executados com toda a naturalidade», dos do Rei que são «simples, pesados, espessos, gauches».

Interessante, sem dúvida, é o facto do Anjo assomar ao peitoril da janela do quarto do Rei antes de este acordar. É quando o Rei acorda que se dá a luta, levando a supor que ela não existiria se o Rei não acordasse ou se, persistindo, voltasse a dormir. O sono foi o momento escolhido pelo Anjo para se aproximar do Rei: ele veio «num momento em que o sono libertara a (...) verdadeira inteligência das mentiras que (...) estrangulam» (p. 31). Por outro lado, apesar da «nota de ferocidade (dever) ser dada tanto pelo Rei como pelo Anjo», é também ao Rei que é dada a liberdade de lutar ou não — o Anjo «apenas» «cai sobre o leito em que dorme o Rei» e é o Rei que decide quando agarra ou quando «larga o adversário» para repetir «Socorro...» (p. 14).

Contudo, à medida que a luta se aproxima do fim, o Anjo vai progressivamente ganhando terreno, até que aperta nas mãos o pescoço do Rei, que ajoelha aos seus pés. Neste momento irrompe um hino, abruptamente interrompido aquando da iluminação do cenário.

Tocámos num aspecto essencial da obra: o plano da luz. Todo o Prólogo se passou durante a noite — «A janela deve estar situada de modo a poder deixar entrar uma larga barra de luz branca azulada (suponha-se luar)» (p. 13). O 1.º Acto, ao contrário, «já não é durante a noite. A cena está agora inundada de claridade» (p. 17).

Ao contraste «noite/claridade» correspondem, respectivamente, as presenças fantásticas do Anjo de asas brancas e do Bobo, que veste

(9) BAUDELAIRE, *Oeuvres Complètes*, «Peintures Murales à Saint-Sulpice», La Pléiade, Paris, s/d, pp. 834-835.

«qualquer traje inspirado no dos bobos medievais». Este contraste, porém, não nos deve levar a concluir que são personagens independentes. O próprio Bobo se assume como Anjo, não admitindo ser chamado de Bobo, e até o Rei afirma: «Já disse que não se trata de um bobo» (p. 48), e «veio de noite e de manhã...» (p. 41). A diferença entre os dois parece residir no plano da luz: a realidade é a mesma nas trevas ou na luz, só que a luz distorce e transfigura as imagens ao ponto de se classificar essa realidade com adjetivos antagónicos: «escravo petulante» (p. 82) / «Senhor Teu Deus» (p. 97). «Sabes tudo, querido. Sabes tudo, maldito» (p. 92): «tentador» (p.98) / «salvador» (p. 164).

Ora esta clarificação paradoxal é a mais frequente ao longo da obra dado que, à excepção do Prólogo e do Epílogo, toda ela é trespassada por uma claridade transfiguradora, que possui o poder de iluminar todas as faces das personagens e objectos (note-se que no fim do 3.º Acto se voltam a apagar todas as luzes [p. 171]).

A transfiguração do Anjo em Bobo através da luz, numa quase que «frankensteinização», é a responsável pelo terror que invade as personagens. Estas, sem consciência de qualquer outra manifestação do fantástico senão a do Bobo (recorde-se que só ao Rei foi dado receber o Anjo na intimidade do seu quarto e com ele lutar, numa espécie de rito iniciático), não se apercebem da diferença essencialmente qualitativa entre o Bobo e eles próprios: «Perdoai, Senhor: mas a distância entre um chefe e os seus inferiores tem de ser sempre guardada» (p. 32).

O Rei, por sua vez, é a personagem marcada pela loucura, aquela que leva na sua coxa a fenda por onde penetra o fantástico ou o divino. Esta fenda é simbolizada pela janela do quarto do Rei: «... bem sabes que não entrei pela janela deste quarto. Entrei vivo por essa nesga morta da tua carne humana» (p. 45). E é sobre essa nesga morta que o nosso Jacob-Rei insistirá permanentemente em se debruçar: «Vai à janela, espreita, primeiro a medo, depois debruça-se para fora» (p. 22). Talvez pudéssemos acrescentar: «A cabeça ficou dentro, / O corpo ficou de fora...»⁽¹⁰⁾.

⁽¹⁰⁾ RÉGIO, José, «O Poeta Doido, o Vitral e a Santa Morta» in *Poemas de Deus e do Diabo*, 5.ª ed., Portugal, Lisboa, 1958, p. 125.

