

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS – CAMPUS DE ARARAQUARA

*ISABELLE REGINA DE AMORIM*

**UMA POÉTICA DA DUALIDADE:  
IDENTIDADE E INTERTEXTUALIDADE NO TEATRO DE  
JOSÉ RÉGIO**

Araraquara, 2006

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS – *CAMPUS* DE ARARAQUARA

*ISABELLE REGINA DE AMORIM*

**UMA POÉTICA DA DUALIDADE:  
IDENTIDADE E INTERTEXTUALIDADE NO TEATRO DE  
JOSÉ RÉGIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, *campus* de Araraquara, para obtenção do título de Mestre.

Orientação: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Renata Soares Junqueira.

Araraquara, 2006

*ISABELLE REGINA DE AMORIM*

**UMA POÉTICA DA DUALIDADE:**

Identidade e Intertextualidade no Teatro de José Régio

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP para ser submetida à apreciação da seguinte Banca Examinadora:

*Orientadora:*

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Renata Soares Junqueira**  
Depto. de Literatura – FCL – UNESP – Araraquara

*Examinadora:*

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Zina Maria Bellodi**  
Depto. de Literatura – FCL – UNESP – Araraquara (aposentada)

*Examinadora:*

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marlise Vaz Bridi**  
Depto. de Letras Clássicas e Vernáculas – FFLCH – USP – São Paulo

Araraquara, 10 de abril de 2006.

*À minha Mãe que sempre lutou muito para que eu estudasse e chegasse até aqui;*

*Ao meu Pai que, de lá de cima, deve estar orgulhoso;*

*À minha Irmã pelo incentivo e ajuda constante;*

*Ao meu Irmão pela contagiante determinação;*

*Ao meu Namorado, agora Esposo, pela paciência.*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus.

À minha Orientadora pela amizade, contribuição intelectual e preciosas correções.

Às amigas do curso de Letras que acompanharam o começo de tudo.

Aos meus familiares, sempre próximos, que nunca me desencorajaram.

Obrigada por tudo!

*Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...*

Machado de Assis

\*\*\*

*Um galo sozinho não tece uma manhã:  
ele precisará sempre de outros galos.*

João Cabral de Melo Neto

## Resumo

Esta Dissertação de Mestrado propõe uma reflexão sobre a produção dramática do presencialista José Régio, observando a temática do sujeito duplo que se infiltra nas suas personagens, figuras que parecem viver, sempre, um mesmo drama: o drama da identidade. Constatamos que os protagonistas regianos encontram-se perturbados por não saberem quem realmente são e por não conseguirem compreender as suas angústias íntimas, que estão em constante conflito com as suas aparências exteriores. Tais personagens sofrem com a sua dupla natureza (aparência e essência) que se materializa no palco, e este acaba se tornando um espaço apropriado para uma luta interior. A investigação sobre o tema do indivíduo duplo acabou por constituir, enfim, o suporte para estudarmos a produção teatral do autor. Contudo, notamos que a questão da duplicidade não se manifesta apenas no conflito íntimo das personagens, mas também no modo de composição teatral das peças de José Régio. Com a leitura da sua obra dramática notamos que os textos de Régio, em diálogo com outros textos da tradição literária, histórica e de cultura cristã, sugerem sentidos dúbios (duplos, no mínimo), sendo a intertextualidade o recurso usado pelo autor para a elaboração das suas peças. Com efeito, quando lemos os dramas de Régio somos reportados a um universo onde as coisas têm sentidos múltiplos e a duplicidade/dubiedade se instaura em tudo. Deste ponto de vista, percebemos que o teatro regiano é construído tendo como base dualidades, tanto na sua temática dominante quanto na sua construção formal. Analisando, pois, as peças *Jacob e o Anjo* (1940) e *Mário ou Eu-Próprio – O Outro* (1957), procuramos definir uma espécie de poética para a dramaturgia regiana, à qual denominamos “poética da dualidade”.

**Palavras-chave:** José Régio, dramaturgia moderna, teatro português, duplo, intertextualidade.

## Sumário

APRESENTAÇÃO.....	8
-------------------	---



### *I Parte*

1 JOSÉ RÉGIO E A LITERATURA DRAMÁTICA NO CONTEXTO DA <i>PRESENÇA</i> .....	15
2 ARTICULAÇÕES DO DUPLO NA LITERATURA DRAMÁTICA E NO ESPETÁCULO.....	27
3 O MITO DO DUPLO: HISTÓRICO E MANIFESTAÇÕES.....	36
4 O CONHECIMENTO DE SI PELA FIGURA DE OUTREM: A EXPERIÊNCIA DA FRAGMENTAÇÃO EM <i>MÁRIO OU EU-PRÓPRIO – O OUTRO</i> .....	54
5 A IDENTIDADE HUMANA E O MEDO DA MORTE: A QUESTÃO DA DUPLICIDADE EM <i>JACOB E O ANJO</i> .....	70



### *II Parte*

6 A INTERTEXTUALIDADE – OU O MOVIMENTO DUPLO DA LINGUAGEM – PERMEANDO A LITERATURA MODERNA.....	86
7 A INTERTEXTUALIDADE COMO ASPECTO ESTRUTURAL NA PEÇA <i>MÁRIO OU EU-PRÓPRIO – O OUTRO</i> .....	97
8 O DIÁLOGO INTERTEXTUAL MÍTICO EM <i>JACOB E O ANJO</i> .....	121



### *III Parte*

CONSIDERAÇÕES FINAIS: TENDÊNCIA PARA UMA POÉTICA DA DUALIDADE.....	134
REFERÊNCIAS.....	148





## APRESENTAÇÃO

Este trabalho propõe uma reflexão crítica sobre a produção dramática do modernista português José Régio, com ênfase na relação que se estabelece, nessa obra, entre o tema da identidade fragmentada – que caracteriza quase todas as personagens criadas pelo autor – e a construção formal das peças, baseada em dualidades obtidas através do recurso da intertextualidade.

Com efeito, o teatro de Régio trata da duplicidade do ser apresentando, num plano temático, personagens cindidas, que vivem em conflito consigo mesmas; e, a par disto, no plano formal, o texto dramático regiano dialoga sistematicamente com vários outros textos, sugerindo assim um sentido que também é, no mínimo, duplo. Pensando nisso, propomos, e procuraremos demonstrar, que o teatro de Régio é envolvido por uma atmosfera de dualidades que se estabelecem tanto no nível temático como no da elaboração textual.

Os protagonistas do teatro de Régio parecem viver um mesmo drama: o drama da identidade. Eles encontram-se perturbados por não saberem quem realmente são e por não conseguirem compreender as suas angústias interiores, que se confrontam com as suas aparências físicas. Nos textos regianos, tais figuras se desdobram em outras aparentemente díspares, mas que não deixam de ser as mesmas, como se representassem duas faces de uma mesma moeda. Estas personagens sofrem com a sua dupla natureza (aparência e essência), que se materializa no palco – tornando-se este, desta forma, o espaço apropriado para um conflito que é, em última análise, de foro íntimo.

Em congruência com o sentimento de “crise” existencial de que sofrem os artistas do tempo de Régio – como considera Nicole Fernandez Bravo, “a dissolução do eu, que se perde num conjunto mais vasto, é a realidade do século XX” (Bravo, 2000, p. 284) – a moderna temática regiana do ser cindido, dissociado em múltiplos fragmentos, é a questão mais explorada em toda a produção artística deste fundador da *Presença*. De resto, trata-se de uma

problemática que perfaz a dialética fundamental de toda a poesia moderna, dentro e fora de Portugal: o homem dilacerado é o próprio reflexo do seu mundo moderno – um mundo também fragmentado, marcado pela multiplicidade, pelo estilhaçamento da Verdade.

Contudo, no teatro de José Régio, especificamente, percebemos que não apenas os indivíduos são duplos, mas a própria composição textual das peças também é sustentada por dualidades, na medida em que o mecanismo da intertextualidade, proporcionando ao texto uma multiplicidade de leituras e interpretações, é cuidadosamente explorado pelo autor. Nos dramas de Régio – assim como ocorre em grandes obras da modernidade –, o diálogo intertextual é explícito e recorrente. Cabe ressaltar que a intertextualidade não é um fenômeno novo na literatura; todavia, “a partir do século XIX, é que esse inter-relacionamento [de discursos] aparece como algo sistemático” (Moisés, 1978, p. 59).

A intertextualidade – evocando duplos, múltiplos sentidos para o texto – é atualizada nas produções dramáticas regianas quando nestas percebemos um diálogo com textos de uma certa tradição literária e histórica de formação cristã. Este mecanismo de elaboração textual, bastante produtivo na época moderna, como dissemos, instaura no teatro regiano um universo ambíguo em que os vários sentidos se misturam e a dubiedade dos significados torna-se evidente em todas as peças.

Acreditamos, enfim, que em Régio a infiltração de outros textos literários nas entrelinhas dos seus próprios textos reflete, formalmente, o mesmo procedimento que institui, afinal, todas as suas personagens: seres dilacerados, dissociados, tensionados pela moderna dialética do eu e do outro. Do nosso ponto de vista, aliás, a peculiaridade de José Régio como dramaturgo reside, principalmente, nessa ambigüidade que constitui a sua obra teatral. Tais dualidades – tão frutíferas na dramaturgia do autor, é bom lembrar –, fazem-se presentes também em toda a sua produção artística. Tanto as suas peças, como os seus romances e poemas têm como *leitmotiv* uma tensão que se manifesta na elaboração lingüística e na

temática, conferindo à obra regiana um caráter essencialmente dramático, como já observou o estudioso Luiz Francisco Rebello:

[...] o drama é, sem dúvida, a expressão para que tende a obra de Régio, que é toda ela um diálogo incessante (e infindável) entre o que poderá definir-se esquematicamente por matéria e espírito, corpo e alma, ou, com mais propriedade, entre o que no homem é eterno (ou votado à eternidade) e o que é transitório (ou condenado a desaparecer), entre o que o atrai para Deus (se assim quisermos chamar ao absoluto, ao infinito, ao inapreensível) e o que o prende à terra (à sua condição temporal e humana). Daí o tom oratório, imprecativo, apostrofante, da sua mais característica poesia, que, lida, irresistivelmente evoca não só a voz do actor que a declame, como o interlocutor que lhe responda – e uma audiência que a escute. (REBELLO, 1971, p. 221).

Deste modo, o teatro de Régio revela-se, surpreendentemente, representativo do seu modo de fazer literatura, já que toda a sua produção se define por uma tendência ao conflito dramático, provocado por um “diálogo incessante” entre o eu e o outro, Deus e o Diabo, a essência e a aparência, o finito e o perene, etc. Essa ênfase no conflito, própria do gênero dramático, se configura, ao analisarmos a prosa regiana, no embate entre as personagens que, no relacionamento com os seus respectivos *alteregos*, revelam-se como figuras em crise de consciência e de identidade; já na obra poética do autor, tal dialética se apresenta de forma potencial, visto que os seus poemas apresentam um tom oratório que sugere sempre um virtual interlocutor.

Essa tendência dialógica, que a obra de José Régio assume sistematicamente, levou-nos a querer saber como o conflito dramático – que se manifesta, ressaltamos, em toda a produção artística do autor – se configura, especificamente, no seu teatro. Deste modo, o nosso objetivo primordial, neste trabalho, é investigar as dualidades que se apresentam, temática e formalmente, nas peças *Jacob e o Anjo* (1940) e *Mário ou Eu Próprio – O Outro*

(1957), nas quais o embate entre as personagens “duplas” e o diálogo entre textos (a intertextualidade) dá-se de maneira precisa e evidente.

Em *Jacob e o Anjo* existe um Rei que, muito apegado ao poder e aos bens materiais, acaba vivendo apenas de aparências; quando se encontra com o seu duplo – um Bobo/Anjo –, a majestade acaba percebendo que não só de exterioridade vive o homem, mas de uma complexa subjetividade que não se resigna às convenções sociais da vida de aparências. No plano formal, esta peça dialoga com o episódio bíblico explicitado pelo título e também com um texto da historiografia portuguesa: a crônica do rei Afonso VI, que inspira a personagem do Rei na peça de Régio.

Já em *Mário ou Eu-Próprio – O Outro* (1957), temos uma fictícia revisão dos últimos momentos vividos pelo poeta de *Orpheu*, Mário de Sá-Carneiro. O personagem regiano, Mário, é um poeta que planeja suicidar-se depois de ter escrito o seu epitáfio. Ao deparar-se com o seu *alterego*, aqui chamado simplesmente “o Outro”, Mário trava com ele uma discussão e acaba revelando o seu tédio de viver. No final da peça, o Outro mostra a Mário que o que faz dele um gênio é a essência criativa que reside no mais profundo do seu próprio íntimo e que supera orgulhosamente todas as suas limitações físicas que tanto o incomodam – assim como Sá-Carneiro, a personagem regiana desdenha da sua própria aparência física, da sua figura de “papa açorda”. Nesta peça, quase todas as falas do protagonista dialogam com a produção literária do artista de *Orpheu*, revelando uma intertextualidade explícita e sistemática.

A escolha destas duas peças deve-se ao fato de nelas existirem dualidades muito evidentes. No entanto, temos consciência de que o “duplo” se instala também, sistematicamente (em forma e conteúdo), em outros textos dramáticos do autor.

A par disso, no *corpus* em análise, a idéia de dualidade atinge também os elementos cênicos que nos próprios textos dramáticos se apresentam virtualmente – como

procuraremos ainda mostrar –, o que torna o teatro de José Régio muito rico também do ponto de vista das artes cênicas. Com efeito, outra característica relevante do teatro regiano é a sua linguagem que, nas rubricas – com precisas indicações sobre o cenário, figurino, música e tom de voz dos atores –, aparenta ter sido cuidadosamente elaborada para orientar a construção do espetáculo. Infelizmente, a censura salazarista afastou durante muito tempo dos palcos portugueses a maioria das peças de Régio.

Com este trabalho, enfim, queremos também chamar a atenção dos pesquisadores para a relevância da dramaturgia de Régio, que tem sido pouco valorizada, principalmente no Brasil, onde, quando se fala em José Régio, pensa-se apenas no poeta e no crítico literário. Poucos, ainda hoje, têm conhecimento profundo da produção dramática regiana e do envolvimento deste autor com o teatro – cumpre lembrar que Régio apresentava pessoalmente os seus textos a encenadores, seus contemporâneos, e não se cansava de ressaltar o seu desejo de dar plenitude cênica às suas peças. Além de sete importantes textos dramáticos, o autor também escreveu reflexões críticas sobre a arte teatral, como podemos ler, por exemplo, no ensaio intitulado *Vistas sobre o Teatro* (1967).

Em Portugal, Régio é bastante estudado e, ultimamente, o seu teatro tem merecido mais espaço nas publicações acadêmicas. Entretanto, nas pesquisas brasileiras essa parte da produção do escritor presencista parece ainda estar envolta em penumbra: é difícil encontrar artigos sobre o drama regiano em publicações nacionais.

Para uma melhor organização desta Dissertação, dividimo-la em três partes. Na primeira, procuramos chamar a atenção sobre a importância de Régio como dramaturgo, além de refletirmos sobre a duplicidade que envolve o gênero dramático, e ressaltarmos a problemática do sujeito cindido, que está no cerne da temática das peças regianas.

A segunda parte dá enfoque não mais à temática, mas ao modo de composição formal das obras que compõem o nosso *corpus*. Estudando a intertextualidade nos dramas do

autor, notamos que a sua linguagem é elaborada de maneira a convocar duplos sentidos, tendo o seu modo de construção textual baseado na ambigüidade.

Na terceira e última parte, como conclusão do trabalho, procuramos definir a idéia de uma “poética da dualidade”, que nos parece estar na origem não apenas da elaboração das peças de teatro de José Régio, mas, de forma geral, de toda a sua produção literária.

***I PARTE***



## 1 JOSÉ RÉGIO E A LITERATURA DRAMÁTICA NO CONTEXTO DA *PRESENÇA*

Este capítulo introdutório não traz uma investigação biográfica ou bibliográfica de José Régio, pois estudos deste tipo são comuns nos manuais de literatura portuguesa e já foram bastante aprofundados pelo crítico Eugénio Lisboa, entre outros.

O que propomos aqui é salientar alguns aspectos da vida de Régio, os quais julgamos ter importância para a análise de seu texto dramático. Além disso, nosso intuito é aprimorar e fortalecer os estudos sobre o escritor como dramaturgo – visto que sua produção dramática é, ainda hoje, pouco conhecida no Brasil – e ressaltar a relevância de sua arte teatral no contexto da moderna dramaturgia portuguesa e mundial.

José Maria dos Reis Pereira viveu em Portugal de 1901 a 1969 e teve importância histórica na literatura portuguesa durante a primeira metade do século XX. José Régio – como é conhecido no ambiente literário – marcou época e é lembrado pela história literária primeiramente por ser o fundador e principal teórico da revista *Presença* – a qual fundou em Coimbra, em 1927, com mais dois companheiros de geração: João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca –; depois, por proclamar, na sua obra, uma nova maneira de retratar o homem de seu tempo: um ser que sofre uma aguda e permanente crise de identidade.

A revista *Presença*, que tem o subtítulo de “folha de arte e crítica” e que é considerada por alguns críticos – dentre eles, Fernando Pessoa – como uma continuação da revista *Orpheu* (lançada em 1915), propõe fundamentos teóricos sobre a arte; traz ensaios críticos sobre autores do chamado “Primeiro Modernismo Português”, como Almada Negreiros, Sá-Carneiro e Fernando Pessoa; põe em relevo nomes ascendentes da literatura moderna mundial, como Dostoiévski e, além disso, também divulga o trabalho literário de artistas portugueses de seu tempo, a chamada “Geração da *Presença*” ou “Segundo Modernismo Português”.



A *Presença*, como um órgão favorável à total liberdade de expressão do artista, não obedecia a qualquer orientação política, religiosa ou outra, e era aberta a todas as tendências literárias. Contra a literatura livresca e retórica, esta revista tornou-se um instrumento de livre pensamento que, como dissemos, divulgou os valores do Primeiro Modernismo e, além disso, acolheu os melhores nomes do Neo-Realismo português, levando a cabo um trabalho “pedagógico” sobre a literatura em geral, aspecto, este, que era ausente no Primeiro Modernismo:

Dotada de uma forte e decidida personalidade, a um tempo criadora e crítica, a *Presença* ia revelar-se à altura de uma tarefa que o *Orpheu* iludira. [...] o *Orpheu* não mostrou possuir vocação pedagógica. Pessoa, Almada, Sá-Carneiro, atropelavam e fugiam sorrindo em itálico. Os brados órficos apossaram-se do público como quem pratica estupro chocarreiro. Veio a caber ao grupo coimbrão conquistar, através de uma meditada dialéctica persuasiva, um público, primeiro traumatizado, depois esquecido. (Lisboa, 1977, p. 42).

José Régio, com certeza, é o grande nome dessa geração. São dele os principais artigos-manifestos da revista coimbrã, nos quais o autor defende o valor de uma arte “sincera” e “original”, fruto da parte mais íntima da natureza humana. Por causa desta concepção sobre a arte e o artista, Régio foi muito incompreendido em sua época. A ele e à *Presença* foram lançadas duras críticas dos que concebiam a literatura apenas como um retrato da realidade social.

Régio, todavia, não se opunha a uma arte comprometida, mas àquela cuja única intenção era propagar um ideário político qualquer, sem, contudo, dar testemunho do que realmente consome e atormenta o ser humano, o que para o autor é essencial em uma obra de arte. Sobre esta questão, o autor argumenta no artigo “Presença Reaparece”:

A arte pela qual a *presença* luta – é portanto hoje, como há doze anos, uma *arte humana*. Orgulha-se a presença de quase ter ensinado esta expressão aos rapazes portugueses. Simplesmente, essa arte humana pela qual a *presença* lutou e lutará – não tem o significado ridículo que lhe dão os que só a si próprios e às suas próprias opiniões julgam *humanos*. *Arte humana* é para a *presença* toda arte em que o homem se revela e exprime, seja através de que seu aspecto for: A realidade humana é muito mais rica do que a fazem quaisquer espécies de fanáticos, principiando pelos fanáticos do real. (Régio, 1932 apud Lisboa, 2001, p. 35-6, grifo do autor).

José Régio jamais se prostrou frente às críticas recebidas. Aliás, ele foi o único autor que continuou na revista até a sua extinção, em 1940, defendendo com extremo afinco o projeto teórico e estético inicial da *Presença*. Régio, inclusive, leva os pressupostos presencistas para a sua própria produção literária, como observa o estudioso Fernando Mendonça:

Se voltarmos o olhar para a produção literária [de José Régio] e nos lembrarmos um pouco do conteúdo da mesma, o que nela vemos é uma teimosa fidelidade aos princípios da revista coimbrã. (MENDONÇA, 1973, p. 85).

José Régio também acompanhou as teorias psicológicas de Freud que chegavam a Portugal e anunciou o estudo do psicanalista nas páginas da *Presença*, no artigo intitulado “Elogio do século em que estamos. Século XX”, publicado em 1928, no número 9 da revista.

Freud, desvendando os mistérios da mente humana, revolucionou a concepção que se tinha sobre o ser e seus preceitos serviram de “pano de fundo” para a literatura, principalmente do início do século XX, que via o modelo realista-naturalista desintegrado e que buscava uma nova compreensão do homem: agora não mais preocupada apenas com as “patologias” sociais influenciando o indivíduo, mas com o psicologismo deste ser que era

abafado num contexto onde as relações sociais eram tidas como as únicas responsáveis pela constituição do indivíduo.