É curioso notar que, para Régio, só as personagens envolvidas por um halo de loucura e solidão podem penetrar certas verdades. Isto recorda-nos o teatro de Gil Vicente onde só o Parvo e o Menino podem embarcar na Barca da Salvação. Como afirma Wolfgang Kayser, «Madness is the climatic phase of strangement from the world»⁽¹¹⁾. Ora este «estranhamento do mundo» torna-se fatal para as personagens que o concretizam. A diferença é sempre suspeita: ora é rejeitada (e remetida para o grotesco), ora integrada num sistema de crenças (podendo orientar-se para o sublime). De qualquer forma, pela sua força latente, ela é, antes de mais, perigosa. Isso explica a prisão do Rei por parte da sua corte.

No 3.º Acto, que ocorre num quarto do palácio que serve ao Rei de prisão perpétua, a janela encontra-se, sintomaticamente, «com os taipais fechados», o que não impede que o Bobo entre «sem rumor». É que «Não há buraco no mundo onde me veja livre de ti» (p. 182).

Todo o drama se resume na impossibilidade do Rei transformar o seu «aleijão» na sua «glória» (p. 124). Cabe aqui apontar a influência bíblica de S. Paulo, na sua primeira carta aos coríntios (1 Cor. 1,27-28): «Mas o que é louco segundo o mundo, é que Deus escolheu para confundir os sábios; o que é fraco segundo o mundo, é que Deus escolheu para confundir o que é forte»⁽¹²⁾.

Dentro desta panorâmica contraditória inscreve-se um outro aspecto da obra que não podia deixar de ser focado: a semelhança (ora nítida, ora subtil) entre o Bobo e um Jesus Cristo — o Jesus Cristo de Régio, o da «Confissão de Um Homem Religioso» (o que, enquanto homem, mais se aproxima de Deus sem, contudo, ser divino; o Jesus Cristo das parábolas incompreensíveis: «Porque ao que já tem, dar-se-lhe-á; e ao que não tem, ainda o que tem lhe será tirado»⁽¹³⁾).

Incapaz de estabelecer diálogo com o Absoluto por intermédio do Anjo (e é essa a função de intermediário que caracteriza, fundamentalmente, o Anjo), o Rei, com a ajuda do poder transfigurador da luz, transfere esse diálogo para o Bobo, para uma entidade capaz de entender e falar a sua língua: «Não pude erguer-me a Ti, desço-te

(11) KAYSER, Wolfgang, *The Grottesque in Art and Literature*, Columbia University Press, New York, 1957, p. 74.

(12) *Bíblia Sagrada*, Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos), Lisboa, 1968.

(13) RÉGIO, José, *Confissão dum Homem Religioso*, 2.ª ed., Brasília Editora, 1983, p. 100.

a mim! / Peco? Se peço o meu pecado é o Teu: / Seja eu Deus ou Tu homem... que eis o Fim»⁽¹⁴⁾.

Desta transferência resultam passagens de uma ironia acutilante em que o Bobo se parece metamorfosear em Diabo, sugerindo talvez que a aproximação deu origem a uma troca de papéis: «Não tenhas piedade, Senhor. Condena! mata! derruba! Todos os grandes chefes devem cometer iniquidades e crueldades: faz parte da sua auréola» (p. 29); «Todos os salvadores têm de morrer; mas é a fingir: ressuscitam ao terceiro dia» (p. 164). A evocação de Cristo é nítida nesta e noutras passagens da obra: «Alguma vez terei de representar o papel de homem, quando não houver outra maneira de os atingir» (p. 91). No 2.º Acto o Bobo desenvolve um monólogo onde a ironia atinge o seu auge: «Espantoso é o amor de Deus quando se abate sobre os homens humanos como tu (...) como um céu estrelado que se abatesse sobre um pobre verme do chão (...). Quis o Senhor que já não venças o seu Anjo (...). Reúne todos os teus exércitos para mais completa glória do Anjo exterminador. E vem buscar a derrota (...) a glória do Reino de Deus contra os teus reinos com limites... Ámen» (p. 103).

Não viria a despropósito salientar que a passagem do livro do Génesis corresponde a um período em que Cristo não tinha ainda vindo à terra. Desde que Ele veio, «quis o Senhor que já não venças o seu Anjo». Nesta perspectiva cristológica a derrota do Anjo toma o sentido da vitória, ao mesmo tempo que vencer o Anjo é, agora, deixar-se vencer por ele. O paradoxo não é melhor expresso do que por Santo Agostinho: «Foi, diante de Vós, o nosso vencedor e vítima: e saiu vencedor porque foi vítima»⁽¹⁵⁾.