Sob influência da psicanálise, grande parte das obras artísticas, a partir de então, passaram a retratar um sujeito cuja mente fundamenta a formação tanto do seu caráter, como das ações realizadas por este em seu convívio com a coletividade. Deste ponto de vista, podemos dizer que não é apenas o meio que influencia o ser, mas este, com toda a sua complexidade psíquica, que modifica o ambiente. O pensamento de Freud foi bem acolhido pelos membros da *Presença* e estes acabaram, em suas produções, refletindo também sobre os mistérios da mente humana.

Régio, por meio da revista coimbrã e juntamente com alguns poucos representantes da *Orpheu*, como Almada Negreiros, foi ainda um dos primeiros autores portugueses do século XX a salientar publicamente em Portugal a importância da arte teatral na literatura portuguesa e mundial, citando nomes expressivos da dramaturgia como Gil Vicente, Raul Brandão, Ibsen, Strindberg, Pirandello, Bernard Shaw, Claudel e Cocteau, os quais eram considerados por José Régio como os mais originais homens de teatro e portadores, portanto, de uma importância singular no contexto da dramaturgia mundial.

Poucos críticos ressaltam o mérito da *Presença* em divulgar também a arte teatral. Todavia, é de relevância destacar que Régio, mesmo em meio a um período de ditadura – visto que a revista *Presença* nasce no mesmo ano em que é instituída a censura prévia dos espetáculos, com a fiscalização da “Inspeção dos Espectáculos” –, dá espaço especial em sua revista para a arte dramática, já que são publicados na mesma fragmentos e até peças inteiras de autores vários, entre eles Branquinho da Fonseca, Almada Negreiros e Raul Leal, além de produções teatrais de sua própria autoria.

Além disso, os pressupostos teóricos defendidos por José Régio em seus artigos, clamando por uma literatura voltada para a individualidade do ser humano com todos os seus

conflitos íntimos, são colocados em evidência também com relação à arte teatral. No número 9 da *Presença*, por exemplo, José Régio comenta sobre dois grandes dramaturgos da literatura mundial:

Strindberg ou Ibsen alargam os palcos, sobem os panos, fazem nascer água das rochas pintadas... E vê-se nas suas peças-poemas o Homem batalhar com a Verdade, o Espanto, o Mistério, a Fatalidade, o Sonho. Ao lado do Homem, na parede, a sua sombra é maior do que ele. (RÉGIO, 1928 apud SIMÕES, 1977, p.110).

Nestas poucas linhas de análise de Strindberg e Ibsen, Régio, implicitamente, ressalta na dramática destes autores o que ele considera importante em sua própria produção teatral, ou seja, este mesmo homem atormentado por sua sombra dominadora de que fala Régio pode ser tido como um protagonista de todas as suas peças.

Esta questão será tratada mais adiante quando nos referirmos à temática regiana e, mais detalhadamente, ao fazermos a análise de algumas peças do autor. Por ora, voltemos nossa atenção para a importância que o escritor português dá à arte teatral e, para isso, notemos que o enfoque de José Régio sobre o teatro estende-se das páginas da *Presença* à sua própria produção como ensaísta literário, que Régio também foi. Diga-se de passagem que José Régio é, ainda nos dias de hoje, mais lembrado por seus textos sobre Florbela Espanca e Sá-Carneiro do que por seus ensaios sobre a arte dramática, os quais se estendem desde o “Posfácio” do seu *Primeiro Volume de Teatro* (1940), ao “Prefácio” à peça *El-Rei Sebastião*, escrito em 1948, culminando no seu estudo *Vistas sobre o Teatro* (1967), que é quase um tratado estético sobre o teatro e, infelizmente, praticamente desconhecido no Brasil.

Em *Vistas sobre o Teatro*, Régio postula que, além de o teatro ser o grande revelador de almas, já que desnuda com profundidade os labirintos interiores da humanidade, a arte dramática é a mais propícia à reflexão sobre o ser humano, pois ela só se realiza

completamente por meio do próprio homem, no complexo teatral. Isto porque, argumenta Régio, “é o próprio ser humano que, servindo-se de si através do actor, interpreta as suas próprias expressões humanas” (Régio, 1967, p.120).

Para José Régio, o teatro só se torna completo e uno com a sua subida ao palco. Suas peças, aliás, são predispostas a isso, já que elas possuem uma especificidade teatral bem definida; quando lemos, é difícil não imaginar a cena toda posta, com música, iluminação, arrumação espacial do cenário, figurino, etc. Tudo isto já disposto antecipadamente no texto literário, visto que “tendência para o espectáculo, eis, pois, o que antes de mais define como teatral um texto literário” (Régio, 1967, p.111).

No ensaio *Vistas sobre o Teatro*, José Régio considera que o texto literário dramático pré-existe ao espetáculo teatral; todavia, segundo o autor, não só o texto constitui o teatro, mas a Arte Teatral é aquela que se serve da literatura e conjuga-a a outras artes como a música, a arquitetura e a pintura. Tais artes unificadas é que constituem a Arte Teatral, a qual, para a realização em espetáculo artístico, também não pode dispensar o encenador e nem, é claro, o ator. Sem esta associação, como aponta Régio, o texto não passaria de literatura e a encenação de mero entretenimento para o público.

O autor dramático também não se realiza pessoalmente e não se exprime por inteiro sem ter a sua peça representada num espetáculo,

[...] pois não unicamente através do texto literário e sua interpretação histriónica se exprime o autor teatral, senão que também através de todos os mais elementos do espetáculo. Ao poeta dramático não basta a palavra, – ou não será ele um autor teatral. A autenticidade do espectáculo teatral por ele sonhado (embora não só por ele realizado) precisamente se afirma na necessidade interna de todos quantos elementos o dito espectáculo ponha em jogo. (RÉGIO, 1967, p. 114).

A produção dramática de José Régio compreende oito peças que foram escritas entre aproximadamente os anos de 1930 e 1957. Em agosto de 1930, Régio escreve na *Presença* um texto que pode ser considerado o germe da sua obra-prima dramática – o “mistério” *Jacob e o Anjo* –, o intitulado “Jacob e o Anjo, História do Rei e do Bobo, escrita em seis diálogos, aumentados de cenários, dum monólogo do Rei e de um epílogo”. Em 1937, esta peça aparece em fragmentos na *Revista de Portugal*, de Vitorino Nemésio, e ela só sairia por completo e na versão que conhecemos hoje em 1940, no livro *Primeiro Volume de Teatro*, juntamente com a “fantasia dramática” *Três Máscaras*, peça que também foi trazida pela *Presença*, em 1937.

Em 1947, José Régio publica o seu “drama” *Benilde ou a Virgem-Mãe*; dois anos depois, em 1949, surge em livro *El-Rei Sebastião*, seu “poema espectacular”; em 1953, sai a segunda edição de *Jacob e o Anjo* (agora sozinha em um volume) e em 1954 é publicada a “tragicomédia” *A Salvação do Mundo*.

Já em 1957, no volume *Três Peças em um Acto*, são publicadas as peças *Três Máscaras* (agora em segunda edição) e as inéditas *O Meu Caso*, uma “farsa”, e o “episódio tragicômico” *Mário ou Eu-Próprio – o Outro*.

Outra peça de Régio, *Sonho de uma Véspera de Exame*, escrita em 1935 quando o autor ainda lecionava em Portalegre, é considerada de menor importância literária. Ela foi elaborada com o propósito de ser representada pelos alunos do escritor, o que ocorreu em 1936. Este texto só foi publicado postumamente, em 1989.

Régio foi, de certa forma, incompreendido não só no que se refere a alguns pressupostos teóricos defendidos por ele na *Presença*, mas também ao que toca à sua produção dramática. *Benilde ou a Virgem-Mãe* foi a sua única peça que recebeu apreciação pública ainda antes de sua publicação. Ela foi encenada pela primeira vez em 1947, em Lisboa, no Teatro Nacional D. Maria II, um pouco antes de ser impressa.

*Jacob e o Anjo*, publicada em livro em 1940, só subiu aos palcos pela primeira vez no ano de 1952 (ou seja, doze anos depois), em Paris, na versão “Jacob et L’Ange”, representada pelo *Studio des Champs Elysées*, porém “numa adaptação infeliz”, como considerou Jorge de Sena (1977, p.157). Esta peça só conheceu o palco português em 1968, quando foi encenada por um grupo de amadores que formavam a Companhia do Teatro Popular.

Outra peça que Régio assistiu em vida foi *Mário ou Eu-Próprio – o Outro*, em 1958, representada pelos estudantes da Universidade de Coimbra; dois anos após a morte do autor, ou seja, em 1971, *A Salvação do Mundo* foi representada pelo Teatro Municipal de São Luís, em Lisboa.

José Régio, entretanto, teve obras teatrais que até hoje vivem apenas como literatura, já que não chegaram a subir ao palco. Esta falta de consideração pelo teatro do autor é, com certeza, um forte indício da má interpretação que sua produção dramática sofrera, visto que “a obra de Régio, quando nela se fala, é invariavelmente vista ou tida quase que exclusivamente como a do poeta que ele eminentemente foi” (Lisboa, 2001, p. 70); já o seu teatro, este sempre fora pouco apreciado – em especial no Brasil, onde, até algum tempo atrás, Régio era praticamente desconhecido como dramaturgo.

José Régio, que herdou do pai o gosto pelo teatro (que, segundo alguns críticos, trabalhava nas horas vagas, como amador, na área) e marcou toda a sua produção artística com indicações significativas de teatralidade – visto que “era, aliás, o drama a forma a que naturalmente tendia a sua obra” (Rebello, 1979, p. 65) – , sentiu-se frustrado devido às sucessivas e fracassantes tentativas de conferir existência cênica às suas peças. Luiz Francisco Rebello, um estudioso e admirador da dramaturgia regiana, comenta:

Considerava Régio [...] o teatro “a parte mais original, e conseqüentemente mais incompreendida” da sua produção literária – o que a sua (escandalosa)

ausência quase total dos palcos nacionais parece confirmar. (REBELLO, 1971, p.221).

A dramaturgia regiana, como a consideramos, apesar de toda a marginalização que sofrera tanto dos críticos literários quanto das companhias de espetáculo e do próprio Estado português, os quais a privavam de representações cênicas, possui especial relevo no contexto da dramaturgia moderna mundial, pois, além de ser uma obra que eminentemente tende para o espetáculo, ela trata, em sua temática, de questões relativas à humanidade e, portanto, universais e atuais em qualquer tempo.

A luta entre o bem e o mal, o espírito e a carne, Deus e o diabo, a verdade e a mentira, a comunicação e a incomunicabilidade, a sinceridade e a falsidade, o passado e o presente, a vida e a morte, o sonho e a realidade, enfim, o embate incessante que atormenta o homem e que, ao mesmo tempo, faz parte de sua existência é o tema principal do teatro de Régio, e é, inclusive, o que torna tal produção tão perene, colocando o autor ao lado de importantes nomes da dramaturgia mundial.

O homem, com seus conflitos mais íntimos, é o centro da estética regiana e este apelo ao *ego*, além de ser uma marca da influência da psicanálise sobre a literatura da época, pode também ser analisado no contexto da própria modernidade. Com o avanço expressivo e progressivo da ciência e a modernização do sistema fabril, a sociedade se transformou. As cidades “incharam” devido ao grande número de pessoas que deixaram o campo para procurar emprego nas fábricas urbanas e o meio social ganhou um novo ritmo: agora mais acelerado, mecanizado e pragmatizado. Nesta sociedade só tem valor o que é útil de imediato e as profissões mais valorizadas são aquelas que trazem um retorno também imediato à sociedade.

Neste contexto, o artista, o grande pensador do homem e de seu mundo, perde espaço. Ele se sente marginalizado, desprezado e sem lugar. O literato, em específico, em



vista desta extrema valorização do objetivo, do científico, percebe que o ser humano está ficando de lado, já que ficou reduzido a uma mera mercadoria.

Em virtude da sua relativa exclusão pela sociedade moderna, o artista, em contrapartida, procura valorizar em suas obras justamente este ser marginal, ou seja, o próprio homem. Assim, a literatura passa a “dar as costas” às preocupações de ordem social e excluir, de alguma forma, também esta sociedade que tanto despreza o que é humano.

O artista moderno do início do século XX na Europa – e em Portugal especialmente os integrantes da Geração da *Presença* – busca, deste modo, retratar não mais o que é objetivo, mas, ao contrário, tudo o que é subjetivo e, neste âmbito, o íntimo do ser humano é o protagonista.

Esta nova maneira de retratar o homem contrapõe-se aos preceitos tradicionais que vigoravam até então e, como observa Anatol Roselfeld (1993), isso revolucionou a literatura e o teatro, em específico:

Paralela ou subsequente à segunda revolução industrial e à expansão da técnica, às novas pesquisas científicas (sobretudo no campo da física, sociologia e psicologia), ao abandono do positivismo na filosofia e ao surgir de enormes metrópoles, verificam-se nos fins do século passado [XIX] e nos inícios deste século [XX] transformações radicais nas várias artes. Nesta revolução artística manifesta-se um novo sentimento de vida, uma nova consciência de realidade, uma nova visão do homem e da posição do homem no universo e na sociedade.

As novas concepções, os novos temas e problemas rompem as formas tradicionais das artes e, entre elas, as do teatro. Os limites do realismo e do naturalismo já não conseguem abarcar as novas experiências. No teatro impõe-se a negação do “ilusionismo” cênico, isto é, a recusa da tentativa de reproduzir no palco a ilusão da realidade empírica e do senso comum [...]. O teatro moderno, de um modo geral, já não pretende imitar a realidade empírica. Confessa-se “teatro teatral”, disfarce, ficção, poesia, sonho, parábola. Visando atingir os níveis mais profundos da realidade (exterior e

interior), de acordo com as novas concepções, desfaz-se o “espaço euclidiano” e o tempo cronológico do palco tradicional. (ROSENFELD, 1993, p. 107-8).

Uma das tendências da literatura do início do século XX é a recusa do que é lógico e racional em favor da expressão imediata do pensamento e do desejo advindo do inconsciente, sem, portanto, qualquer deformação racional. Neste contexto, os artistas desse período intensificam o trabalho já iniciado pelos simbolistas, buscando expressar as camadas mais profundas da alma humana. Assim, podemos dizer que as bases da literatura do começo do século XX estão amparadas, de certo modo, na literatura simbolista. A produção literária de Régio, em específico, guarda características do movimento do *fin de siècle*, como lembra Jorge de Sena: “a obra de José Régio recolhe, com pessoal originalidade, a herança do simbolismo que quase não houve em Portugal” (Sena, 1977, p. 127).

O teatro de José Régio é dotado de algumas das características apontadas por Rosenfeld, na medida em que ele recusa o princípio de extrema fidelidade ao real em suas peças. O dramaturgo da *Presença* ignora as bases científicas e racionalizantes do teatro naturalista e, em sua dramaturgia, procura trazer à cena figuras fantásticas e até absurdas que rompem com os pressupostos defendidos pela estética realista-naturalista, a qual ainda dominava a produção teatral da sua época. Os temas abordados por Régio em suas obras teatrais vão de encontro a esta nova abordagem, visto que, para ele, o homem e os valores humanos necessitam de uma revisão, de um novo olhar que dê destaque ao que atormenta o íntimo do indivíduo.

Além dessa literatura voltar sua atenção predominantemente para a intimidade do ser humano, ela também procura refletir sobre si própria: já que a sociedade industrial não encontra utilidade na obra de arte e, por isso, a despreza, esta, como forma de relutância contra o meio que a exclui, introjeta-se em si mesma, rejeitando, de alguma forma, o meio

social. Neste sentido, a literatura moderna, além de buscar refúgio nas questões mais nebulosas da mente humana, encontra sustento para a sua sobrevivência no próprio texto literário. Com efeito, uma das suas grandes fontes de alimentação encontra-se no procedimento da intertextualidade.

A intertextualidade, uma das marcas da literatura da modernidade, é vista como a relação dialógica entre textos. Quando um texto literário reporta-se a outro e tira dele elementos para a sua construção discursiva, ele acaba refletindo sobre a própria literatura, que agora é considerada como um emaranhado de fragmentos que, no espaço textual, ganham significados plurais.

A literatura dramática de José Régio também dialoga e se constitui a partir de outros textos e, neste sentido, é consoante ao modelo estético de composição das produções da modernidade.

Depois de destacados, ainda que sumariamente, todos os elementos que compreendem tanto a concepção regiana sobre o teatro, quanto os principais temas e o modo de composição dramáticos do autor, propomo-nos, com este estudo, contribuir para uma reflexão mais aprofundada sobre as peças de Régio, que ainda são pouco estudadas no Brasil.

A dramaturgia de José Régio, em congruência com o período em que foi elaborada, retrata o ser humano de seu tempo, o qual sofre de conflitos que atormentam a sua existência; por outro lado, o texto dramático do autor, seguindo a tendência estética do princípio do século passado, recusa o modelo cientificista para retratar o ser humano e fazer literatura. Neste aspecto, julgamos que o teatro de Régio merece uma reavaliação, uma melhor apreciação da crítica literária e também uma maior divulgação nos meios acadêmicos do Brasil, que ainda hoje pouco descobriram sobre esta produção dramática.



## 2 ARTICULAÇÕES DO DUPLO NA LITERATURA DRAMÁTICA E NO ESPETÁCULO

A concepção de homem duplo, composto por partes antagônicas que se chocam a todo instante no íntimo do indivíduo, fortalece-se a partir, principalmente, do movimento romântico, num período em que o ser toma consciência de sua inevitável cisão com o mundo e de sua profunda crise de identidade. O sujeito moderno duplo, nestes termos, nasce no conturbado período em que o Romantismo se difunde na Europa.

É difícil falar de Romantismo sem lembrar do famoso *Prefácio de Cromwell*, escrito por Victor Hugo em 1827. Neste texto, o autor faz uma reflexão sobre a relação do grotesco e do sublime no drama. Victor Hugo contempla a história da criação literária, dividindo-a em três fases: a primitiva, a antiga e a moderna, as quais, segundo o autor, correspondem aos momentos de desenvolvimento do ser humano: o nascimento, a adolescência e a vida adulta.

Nos tempos primitivos, a sociedade era composta por famílias nômades; os valores que imperavam eram os de liberdade, eternidade e sonho. Neste momento nasce a ode e o primeiro homem é o poeta lírico.

Com o aumento do número de famílias e de membros destas famílias, houve a necessidade dos indivíduos fixarem-se em determinados lugares. Os nômades primitivos passaram a povos e depois a nações. No entanto, o aglomerado de nações acabou por se chocar e se ferir: eis que surge a guerra entre os povos e, com ela, a epopéia. Nos tempos antigos, o poeta épico vem para solenizar a história e cantar os grandes feitos e combates.

Nestas duas épocas, primitiva e antiga, a literatura estava sempre ligada ao belo e proclamava, por um lado, a liberdade e a fantasia – com a ode – e, por outro, a história – com a epopéia.

A adolescência é um momento conturbado da vida humana e assim também o é, segundo Victor Hugo, a fase antiga. A epopéia se desgasta ao mesmo tempo em que o cristianismo ganha força, superando o paganismo:

Uma religião espiritualista, que supera o paganismo material e exterior, desliza no coração da sociedade antiga, mata-a, e neste cadáver de uma civilização decrépita deposita o germe da civilização moderna. Esta religião é completa, porque é verdadeira; entre seu dogma e seu culto, ela cimenta profundamente a moral. E de início, como as primeiras verdades, ensina ao homem que ele tem duas vidas que deve viver, uma passageira, a outra imortal; uma da terra, a outra do céu. Mostra-lhe que ele é duplo com o seu destino, que há nele um animal e uma inteligência, uma alma e um corpo. (HUGO, 1988, p. 20-1).

A religião cristã concebe o homem como um ser duplo, dividido entre matéria e espírito. A literatura, com o advento do cristianismo, passa a representar este ser dual, e a forma literária que mais perfeitamente consegue abarcar as contradições do homem dessa vida adulta é, segundo Victor Hugo, o drama.

O drama é uma das expressões artísticas mais completas e acabadas para representar o homem, um ser complexo, dividido entre os seus sonhos e a realidade que a vida civilizada lhe impõe; para o ser humano da modernidade, a crença em Deus já não tem a mesma importância como tinha para o homem do século XVII, na medida em que o indivíduo vê-se diferente e ao mesmo tempo parte Dele. É um indivíduo duplo. A literatura dramática é aquela capaz de pensar o sujeito em toda a sua totalidade, pois o drama nasce exatamente da ambigüidade trazida ao ser pelos postulados cristãos, como conclui o autor:

Do dia em que o cristianismo disse ao homem: “Você é duplo, você é composto de dois seres, um perecível, o outro imortal; um carnal, o outro etéreo; um prisioneiro dos apetites, necessidades e paixões, o outro levado

pelas asas do entusiasmo e da fantasia: aquele, enfim, sempre curvado para a terra, sua mãe, estoutro lançado sem cessar para o céu, sua pátria”; desde este dia foi criado o drama. [...] A poesia nascida do cristianismo, a poesia de nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários. (HUGO, 1988, p. 41-2).

O drama, segundo Victor Hugo, inaugura a época moderna<sup>1</sup> e está intrinsecamente associado à concepção cristã do universo. Com ele, a visão de mundo se amplia e a arte passa a contemplar não só o belo, o sublime, mas também o feio, o grotesco. Aliás, para Hugo, os artistas de seu tempo não mais concebem a separação entre a beleza e a feiúra; eles, ao contrário, tomam o universo como um amálgama entre o gracioso e o disforme, a luz e a sombra, o bem e o mal, a tragédia e a comédia. O drama é a expressão literária que contempla os opostos e, por isso, ela é a mais apropriada para cantar a vida e o homem na sua profunda essência, que também é contraditória.

O *Prefácio* de Victor Hugo apresenta uma teoria sobre o drama amparada na dualidade, a qual está nas bases de grande parte da literatura dramática ocidental a partir do Romantismo.

Como podemos perceber, existe uma relação estreita entre o indivíduo moderno, concebido como duplo, e a expressão literária dramática. Sob este ponto de vista, nosso interesse em estudar as manifestações do duplo no drama de José Régio justifica-se plenamente.

---

<sup>1</sup> Para Victor Hugo, no ensaio citado, a idéia de “época moderna” e “arte moderna” estão ligadas à concepção de que, com o advento do cristianismo, o artista “moderno” passa a recusar a estética que vigorava desde a Antigüidade Clássica.

Aliás, como o próprio Régio considera, “no palco, seu lugar próprio, se manifesta verdadeiramente uma obra teatral” (Régio, 1967, p. 106). O drama só se realiza completamente no espetáculo teatral; a literatura dramática ganha vida com a sua subida ao palco e, como consideramos, o espetáculo, assim como o drama, também é um frutífero cenário para a manifestação do duplo em sua concepção de representação da natureza heterogênea do homem e do universo. Contudo, o teatro dividido entre o drama literário, de um lado, e o espetáculo artístico de outro é difícil de conceber, principalmente pensando no teatro do século XX que rompeu totalmente com a concepção aristotélica de que a encenação era uma prática supérflua que desviava a atenção do público das belezas literárias do texto dramático.

O teatro não é só verbo, mas verbo e cena conjugados. O autor dramático é aquele que escreve a peça, imagina-a no palco e sente necessidade de vê-la encenada, pois ela é escrita para isso. Neste sentido, a separação entre gênero literário e prática cênica não pode ser pertinente para o teatro, visto que, como comenta José Régio (1967), a literatura dramática pede, por ela própria, sua representação, e da união entre texto e cena surge o Teatro: “Começa então o Teatro onde, independentemente da intenção ou vontade do autor, à obra literária se possa ajuntar um espetáculo que a prolongue, enriqueça ou complete.” (Régio, 1967, p. 115).

O teatro (arte dramática-literária e espetacular) é uma entidade dupla; ela reúne a escrita com a fala, texto e cenário, literatura e espetáculo, rubricas e diálogos. Só uma arte complexa como o teatro é capaz de captar e representar a mais profunda essência do ser humano: um indivíduo também duplo que, assim como a arte teatral, é dividido entre a realidade e a imaginação.

No teatro, as personagens tomam forma concreta com a expressão do ator e este também é, incontestavelmente, um indivíduo duplo. O ator é alguém capaz de “se

metamorfosar” (Rosenfeld, 1996) em outro e emprestar o seu corpo e a sua voz a um ser fictício que, num momento de total entrega corporal, acaba brotando de seu mais profundo íntimo. Esse se transformar em outro, em alguns casos, aparenta ser tão real que a platéia que assiste ao espetáculo pode confundir a pessoa do ator com a personagem que ele representa e acreditar, pelo menos por alguns instantes, que aquela história protagonizada pelo sujeito atuante seja realmente verídica. Aliás, é exatamente isto que todo ator deseja: que a personagem por ele articulada ganhe vida e envolva o público espectador – este também é o intuito do artista que compõe uma obra literária, o qual almeja que seus leitores “entrem” na história e vivam-na junto com as personagens.

Anatol Rosenfeld, em “O Fenômeno Teatral” (inserido em *Texto/Contexto I*, 1996), destaca a importância do ator como fundador e criador do teatro como espetáculo. O ator como criador manifesta no palco uma interpretação sua sobre a personagem literária que ele representa, e dá-lhe um significado até diverso do que a mesma teria se fosse apenas lida. Além disso, o ator cria em sua mente um mundo simbólico no qual a sua personagem irá atuar, tornando-se, deste modo, um co-autor para determinada situação; “o desempenho do ator é uma criação imaginária, espiritual, como a de todo artista”, conclui Rosenfeld (1996, p. 31).

O ator, por outro lado, “funda” o teatro, pois, por meio dele, a literatura dramática – arte essencialmente temporal – materializa-se num domínio de arte espaço-temporal; neste ambiente, a personagem fictícia literária ganha um corpo, uma voz e gestos que são reais. O ator, neste aspecto, é capaz de fazer a ponte entre a imaginação e a realidade, revelando, em seu disfarçar-se em outro, a natureza dual que existe no ser humano – que é, ao mesmo tempo, fantasia e verdade –, e no próprio ato cênico – que, por meio de figuras reais, consolida uma situação inventada.



O ator, no exercício de “metamorfose” – quando consegue colocar em evidência a capacidade do ser de deixar transparecer uma outra faceta que vive escondida em seu íntimo e dá a esta uma forma cênica –, incorpora uma situação que não é sua; o sujeito deixa de ser ele mesmo para ser um outro e este exercício de sair de si para tomar o lugar de outrem proporciona ao homem o seu auto-conhecimento, pois somente pelo disfarce, pela metamorfose, ele alcança a sua mais profunda essência: “o homem só se torna homem graças à sua capacidade de separar-se de si mesmo e de identificar-se com o outro.” (Rosenfeld, 1996, p. 38).

Quando o ator compõe a personagem e a incorpora, ele torna-se um outro sujeito; o ator encontra um ser na originalidade de seu próprio íntimo e molda-o à sua maneira para trazê-lo à cena. Ele vai às profundezas de sua essência e lá se depara com um homem diferente dele, mas que, paradoxalmente, vive em sua intimidade. Neste sentido, o ator vê-se como um sujeito duplo e, com o exercício de metamorfose, ele procura reconciliar-se com o outro, também seu, para deixar transparecer no palco a voz desse outro indivíduo. Neste processo, o ator consegue alcançar o mais profundo conhecimento de si, pois, da união com o seu duplo, cria-se a personagem artística, fruto do auto-conhecimento e da auto-realização do homem.

Pelo trabalho do ator, a máscara (*persona*) torna-se ao mesmo tempo maquiagem e revelação. O ator, para bem desempenhar seu papel, precisa encobrir as suas particularidades cívicas e sociais e deixar de ser o sujeito cidadão real para, vestindo a máscara dramática, proporcionar o transparecimento da verdadeira condição humana, seja ela trágica ou cômica, segundo a qual a personagem fictícia deseja revelar-se – este é um outro aspecto da duplicidade do ator.

O ator também precisa seduzir e persuadir o espectador para despertar o imaginário do público, visto que o seu trabalho só será bem realizado quando os receptores do

espetáculo identificarem-se com a personagem vivida por ele. O público, nesse sentido, sofre, da mesma forma, um processo de metamorfose, na medida em que o cidadão, no momento em que assiste ao espetáculo, esquece-se de seus afazeres, de seus problemas domésticos, de seu trabalho e, dominado pela imaginação, é capaz de cindir-se, de colocar-se no lugar da personagem e descobrir, por meio da fragmentação, a sua própria identidade, como argumenta Rosenfeld:

[O ator] Ao distanciar-se de si mesmo, celebra o ritual da identificação com a imagem do outro, isto é, do seu tornar-se ser humano. [Com isso, ele] Convida-nos a participar desta celebração; incita-nos a reencontrar-nos mais amplos, mais ricos e mais definidos ao voltarmos a nós mesmos. (ROSENFELD, 1996, p. 33).

No teatro, o homem vê-se por completo. Ele encontra as suas angústias, medos e sonhos nas personagens que assiste e, analisando o conflito encenado, é capaz de refletir sobre os seus próprios atos, sentimentos, enfim, sobre a sua vida. O ser humano, envolvido pelo teatro, encontra-se, identifica-se com as figuras em cena e sente como se fossem seus os conflitos delas. O homem transforma-se num ente fictício quando “mergulha” no espetáculo e, ao regressar a si com o final da encenação, sente-se renovado, pois se projetando num outro, o sujeito espectador também alcança o seu próprio auto-conhecimento.

O teatro, concluímos, é uma arte propícia para se pensar o ser humano, porque além de ser dupla (literatura e espetáculo num único complexo), a arte teatral fundamenta-se essencialmente na figura de um ser humano que é essencialmente duplo, o ator:

no teatro [...] é o próprio ser humano que, servindo-se de si através do actor, interpreta as suas próprias expressões humanas. [...] do seu próprio corpo se serve o actor, elemento indispensável do espectáculo teatral, para

intencionalmente o fazer repetir, em cena, o que espontaneamente faria na vida. (RÉGIO, 1967, p. 120).

Com o teatro, a vida humana é colocada em cima do tablado e, vista de uma certa distância pelo público espectador, é considerada, num primeiro instante, como fictícia; entretanto, com a performance do atuante, o espectador imagina-se naquela vida em cena e a considera como sua. O que era ficção passa a um estatuto de realidade na mente do sujeito observador e do ator que a incorpora. Neste aspecto, o teatro é a expressão artística que melhor conjuga ser humano e personagem fictício, realidade e imaginação, num amálgama que não pode ser dissolvido, pois o teatro é a mais pura expressão do homem feita pelo homem.

José Régio, considerando a complexidade da arte teatral (cf. *Vistas sobre o teatro*, 1967), cria peças de teatro com especificidades teatrais evidentes e indicações cênicas precisas. Além disso, suas personagens são enfocadas de maneira a colocar à mostra os conflitos da condição humana, seu tema principal. A literatura dramática de Régio mergulha nas profundezas do homem por meio de suas personagens e procura mostrar o que de mais original existe na intimidade do ser. No drama regiano, o homem se revela e se encontra ao mesmo tempo, pois suas personagens, convivendo com os duplos que as atormentam, acabam por encontrarem-se a si próprias, não apenas como personagens, mas como figuras vivas, pois no ambiente criado pelo autor, os seres fictícios ganham o estatuto de reais: seus medos, paixões, vícios são próprios dos humanos e, nestas figuras, o homem vê-se desnudado.

O desejo de levar ao palco as suas personagens foi explicitado por Régio em várias ocasiões, como já atestamos anteriormente. Além de artigos proclamando a necessidade de se conjugar as letras e a cena no teatro artístico, o autor procurou, ele mesmo, fazer com que suas peças fossem encenadas, apresentando seus textos a encenadores e a companhias de teatro que pouco se importaram em representá-los – a não ser grupos de universitários que,

como amadores, deram existência cênica a algumas de suas peças. Isso tudo sem contar que suas obras teatrais também sofreram com a censura estabelecida pelo governo português da época.

Hoje em dia, os dramas criados por José Régio vêm sendo redescobertos. Estudiosos da literatura e companhias de espetáculo voltam seus olhares para uma obra que está a cada momento colocando-nos em suas páginas e nós, mais e mais, nos identificamos com ela. A arte dramática de Régio, por tratar de questões que afligem o homem, atualmente consagra-se, ao nosso ver, como uma das preciosidades da dramaturgia moderna mundial.



### 3 O MITO DO DUPLO: HISTÓRICO E MANIFESTAÇÕES

O tema do duplo, ou melhor, do sujeito que possui sua identidade dividida em partes contrastantes, é bastante recorrente na literatura de José Régio. Seus personagens são seres que vivem em conflito consigo mesmos e testemunham a tensão entre o homem e sua consciência, o temor da vida frente à morte, o mistério na relação com Deus e com o Diabo, etc.

Essa ênfase às questões que dizem respeito às angústias do ser humano é uma das maneiras que o artista encontrou para refletir sobre a sua própria condição humana, visto que na modernidade o indivíduo sente que perdeu o sentido de unicidade e sua existência se resume em um amontoado de fragmentos.

A fragmentação do sujeito pode ser entendida também como um reflexo do próprio mundo moderno: um ambiente em que as máquinas substituem o valor humano, a verdade está a cada momento sendo questionada pela filosofia e pela ciência e as informações chegam de maneira mais e mais rápidas com o avanço das tecnologias de comunicação.

Uma das formas encontradas pelo artista para manifestar esse sentimento de divisão do eu e do mundo que o atormenta é materializada na literatura pelo uso das máscaras, as quais representam o antagonismo entre a realidade e o que ela encobre. As máscaras escondem a natureza íntima do indivíduo em favor de uma aparência, a qual geralmente está relacionada com o cargo ou a função social que esse indivíduo ocupa na sociedade. A queda da máscara significa “libertar” o ser das convenções sociais que reprimem a sua interioridade e colocar em evidência não o seu eu-social, mas o seu eu-profundo.

A literatura do início do século XX em Portugal encontrou no tema do duplo uma rica fonte de criação. Na geração do *Orpheu*, por exemplo, Fernando Pessoa explorou ao máximo essa questão e fez da fragmentação da personalidade o seu próprio estilo de composição, ou seja, o seu “drama em gente”, explorado na tão conhecida heteronímia. Mário

de Sá-Carneiro, companheiro de Pessoa, ilustrou esta temática no fenómeno da “dispersão” de um eu em outro(s). Já na geração seguinte, a geração presencista, a divisão do ser ganha espaço especial também na arte dramática e, neste âmbito, José Régio e Branquinho da Fonseca são os principais expoentes.

Nas peças de Branquinho da Fonseca a dialética do eu e do outro é expressa na relação conflituosa entre suas personagens, como explica Luiz Francisco Rebello:

o deuteragonista é sempre um “alter ego”, o que ele diz destina-se a completar, a iluminar, a descobrir a verdadeira e mais secreta personalidade do protagonista, mascarada pelas convenções sociais, pelo compromisso que viver com os outros implica, mas teimosamente viva lá no fundo de cada indivíduo. Assim os protagonistas do teatro de Branquinho da Fonseca apoiam-se nos seus interlocutores – que geralmente não são mais do que uma projecção, um reflexo, um desdobramento deles próprios. (REBELLO, 1974, p. 28).

No teatro de José Régio, a temática do homem plural é concretizada por meio de personagens que se desdobram e que travam diálogos conflituosos consigo mesmos, mas que no final constataam que a rivalidade é a única forma de relacionamento possível entre partes díspares e complementares de um mesmo ser. Rebello considera que

exprime-se no teatro de Régio uma tensão dialética entre “o Eu” e “o Outro” que no mesmo indivíduo coexistem, dividindo-o no seio da sua própria condição terrena, entre os limites que esta lhe impõe e a sua recusa em aceitá-los, a sua ânsia em transcendê-los. (REBELLO, 1971, p. 222).

O tema da divisão/fragmentação do homem, tão presente na ficção regiana, pode ser entendido ainda como um aspecto que o artista encontrou para distinguir-se da sua pessoa física e civil, visto que quem assina as suas obras não é José Maria dos Reis Pereira, mas o

pseudônimo José Régio. Com isso, fica evidente a preocupação do autor em diferenciar a sua personalidade social de sua personalidade artística, criativa. Além deste pormenor, cabe destacar que José Régio encontrava na fragmentação o seu próprio modo de compor, pois ele dividia-se na criação de várias obras ao mesmo tempo, como confidencia o autor em uma de suas cartas a Branquinho da Fonseca:

Penso fazer sair agora o meu 1<sup>o</sup> volume de Teatro, escrevi um caderno Inquérito que está nas mãos do Salgueiro, arrasto nas horas vagas muito raras, a trôpega *Velha Casa*, passo a limpo alguns fados do *Fado*, que espero fazer sair numa espécie de colaboração com o meu irmão; e, além de estar começando uma nova peça, escrevo interiormente várias outras coisas que seria ocioso citar. (RÉGIO, 1940 apud LISBOA, 2001, p. 47).

A temática sobre o homem duplo, tão explorada pelos artistas da modernidade, sempre esteve presente na cultura ocidental e suas manifestações variam, principalmente, de acordo com o momento histórico e com o pensamento filosófico. Na mitologia, por exemplo, o ser humano era composto pelos gêmeos masculino e feminino. A divisão e, conseqüentemente, a imperfeição e o enfraquecimento provêm de o sujeito ter perdido a sua unidade devido a um castigo dos deuses, como explica Ana Maria Lisboa de Mello:

Em muitos mitos, o homem é interpretado como um portador de uma dupla natureza, masculina e feminina ao mesmo tempo. A idéia da divisão, como conseqüência do castigo divino, e a busca da outra metade, com aspectos benéficos e maléficos, coexistem na crença da perda da unidade original. (MELLO, 2000, p. 111).

No âmbito religioso, a questão do duplo está significativamente presente. Segundo a tradição judaico-cristã, Deus cria o universo para nele se refletir. No *Gênesis* existe o relato de que o primeiro homem, Adão, surge sendo um, até Deus biparti-lo para fazer surgir a

figura feminina de Eva. Desta cisão surgem as dualidades bem x mal, espírito x carne, vida x morte, corpo x alma, as quais amparam grande parte das imagens e concepções bíblicas.

Esta temática, especificamente na literatura, é bastante recorrente na ficção moderna, porém, como explica Nicole Fernandez Bravo (2000, p. 263-4), a questão da duplicidade aparece na arte literária desde a Antigüidade, quando o “mito do duplo” fazia refletir a concepção unitária do mundo que era prevalecente. Nesse contexto, o duplo simbolizava o homogêneo e era representado por duas personagens com semelhanças físicas tais como o sócia, o irmão, o gêmeo, as almas gêmeas, etc. Na dramaturgia Antiga, para citarmos um exemplo, a problemática do ser cindido é bem trabalhada na peça *Anfitrião* (201-207 a.C.), de Plauto, a qual traz ao palco a metamorfose de duas divindades, Júpiter e Mercúrio, nas figuras terrenas de Anfitrião e do escravo Sócia, que têm suas identidades roubadas pelos deuses numa visita à Terra.

Neste período apontado por Bravo (2000) em que o duplo simbolizava o homogêneo, a literatura apresentava personagens duplicadas, metamorfoseadas ou que tiveram suas identidades usurpadas, tais como em *Anfitrião*; todavia, no desfecho das histórias elas voltavam a ser como eram antes da duplicação, isto porque a tendência filosófica dominante não almejava discutir a questão específica da multiplicidade da personalidade (como é um dos objetivos da crítica posterior), mas, ao contrário, queria-se reafirmar o sentido de unidade do ser e do universo que sobressaía no pensamento mitológico, religioso e filosófico predominante até fins do século XVI.

A partir do século XVII o homem percebe que o Universo não é guiado por uma única força, mas que o ser humano também tem um grande poder de dominar a natureza. A idéia de unidade da consciência e da identidade do sujeito e do mundo passa a ser questionada; o homem vê-se como o centro do universo e não mais como a sombra de uma



divindade que o subjuga. Nesse contexto, a temática do duplo, que até então era manifestada pelo idêntico, tende a ser explorada tendo em vista o heterogêneo, o disforme.

Bravo (2000, p. 267-8) destaca que um marco da literatura durante a passagem da representação do duplo como expressão do homogêneo para o heterogêneo é o romance *D. Quixote* (1605-1615), de Miguel de Cervantes, obra que pertence ao momento de transição entre estas duas maneiras distintas de se entender o homem e o mundo. Quixote, o personagem principal, é, num primeiro momento, encarado como um sujeito imitador: ele deseja igualar-se a um herói dos romances de cavalaria, ou seja, ele pretende transformar-se num duplo idêntico do herói medieval. Para isso, Quixote cria em sua mente um outro mundo: um mundo de fantasias, o qual ele materializa usando vestimentas que não são suas e até um nome que não é seu. Quixote transforma em realidade um mundo por ele imaginado e o inevitável choque entre fantasia e realidade é reproduzido na relação do protagonista com o seu escudeiro Sancho Pança, um representante do real, contraposto ao herói, que é a própria figura do imaginário.

Sancho acaba se revelando como o duplo heterogêneo de Quixote, na medida em que sonho e realidade são planos que fazem parte da existência do personagem principal. Nesse sentido, instaura-se no romance a concepção de duplo como uma manifestação do heterogêneo, a qual será predominante nas obras literárias posteriores.

O Romantismo é o movimento literário em que a temática do duplo manifestada pelo heterogêneo emerge com grande força. Aliás, o termo “duplo” – *Doppelgänger*, em alemão –, cunhado por Jean Paul Richter, em 1796, foi consagrado pelo movimento romântico e significa “aquele que caminha ao lado”, “o companheiro de estrada”.

Durante o conturbado momento histórico e político da Revolução Francesa – antecessor do movimento romântico –, o homem vê-se em descompasso com o mundo em que vive. As promessas da Revolução de liberdade, igualdade e fraternidade para todos caíram por

terra; a tomada de poder da burguesia acabou por acentuar a pobreza, a miséria, e o indivíduo encontra-se num momento de profunda crise de identidade, incertezas e angústias. Neste universo, a tendência que prevalece é a da valorização da subjetividade e das questões que atormentam o mais profundo íntimo do ser, como é o caso da fragmentação. Bravo comenta que

Numa época de convulsão política, em que as hierarquias não se mantêm, em que a autoridade do Estado e da Igreja é posta em discussão, a problemática da identidade pessoal torna-se crucial [...]. O mundo é uma duplicata: tudo não passa de aparência, a verdadeira realidade está fora, noutra lugar; tudo o que parece ser objetivo é na verdade subjetivo, o mundo não é senão o produto do espírito que dialoga consigo próprio. (BRAVO, 2000, p. 269-70).

Durante o Romantismo o indivíduo torna-se o centro das atenções; tudo é visto sob o ponto de vista do sujeito e tudo é por ele controlado – isso contribui para o fortalecimento do tema da duplicidade do eu na literatura. Com a promoção do pensamento sobre a experiência da subjetividade neste período, o gênero que mais se destaca é o fantástico e é por meio dele que o tema da divisão do ser manifesta-se com mais vigor:

O tema da duplicidade do Eu mostra uma afinidade particular com um gênero literário – o fantástico –, tendo alcançado o apogeu no Romantismo, momento em que se consolida a exploração do tenebroso e do irracional na ficção, tendência que faz face ao paradoxismo do racionalismo ocidental. A imagem do desdobramento, como a revelação do lado desconhecido do homem, é muito explorada pelos românticos [...]. É no Romantismo alemão que esse tema do ser cindido em dois, do encontro com o Outro – estrangeiro íntimo que habita o homem – ganha ressonâncias trágicas e fatais: ele torna-se o adversário, o inimigo que nos desvia do caminho certo e que é preciso combater. (MELLO, 2000, p. 117).