2. A obra à luz de «Fantasia sobre um Velho Tema»

Não há melhor maneira de abordar um texto «misterioso» do que estabelecer o máximo de relações possíveis entre esse texto e a restante produção literária do autor, com a qual ele forma um todo indissolúvel e fora do qual ele como que se desvitaliza.

Numa linha de leitura intertextual, que é a que melhor nos parece desvendar uma obra tão coesa como a de Régio, orientamos agora o nosso olhar para o cortejo de personagens que desfilam nesta peça.

⁽¹⁴⁾ IDEM, «Frente a Frente» in *Biografia*, 6.ª ed., Brasília Editora, Porto, 1978, p. 102.

⁽¹⁵⁾ Santo Agostinho, *As Confissões*, 2.ª ed., Livraria do Apostolado da Imprensa, Porto, 1942, p. 362.

É importante verificar que no conjunto das figuras não há um único nome próprio, o que faz adivinhar uma teia de relações entre elas. De certa forma, elas agem, funcionam e significam em grupos de duas ou três. As próprias designações «Rei», «Rainha» e «Duque Regente», por exemplo, fazem supor uma interdependência entre personagens aparentemente isoladas.

Cabe aqui uma explicação à introdução. Dissemos que o Jacob desta peça era «primordialmente» o Rei. De facto, ele é também a Rainha. A Rainha é o Jacob que nunca se debruçou à janela, é o corpo que ficou de fora, é a futilidade que não se mira senão no seu espelho e que procurou sempre «encontrar nos outros o que (no Rei) não encontrara» (p. 113). Ela é o corpo sem cabeça do qual o Rei diz — «Tenho vergonha de ter um corpo! ou de me ouvir falar ou respirar. E já me não posso olhar a um espelho» (p. 125).

O espelho é o elemento de reconciliação com o real que «mantém o corpo de fora» e que impõe a clausura do Rei. O Bobo é, por assim dizer, a encarnação do espelho: o ser de dupla face que reflecte o lado de lá do homem e o lado de cá da realidade; aquele que num jogo de máscaras e reflexos faz com que duas imagens coexistam e se encontrem face a face. É um elemento desestabilizador que procura forçar um equilíbrio, integrando-o num nível superior. Tende, contudo, actuando como consciência irónica, a acentuar ainda mais a ruptura. Por essa razão é que a Rainha procura por todos os meios prender o Rei. E aqui começam as semelhanças com a «Fantasia sobre um Velho Tema»:

«MORA-ME um Poeta
Que tento esconder,
A ver
Se poderei ser
Como toda a gente.

Abri os meus alçapões
E no último desvão
O fechei a pão e água
Com grilhões
E uma corrente...» (16)

(16) RÉGIO, José, «Fantasia sobre um Velho Tema» in *As Encruzilhadas de Deus*, 7.ª ed., Brasília Editora, Porto, 1981, p. 39. Nota: todas as posteriores citações deste poema se efectuam apenas no texto pela indicação «Fant.» seguida da página.

O receio do contágio é o que mais atemoriza José Régio. Em *Jacob e o Anjo* a Rainha afirma: «A doença de El Rei nosso senhor, meu amado esposo, já se manifestou a ponto de ser conhecida de toda a corte. Eu própria, ai de mim, nem sempre tenho podido fugir ao contágio dela» (p. 78). Por sua vez o Rei ordena ao Bobo: «Sai! Não quero que te encontrem» (p. 138). E na «Fantasia...»:

«Não!...,
«Não penses
«Que te pode ouvir alguém!
«Ouço-te eu; e mais ninguém!
«Mas eu não te soltarei,
«Nem deixarei
«Que parem à tua porta»
(...)
«E hei-de te arrancar a língua;
«E hei-de te queimar os olhos» (p. 47).

Ouve-se ainda o eco destes versos nas palavras do Rei: «hei-de extirpar-te a língua, hei-de arrancar-te os olhos...» (p. 165). Os próprios «criados (que) / Vêm e vão / Com bandejas / Sobre a mão» (Fant., p. 49), encontram correspondência perfeita naquele grupo de personagens de *Jacob e o Anjo* que não passam de meros figurantes, ridículos e humilhados: «Nós somos os vossos humílimos guardas...» (p. 18; repetição nas pp. 19 e 22). E a «menina Marguerite» que «levantando as omoplatas / Baixa, lânguida, / As pálpebras timoratas / Sobre a fímbria do vestido» (Fant., p. 53), estabelece, sem dúvida, uma certa relação de semelhança com a Rainha.