A estudiosa Selma Calasans Rodrigues, em seu trabalho *O Fantástico* (1988), comenta importantes formas de representação do duplo em personagens da literatura fantástica. Dentre elas, destacam-se: personagens iguais ou parecidos que se relacionam entre si por telepatia, fazendo com que tenham conhecimentos e sentimentos em comum; personagens que se identificam tão fortemente com outros que acabam ficando em dúvida sobre qual é o seu verdadeiro eu; personagens que através de diversas gerações acabam carregando as mesmas características de seus antepassados, e personagens que se desdobram em seres diversos e opostos.

A expressão do duplo nas últimas décadas do século XIX e início do XX na Europa passa a enveredar por uma via que pretende compreender o ser humano em sua complexidade psíquica. Neste sentido, a arte literária antecipa, de certa forma, o que será fundamentado com as investigações psicanalíticas posteriores, pois “o sujeito freudiano dividido aparece na literatura antes de ser teorizado” (Bravo, 2000, p. 276).

A maior parte dos estudos literários sobre o duplo no século XX privilegia o viés psicológico. O duplo, ou as personagens desdobradas, correspondem à cisão existente na mente do próprio homem, que é dividida entre consciente e inconsciente, partes contrastantes de um mesmo ser.

O nome mais importante desta linha é Freud. Sua teoria do inconsciente e sua interpretação dos sonhos repercutiram mundialmente e inclusive José Régio chega a salientar a importância do psicanalista em um de seus artigos publicados na *Presença*.

Freud postula que a mente humana é constituída por três instâncias psíquicas, o *Id*, o *Ego* e o *Superego*, que, no inconsciente do indivíduo, estão em constante confronto. Podemos dizer que o *Id* é a esfera que compreende as mais selvagens e violentas pulsões e as representações inconscientes do desejo recalcado: no *Id* residem os sentimentos de desejo, destruição, morte que fazem parte da mente do ser. O *Superego*, por sua vez, é a parte da

mente responsável por uma espécie de censura às reivindicações do *Id*; ele pode ser aproximado à imagem de um juiz ou de uma voz moral que também habita a mente do homem, a qual é ainda a fonte do sentimento de culpa que toma o ser. Já o *Ego* é a estrutura psíquica que mantém um certo contato com a realidade extra-psíquica; ele, de alguma forma, faz a “ponte” entre o *Id*, o *Superego* e as exigências do mundo exterior. Estas entidades do inconsciente, como dissemos, estão em contradição umas com as outras e, por isso, nossas faculdades mentais implicam um estado de guerra permanente, principalmente quando nosso desejo do *Id* insiste em aflorar e esbarra na lei imposta pelo *Superego*; o espaço de embate entre essas duas forças psíquicas é o *Ego*.

Com a teorização sobre o inconsciente, Freud argumentou que o ser humano não é uno, mas, ao contrário, nele vivem forças que se chocam a todo instante. O indivíduo, neste sentido, é um ser fracionado e possui múltiplas identidades. A psicanálise, deste modo, mostrou que o heterogêneo faz parte da própria condição humana.

A teoria psicanalítica colaborou para uma nova abordagem sobre o homem, um ser que já se sentia dividido, agora pôde obter uma explicação sobre muitas questões que o atormentavam. A literatura também encontrou na psicanálise uma rica fonte de criação; as obras literárias do princípio do século XX (momento em que Freud divulga seus fundamentos) são bastante influenciadas pela concepção psicanalítica do indivíduo e o apelo literário por temas que abarquem a problemática interior do ser é evidente.

Sigmund Freud chega, inclusive, a publicar, em 1919, o ensaio *Das Unheimliche* (O Estranho), no qual trabalha com a questão do ser humano duplicado a partir da análise de um texto literário, o conto *O homem da areia* (1816), de Hoffmann. Em *O Estranho*, Freud relaciona a estranheza com o fenômeno da duplicidade do ser. O estranho – “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (Freud, 1969, p. 238) – provoca medo, horror e, ao mesmo tempo, é agradável e familiar ao sujeito. Tal

ambivalência é evidenciada, de antemão, na análise lingüística dos termos da língua alemã *Unheimlich* (estranho) e *Heimlich* (doméstico), opostos que se encontram e se confundem. Fazendo um levantamento dos significados da palavra *heimlich*, Freud verifica que além da acepção mais corriqueira do vocábulo (familiar, doméstico, íntimo), o termo se desdobra de tal forma até atingir, num limite extremo, os significados de escondido, oculto, estranho, os quais são atribuídos ao seu oposto, *unheimlich*. Deste modo, no idioma alemão, a palavra que designa algo conhecido traz consigo exatamente o seu duplo, ou seja, o insólito, o horripilante.

A identificação desse ensaio com o tema do ser desdobrado torna-se, assim, patente. A duplicidade dá-se pelo fato de que, de acordo com os estudos freudianos, o estranho não é alheio à mente do sujeito, mas provém de algo que lhe é familiar e que fora reprimido.

No âmbito da psicanálise, os conceitos junguianos também contribuíram de forma relevante para os estudos sobre a temática do sujeito duplo. Jung, em seu livro *O eu e o inconsciente* (1979), utiliza o termo *persona* (palavra de origem latina usada para designar a máscara usada nos espetáculos teatrais) para explicar a relação entre o homem e o ambiente. Segundo o autor, a *persona*

representa um compromisso entre o indivíduo e a sociedade, acerca daquilo que alguém parece ser: nome, título, ocupação, isto ou aquilo. De certo modo tais dados são reais; mas em relação à individualidade essencial da pessoa, representam algo de secundário, uma vez que resultam de um compromisso no qual outros podem ter uma quota maior do que a do indivíduo em questão. (JUNG, 1979, p. 32-3).

A *persona*, como um “compromisso” do ser para com o meio, pode abafar relativamente a individualidade do sujeito, já que quanto mais ele aproxima-se e identifica-se

com a máscara, mais o indivíduo vai ser o que ele aparenta e “isto representa o máximo de adaptação à sociedade e o mínimo de adaptação à própria individualidade” (Jung, 1979, p. 154).

Neste aspecto, segundo o estudioso, a *persona* é uma personalidade que o indivíduo cria e ostenta para adaptar-se às convenções em seu convívio em sociedade. Contudo, essa adaptação nem sempre é feita de uma maneira tranqüila; muitos não aceitam ou não entendem as regras impostas pelo meio social e acabam tornando-se seres extremamente confusos ou, em certos casos, à margem desse ambiente.

Neste âmbito, eis que surge a fragmentação do sujeito, dividido entre vários eus: o homem não consegue ter a consciência de quem realmente é, já que para adaptar-se a esse universo em comunidade, a cada situação que vive, tem de “vestir uma máscara” e comportar-se de acordo com o exigido pelo meio. Tal máscara esconde a verdadeira essência do indivíduo e este passa a viver mostrando uma aparência que nada tem de pura e individual. A existência da *persona*, ou máscara social, no entender de Jung, faz com que o indivíduo simule um determinado papel perante os outros indivíduos e, por outro lado, faz com que ele oculte a sua verdadeira natureza íntima, na qual residem os seus sonhos, medos, fantasias e desejos; tudo isso para selar tal obrigação para com a sociedade.

A problemática do eu cindido expande-se do âmbito da psicanálise e alcança as reflexões sobre a teoria literária. Octávio Paz, no capítulo “A outra margem” (pertencente a *O arco e a lira*, 1956), apresenta importantes apontamentos sobre a questão da duplicidade do ser humano e do poeta em especial, a qual se faz sentir no momento da criação.

O fazer poético, segundo Paz, proporciona ao artista uma sensação de ruptura e, ao mesmo tempo, de mudança de natureza. O poeta, notando o abismo que existe dentro de si, é capaz de dar um “salto mortal” em seu próprio íntimo e dali tirar o que há de mais original,

trazendo para a “outra margem”, ou seja, para um outro lado de sua existência, a poesia, que é, na concepção de Paz, um produto desta experiência do “sobrenatural”.

Octavio Paz acredita que o poeta é o ser que consegue entender que sua condição não é una, que habita um outro desconhecido dentro dele e, relacionando-se com sua “alteridade”, o artista é capaz de transformar a sua natureza – que até então estava conturbada pelo dilaceramento – e reconciliar-se com o seu duplo. Desta união com o que o autor chama de “sobrenatural” nasce a poesia.

Encontrar o outro causa-nos sensações contraditórias, pois a presença da “alteridade” provoca assombro, estupefação, repulsa e ao mesmo tempo alegria, prazer e atração, isto porque “esse outro é também eu” (Paz, 1982, p. 161), ou seja, o alheio é uma parte profunda de nossa natureza que, quando a encontramos parece-nos estranha, nos paralisa, causa repugnância, mas também nos fascina e enfeitiça completamente. O que o homem mais busca é vencer estas forças opostas e unir-se ao seu outro, ao seu duplo, pois só assim ele estará encontrando-se a si mesmo e libertando-se da solidão que aflige o seu ser. Como considera Octavio Paz (1982),

Os estados de estranheza e reconhecimento, de repulsa e fascinação, de separação e de união com o Outro, são também estados de solidão e comunhão conosco mesmos. Aquele que realmente está a sós consigo, aquele que se basta em sua própria solidão, não está só. A verdadeira solidão consiste em estar separado de seu ser, em ser dois. Todos estamos sós porque somos dois. O estranho, o outro, é nosso duplo. Às vezes tentamos segurá-lo. Às vezes ele nos escapa. Não tem rosto nem nome, mas está sempre ali, encolhido. A cada noite, lá pelas tantas, volta a se fundir conosco. A cada manhã separa-se de nós. [...] É inútil fugir, atordoar-se, enredar-se no emaranhado das ocupações, dos trabalhos, dos prazeres. O outro está sempre ausente. Ausente e presente. Há um buraco, uma cova a nossos pés. O homem anda desamparado, angustiado, buscando esse outro que é ele mesmo. E nada pode fazê-lo tornar a si, exceto o salto mortal. (PAZ, 1982, p. 161-2).

O homem comum vive em profunda solidão, pois sente-se separado de seu duplo; já o poeta, ao contrário, consegue mergulhar dentro dele próprio (dar o “salto mortal”) e fundir-se com o outro de tal maneira que ele acaba ficando indistinguível de seu duplo. A união é tão completa e perfeita que o artista sente-se como se tivesse morrido e nascido de novo e com essa transformação surge a arte como uma imagem original, com vida própria e auto-sustentada, pois ela é, de acordo com Octavio Paz, a exata revelação que o homem faz de si e para si.

A idéia da multiplicidade de personalidades do indivíduo tem espaço na arte literária, como dissemos, há muito tempo. Seu apogeu deu-se com o movimento romântico e, posteriormente, na passagem do século XIX para o XX, o tema do duplo ganhou força com o desenvolvimento de teorias psicanalíticas. Passados esses dois “auges” de representação da duplicidade, o século XX, com o seu transcorrer (e o século XXI, em seu iniciar, toma a mesma linha), continua contemplando a problemática do eu, que ganha novas feições.

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) trouxe mudanças significativas para o ser humano e para todas as sociedades de uma maneira geral. O cotidiano é tomado por cenas de violência, massacres e injustiças. Neste conturbado momento histórico, a temática do ser dividido passa a ser manifestado na literatura, num primeiro momento, por meio de personagens fantasmagóricas, assassinos e criminosos que perseguem seus duplos, as vítimas inocentes.

Num outro momento, passado o choque inicial que a Guerra causou ao ser humano, a questão do duplo proporciona uma reflexão sobre os “estragos” que a Guerra deixou para o indivíduo e a sociedade. Nos países mais pobres, a miséria aumenta ainda mais e as obras literárias animam-se por manifestar uma preocupação social e moral. O duplo, neste contexto, é utilizado como uma metáfora capaz de transformar o sujeito, motivando-o a integrar-se à sociedade. Com o término da Primeira Grande Guerra, o tema do duplo se



manifesta na arte majoritariamente pelo uso das máscaras, pois seu intuito é chamar a atenção para a personalidade íntima do ser que está totalmente desintegrada e para o indivíduo que não encontra espaço para manifestar os seus desejos mais profundos num meio tomado pelo materialismo. Contrapondo a aparência que o sujeito deve assumir para o convívio em sociedade e a sua maneira íntima de ser que deve permanecer escondida, as máscaras manifestam o dualismo do indivíduo dividido entre os papéis sociais e o desejo de libertação das fantasias interiores, que é abafado pelo meio social. Uma série de artistas deste momento sugerem que o homem abandone a máscara e dê voz ao seu íntimo, só assim ele poderá viver melhor e terá forças para lutar contra a sociedade que o massacra e exclui.

A temática do indivíduo duplicado continua presente na literatura ainda após a Segunda Guerra Mundial. Em meados do século XX o duplo torna-se o símbolo da alienação do sujeito numa sociedade massificada. Com o fortalecimento da chamada cultura de massa, as indústrias culturais promovem na sociedade uma avalanche de produtos padronizados que escondem uma ideologia dominante, segundo a qual os indivíduos – para se integrarem ao meio social dominado pelo consumo – devem absorver: comportando-se, vestindo-se e até falando de forma idêntica, constituindo, assim, uma massa de fácil manipulação. Desta maneira, com uma sociedade consumista uniforme, os promulgadores da ideologia dominante podem difundir as suas idéias – que estão camufladas em seus produtos – e influenciar os indivíduos que, por não pensarem criticamente, se encontram alienados e sem identidade própria. Tal concepção sobre o duplo tem sido bastante explorada pelos autores mais contemporâneos.

O duplo também é um dos temas preferidos da ficção científica e, além da literatura, a duplicidade dos seres é bastante presente na arte cinematográfica. A evolução das tecnologias computacionais proporciona ao cinema de hoje efeitos muito sofisticados e o

duplo, um tema que se tornou universal, pode expressar-se de maneiras jamais imaginadas pelo homem antigo.

Como podemos perceber, a representação do duplo pelas produções artísticas alcança uma abordagem bem ampla no decorrer dos séculos. O duplo pode ser um fantasma, uma sombra, um confidente ou qualquer outra figura que tenha inexplicáveis afinidades com o protagonista. Dentre estas representações cabe destacar, ainda, o duplo assumindo a forma de figuras autômatas que tomam vida, tais como bonecos, manequins, estátuas e retratos que atormentam a existência do sujeito dissociado. Na verdade, esses “objetos” são projeções da mente de seus donos/criadores que acabam ganhando vida e espaço na sociedade. Pode ocorrer de estes seres assumirem a personalidade do sujeito possuidor de tal maneira que chegam a usurpar completamente o papel social de seus donos/criadores; com isso, o homem perde as suas especificidades humanas e, massacrado pelos “objetos”, acaba ele-próprio se tornando uma criatura inanimada e sem valor.

Outra manifestação do duplo é a do mensageiro da morte. O duplo pode assumir uma aparência angelical ou diabólica e trazer a morte para o sujeito. Este tipo de articulação do ser duplicado simboliza o terrível medo da morte que o homem, consciente ou inconscientemente, enfrenta durante todos os dias de sua vida. É mais uma problemática universal abordada pela literatura por meio da questão da fragmentação do ser.

Edgard Morin faz um estudo sobre o tema do duplo em culturas arcaicas e constata que, em civilizações antigas, a idéia do sujeito dividido estava sempre ligado à morte e sua presença era constante durante a vida do homem primitivo. O autor destaca:

*O duplo é o âmago de toda a representação arcaica que diz respeito aos mortos.*

Mas esse duplo não é tanto a reprodução, a cópia conforme *post mortem* do indivíduo falecido: acompanha o vivo durante toda a sua existência, *duplica-o*, e este último sente-o, conhece-o, ouve-o e vê-o, por meio de uma

experiência cotidiana e quoti-nocturna, nos seus sonhos, na sua sombra, no seu reflexo, no seu eco, no seu hálito, no seu pênis e até nos seus gases intestinais (MORIN, 1970, p. 126, grifos do autor).

Segundo o autor, o duplo ou “o conteúdo individualizado da morte” é uma figura de potencial divindade que está próxima do sujeito vivo em todos os seus dias e a ele não resta outra alternativa a não ser aprender a lidar com a presença da morte, que ao mesmo tempo o aterroriza e provoca um sentimento de respeito devido aos poderes mágicos atribuídos a tal entidade.

Morin acredita que uma das manifestações mais recorrentes do duplo arcaico enquanto sentimento da morte é a sombra:

a sombra tornou-se a aparência, a representação, a fixação, o nome do duplo. Não somente os Gregos com o *Eidolon*, como também os Tasmanianos (Tylor), os Agonquins e numerosos povos arcaicos empregam a palavra “sombra” para designar o duplo e, simultaneamente, o morto. Em Amboíno e Úlia, duas ilhas do Equador, os habitantes nunca saem de casa ao meio-dia, altura em que não fazem sombra, pois receiam perder o seu duplo. [...] As superstições que traduzem o temor e a inquietação suscitados pela sombra do vivo são da mesma natureza das que exprimem o temor e a inquietação suscitados pelos mortos-sombras. (MORIN, 1970, p. 126-7).

As crenças que giravam em torno do duplo em culturas arcaicas apresentam reflexos nos dias atuais. Morin esclarece que o medo da sombra, que existia antigamente, ainda está presente hoje. O autor exemplifica: um lugar assombrado, no sentido próprio do termo, é aquele que possui sombras; contudo, no sentido figurado – o qual é mais usual hoje em dia –, um lugar assombrado é o ambiente onde habitam fantasmas.

Morin conclui que os povos arcaicos criaram um certo tabu com relação ao duplo, visto que a morte, para eles, era um sinal ao mesmo tempo sagrado, mágico e nefasto. Essa

crença, mesmo tendo guardado resquícios durante séculos, se diluiu um pouco, pois o duplo arcaico hoje em dia vive apenas como folclore e a sua ambigüidade perdeu-se, na medida em que a ele só são atribuídos fenômenos maléficos: “É no folclore que os duplos conservam mais duradouramente os seus poderes sobrenaturais, mas limitados. Embora fiquem à margem da religião oficial, a sua presença terá sempre significado nefasto. Será impregnada de diabolismo” (Morin, 1970, p. 146).

O autor conclui que o ocultismo é a ciência mais propícia para os estudos sobre o duplo. Porém, no nosso entender, a literatura também é um terreno bastante fértil para a exploração desta questão.

Além de estar, de alguma forma e certas vezes, atrelado à morte, o fenômeno do duplo na literatura alcança outras significações – uma delas relacionada com um objeto específico, o espelho. Chevalier e Gheerbrant indagam: “O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (1995, p. 393). O espelho, segundo várias crenças orientais e ocidentais, é um objeto mágico capaz de captar o interior do sujeito que se lhe prostra à frente e reproduzir uma imagem que, em muitos casos, não coincide com a aparência do ser. O espelho oferece um reflexo invertido sobre algo e, por causa disso, ele pode colocar à mostra o indivíduo em sua totalidade, com o seu verso e reverso.

Na tradição mitológica japonesa, como ainda observam Chevalier e Gheerbrant, o espelho reflete a inteligência celeste; ele é tomado como o símbolo do sol. Entretanto, o espelho pode também ser aproximado simbolicamente à lua, visto que esta reflete a luz do sol. Sob este ponto de vista, o espelho possui uma natureza dupla, solar e lunar, concentrada numa mesma representação.

Existe ainda uma analogia bastante forte entre o espelho e a água, o que podemos observar no Mito de Narciso, o qual também remete à pluralidade do sujeito. Narciso percebe-se duplo ao ver seu reflexo nas águas. Ele sente-se fascinado e atraído por uma imagem que

ao mesmo tempo é de si e de um outro. O belo jovem deseja unir-se ao reflexo e acabar com a cisão que o atormenta. Todavia, ao tentar fundir-se com o outro, Narciso morre; a sua morte e conseqüente transformação em flor mostra que é impossível eliminar a duplicidade inerente ao sujeito.

Além de aproximado às metáforas do espelho e da água, o duplo pode ser também representado na literatura pela figura do anjo. Os anjos possuem um corpo análogo ao humano, mas seu espírito é celeste; eles são seres intermediários entre Deus e o homem, daí a sua natureza dupla. A tradição cristã considera que todo homem bom e justo possui um anjo como seu guardião e protetor, o qual pode trazer-lhe mensagens celestes e conforto para a alma. O anjo, nesse sentido, é considerado como uma dupla face do ser humano, ou seja, uma esfera divina (imortal) que acompanha um corpo terreno (mortal).

O encontro com o duplo, seja ele um anjo, um fantasma, um reflexo, uma sombra, uma marionete ou outro, é sempre angustiante para o sujeito. Encontrar o outro é tomar consciência da duplicidade e, ao mesmo tempo, ter a possibilidade de voltar à unidade original – momento mítico anterior à duplicação. Entretanto, a conciliação com o duplo não é tão simples como parece, pois a figura do outro provoca reações paradoxais ao sujeito de atração e de repulsa, na medida em que ele é tanto interior como exterior ao ser, conhecido e oculto, e causa desejo na mesma proporção em que provoca repugnância. Além disso, na maioria dos casos, a reconciliação com o duplo vai acontecer somente no momento da morte, porque, em vida, as faces opostas do indivíduo nunca cessarão de se confrontar.

O envolvimento com o duplo é importante para a vida do sujeito, visto que, conhecendo a diferença que existe dentro de si próprio, o indivíduo poderá melhorar o seu convívio com o mundo exterior, que é tão diverso de si.

A relação com o duplo também é o melhor caminho para alcançar o autoconhecimento, um objetivo do ser humano de todas as épocas. O autoconhecimento só é

possível quando o homem questiona sobre a sua identidade, faz um exame de consciência e, enfim, descobre a natureza oculta que mora em seu íntimo, lembrando que “o encontro com o outro torna-se uma maneira de penetrar em si mesmo” (Bravo, 2000, p. 273).

Pelos motivos e representações que procuramos ressaltar ao longo deste capítulo, o duplo tornou-se um tema fascinante e de grande amplitude nos estudos literários, visto que a sua problemática, por envolver sempre o homem, é perene e universal.



#### 4 O CONHECIMENTO DE SI PELA FIGURA DE OUTREM: A EXPERIÊNCIA DA FRAGMENTAÇÃO EM *MÁRIO OU EU-PRÓPRIO – O OUTRO*

A peça em um ato *Mário ou Eu-Próprio – O Outro* (1957) traz à cena o diálogo conflituoso entre duas personagens: Mário e o Outro. Mário é um poeta, sua aparência é disforme (é obeso e seus movimentos são lassos); ele apresenta-se no palco como uma figura impaciente e descontrolada emocionalmente. Já o Outro é calmo, sereno, belo e se veste elegantísimamente.

A peça desenvolve-se num quarto pequeno e de escasso mobiliário; o lugar é noturno, iluminado apenas pelo luar que entra por uma fenda. Mário, que se encontra neste espaço, segura uma pistola e pensa em se matar; ele declama um poema sobre um funeral que acontece num ambiente circence: é o seu epitáfio.

Quando o Outro entra em cena, Mário esconde a arma e, a partir desse momento, as duas personagens passam a discutir: Mário exalta-se bastante e o Outro, ao contrário, não muda o tom de voz uma única vez.

O Outro procura convencer a personagem-poeta de que toda a sua solidão e seu tédio de viver e, por conseqüência, seu desejo de se suicidar, resultam de uma sensação de impotência que as suas limitações físicas lhe impõem e do fato de Mário não aceitá-lo como o seu *alter ego*. Esta discussão perpassa toda a peça. Ao final, Mário não consegue matar-se com a sua pistola e o Outro prepara uma bebida capaz de livrar Mário do peso da existência. A peça termina com uma cena de circo que vem referenciar a morte de Mário, com a realização do poema “Fim”, de Mário de Sá-Carneiro.

A temática desta peça abarca a questão da identidade dupla, visto que as duas únicas personagens – mesmo sendo opostas fisicamente e em suas atitudes – completam-se

como se fossem diferentes faces que compõem um único ser. É esta problemática do sujeito fragmentado que abordaremos aqui.

A primeira duplicidade que associa entre si as duas únicas personagens, Mário e o Outro, como já destacamos, encontra-se nas suas descrições:

Mário entra. Vem à mesa, com movimentos lassos, e acende um candeeiro de petróleo. É pesado e gordo. Começa passeando um pouco, senta-se um instante, logo se levanta, recomeça o passeio (RÉGIO, 1969, p. 125).

[...] sem o mais leve rumor, entra o Outro. É um homem alto, elegantíssimo, de casaca. Traz uma camélia branca na lapela. Entra como um fantasma, um pouco rígido, e, ao mesmo tempo, familiar. Fica atrás de Mário. Sem o ter visto nem ouvido, Mário teve um estremecimento, ficou segundos como à escuta, percebe-se que o adivinhou (RÉGIO, 1969, p. 126).

Mário aparenta ser uma figura descomunal: é obeso, seu andar é lento e desajeitado devido à gordura de seu corpo; ele está impaciente, mexe em objetos, levanta-se e senta-se a todo instante, anda de um lado para outro. O Outro, em contraposição, tem uma aparência física agradável pela proporção de seu corpo e pela sua vestimenta distinta e de bom gosto. O Outro, ao contrário de Mário que inquietantemente se movimenta, surge de forma silenciosa, sem fazer nenhum ruído, como se fosse um fantasma. Todavia, Mário, sem o ver, nota a presença do Outro e sente para com ele uma certa familiaridade. O Outro, nesse sentido, aparece na peça como uma figura dupla, que é ao mesmo tempo fantasmagórica e familiar.

Pela descrição do Outro, lembramo-nos do que escreveu Freud, em 1919, sobre o fenômeno do duplo, que, segundo o psicanalista, é algo estranho e familiar ao sujeito. Freud, em seu artigo *O Estranho*, postula que no interior da mente humana habita um fantasma, ou seja, um ente estranho, horripilante, mas que, por estar “escondido” no íntimo do ser (por ter



sido reprimido pelo *ego*), é também conhecido do sujeito. Freud propõe que o duplo composto pelo familiar e pelo estranho faz parte da mente do homem e este não pode desvencilhar-se de nenhuma destas partes.

A personagem do Outro, na peça regiana, parece enquadrar-se na categoria do duplo teorizada por Freud, visto que ele é estranho a Mário, mas a personagem-poeta o reconhece sem o ver, como se ele lhe fosse íntimo. Sob este ponto de vista, acreditamos – e procuraremos comprovar no decorrer deste capítulo – que o Outro é a figura que habita o interior de Mário, como se fosse a sua consciência, a sua alma, ou um eu-profundo, o qual, mesmo sendo bastante diferente de Mário, o completa, pois compreende, até melhor do que o poeta, os seus sentimentos, medos e desejos.

Mário está solitário e desesperado: ele não se conforma com a sua aparência física, sente-se rejeitado pelos outros e sem um lugar para viver. Ele sofre de uma profunda crise existencial, daí o seu desejo de se matar. Entretanto, o Outro, mesmo repellido por Mário (que se encontra desconfortado com a sua presença), procura aliviar a angústia da personagem-poeta, dizendo-lhe que ele nunca vai se sentir sozinho, pois sempre está ao seu lado:

Mário

— Desde que o expulsaram de Cima que ele pergunta, vê lá se não vivo há muito! Mas alguém lhe responde? alguém responde ao Esfinge Gorda?

O Outro

— Eu, todos os dias; e com uma paciência exemplar.

Mário

— Com uma exemplar crueldade! uma crueldade fria como a pedra dum sepulcro. Sim, bem certo que todos os dias me apareces!

O Outro

— A cada momento do dia; com exemplar persistência. Não sou exemplar em tudo? (RÉGIO, 1969, p. 128-9).

Mário acredita que foi esquecido pelos deuses, pois estes o expulsaram do Paraíso e, a partir daí, é obrigado a viver sofrendo, com o seu tipo físico e sem a atenção de ninguém.

Por outro lado, o Outro, de maneira irônica e arrogante, mostra-se perfeito e superior e isto irrita bastante Mário, que fala somente aos berros. Com sua maneira soberba de discursar, o Outro faz com que o personagem-poeta sintam-se mais rebaixado do que já está, visto que o Outro sublinha as suas próprias qualidades, enquanto Mário vê-se como o mais defeituoso dos seres. A personagem do Outro procura – pouco explicitamente neste momento – destacar que, mesmo sendo bastante distinto de Mário, ele é o seu principal companheiro, que não o deixará, nem quando o personagem-poeta o ignora, pois ele faz parte da interioridade de Mário.

Mário, entretanto, não quer o Outro ao seu lado; contudo, não consegue fugir de seu duplo, na medida em que, como lembra Octávio Paz, “é inútil fugir, atordoar-se, enredar-se no emaranhado das ocupações, dos trabalhos, dos prazeres. O Outro está sempre ausente. Ausente e presente” (Paz, 1982, p. 162). A presença alheia perturba Mário e o corrói, como se o Outro fosse um sanguessuga que deseja provocar a sua destruição:

Mário

— [...] Todos os dias. A cada momento do dia. Todos os dias recomeçando. Recomeçando a cada momento. Todos os dias. Como as aranhas, as toupeiras, os ratos, os bichos de madeira... Essa tua trituração no meu peito; no meu cérebro; no meu sangue; nas minhas víceras. Como as hienas, os abutres... Não tens piedade nem vergonha, tu que és belo?! Não te enoja a carne podre?

O Outro

— Não lhe toco. Bem sabes que isso que dizes *trituração* não é senão a minha presença. Ou o que chamas a minha beleza. (RÉGIO, 1969, p. 129-30, grifo do autor).

O conflito entre o eu (Mário) e sua outra face (o Outro) não compreende apenas o plano das idéias, mas o corpo humano torna-se também motivo para o embate entre os dois. Mário entende o seu corpo como uma carne apodrecida e, segundo ele, a degradação de seu organismo é provocada pelo Outro que, mesmo sendo belo, é aproximado a animais repugnantes e carnívoros.

O Outro, entretanto, não deseja aniquilar Mário – ao menos até este momento da peça –; a personagem-poeta é que se sente triturada pela perfeição física do Outro, contraposta à sua feiúra. O termo trituração, usado por Régio neste excerto e destacado pelo itálico, sugere a fratura que caracteriza a identidade de Mário, dividida entre o seu *ego* e o seu duplo.

O Outro, como dissemos, não quer anular Mário, mas procura compreender a personagem-poeta e fazer com que ela-própria se entenda e aceite a sua aparência; o Outro diz: “Tarefa quotidiana: dissolver as tuas banhas, Esfinge Gorda” (Régio, 1969, p. 132). Todavia, ignorante de que o que lhe causa sofrimento não são apenas as limitações de seu corpo, mas, também, a não aceitação de sua outra faceta – que é bela (o Outro) –, Mário irrita-se com as palavras do Outro. Ele até finge não se importar com a sua alteridade, rindo do que o Outro fala, mas sua risada é grotesca e denuncia ainda mais o seu descontrole emocional: Mário “Larga uma gargalhada afectada e violenta, que termina numa espécie de uivo” (Régio, 1969, p. 133).

A personagem-poeta nomeia-se utilizando várias expressões, tais como o “Esfinge Gorda”, o “Papa-Açorda”, o “Convidado à Força”, o “Bola de Sebo”, entre outras. Tais auto-nomeações desvalorizam o sujeito e ressaltam a imperfeição de Mário frente ao Outro, que se designa como o “Lord”. Além disso, estas denominações da personagem evidenciam tanto o seu caráter de ser duplo, o qual ele não deseja assumir, quanto ressaltam as limitações de Mário de maneira exagerada. Se tomarmos a expressão “Esfinge Gorda”, por exemplo, podemos dizer que a esfinge, figura misteriosa, guarda o enigma da existência de Mário, e que

só dissolvendo as suas banhas (usando as palavras do Outro), isto é, reconhecendo o seu duplo – o seu eu-interior – no Outro, a personagem-poeta conseguirá livrar-se do atordoamento que lhe aflige.

Quando estudamos o tema do duplo, uma das primeiras imagens relacionadas é a do gêmeo. Os irmãos gêmeos são aqueles indivíduos idênticos na aparência e que, por causa disso, muitas vezes se confundem. Segundo uma crendice popular, em certas situações os gêmeos podem ter um sentimento equivalente sobre algo, mesmo estando distantes um do outro. São indivíduos que possuem vidas diferentes, destinos diferentes, mas o físico e até o código genético os ligam de uma tal forma que suas vidas, em muitos casos, não conseguem desenvolver-se se não estiverem juntas ou bastante próximas. José Régio, em *Mário ou Eu-Próprio – O Outro*, faz uso da figura do gêmeo para nos evidenciar a duplicidade entre as personagens:

Mário

— Não te dói a ti a minha disformidade? a minha baba não te suja? a minha gordura não te pesa? Sofrer-me-ias, tu, se não fosse eu o teu gêmeo? Dizes anda! Fala uma vez como um ser humano.

O Outro

— Não sou um ser humano.

Mário

— Imitas muito bem quando queres. Pois fala! diz: Não te inspiro repugnância?

O Outro

— Queres que te diga? Essas coisas não chegam a mim. Não sobem. Os degraus são demasiado altos! Bem sabes que eu é que te desço.

Mário (berrando outra vez:)

— Bem sabes! bem sabes! sempre bem sabes! (RÉGIO, 1969, p. 134).

Mário instiga o Outro a colocar-se em seu lugar e compartilhar o seu sofrimento; para isso, ele pede que o Outro se imagine como seu irmão gêmeo. Todavia, segundo o Outro,

isso não é possível, pois ele não é humano – “O Outro é algo que não é como nós, um ser que é também um não ser”, lembra Octavio Paz (1982, p. 156).

O Outro, na peça regiana, está num degrau acima do de Mário; ele pertence ao plano perfeito dos deuses. Já Mário, por ser uma figura terrena, não consegue atingir a perfeição e, por isso, fica reduzido à sua disformidade.

Nestes termos, o duplo em *Mário ou Eu-Próprio – O Outro* passa a ser sugerido pelas oposições perfeição, deuses, céu *versus* imperfeição, humano, terra. O Outro pertence ao primeiro plano, que é superior, e somente ele é capaz de descer até o degrau de Mário e trazer o belo para o espaço terreno, que é defeituoso. A beleza e a perfeição vêm ao encontro da personagem-poeta pela imagem do Outro, mas Mário rejeita-o e continua sofrendo uma aguda crise existencial.

Mário, como poeta, tem a possibilidade de alcançar o plano superior do Outro, pois a poesia pode ser a ponte para o eu ir ao encontro do outro que habita as profundezas de seu íntimo. Como explica Paz, “encoberto pela vida profana ou prosaica, nosso ser de repente se recorda de sua identidade perdida; e, então, [no momento da criação poética], aparece, emerge, esse “outro” que somos” (Paz, 1982, p. 166).

No caso de Mário, os poemas por ele escritos podem atingir as alturas, o que ele-próprio não é capaz de fazer sozinho devido à sua imperfeição. Contudo, a sua poesia não alcança completamente o plano superior porque o personagem-poeta só as escreve, quem as inspira é, na verdade, o Outro:

Mário

— [...] Porque os meus poemas sobem à tua altura. Esses têm asas, não precisam de escada!

O Outro

— Asas espontadas, Papa-Açorda: Vão trepar mas escorregam; vão a largar mas não voam. Sou eu que tos inspiro, mas és tu que os fazes. Ficam-se em ti. Falam de mim como cegos falando da luz. (RÉGIO, 1969, p. 136).

Mário cai em completo desespero, ele sente-se identificado e atraído pela presença alheia, mas, ao mesmo tempo, e paradoxalmente, quer livrar-se do Outro, pois não suporta a sua sensatez e a sua beleza. A personagem-poeta não consegue enxergar no Outro a sua outra face. Certo de que sua existência se resume a um amontoado de banhas, Mário não compreende que dentro de seu íntimo existe algo completamente diferente de sua aparência física; existe a harmonia, o elevado, o sublime. O Outro surge à frente de Mário para mostrar-lhe que a vida não é só o tédio, mas também a tranquilidade. No entanto, Mário repele o Outro, pois acredita que é a sua presença que traz perturbação à sua vida e, para cessá-la, a personagem-poeta afirma que apenas lhe resta uma saída: a morte.

A morte para Mário é a resolução mais fácil para seus problemas, para sanar a crise de identidade que o tortura; o suicídio para a personagem-poeta é a libertação e a fuga de um mundo onde não há ninguém que entenda o que ele está sentindo. Neste momento de desespero, Mário, pela primeira vez desde o iniciar da peça, começa a perceber que o seu não entendimento com o Outro é a razão de toda a sua dúvida e mal estar. Mário acaba serenamente reconhecendo o Outro como a parte divina de sua existência, que lhe fora arrancada, e que esta cisão causou a imperfeição, à qual ficou reduzida a sua vivência:

#### O Outro

— Estás mais calmo? Quanto mais gritas, menos te oiço.

Mário (mais sereno. Vai decaindo a um tom elegíaco.)

— Já não te falo para ser ouvido. Não grito para que me oiçam. Quem me ouviria, quem?! Tu já me sabes de cor. E não há ninguém, em parte nenhuma, senão tu e eu. Só eu e tu, que nem precisas ouvir-me. Só tu e eu, que não posso suportar-te: demasiado grande para mim, demasiado belo! Tu que me não poupas, eu que te não poupo... Deus éramos tu e eu, por que

fomos separados? Por que atiraram ao chão o Esfinge Gorda, como um trapo que se deita fora, e ao mesmo tempo me deixaram lá em Cima...?

O Outro

— Perdão: me deixaram a mim.

Mário

— A ti ou a mim, que importa! (Breve silêncio. Levanta a cara.) Ficou alguém lá em Cima?...

O Outro

— Já te disse que fiquei eu. Mas aqui a teu lado; onde quer que estejas. (RÉGIO, 1969, p. 138-9).

Esta é uma das mais líricas passagens da peça, evidenciada, inclusive, pelo tom de voz de Mário, o qual alcançou o reconhecimento do Outro e, por conseqüência, o seu próprio conhecimento. Ele aceita finalmente o Outro como o seu duplo, como a faceta de seu ser, que lhe fora usurpada; Mário recorda, ainda, a harmonia e a unidade que existia num período mítico anterior à cisão; porém, voltando para o momento presente – tempo conflituoso da separação –, sua nostalgia e solidão novamente tomam voz e Mário, confuso, renega novamente o Outro, momentos após tê-lo assumido como integrante de sua identidade:

Mário

— Cala-te! Eu não falava contigo.

O Outro

— Com quem? Não disseste que Deus éramos nós?

Mário

— Não pode ser contigo, que também és meu escravo! Como se há-de entender tudo isto?! Haverá um terceiro? O melhor seria rir, se fosse possível.

O Outro

— Mas não é. (RÉGIO, 1969, p. 140).

Mário, em sua discussão com o Outro, sugere haver um terceiro entre eles e este, sim, e não o Outro, seria o único capaz de entender Mário e findar com a sua angústia.

Acreditamos que este terceiro seja o poeta que existe tanto dentro de Mário quanto do Outro; o mesmo poeta que se materializa na figura de Mário, porém inspirado pelo Outro. Sob este ponto de vista, voltamos a afirmar que a poesia é capaz de fazer a ponte entre Mário e seu eu-interior. Quando Mário depara-se com a poesia, sente-se unificado, realizado, como se tivesse encontrado a divindade e a perfeição dentro do seu corpo disforme.

A personagem-poeta, ao iniciar o ato, começa declamando um poema; entretanto, é interrompido pela chegada do Outro. Durante a discussão entre estas figuras, Mário em vários momentos, insere em seu discurso fragmentos de versos, além de destacar que seus poemas possuem asas e encontram o céu. Contudo, ele em nenhum momento chega a declamar um poema por inteiro – isso só irá acontecer quando a peça estiver próxima de seu fim e Mário entregar-se de corpo e alma ao seu duplo. A poesia, em *Mário ou Eu-Próprio – O Outro*, está presente nos instantes mais dramáticos, e proporcionará a Mário, no final, o retorno à sua identidade original, una, da qual ele fora separado.

Mais adiante retomaremos esta questão. Por ora, cabe destacar que Mário, com todos os esforços do Outro, acaba aceitando-o como o seu duplo. Porém, instantes depois, a personagem-poeta o ignora.

Esta mudança de opiniões, atitudes e modos de falar de Mário – que oscila entre momentos de tranquilidade e exaltação – ressalta a ambigüidade que marca a existência da personagem-poeta, e, com isso, também o seu caráter de duplo.

Mário solta mais uma vez aquela mesma gargalhada “afectada e violenta” que termina num uivo, tentando assim irritar o Outro. Entretanto, este continua sereno e aproveita para lembrar a Mário o seu estado de imperfeição, contraposto à sua divindade: o Outro diz que apenas os anjos podem rir, a Mário só resta a sua grotesca gargalhada:

O Outro

— Acabaste? É lamentável. Por que insistes? Só os Anjos riem.



Mário

— Ora ri lá tu, que és um Anjo!

O Outro

— Mas o teu; o teu Anjo. O espelho que vês a minha perfeição e a tua disformidade. Compreendes que não posso ser um espelho risonho. (RÉGIO, 1969, p. 141).

Nesta fala, o Outro evoca duas imagens bastante recorrentes nos estudos sobre o duplo: o anjo e o espelho. Como anjo, o Outro revela sua identidade dual, que está atrelada, ao mesmo tempo, aos céus e a Mário; como espelho, o Outro consegue projetar esta duplicidade para Mário, que também é um indivíduo duplo, dividido entre a imperfeição corporal e a genialidade do poeta que ele é. Aqui cabe um parênteses para lembrar que na peça *Jacob e o Anjo*, a ser analisada posteriormente, a figura do anjo também se apresenta como uma das faces do protagonista.

Na seqüência da peça, Mário declama, agora por inteiro, o poema que abriu o ato. Ele comenta que tal texto poético é o seu epitáfio. Em seguida, Mário pega a pistola (a qual ele havia guardado) e diz que chegou o momento decisivo, o momento extremo de sua vida – notemos que a poesia aparece num tempo culminante da existência de Mário: o anteceder de seu suicídio.

Neste instante de coragem, Mário ironiza o Outro, invertendo a relação autoridade-submissão que se estendia durante toda a peça com a supremacia do Outro:

Mário

— [...] Adeus, máscara! ou até já. Vai cair-te essa máscara. Não tarda que nos juntemos, porque nada és sem mim. A tua razão de ser é a minha imperfeição... era... vais morrer com ela. Vou suicidar-nos a ambos, acabou-se a tragicomédia [...] (RÉGIO, 1969, p. 146).

Com esta fala fica evidente que Mário está decidido a se matar; porém, sabe que o seu suicídio não será solitário, pois o Outro morrerá com ele.

Por todo o ato, o Outro destacou por várias vezes a sua perfeição, que o tornava superior, contraposta à inferioridade e imperfeição de Mário. Todavia, com este discurso de Mário, a situação se altera, visto que a personagem-poeta, ironicamente, coloca o Outro em suas mãos: o Outro se torna uma espécie de propriedade de Mário, ele (assim como Mário) não existe sem o seu oposto e a personagem-poeta tem plena certeza de que o seu suicídio acarretará também a morte de seu duplo.