O que se pretende provar com todos este paralelismos? Que os dois textos se assemelham? Não. Pretende-se, isso sim, recorrer a um para a leitura do outro: o que procuramos agora é que Régio «se atinja só um» fundindo numa só as suas muitas vidas — «Quantas vidas havia na minha vida que sempre ignoraste» (*J. A.*, p. 113).

A ânsia de unidade é, com certeza, a mais alta aspiração de Régio, e envolve os sentimentos mais contraditórios e extremos: ela passa pelo desejo violento da morte como processo de unificação («Meu Deus! (...) Que vida é esta que me dás? (...) Mata-me! mata-me! mata-me...!» — fim do 3.^a Acto), bem como pela angústia da dúvida, pelo terror da desintegração («Ide chamar minha mulher; meu irmão; todos os

meus cortesãos; o meu povo; todos! Mas não me deixeis sozinho!» — Epílogo, p. 180).

A morte permanecerá até ao último momento como o paradoxo que é, simultaneamente, solução e perigo: «Bem sei que só a morte me libertará! Mas hei-de ter medo até ao último instante» (p. 177).

Este equilíbrio de forças permanente justifica os frequentes retrocessos ao nível da estrutura profunda do texto, isto é, ao nível da progressão narrativa. No Epílogo, o Rei retrocede praticamente até ao ponto zero: «Quero pertencer ainda ao mundo dos cegos! . . .» (p. 179). A mesma força de contensão se encontra na «Fantasia . . .»: «Mas eu, aos poucos / Subjugava / Meus nervos loucos: / Retomava / Da minha lista de cor, / Qualquer pomposa atitude . . .» (p. 46).

A esta «pomposa atitude» opõe-se a humildade de uma aguda consciência crítica: «Mas preciso pedir perdão, para morrer ou viver . . .» (p. 181). (Note-se que também no Génesis [32,27] Jacob não deixou partir o Anjo enquanto este não lhe deu a sua bênção).

Esta consciência crítica está de tal forma omnipresente que não dá lugar a espaços vazios: tem que haver, necessariamente, um diálogo contínuo, através do qual se preenchem esses espaços. Um diálogo que, como demos já a entender na introdução, é uma espécie de discurso poético global. Por vezes, perdemos a noção do diálogo e tomamos a consciência de que certas personagens dizem aquilo que outras querem que elas digam . . . Só assim se explica que o Bobo, que sempre teve, ao longo da obra, uma atitude de dominador venha, no Epílogo, a pedir perdão ao Rei: «Posso crer nesse perdão que me pedes? nesse perdão que me dás? pedir-te eu perdão, por minha vez . . ., a ti? (p. 184). Só assim se explica que o mesmo Bobo, à pergunta: «Quem és tu afinal?», responda sem dizer, praticamente, nada de novo: «Sou o que já sabia. Vejo antes. Vejo através. Não me chamaste bruxo?» (p. 36).

Só assim se explica ainda que, na «Fantasia . . .» o autor conjugue três discursos pondo-se, sucessivamente, no papel da multidão que o observa, no do Poeta-Arcanjo e no do seu próprio.

É curioso notar que o discurso do Arcanjo, na linha da referida consciência crítica, se poderia quase antepor às intervenções do Rei na peça de teatro: «Por que me renegas se eu é que sou Um; / E em te desdobrando, tu não és nenhum? (. . .) Porque só exhibes, sobre o teu portal, / Vis máscaras minhas . . .!» (Fant., p. 55).

A resposta é dada, claramente, na peça de teatro: «Perdoa-me tu . . . agora . . . ter-te obrigado a ser esse (. . .) ter-te imposto essa máscara humana» (p. 184).

Talvez não exageremos se dissermos que a «máscara» é, nesta peça e em toda a obra de Régio, a palavra: a palavra que vale mais que o silêncio — o silêncio do Anjo dá lugar à palavra do Bobo; os silêncios do Rei são perturbados pelos discursos do Bobo e da Corte.

É com a aproximação da morte do Rei, no Epílogo, que o silêncio ganha sentido, que a máscara cai e que a realidade se apresenta transparente, inteira, despida da palavra: «Sou eu todo que tenho medo! eu inteiro!» (p. 176); «Ensina-me então a palavra do Silêncio . . .» (p. 186).

Tudo, afinal, se parece resumir a uma luta quase instintiva pelo Silêncio, tal como um discurso se vai aclarando frase a frase para, finalmente, ser entendido em plenitude no silêncio fecundo que o remata.

Cada dúvida, cada angústia, cada silêncio do Rei, não é mais do que uma antecipação da morte: «E tenho medo de passar esse abismo . . .» (p. 177).