Para se referir ao Outro neste instante, Mário utiliza o termo máscara, que é uma das mais usadas expressões para designar o duplo. Com a fala de Mário, a máscara acaba se tornando um aparato de revelação (e não de ocultação – sua característica mais comum). A personagem-poeta, tirando a máscara, acaba por se revelar e, conseqüentemente, por conhecer-se a si próprio. A queda da *persona* abre espaço para que os opostos se reconciliem e, assim, Mário aconchega-se ao lado do Outro, que, segundo a personagem-poeta, depois de sua morte lhe será não mais um inimigo, mas um confidente.

Voltando à análise da cena, notemos que Mário tentou acovardar o Outro com a sua fala, ameaçando-o de morte por meio de seu suicídio. Porém, Mário não consegue dominar a situação em que se encontra: ele tenta atirar em si próprio, mas a arma não dispara. O Outro diz que foi ele quem não deixou que Mário morresse desta forma. Com isto, o personagem-poeta é obrigado a aceitar a sua condição de inferioridade frente ao Outro, posto que ele não consegue sequer matar-se pelos seus próprios meios, na medida em que é o Outro quem terá o controle durante a morte de Mário. O personagem-poeta sente-se, novamente, enfraquecido frente ao Outro:

Mário berrando

— Que hei-de viver eternamente nisto?!

O Outro

— Por favor, não tornes a berrar. Já te não fica bem. Já não é tempo. E eu só quero dizer que sou eu que vou suicidar-te. Eu... compreendes?, — que vou dar-te essa prova de amor. Terás um nobre suicídio. Um sacramento, verdadeiro sacramento [...] (RÉGIO, 1969, p. 151).

Não há dúvida, agora, do propósito da vinda do Outro até Mário: ele surge para trazer a morte para o personagem-poeta e para livrá-lo de seu sofrimento.

Uma das manifestações do duplo é o de mensageiro da morte. Em vários casos na literatura ocidental é evocada a temática do sujeito de identidade dupla para tratar da questão da morte, na medida em que, quando o sujeito encontra o seu outro interior, o desfalecimento lhe está próximo.

O duplo de Mário, ou seja, o Outro propõe transformar o suicídio do personagem-poeta numa celebração sacramental: ele pega um copo com água, abençoa-a e, como num passe de mágica, transforma-a em um líquido rubro. O Outro oferece a bebida a Mário que a bebe até o último gole.

Este gesto do Outro de preparar ritualmente a bebida de Mário, e o do personagem-poeta de ingeri-la sem hesitar, marcam a reconciliação entre os duplos. O Outro se ofereceu a Mário e este o aceitou e lhe entregou a sua vida, visto que depois de beber, o personagem-poeta desfalece nos braços do Outro:

([...] O Outro aproxima-se, está junto dele. Os joelhos de Mário dobram-se molemente, ele vai-se ajoelhando com as mãos no peito, a cabeça oscila-lhe de leve.)

Mário sem se voltar, mas esforçando-se por erguer a cabeça:

— Estás aí? Não me deixes! Estás aí...?

O Outro

— Até ao fim, sossega. Dorme. (RÉGIO, 1969, p. 154).

Mário finalmente faz as pazes com a sua outra face. Nos braços de seu duplo ele se sente confortado como se tivesse voltado às suas origens míticas anteriores à cisão.

O Outro, após a morte de Mário, desaparece. Sua figura apaga-se em meio à penumbra como se ele tivesse indo embora levando consigo a alma de Mário, sugerindo uma fusão espiritual entre as duas personagens. A cena, em seguida, é tomada por palhaços e acrobatas que transformam o cenário num espetáculo de circo que finda a peça regiana.

Podemos concluir que, para Régio, somente com a morte a união entre as faces opostas do ser pode acontecer. A unificação entre os duplos traz sossego – na peça, Mário morre tranqüilamente como se estivesse adormecendo – e felicidade para o sujeito – por isso a cena final ganha aspectos circences e se torna totalmente iluminada (cabe lembrar que durante toda a peça havia pouca luz no palco e somente no final as luzes do cenário se acendem – a iluminação em *Mário ou Eu-Próprio – O Outro* também contribui para o fortalecimento da problemática do duplo: enquanto Mário vivia em conflito consigo mesmo, ou seja, com o Outro, predominava no palco a escuridão; após a fusão entre os duplos, as luzes se acendem, sugerindo uma nova existência fraternal para as personagens).

O drama sofrido por Mário durante toda a sua vida recebe um final apoteótico. O poema que Mário insistiu em declamar para o Outro teatraliza-se no palco com formas e movimentos concretos. Contudo, tal texto poético escrito por Mário e inspirado pelo Outro já não é mais o mesmo, pois agora ele ganhou vida e selou, definitivamente, a união entre o eu e o outro. Cabe ressaltar que o poema trata de um funeral que ocorre num picadeiro de circo e, ao final da peça regiana, quando a personagem de Mário morre, o cenário é invadido por palhaços e acrobatas, transformando o mesmo num ambiente alegre e colorido, neste ponto podemos notar a dualidade existente na construção do espaço cênico: sombrio e funambulesco no desenvolver do drama e circense, divertido, ao seu final.

A problemática do duplo, como procuramos demonstrar, é a temática principal da peça regiana. Ela é sustentada principalmente pelo diálogo entre as duas personagens que, em meio a discussões, levantam importantes questões a respeito da duplicidade do homem. Além disso, o tema do duplo é evocado também por outros elementos que constituem a peça, como a teatralidade. A iluminação, apresentada pelas rubricas, é um aspecto da peça que também proporciona uma reflexão sobre o tema do duplo, visto que, como dissemos, a ausência de luz marca o cenário durante a discussão entre Mário e o Outro, e quando tais personagens se reconciliam, o palco se ilumina; ou seja, a escuridão marca a crise e a luz (que também pode ser tida como uma luz celestial) reflete a reconciliação interior.

Um outro componente da teatralidade em *Mário ou Eu-Próprio – O Outro* é a música. Ela aparece unicamente no momento em que o Outro abençoa o líquido a ser ingerido por Mário. Com a preparação da bebida, ao som de uma melodia, o Outro consegue trazer a morte para Mário. A música, neste caso, serve para chamar a atenção do público/leitor para um momento importante do conflito.

A idéia do duplo é também apresentada nesta peça por meio do contraste das vestimentas das personagens, pelos seus gestos e tons de voz, como outrora destacamos.

Além destes elementos que compõem a teatralidade do drama regiano, a forma dramática escolhida pelo autor para classificar esta peça também apresenta características do duplo. *Mário ou Eu-Próprio – O Outro* é um episódio tragicômico; ela traz elementos trágicos e cômicos em sua constituição. João Minhoto Marques (1997), analisando esta peça, destaca que o cômico misturado ao trágico levanta a problemática sofrida por todo o ser humano em sua existência dilacerada:

Trata-se, afinal, da tentativa, em constante renovação, de exprimir o drama humano e universal. Porque o riso de Mário, ao longo da peça, se transforma em lágrimas; porque o seu enterro é a encenação de uma comédia trágica.

[...] Assim, a comédia verdadeiramente não o é: o riso dos palhaços, codificado no excesso de suas máscaras, é falso; o riso de Mário, a “gargalhada afectada e violenta”, é um grito de desespero cortante. A tragédia, contaminada pelo cómico, torna-se uma forma impura de exprimir a dor trágica que o sujeito aufere na sua experiência de dilaceração. (MARQUES, 1997, p. 62).

Um gênero misto, duplo, como a tragicomédia talvez seja o mais propício para se pensar o homem, que vive fragmentado entre o riso e a dor. O episódio tragicômico de Régio, juntado elementos da comédia e da tragédia leva-nos a uma reflexão sobre a existência humana que, assim como este gênero híbrido da modernidade, é marcada por fortes contrastes.



## 5 A IDENTIDADE HUMANA E O MEDO DA MORTE: A QUESTÃO DA DUPLICIDADE EM *JACOB E O ANJO*

A peça *Jacob e o Anjo*, dividida em prólogo, três atos e epílogo, apresenta a problemática do indivíduo duplo como o seu tema principal. Ela nos mostra o desespero e a angústia do sujeito que se vê fragmentado entre a sua aparência e a sua essência, o seu eu e o seu outro, a vida e a morte.

A identidade humana é trabalhada nesta peça de forma que reflitamos sobre a nossa própria existência, colocando no palco nossos medos e incertezas, de maneira que nos sentimos como se fizéssemos parte da situação apresentada.

Um dos protagonistas de *Jacob e o Anjo* é um Rei que está totalmente descontrolado emocionalmente e encontra-se em permanente conflito com a sua consciência, com o outro que lhe habita o íntimo, o qual, no palco, se materializa na figura de um Bobo. Esse truão aparece ao Rei com o objetivo de libertá-lo do egoísmo e da materialidade que lhe consome a alma e, no final do drama, como veremos, isto se realizará com a morte da majestade.

Em *Jacob e o Anjo* temos um Rei que dorme em seu quarto quando um Anjo lhe aparece e trava com ele uma luta na qual o Anjo vence; quando o dia amanhece, o Rei é surpreendido por um Bobo, que discute com a majestade procurando mostrá-la que a sua vida está corrompida pela máscara que ostenta perante os outros; o Rei, no início, teme a presença do truão e, depois, deseja matá-lo, mas o Bobo, com o desenvolvimento do drama, acaba se tornando o confidente do Rei, o que irrita os membros da corte e, em especial, a Rainha, a qual consegue tirá-lo do trono e prendê-lo no calabouço do palácio até o momento de sua morte.

A peça começa num cenário escuro, iluminado apenas por uma fresta de luz – que representa o luar (tal como ocorre em *Mário ou Eu-Próprio – O Outro*). No palco existe

apenas uma cama, uma porta e uma janela. No leito dorme o Rei até o momento em que é acordado por um Anjo, que aparece no peitoril da janela e logo pula para a cama real, a fim de lutar com a majestade. Esta luta, porém, é apresentada como um bailado; neste ambiente é encontrada a primeira duplicidade da peça: uma figura terrena luta com um enviado divino embalado por uma música, de forma a parecer mais uma dança do que um duelo: “Ora a luta dos dois é um bailado [...] bailado simultaneamente hierático, feroz e grotesco, simbólico da luta de Jacob e o Anjo” (Régio, 1978, p.14-5).

Um bailado, que geralmente é leve e alegre, contrasta com o embate, rude e grosseiro. Com esta elaboração textual, podemos notar uma fusão dos opostos – luta e dança – num mesmo complexo, que já não é mais briga ou bailado, mas possui um terceiro significado, que vai ao encontro de uma esfera mítica.

O bailado das personagens é caracterizado com adjetivos que não são próprios de uma dança, mas de uma luta. Por outro lado, a briga ganha uma simbologia mítica, na medida em que há uma aproximação com a passagem bíblica sobre o encontro de Jacó com um anjo. Esta inversão semântica procura levar o leitor/espectador a um universo imaginário dual, que perpassará todo o drama.

A duplicidade alcança também a caracterização das personagens e, por meio de uma aparência contrastante, poderemos supor como é o envolvimento íntimo dessas figuras: “Os movimentos e atitudes do Rei são simples, pesados, espessos, *gauches* [...]; ao passo que os do Anjo se multiplicam executados com toda a naturalidade, convindo, pois, sejam executados por um verdadeiro bailarino.” (Régio, 1978, p. 15).

Esta oposição entre tais figuras – um denso e outro leve, um que representa o poder terreno e outro que é divino – irá se acentuar ao longo do texto e servirá para mostrar que a identidade de tais figuras está intimamente atrelada, como se um fizesse parte da essência do outro.



Nota-se, também, nesse prólogo, um grande espanto do Rei quando o Anjo lhe aparece. A majestade grita por socorro e fica sem saber como reagir, mostrando todo o seu pavor frente ao desconhecido.

O estudioso da literatura Octavio Paz (1982) nos lembra que, quando o sujeito se encontra com o seu outro, sua reação é de espanto ligado a uma paralisação corporal:

O Outro é algo que não é como nós, um ser que também é um não ser. E a primeira coisa que sua presença desperta é a estupefação. Pois bem, a estupefação ante o sobrenatural não se manifesta como alegria ou amor, mas como horror. No horror está incluído o terror – o cair para trás – e a fascinação que nos leva a nos fundirmos com a presença. O horror nos paralisa. E não porque a Presença seja por si mesma ameaçadora, mas porque sua visão é ao mesmo tempo insuportável e fascinante. E essa Presença é horrível porque nela tudo se exteriorizou. É um rosto no qual afloram todas as profundidades, uma presença que mostra o verso e o reverso do ser. (PAZ, 1982, p. 156-7).

A reação do Rei reflete a não-aceitação, a repulsa de sua “outridade” devido a esse grande horror (que junta medo e atração) trazido pela presença estranha – horror este que culminará, no final da peça, na conciliação deste ser com o outro.

A luta-bailado termina com o Anjo tendo dominado o Rei e o prólogo encerra-se com a majestade totalmente frágil, deitada à beira do palco e agarrada ao pescoço pelas mãos da figura celeste.

Ao abrir o primeiro ato (que também se passa nos aposentos do Rei), um Bobo aparece à janela – mesmo lugar que o Anjo surgira – e apavora a majestade, a qual, reagindo igualmente quando se deparou com o Anjo, grita por socorro.

É evidente a dualidade complementar que associa, entre si, as figuras do Bobo e do Anjo, visto que suas semelhanças físicas são claras:

[O Bobo] Veste qualquer traje inspirado no dos bobos medievais; mas tem, dos pulsos aos flancos, as mesmas asas-barbatanas do Anjo, que abrem e se fecham conforme ele ergue ou deixa cair os braços. As do Anjo eram brancas; estas são da cor do fato. (RÉGIO, 1978, p. 20).

A partir desta descrição, podemos considerar que o Anjo e o Bobo são desdobramentos de uma mesma figura. Como se, com o amanhecer do dia, o Anjo tivesse se transformado em bobo da corte, continuando, assim, a aterrorizar o Rei. As identidades do Anjo e do truão se confundem, e isto pode ser percebido no decorrer da peça, na medida em que (como veremos), por meio do Bobo, parece que quem fala é a personagem celeste: “ – Por que gritais? Se eu te quisesse matar, não te haveria poupado há pouco: tive o teu real pescoço nas minhas mãos, não é verdade?” (Régio, 1978, p. 20) – diz o Bobo ao Rei, referindo-se ao encontro deste com o Anjo na noite anterior.

Essa dualidade de identidades Bobo/Anjo também se estenderá à personagem Rei, que não consegue livrar-se, de forma alguma, da personalidade estranha que o persegue, o atormenta e o satiriza, chamando-o de “rei de baralho de cartas” e “rei dos cegos”.

A questão da duplicidade entre o Rei e o Bobo torna-se evidente, também, quando reparamos que um tenta dar nome ao outro. Ao serem nomeados, estes indivíduos ganham identidades; nesse sentido, parece que tais personagens sentem necessidade de proporcionar uma individualidade à outra. Todavia, como elas nomeiam-se com diversos nomes, acabam ganhando duplas, ou melhor, múltiplas identidades. Além disso, o nome que cada personagem dá à outra vai ao encontro da maneira como elas se vêm. O Bobo, por exemplo, chama o Rei de “rei de baralho de cartas” e “rei dos cegos”. Em contrapartida, a majestade chama-o de “demônio” e “bruxo”.

Não resta dúvida, portanto, da dualidade entre essas duas personagens, visto que o Bobo acabará se revelando como o duplo do Rei, como uma parte de sua interioridade que a majestade não consegue aceitar, do mesmo modo como também não pode se desvencilhar

dela. A figura real acredita que a salvação para a sua crise de identidade está em matar o Bobo. Entretanto, segundo o truão, este ato acarretaria o suicídio do próprio Rei:

Bobo

— Não me podes matar!

Rei

— Também tu tens medo da morte, como os outros? Um Anjo com medo da morte!

Bobo

— Não é por mim. É por ti.

Rei

— Por mim?! Não te preocupes.

Bobo

— Por ti. Seria um suicídio. O único suicídio que há.

Rei

— Continuas com as tuas histórias obscuras? Mas tens razão! Sim, não te matarei...

Bobo

— Bem sei. Matarias a tua própria alma, que é imortal. (RÉGIO, 1978, p. 56-7).

Ao matar o Bobo, o Rei estaria matando a si próprio. Esta constatação não deixa dúvida que o Rei e o Bobo são fragmentos de uma mesma personalidade, que um completa o outro e um não pode viver sem a companhia do outro.

Esta dialética do eu e do outro, que vincula uma personagem à outra, acabará por mostrar que o Rei não conseguirá jamais se livrar de seu duplo, mesmo que sua presença o incomode. Todavia, apenas quando o Rei aceitá-lo, não como um rival, mas como um redentor, é que ele alcançará o seu auto-conhecimento e sua crise de identidade findará. Contudo, até isto acontecer o Rei renegará com todas as suas forças o Bobo.

A figura do truão provoca no Rei atração e repulsa ao mesmo tempo. Ele não suporta a presença de seu outro, mas também não consegue se distanciar dele. O convívio entre os dois é tão intenso que o Rei é considerado louco pela Rainha e pelos seus Conselheiros, visto que, segundo os membros da corte, o Rei não goza de seu melhor estado mental por dar importâncias a um mero Bobo.

No entanto, este Bobo não é como os outros truões, ele possui poderes sobrenaturais, consegue ver por entre as paredes e ler pensamentos. Em certo momento da peça, o Rei pede aos Guardas que o levem, mas o Bobo argumenta que a separação física não será capaz de distanciá-los. Ele diz à majestade: “ – Sei os teus segredos melhor do que tu. Leio no teu pensamento. Posso ouvir seja o que for. Por que não hei-de ficar?” (Régio, 1978, p.148).

O Rei é deposto e mandado para um dos calabouços do palácio. Todos lhe viraram as costas: seus conselheiros o traíram; sua esposa conspirou contra ele; seu irmão, o Duque, tomou-lhe o trono e casou-se com a Rainha, e até o povo se revoltou contra ele. À beira desse abismo que ameaça o seu ser, o Rei só tem o apoio do Bobo, que não o abandonou. Entretanto, a majestade insiste em desejar a sua morte, e este argumenta:

Bobo

— Virei; esteja onde estiver; suceda o que suceder. Nada te pode separar de mim! Suceda o que suceder; esteja onde estiver; virei contar-te a história de Jacob e o Anjo. A noite é longa. Num instante se pode transpor infinitas distâncias! Virei lutar até de manhã... (RÉGIO, 1978, p. 169).

As palavras do Bobo são vãs, ele é levado e morto (fora de cena). Momentos depois, o Rei recebe novamente a visita do truão, que surge como um espírito e ninguém mais consegue vê-lo nem ouvi-lo, exceto o Rei. A partir desse momento, o Rei entrega-se de corpo

e alma ao Bobo; ele desiste de sua luta contra o seu duplo, pois sabe que ela é inútil: “– Que alívio poder deixar de lutar” (Régio, 1978, p.183).

Emocionado, o Rei pede perdão ao Bobo e assume-o como uma parte de si próprio:

Eu é que sou perverso, meu senhor; profundamente perverso! Eu é que nunca pude ver a tua resplandecente nudez sem te vestir com a minha perversidade... Ainda agora sou eu que te imponho máscaras! Tu é que sabes como apesar de tudo posso ver-te, e como sempre te vi; amar-te, e como sempre te amei! Ah, que alívio poder falar a verdade uma vez na vida! Mas toda a minha verdade não é senão tua! Desde que me conheço que te sinto a meu lado. Nada nem ninguém no mundo amei que não fosse amar-te! Nunca deixei de entender senão por não entender-te. Nunca me afastei de ninguém senão por me afastar de ti. Nunca odiei os meus irmãos senão porque te ofendiam tanto como eu. Nunca pratiquei o mal senão porque me opunha à tua vontade. Nunca estive triste, realmente triste!, senão porque te não alcançava! Estas ainda são palavras humanas, meu senhor: palavras da minha fraqueza e da minha ignorância, da minha ruindade e do meu desatino... Tu próprio a quem falo ainda não és tu! Mas toda a essência das minhas palavras me vem de ti. Tu és a minha única luz na noite que me cerca! Só tu foste a minha verdadeira consolação em todas as angústias. Não há amor, nem amizade, nem alegria, nem riqueza, nem glória, nem vida, nem ser, — que me não sejam dons teus! Perdão, meu senhor! Estas ainda são palavras humanas. Nem no perdão que te peço podes ainda crer. A minha carne está podre e ainda tem medo! medo do frio da terra, do escuro e dos bichos... Dentro dum momento sou capaz de voltar a renegar-te. Mas eu estou pronto, meu senhor! Cumpre em mim a tua vontade. Leva-me enquanto me alumia este raio da tua graça! Leva-me contigo e depressa... tenho pressa... (RÉGIO, 1978, p. 184-5)

Durante a peça, o Rei não suporta a presença do outro, desde o prólogo, quando luta com o Anjo, e no desenvolvimento de todo o drama, no qual o Rei mantém como pensamento obsessivo de matar o Bobo. Entretanto, o Rei acaba percebendo que não

consegue ficar longe de seu duplo, pois a presença alheia ao mesmo tempo fascina e é insuportável ao sujeito, devido ao fato de ela pertencer à identidade do ser. O Rei assume que por toda a sua vida tentou calar a voz do outro, que o chamava, e esconder a sua face usando máscaras. Todavia, esse disfarce é desfeito e, neste momento do drama, a majestade sente que a sua vida pertence ao Bobo, pois este é o “seu senhor”, no qual ele confia e o qual deseja unir-se.

Após encontrar-se no fundo do poço e rejeitado por todos, o Rei percebe que a sua vida pertence ao Bobo, visto que sua presença nunca o abandonou. A majestade, então, decide entregar-se à sua face oculta, mas, para isso, sabe que seu fim chegará.