O medo da morte é o medo de ser finito, de não saber se se continuará a existir depois dela. Quando o Bobo, já depois da execução, volta a aparecer ao Rei (note-se, mais uma vez, a semelhança com Cristo, pela evocação da Ressurreição), o medo manifesta-se juntamente com a perplexidade: «Como pôde 'ele' morrer se estás aqui? Eu não sei nada! Não entendo nada! Não entendo nada!» (p. 177).

É interessante observar que, mesmo depois de morto, o Bobo continua a ter uma presença real e não cessa de se introduzir na «nesga morta» do Rei. Este facto, porém, só é acessível ao próprio Rei, e passa despercebido à sua corte (veja-se, por exemplo, pp. 177/178, «Físico»).

A temática da Ressurreição no teatro de Régio é sabiamente descrita por Eugénio Lisboa: «Para ascendermos à verdade e à vida verdadeira é preciso, parece indicar-nos o teatro de Régio, matarmos em nós, 'sinceramente', o que em nós não esteve nunca realmente vivo: para que o melhor venha à luz na plenitude que lhe cumpre»⁽¹⁷⁾.

Neste sentido, foi a morte da palavra que gerou o Silêncio; foi o apagar de todas as luzes do palco no fim do 3.º Acto que permitiu

(17) LISBOA, Eugénio, «Morte e Ressurreição na obra de José Régio» in *In Memoriam*, 1.ª ed., Rev. e Org. de J. Silva Couto, Vila do Conde, 1970, p. 174.

ao Rei assistir ao nascer da madrugada; foi o pedir perdão que reanimou o prelúdio do Prólogo com uma «intensidade e violência inesperadas». (Note-se que a única vez que o prelúdio ocorre na obra, sem ser no Prólogo ou no Epílogo, é no «cantabile» de uma flauta, como pano de fundo do discurso do Bobo à Rainha — 2.º Acto — constituindo um exemplo de autêntica ironia musical).

O prelúdio (a música, enfim) é a ponte entre a palavra e o silêncio. No Prólogo: o Rei «dorme sob o jorro de luz» do luar; surge o prelúdio em surdina; o Anjo cai no leito do Rei; e chega a palavra — «Socorro...!». No Epílogo: a palavra é de «Perdão...!»; o prelúdio renasce com intensidade; e chega o silêncio, que será longo até se fazer absoluto e impressionante ao mesmo tempo que o sol «inunda de luz o cadáver do Rei».

Eis o momento em que o mistério da vida se abre para o mistério da morte. O «Perdão...!» redime e, para ele, não há resposta possível. «É que a verdadeira ironia», diz Jaime Franco no *Jogo da Cabra Cega*, «brota da visão compreensiva de um conflito perpétuo, da apreensão simultânea de aspectos adversos em actividade... É pelo sentimento, pela paixão, que se afirma ou nega. É pela razão que nem se nega nem afirma. É pela inteligência, a verdadeira, que se aceita sem afirmar nem negar...»⁽¹⁸⁾.

Quem poderá contar o fim desta história que se pressente incompleta? Quem nos dirá se a luta prosseguiu ou se acabou? Talvez isso pouco importe... Talvez o mistério do silêncio seja a lição que realmente vale a pena absorver. Talvez o mistério se defina com as mesmas palavras com que o Duque Regente descreveu o amor: «Borboleta doirada que voa num raio de sol, e atrai olhos e mãos atrás dela... Agarra-a a gente com todo o cuidado; por mais cuidado que seja! Fica-nos o pó doirado nos dedos; a borboleta já não voa!» (p. 153).

Por isso é que não nos propusemos mais do que traçar «um círculo à volta do mistério» (um dos círculos possíveis). Porque «‘Mistério’ é qualquer coisa que não acabamos de entender; que, à primeira vista, se nos apresenta como impossível e que, no entanto, é real»⁽¹⁹⁾.

(18) RÉGIO, José, *Jogo da Cabra Cega*, 4.ª ed., Brasília Editora, Porto, 1982, 64.

(19) FRAGATA, S.J., Júlio, *Vivências Cristãs*, Secret. Nacional do Apostolado da Oração, Braga, 1967, p. 17.

Porque, ao contrário do que aconteceu na peça, não quisemos que o nosso Anjo se transformasse em Bobo, para nos confundir ainda mais. Finalmente, porque o próprio José Régio se despediu de nós, desconsolado, à saída do teatro:

«Ah!, eu sei!
Sei que ninguém compreendeu,
Nem podia compreender
O meu combate de amor:
Este diálogo entre mim e eu»⁽²⁰⁾.

⁽²⁰⁾ RÉGIO, José, *op. cit.*, na nota (16).