O Rei nota que a morte está perto, pois chegou o momento de reconciliar-se com o seu duplo. Durante toda a sua vida o pavor da morte fez com que o Rei não abrisse o seu coração para a sua mais profunda interioridade, mas agora percebe que não há mais como fugir do enfraquecimento de seu corpo e de sua alma, que não consegue mais caminhar sozinho.

A morte, segundo o que a peça nos quer mostrar, anda ao nosso lado em toda a nossa vida, pois morte e vida são esferas de um mesmo complexo que é o ser humano. Somente quando o sujeito faz as pazes consigo próprio – com o outro que lhe habita o íntimo – é que ele se torna capaz de se auto-conhecer. E esse auto-conhecimento, de acordo com a peça, só acontecerá quando a morte estiver bem próxima.

O Rei só consegue se conhecer, descobrir os seus medos, a sua fragilidade, depois do envolvimento com a sua alteridade, pois os seus olhos estavam abertos apenas para o que acontecia no universo exterior – ou seja, para as questões políticas do reino –; a sua interioridade, por outro lado, acabava ficando esquecida e o Rei perdia o contato consigo próprio, deixando de refletir com a sua consciência, com o seu *ego*. Para que a majestade

voltasse a sua atenção para o seu íntimo, foi preciso que ele lutasse com a sua própria alma, que queria falar quando a sua aparência real a mandava calar.

Ao deixar de lutar, e após pedir perdão ao Bobo, o Rei desfalece nos seus braços e a peça termina quando o Físico e o Enfermeiro carregam o cadáver da realeza.

A morte, neste texto e assim como em *Mário*, é um sinal de união, de reconciliação, na medida em que o Rei encontra o sossego de sua consciência quando se entrega ao seu duplo. Ele apenas consegue descobrir quem realmente é e quietar as suas angústias quando se relaciona com o seu *alter ego*; o Rei estava fraco, pois o medo da morte e a voz de sua aparência falavam mais alto; contudo, com a vinda do mensageiro celeste, a majestade encontra a paz interior.

Tentamos fazer, até o momento, uma leitura enfocada na identidade do Rei que ia se construindo e se revelando em seu relacionamento com a sua outra face, o Bobo/Anjo. Todavia, não só o Rei sofre de uma crise de identidade, mas ela marca também as personagens secundárias do drama.

A Rainha, por exemplo, possui traços artificiais; ela se movimenta e gesticula como uma boneca, mostra um sorriso sempre vermelho (pintado) nos lábios – lembrando a rainha do jogo de cartas –, possui pernas curtas (pois anda com passinhos engraçados), um vestido chamativo e solta gargalhadas estridentes. Esta personagem, num primeiro momento, parece mais uma marionete fútil e que diz coisas pouco inteligentes.

É importante destacar também que a Rainha sempre está acompanhada pelas suas duas Aias. Elas parecem imitar a artificialidade da Rainha, seguindo-a e reproduzindo os seus gestos a todo instante; e esta última, por outro lado, provavelmente não consegue ficar sem as suas sombras, as Aias:

A Rainha atira um sorriso agudo e cacarejado, meneando-se; e logo olha para uma Aia, para outra, convidando-as a também acharem graça. As duas

Aias riem imitando o riso da Rainha. Então a Rainha avança com passinhos curtos e corridos, sempre meneando-se um pouco, um sorriso como gravado nos lábios pintados a vermelhão. Traz o braço direito erguido, e segura na ponta dos dedos a cauda do vestido resplandecente. É muito bela. As Aias ajustam todos os gestos e passos pelos seu [...] (RÉGIO, 1978, p. 37-8).

Além de movimentos dissimulados, a Rainha parece falar como um ente sem vida humana, ou, como a rubrica sugere, como uma criança que não tem idéias próprias e argumenta com expressões decoradas:

#### Rainha

diz como uma criança que recita de cor:

— Quero significar a meu muito amado esposo a alegria que me invade vindo encontrá-lo são e salvo depois do pavoroso atentado desta noite...

(RÉGIO, 1978, p. 38).

A relação entre a Rainha e as Aias pode ser considerada como um envolvimento de dependência de personalidade, visto que as Aias não fazem nada por si próprias; elas são como desdobramentos mecanizados da Rainha. Num determinado momento do primeiro ato, a Rainha fala ao Bobo, tentando defender-se das acusações de adultério, ela “fala em altos gritos, decompõe-se, gesticula para os lados, chora violentamente; e durante toda a sua fala, as duas Aias soluçam com a face nas mãos” (Régio, 1978, p. 53). O que podemos perceber é a completa inautenticidade individual das Aias, que parecem até sentir como a Rainha, ou seja, elas não têm sensibilidade própria, os seus sentimentos são os mesmos da majestade. Entretanto, contrariamente às Aias, a Rainha tem uma grande ambição escondida em sua aparente artificialidade. Para alcançar os seus objetivos e saciar a sua sede de poder, ela é capaz de tudo.

O Bobo revela ao Rei que a Rainha o trai com lacaios e que ela é desprovida de bom caráter. Além disso, é sugerido que ela tem um envolvimento íntimo com o Duque,



irmão de seu esposo. E ela, de fato, combina com o Duque uma estratégia para tirar o Rei do trono.

Como a Rainha deseja conquistar aliados para executar o seu plano, ela manda chamar os membros da corte e prepara-se para a chegada deles, arrumando o vestido e olhando-se várias vezes no espelho. A Rainha, da mesma forma, tenta seduzir o Bobo, afrouxando o decote e insinuando-se:

Rainha

— No dia em que chegaste, logo te disseste um Anjo; mas falavas como um homem: Insinuaste-me o adultério, troçaste dos que te pareceram hostis, adulaste El-Rei com muita habilidade... Ao mesmo tempo, sim, tinhas todo o ar dum Anjo, dum Demônio, dum Bruxo... Nunca mais deixei de pensar em ti. E por que me apareces em sonhos? Sei de certeza que és tu próprio que vens! tu próprio, e não a tua imagem. Sei de certeza que és tu próprio quem me tem apertado nos braços... (breve pausa) Queres que eu adormeça?... (RÉGIO, 1978, p. 90-1).

Como podemos perceber, a Rainha tem a aparência de uma figura insignificante, apenas um corpo bem vestido. No entanto, com o passar das cenas, ela se revela fria e calculista. Personalidade parecida é a do Duque, que, como poeta e descompromissado para com os deveres do reino, inspira certa ingenuidade e até submissão perante a Rainha:

Rainha

— Bem-vindo sejais, Duque. Agradeço-vos a prontidão com que deixaste os vossos galgos, as vossas flores, as vossas amantes... Isso a que chamais o vosso exílio.

Duque

— O que é tudo isso perante uma ordem da minha senhora? (RÉGIO, 1978, p. 60).

O Duque, entretanto, ao aliar-se à Rainha, deixa transparecer o ódio que sente pelo irmão e seu desejo de roubar tudo o que ele conquistou. Este sentimento do Duque perante o Rei seria capaz de levá-lo a cometer até um assassinato contra o próprio irmão, tudo porque ele deseja a Rainha como esposa e o poder do trono:

Duque

— [...] Ouvi! Repito-vos o que vos tenho dito: Odeio meu irmão. Odeio-o! Por que há-de ser ele o vosso esposo? e o nosso rei? Os dois únicos tesouros que desejo estão na sua mão!: vós e o trono. Toda a beleza e todo o Poder na mão desse miserável maníaco... E eu é que sou novo, eu é que sou forte, eu é que sou ambicioso e artista... (RÉGIO, 1978, p. 65).

Além da Rainha e do Duque, fazem parte da peça, ainda, os membros da corte: o Sumo Sacerdote, o Juiz Supremo, o Generalíssimo, o Embaixador, o Poeta Oficial e o Físico. Tais figuras também são marcadas pela artificialidade que as caracteriza. O Sumo Sacerdote, o Juiz Supremo e o Poeta Oficial “vestem roupas opulentas, representativas de suas respectivas funções” (Régio, 1978, 39) e, mais do que isto, eles só existem enquanto representantes de suas funções sociais; eles vestem as máscaras de seus papéis na sociedade, as quais apagam qualquer individualidade.

De acordo com a estudiosa Maria Aliete Galhoz (1996):

O Sumo Sacerdote, o Juiz Supremo, o Generalíssimo são como protótipos de si mesmos, isto é, representam-se pela função que ocupam, e aparecem privados de qualquer outra referência, não têm sentido fora dos sinais do cargo que encheu o vazio de suas pessoas. (GALHOZ, 1996, p. 43).

Os membros da corte também são interesseiros e quando o Rei está no trono, não se cansam de bajulá-lo. Mas quando o Rei perde os seus poderes para o irmão, eles passam a adular o Duque-Regente.

De caracterização um pouco diferente, porém mais próximos da personalidade das Aias, são os Guardas. Eles aparecem na peça como máquinas programadas ou bonecos saltitantes. Estas figuras estão sempre juntas e, assim, parecem desprovidas de qualquer individualidade; eles, inclusive, aparentam não ter vida, seus movimentos são forçados e guardam os tiques da profissão. No primeiro momento em que aparecem, eles

Surgem com um ar de bonecos de corda que saltam. O seu aspecto é feroz, e ao mesmo tempo cómico pela mecanização de todos os gestos e atitudes; atitudes e gestos antes de bonecos de corda que de gente viva. (RÉGIO, 1978, p. 17).

Galhoz considera que “os três guardas têm a mecanização e os tiques da sua profissão, são *marionettes* sem vida [...] são privados de responsabilidade para lá da eficiência na função, não existem senão como elementos executores programados” (Galhoz, 1996, p. 44).

O que há de comum em todas estas personagens é que elas não recebem nomes próprios, ou melhor, seus nomes são representativos das funções que ocupam na corte. Os nomes dão identidade aos seres. Cada ser possui um nome e, conseqüentemente, uma individualidade. Os sujeitos não-nomeados da peça não sabem quem realmente são e, por isso, sofrem de uma permanente crise de identidade. Uma das missões do Bobo reside em sanar a crise do Rei, mostrando-lhe que possui uma interioridade e que a sua alma não é vazia como a dos outros personagens.

Outro traço que perpassa, e define, a identidade destas personagens é a duplicidade. Todos eles são indivíduos duplos, que possuem uma aparência exterior, mas que, em sua interioridade, em sua essência, são completamente diferentes.

A Rainha, como dissemos, foi apresentada no primeiro ato como boba e frívola, mas depois ela se mostra ambiciosa. O Duque também parecia um ser leviano, mas ao lado da

Rainha, ele se fortalece pelo ódio que sente por seu irmão. A identidade destas personagens se constrói de maneira dupla: de um lado como fúteis ou ingênuos, e de outro, como vaidosos e cruéis.

As Aias só conseguem viver tendo a Rainha como modelo; e a majestade também sente necessidade das Aias sombreando os seus passos. Entre elas existe uma relação íntima baseada numa duplicidade complementar.

Já os membros da corte são duplos na medida em que vestem máscaras: as máscaras de suas profissões. Além disso, suas identidades se configuram na oposição *essência versus* aparência. Eles bajulam quem está no poder para não perderem suas regalias na corte.

Por fim, os dois Guardas são ao mesmo tempo máquinas (sem vida) e seres que sofrem com suas vidas, pois ambos pedem piedade ao Rei relatando sobre seus problemas familiares. Eles são duplos porque seus gestos e atitudes são mecanizados, mas, por outro lado, fora de seus afazeres na corte, eles têm um lar pelo qual devem zelar, o que os preocupa. Para desempenhar bem a sua profissão, os Guardas acabam abafando os seus desejos mais íntimos, as suas subjetividades, que procuram não deixar aflorar. O Primeiro Guarda diz ao Rei: “Para vos bem servir, habituei-me a nada dizer do que sentisse. Quis até habituar-me a não sentir” (Régio, 1978, p. 27).

A idéia do duplo alcança, ainda, o âmbito da teatralidade que sustenta esta peça de José Régio. Os diálogos entre o Rei e o Bobo são sempre os mesmos: ora o Rei grita por socorro, ora a majestade diz que quer matar o truão e este conclui que isto é impossível. Com esta repetição incessante de falas, os argumentos discursados se chocam a todo instante, assim como as personagens também se opõem num conflito íntimo.

A par desta questão discursiva, o cenário da peça também nos leva a pensar numa certa duplicidade, visto que o ambiente muda, mas as características que o sustentam são as mesmas. No prólogo temos no palco, dispostos em círculo, uma porta à direita, uma janela à

esquerda e o leito real ao centro; o cenário do primeiro ato é o mesmo. No segundo ato, é-nos apresentado o quarto da Rainha; todavia, a disposição dos elementos que compõem o cenário pouco difere do anterior. Temos: uma porta à direita, outra à esquerda e, ao centro, um divã. O mesmo ocorre no terceiro ato, visto que o calabouço é estruturado com uma porta à direita e uma à esquerda e, a meio do quarto, um tapete, onde o Rei está deitado. O cenário do epílogo é idêntico. Ou seja: o cenário parece ser o mesmo que se vai repetindo, dando a idéia de que existe algo na essência das espacializações que as une de tal forma que não podemos ver um cenário sem, imediatamente, associá-lo ao outro, da cena anterior. Esse tipo de construção ambiental aponta-nos para a identidade das personagens principais – Rei e Bobo –, visto que uma não vive sem a outra e, quando refletimos sobre um deles, logo estamos pensando também no outro.

Quanto ao esquematismo do cenário, que nunca muda, podemos aproximá-lo, da mesma forma, a algumas personagens da peça, que são esquemáticas e vazias de sentido. Portanto, a ambientação física da peça, como a consideramos, também se associa à construção da identidade das personagens do drama.

A idéia do duplo, isto é do mesmo que se repete com a aparência de outro define, igualmente, a elaboração textual de *Jacob e o Anjo*, baseada na intertextualidade, a qual estudaremos posteriormente.

## **II PARTE**



## **6 A INTERTEXTUALIDADE – OU O MOVIMENTO DUPLO DA LINGUAGEM – PERMEANDO A LITERATURA MODERNA**

A questão da duplicidade, que perpassa e (sejamos mais ousados) define a produção dramática de José Régio, pode ser analisada levando-se em consideração três fatores: a dualidade inerente ao próprio Teatro (literatura e espetáculo); a temática de suas peças e também a elaboração da linguagem criada pelo autor.

José Régio, utilizando o procedimento da intertextualidade na construção de seus textos dramáticos, trabalha com o discurso de modo a fazer com que suas peças alcancem significados múltiplos. A intertextualidade (e suas mais variadas manifestações) faz parte do projeto artístico do autor, o qual, segundo entendemos, é baseado na problemática do duplo. A intertextualidade – ou o movimento duplo da linguagem – e os vários sentidos que ela proporciona à obra evocam, como procuraremos mostrar, a mesma problemática da duplicidade já bastante explorada como um dos grandes temas do autor; a construção da linguagem reforça a idéia de que tudo em Régio é duplo, múltiplo, multifacetado, desde o sujeito até a linguagem.

As peças regianas, como dissemos, são estruturadas segundo o procedimento da intertextualidade e, para estudá-las, é necessário compreender um pouco como surgiu tal conceito, como se manifesta e quais são os aspectos deste mecanismo que encontra no diálogo entre diferentes textos e discursos o seu modo de conceber a composição textual.

O termo intertextualidade nasce no âmbito da lingüística e está ligado à noção de dialogismo, que diz respeito à concepção de língua bakhtiniana. Para o teórico russo Mikhail Bakhtin, a língua é um fato social que se define na relação dialógica de um eu com um outro. Ela não é propriedade de um único sujeito, nem um objeto que tem existência independente do indivíduo, mas a língua faz parte de um espaço de relacionamento de idéias entre os seres de uma sociedade que se comunicam.

Segundo o autor, o interlocutor pode estar inserido de fato na situação de comunicação ou pode ser “inventado” pelo locutor, mas ele sempre aparece. Até mesmo quando um eu fala consigo próprio existe um diálogo, pois este se projeta mentalmente em um outro, que lhe serve de interlocutor.

O autor defende a idéia de que tudo o que enunciamos já foi enunciado por um outro numa situação comunicativa anterior. Em vista disso, o nosso discurso é construído a partir de inserções do discurso de outrem. Para Bakhtin, o inter-relacionamento de discursos, ou seja, o dialogismo, é, deste modo, o princípio constitutivo da linguagem e a matriz das possibilidades de sentido de qualquer texto, seja ele escrito, falado ou outro.

O capítulo “O discurso de outrem”, inserido em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929), apresenta importantes considerações acerca da tendência da língua a dialogar e apropriar-se do discurso alheio. De acordo com o estudioso, tudo o que falamos ou escrevemos já foi dito ou escrito anteriormente; assim, o discurso citado é um constituinte que define a própria enunciação de maneira quase que metalingüística: “O discurso citado é o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas é, ao mesmo tempo, um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação” (Bakhtin, 1995, p.144).

No ensaio *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1929), o autor defende, ainda, que num mesmo segmento textual literário duas ou mais vozes podem se manifestar, já que o texto literário (o romance de Dostoiévski, em específico) é composto por várias vozes que dialogam e que se estruturam no discurso de forma que vários sentidos possam ser apreendidos pela leitura. Esta pluralidade de vozes, que são expressas segundo as diferentes concepções de mundo das personagens de Dostoiévski, caracteriza o que Bakhtin teorizou como o “romance polifônico”, no qual, diferentemente do “romance monológico”, as palavras se inter-relacionam no interior do mesmo discurso ou dialogam com algo já dito em outros discursos (literários ou não).



Mikhail Bakhtin, com as concepções de dialogismo e polifonia, foi o estudioso que abriu caminhos para os trabalhos sobre a intertextualidade, termo cunhado por Julia Kristeva na década de 1960. A estudiosa, partindo das formulações teóricas do autor russo, passa a observar e analisar o texto levando em consideração outros que foram citados e/ou absorvidos durante o processo de construção textual. Segundo a autora,

[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de textos; ele é uma escritura-réplica (função e negação) de outro (dos outros) texto(s). (KRISTEVA, 1969 apud PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94).

Nestes termos, a intertextualidade passa a indicar a presença de um ou mais textos em outro, ou de uma ou mais vozes relacionadas dialogicamente no mesmo segmento textual, e sua função principal é examinar como criticamente se dá a relação entre estes textos/vozes.

Laurent Jenny é também um nome considerável nos estudos sobre a intertextualidade, visto que o autor aprofunda bastante o conceito. Em um de seus artigos, “A estratégia da forma” (1979), o estudioso é incisivo ao considerar que o mecanismo da intertextualidade define o texto literário, pois sem levarmos em conta o relacionamento dialogal entre textos, uma obra seria pouco entendida:

Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida. De facto, só se apreende o sentido e a estrutura numa obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante. (JENNY, 1979, p.5).

Uma das mais relevantes considerações do autor sobre a intertextualidade nos estudos literários é que ela pode ser considerada não só tendo em vista o conteúdo da obra,

mas ainda com relação à forma, visto que tal mecanismo é bastante produtivo quando promove o diálogo entre gêneros. Para Jenny, não se pode desconsiderar o relacionamento entre um gênero textual com outro: “a intertextualidade não só condiciona o uso do código, como também está explicitamente presente ao conteúdo formal da obra” (Jenny, 1979, p. 6).

O autor alarga as fronteiras dos estudos da intertextualidade quando propõe que tal recurso está atrelado sempre a uma crítica, pois quando um escritor transporta um texto anterior para o seu, ele proporciona a este uma mudança de contexto e, a partir desta, pode-se pensar criticamente sobre o texto primeiro e, da mesma forma, sobre a escritura atual, num processo metalingüístico, na medida em que, para o autor, citar é também transformar criticamente.

José Luiz Fiorin possui uma concepção de intertextualidade congruente com a de Jenny. Ele define tal conceito como “o processo de incorporação de um texto em outro, seja para produzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo” (Fiorin, 1994, p.30).

Em vista destas considerações, podemos dizer que a intertextualidade traz à produção artística uma multiplicidade de leituras, pois ela se substancializa pela absorção de vários sentidos encontrados nos textos apropriados e, confrontado contextos, a obra literária não apenas sobrepõe estes sentidos, mas modifica-os criticamente.

A intertextualidade, deste modo, joga com diferentes sentidos que podem ser abstraídos quando uma obra dialoga com outra. Neste sentido, como a consideramos, a intertextualidade procura evidenciar o caráter duplo da linguagem, na medida em que ela não propõe uma significação única para o texto, mas, ao contrário, deseja ressaltar uma dualidade de significados, proporcionada pelo trabalho com a língua na obra artística.

O fenômeno da intertextualidade manifestado na literatura, segundo Leyla Perrone-Moisés (1978), não é uma expressão recente, mas ele caracteriza a própria atividade literária, já que desde sempre o texto literário relaciona-se com outros textos anteriores ou

posteriores a ele. A novidade provém de como tal diálogo textual aparece ao longo do século XX. De acordo com a autora, a intertextualidade manifestava-se até por volta do princípio do século XIX como uma maneira de apologia ao texto retomado, visto que a preocupação da maioria dos autores estava em imitar o mais fielmente possível o texto original. Depois, a intertextualidade ganha diferentes formas e a literatura busca em outros espaços textuais não mais a imitação de suas estruturas ou temas, mas uma reelaboração destes, ou melhor, uma nova leitura que tire deles um significado diverso.

As práticas intertextuais mais conhecidas são a paráfrase, a paródia, o pastiche, a epígrafe, a citação, a referência e a alusão. Estas manifestações da intertextualidade estão presentes – umas mais perceptivelmente e outras nem tanto – na literatura dramática de José Régio.

A citação, em especial, é tida como a retomada explícita de um texto (ou fragmento de texto) em outro. Bakhtin é, também, o grande teorizador do procedimento da citação. No já mencionado “O discurso de outrem” (1995), o autor defende que o discurso alheio, depois de retomado, não é mais o mesmo, visto que a citação altera, de alguma forma, o sentido do discurso original.

O discurso de outrem aparece no texto a partir de um diálogo que o enunciador trava explicitamente com o enunciador de um outro. Tal diálogo pode ocorrer de várias maneiras, dependendo de como o produtor do texto manipula o objeto citado. Uma das formas de citar um outro texto é usar o que Bakhtin denomina “estilo linear”, o qual se realiza quando o eu-locutor/enunciador cria “contornos nítidos à volta do discurso citado” (Bakhtin, 1995, p. 150), separando claramente o discurso alheio do resto da enunciação, ou seja, quando ele utiliza-se de esquemas padronizados para citar o discurso do outro. O “estilo linear” propõe a conservação da integridade praticamente total do discurso citado.

Uma citação pode ocorrer também na forma de “estilo pictórico”, que se dá quando a língua permite “ao autor infiltrar suas réplicas e seus comentários no discurso de outrem” (Bakhtin, 1995, p.150) – este tipo atenua as fronteiras entre o discurso alheio e o do enunciador.

Por fim, contrapondo-se ao “estilo linear” e ao “pictórico”, Bakhtin teoriza uma terceira forma de apropriação do discurso de outrem, na qual o discurso citado pode estar completamente dissolvido no espaço textual – é o caso de, na literatura em prosa, o narrador substituir a fala do autor.

O diálogo intertextual também pode ser instaurado por meio da epígrafe. Ela

implica sempre um recorte de outro texto que é presentificado e, conseqüentemente, modificado em seu contato com o novo texto, sobre o qual lança novos sentidos. O texto em epígrafe é presentificado e modificado porque se expõe, como recorte, à nova leitura. Por outro lado, modifica o texto a que está agregado. (PAULINO et al, 1995, p. 26).

A epígrafe pode prenunciar o tema ou assunto do texto ao qual ela antecede, pode servir de mote para o texto ou, ao contrário, pode acontecer de a epígrafe ironizar e, deste modo, contrariar o texto subjacente.

Além da epígrafe e da citação, a paródia é uma manifestação intertextual bastante evidente nas peças de José Régio. Bakhtin também estudou a paródia e, segundo ele, esta forma de se usar o discurso de outrem coloca em evidência vozes que dialogam e que se chocam no discurso, o qual ganha novo significado, dependendo de como é reinterpretado. Assim, na paródia “as palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais” (Bakhtin, 1981, p.169).

O relacionamento parodístico entre textos, ainda de acordo com Bakhtin, manifesta-se de vários modos, já que se pode parodiar um estilo, uma maneira de expressão, uma forma discursiva, ou qualquer característica individual de um autor; mas como a paródia está ligada a uma certa “avaliação”, ela traz nas suas entrelinhas sempre uma determinada intenção do seu produtor, visto que

Ao discurso parodístico é análogo o emprego irônico e todo emprego ambíguo do discurso do outro, pois também nestes casos este discurso é empregado para transmitir intenções que lhes são hostis. (BAKHTIN, 1981, p.169).

Para muitos críticos, a paródia possui como uma de suas características essenciais o rompimento total do modelo retomado como forma de ridicularizá-lo. Em alguns casos, chega-se até a exagerar determinados aspectos do texto parodiado para que o novo atinja o domínio da caricatura. De acordo com essa concepção, o procedimento parodístico deturparia o sentido do segmento textual sobre o qual ele se projeta ao mesmo tempo em que o rebaixaria, quebrando, assim, todas as normas, a harmonia e a estabilidade que ele compreendia. Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, em *Paródia, paráfrase e cia*, a paródia é um “desvio total”, um “distanciamento absoluto”, uma “inversão de sentido” em relação ao texto primeiro, ou seja, “a paródia deforma o texto original subvertendo sua estrutura ou sentido” (Sant’Anna, 1985, p.41).

Sant’Anna acredita também que a paródia é um trabalho com a linguagem que vem ganhando um importante espaço e se tornou recorrente nas obras literárias da modernidade, principalmente a partir do século XIX. A paródia, ao mesmo tempo que se define no diálogo intertextual, volta-se para si mesma, refletindo criticamente sobre a própria linguagem. O autor defende ainda que na paródia o sentido da crítica está sempre presente na

medida em que, ao reportar-se a outro texto, o recurso parodístico propõe um desvio de seu sentido original e, portanto, marca categoricamente a diferença entre os textos:

[A paródia] É o texto ou filho rebelde, que quer negar a sua paternidade e quer autonomia e maioria [...]. Sendo uma rebelião, a paródia é parricida. Ela mata o texto-pai em busca da diferença. É o gosto inaugural da autoria e da individualidade. (SANT'ANNA, 1985, p. 32).

A paródia, no sentido mais tradicional e etimológico do termo, significa “canto ao contrário”, visto que as raízes gregas *para* e *odos* significam, respectivamente, “contra”/ “oposição” e “canto”. Assim, o significado da paródia é muitas vezes estabelecido confrontando textos a fim de destacar as diferenças do novo canto frente ao parodiado.

Bella Josef, no artigo “O espaço da paródia, o problema da intertextualidade e a carnavalização” (1980), também considera o texto paródico como aquele que rompe e rejeita o texto primeiro, num processo que a autora denomina como “transgressor”. Este procedimento acaba desvendando o próprio ato de produção da escritura:

Na tentativa de descongelar o lugar-comum, a paródia põe em confronto uma multiplicidade de visões apresentando o processo de produção do texto. Como escrita de ruptura procura um corte com os modelos anteriores, realizando uma inversão e um deslocamento. Ela retoma a linguagem anterior, de maneira invertida, revelando a ideologia subjacente, destruindo para construir. (JOSEF, 1980, p. 54).

Sob este ponto de vista, a autora sugere uma semelhança entre a paródia e a criação metaliterária, pois a paródia, ao sobrepor textos, realiza uma síntese que implica criação e recriação.

Josef ressalta também a importância do leitor, pois ele, decodificando e interpretando a paródia, acaba por fazer parte da criação do texto, visto que cabe também a ele

elaborar uma significação para o texto lido. O leitor – do mesmo modo que o autor – é responsável pela criação da própria escritura: “ler é dotar de sentido, tirar à luz os sentidos possíveis que a obra traz em si e em relação com as demais. Cada leitura é nova escrita de um texto” (Josef, 1980, p. 57).

Propondo uma conceituação diferente para a paródia, Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia* (1989), argumenta que o recurso parodístico no século XX, em específico, não é usado somente para ridicularizar ou ir contra o texto parodiado, mas ele tem o poder de renová-lo, isto porque a paródia requer um certo distanciamento crítico (proporcionado pela ironia) não só por parte do parodiador, mas também pelo decodificador da paródia, o qual dá um significado diferente à nova escritura. De acordo com a autora, “a ironia e a paródia tornaram-se os meios mais importantes de criar novos níveis de sentido – e ilusão” (Hutcheon, 1989, p. 46).

Linda Hutcheon ampara-se na etimologia do termo paródia para defender o seu ponto de vista. Segundo a estudiosa, a paródia não deve se resumir apenas à acepção de canto de oposição, mas, levando-se em consideração o sentido mais amplo que o prefixo *para* etimologicamente denota (significando além de “contra”, também “ao longo de”), ela pode estabelecer um diálogo cúmplice com o texto parodiado, sem a intenção de destruí-lo. A paródia pode até travar um diálogo elogioso com o texto primeiro e homenageá-lo:

A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, sendo mencionado apenas um deles – o de “contra” ou “oposição”. Desta forma, a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos. Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente do ridículo pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato.[...]

No entanto, *para* em grego também pode significar “ao longo de” e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de contraste. (HUTCHEON, 1989, p. 47-8).

Hutcheon considera que a literatura moderna utiliza a paródia não para anular o texto ao qual ela se reporta, mas o recurso parodístico usa o texto de outrem como base para a construção de um texto novo, que não necessariamente irá rejeitá-lo.

O estudo da paródia torna-se interessante, sob o nosso ponto de vista, principalmente pela ambivalência que faz parte da própria essência do gênero parodístico, que pode definir-se ao mesmo tempo, e paradoxalmente, como uma força conservadora e revolucionária com relação ao sentido do texto primeiro, sem contar que ela também é capaz de proporcionar ao texto uma crítica de si próprio e de outros textos aos quais se reporta, instaurando, com isso, a reflexão metatextual.

Podemos dizer que a paródia é uma manifestação dupla da linguagem, que ao mesmo tempo nega, afirma, dá um novo sentido e critica o texto retomado. Nas palavras de Linda Hutcheon, “a paródia pressupõe tanto uma lei como a sua transgressão, ou simultaneamente repetição e diferença, e que aí reside a chave para o seu potencial duplo: ela pode ser simultaneamente conservadora e transgressora” (Hutcheon, 1989, p. 129). Essa definição mais ampla da paródia vem alargar a visão deste conceito, principalmente relacionando-o à literatura do século XX.

A paródia, especificamente na literatura dramática, ocorre quando uma peça (ou fragmento) zomba e transforma um texto preexistente e, por meio da ironia, instaura o chamado efeito cômico, como lembra Patrice Pavis no seu *Dicionário de Teatro* (1995, p. 278). Todavia, o autor ressalta, ainda, que a paródia pode se manifestar no gênero dramático não apenas com a pretensão de deformá-lo, mas ela pode prestar uma homenagem ao texto parodiado; entretanto, em ambos os casos o destinatário também merece especial destaque,



pois cabe ao leitor ou espectador reconstituir criticamente e desvendar o propósito do discurso parodiante.

Além destas acepções, Pavis destaca o caráter metadiscursivo como uma das finalidades da paródia no teatro:

A paródia de uma peça não se restringe a uma técnica cômica. Ela institui um jogo de comparações e comentários com a obra parodiada e com a tradição literária ou teatral. Constitui um metadiscorso crítico sobre a peça de origem. Por vezes, ao contrário, reescreve e transforma a dramaturgia e a ideologia da peça imitada. (PAVIS, 1995, p. 279).

Na atualidade, existem muitas controvérsias sobre o conceito de paródia, visto que há autores que a vêem como um procedimento de total recusa do texto primeiro, outros a consideram como uma referenciadora respeitosa e há ainda os que tomam a paródia como um mecanismo metalingüístico. Entretanto, o consenso está no fato de que a paródia é uma prática de diálogo entre textos que necessita impreterivelmente do receptor para decifrá-la.

Numa outra interpretação que propomos fazer das peças *Jacob e o Anjo* e *Mário ou Eu-Próprio – O Outro*, o mecanismo da paródia e as demais formas de intertextualidade ganharão destaque, pois procuraremos mostrar que além da temática do homem duplo, as peças regianas têm como constituinte principal a ambigüidade aferida pelo diálogo intertextual que elas evocam, mostrando que a duplicidade de sentidos define, também, os textos dramáticos do autor.



## 7 A INTERTEXTUALIDADE COMO ASPECTO ESTRUTURAL NA PEÇA *MÁRIO OU EU-PRÓPRIO – O OUTRO*

A peça *Mário ou Eu-Próprio – O Outro*, de José Régio pode ser entendida como uma homenagem a Mário de Sá-Carneiro, artista português pertencente ao grupo do *Orpheu* e ao qual José Régio é contemporâneo e assumidamente apreciador de sua produção literária, considerando-o em um dos seus artigos da *Presença*, como “o nosso maior poeta contemporâneo [...] o nosso maior intérprete da melancolia moderna, e um dos grandes poetas portugueses de todos os tempos” (Régio, 1927 apud Simões, 1977, p. 86).

José Régio foi um importante conhecedor da produção artística sá-carneiriana. Ele ajudou a divulgar a obra do autor trazendo-a na *Presença* e também dedicou vários artigos críticos a ele em textos da própria revista – como o “Da geração modernista: Mário de Sá-Carneiro” (1927) –, além de escrever ensaios mais extensos sobre a produção deste poeta-suicida (como ele era conhecido), tais como “A Questão de Mário de Sá-Carneiro” (1958) e “O fantástico na Obra de Mário de Sá-Carneiro” (1964). Régio também organizou o volume *Líricas Portuguesas* (1944), uma antologia que contém os poemas *Escala*, *Cinco Horas*, *O Lord*, *El-Rei* e *Fim* – os cinco últimos textos poéticos escritos por Sá-Carneiro, em 1915.

A peça *Mário ou Eu-Próprio – O Outro*, consagrada “à memória do grande Poeta que inspirou este episódio” (como traz a dedicatória epigráfica), dramatiza o suicídio de Sá-Carneiro trazendo à cena a própria figura do artista na personagem Mário, a qual, momentos antes de sua morte, é atormentada por sua própria consciência que lhe aparece à frente materializada na personagem Outro.

Esta peça regiana faz uma paródia tanto a figura real do poeta Mário de Sá-Carneiro em uma leitura, até bem humorada, de como este encarava a vida, como também dialoga explicitamente com a sua produção literária, num tom que, à primeira vista, soa como

pura homenagem. O próprio recurso parodístico usado por Régio colabora para isto, visto que uma das finalidades da paródia na literatura moderna é a de homenagear.

Linda Hutcheon (1985), como já atestamos anteriormente, defende a idéia de que a paródia não deve ser encarada apenas com o propósito de repudiar e ridicularizar algum autor, obra ou estilo, mas tal recurso também pode promover um diálogo respeitoso e, com isso, homenagear o autor do texto e a sua arte. Nesse aspecto, longe de depreciá-la, a paródia pode contribuir para a consagração de uma produção artística, tal como supomos – num primeiro momento – ser o intuito de Régio ao parodiar Mário de Sá-Carneiro e sua poesia.

José Régio, em sua peça, reporta-se aos fatos da vida real de seu homenageado e é bastante fiel aos textos por ele produzidos, porém, como veremos, estes elementos servirão de base para uma reelaboração, sob o olhar regiano, do drama vivido por Sá-Carneiro e para uma recriação da problemática do eu dilacerado também presente na ficção sá-carneiriana.

Mário de Sá-Carneiro viveu entre os anos de 1890 e 1916. Em sua curta vida, sofreu de uma profunda melancolia e sempre foi atormentado pela presença da morte. Ele perdeu a mãe aos dois anos de idade, vítima de febre tifóide, seu pai o deixou aos cuidados de uma avó, que também faleceu algum tempo depois, em 1899, e seu grande amigo de Liceu, Tomás Cabreira Júnior, com quem escrevera a peça *Amizade*, em 1909, suicidou-se em 1911, chocando emocionalmente Sá-Carneiro, que escreveu o poema “A um suicida” a este amigo. Somado a isso, o poeta do *Orpheu* sofreu crises sentimentais e financeiras. Todavia, talvez a sua maior crise seja com ele-próprio: Sá-Carneiro era obeso, não gostava de seu corpo e se auto-criticava veementemente em seus poemas, denominando-se depreciativamente de “Esfinge gorda”, “Papa açorda”, entre outras expressões.

A sua produção literária, aliás, além de trazer figuras grotescas e caricaturais que ele criava para si mesmo devido ao seu complexo de feiúra, é ainda bastante permeada por elementos que caracterizam o seu *tedium vitae* e, por causa disso, muitos críticos a vêem

como autobiográfica, como comenta Alexei Bueno, organizador da edição brasileira de sua obra completa: “No caso do poeta de *Dispersão*, a superação vida-obra é, de fato, absolutamente irrealizável” (Bueno, 1995, p. 19).

Sá-Carneiro escreveu poemas, contos, novelas e duas peças de teatro (estas últimas quase desconhecidas) e a sua obra é, toda ela, impregnada por elementos simbolistas (bastante típico em alguns artistas de sua geração) e enfoca recorrentemente um *eu* cindido, em descompasso consigo mesmo e com o seu mundo, tal como é característico na poética moderna. Além disso, a temática do suicídio e da morte de uma maneira geral é sempre presente na ficção sá-carneirana.

A peça de José Régio, *Mário ou Eu-Próprio – O Outro*, retrata os últimos momentos de vida da personagem-poeta Mário, que pensa em se suicidar. Mário, em um momento de amargura e solidão, é surpreendido pela figura do Outro, personagem com quem trava um conflituoso diálogo que se estenderá por toda a peça. O Outro acabará se revelando como o *alter ego* de Mário e sua missão será trazer a morte da personagem-poeta, que se concretizará no final do drama.

Esta peça também pode ser resumida, de certa forma, pelo seu próprio subtítulo: “episódio tragicômico em um acto”. Ela começa apresentando a personagem Mário, a qual está em um ambiente noturno e fechado, portanto, em uma contração espacial que caracteriza o ato único. De repente, aparece à cena uma outra personagem, o Outro, que possui uma aparência contrastante com a de Mário: é magro, belo, elegante e sereno, diferente de Mário que é obeso, feio, disforme e se encontra descontrolado emocionalmente. Quando o Outro surge atrás de Mário, o personagem-poeta nota a sua presença e o reconhece antes mesmo de vê-lo:

Mário

Já sei! és tu. [...] És, ou não?

O Outro

Bem sabes que sim.

Mário

Sim, já sabia. (RÉGIO, 1969, p. 126-7)

Isto mostra o caráter de “episódio” da peça: é como se houvesse tido uma interrupção numa cena já iniciada, na qual tais personagens se conhecessem. No que tange à tragicomicidade de *Mário ou Eu-Próprio – O Outro*, notamos que este episódio, que é incontestavelmente trágico, pois encena um suicídio, é também inteiramente permeado por momentos cômicos que serão evidenciados principalmente pelo jogo de contrários, os quais são representados pelas duas únicas personagens da peça, e pelos momentos em que o Outro ironiza e ridiculariza a figura de Mário, rebaixando-o. Isso sem contar que a morte de Mário irá ocorrer em cena num cenário que se transformará em um verdadeiro picadeiro de circo. Patrice Pavis, em seu *Dicionário de teatro* (1996), apresenta o tragicômico como um gênero misto, composto ao mesmo tempo pela a tragédia e pela comédia, as quais podem aparecer com papéis invertidos: “a tragédia sempre revela um momento de ironia trágica ou um intermédio cômico: a comédia abre frequentemente perspectivas inquietantes” (Pavis, 1996, p. 420). Esta concepção, ao nosso entender, pode ser aplicada à peça regiana, pois o final trágico será encenado em um ambiente físico que remete ao cômico, o circo.

Na primeira descrição da personagem Mário nesta peça, ele aparece com a aparência de um ser fisicamente desproporcional: “É pesado e gordo” (Régio, 1969, p. 125). Mário, neste momento, está declamando a primeira estrofe do poema *Fim*, escrito por Sá-Carneiro. Este texto poético pertence ao livro *Últimos Poemas* (1924), é datado de 1916 e foi o último poema que Sá-Carneiro escreveu.

Pela voz de Mário, a estrofe que inicia o *Fim* é citada quase que integralmente (visto que só lhe falta o último verso), a qual apresenta as primeiras palavras da personagem na peça e, ao mesmo tempo, a fala de abertura de *Mário ou Eu-Próprio – O Outro*. Sem

contar o título da peça – que incorpora o título do conto de Sá-Carneiro, *Eu-Próprio – O Outro*, inserida em *Céu em Fogo* (1915) –, este trecho citado é a primeira referência explícita à obra de Sá-Carneiro. Além disso, esse poema é importante pois servirá de pano de fundo para a representação final do suicídio do personagem-poeta. Sendo assim, cabe aqui transcrevê-lo:

Quando eu morrer batam em latas,  
Rompam aos saltos e aos pinotes –  
Façam estalar no ar chicotes,  
Chamem palhaços e acrobatas.

Que o meu caixão vá sobre um burro  
Ajaezado à andaluza:  
A um morto nada se recusa,  
E eu quero por força ir de burro... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 131).

O texto dramático de José Régio parece ter explorado bem a tragicomicidade já poetizada por Sá-Carneiro, o qual traz um eu-lírico que deseja que seu velório seja transformado num espetáculo circense. Cabe lembrar que a morte do poeta Mário de Sá-Carneiro foi incontestavelmente “espetacular”, previamente armada e ensaiada como uma peça de teatro ou um *show* de circo: hospedado no Hotel Nice, na noite de 26 de abril de 1916, o poeta ingere, num momento de desconforto com a vida que levava, cinco frascos de arseniato de estricnina e em seguida liga para o seu conhecido José Araújo, que estava no mesmo recinto. Quando ele chega ao quarto de Sá-Carneiro, este se encontra agonizante e à beira da morte, numa cena planejada teatralmente pelo poeta-suicida e que tem como público espectador o colega.

Voltando à peça regiana, notemos que o personagem Mário, assim como o poeta que o inspirou, está tomado por um tremendo tédio de viver:

O Outro

Por que fazes perguntas inúteis?

Mário

Faço eu outra coisa, desde que nasci? E olha que vivo há muito! (RÉGIO, 1969, p. 127).

Mário sente-se amargurado: seus meros vinte e cinco anos – Sá-Carneiro viveu até essa idade – pesam-lhe como se fossem mais. Este sentimento que caracteriza a personagem condiz com a de um suicida que, se sentindo inútil, planeja a própria morte. Na peça, a personagem porta uma pistola, a qual trata de escondê-la quando o Outro aparece, ao passo que na vida real de Sá-Carneiro, o poeta não fazia questão de esconder que planejava a sua morte; ele chegou até a escrever uma carta ao seu companheiro de *Orpheu*, Fernando Pessoa, comunicando-o de seu futuro suicídio.

Na seqüência do diálogo, o Outro replica:

O Outro

[Vives] Não há muito. Nasceste há pouco. És uma jovem esfinge.

Mário

“O Esfinge Gorda”! Fui eu que o disse. (RÉGIO, 1969, p. 127-8).

Mais uma vez Régio faz uso da obra sá-carneiriana como suporte para a sua criação dramática. “O Esfinge Gorda” é a figura elaborada por Sá-Carneiro no poema *Aquele Outro* (1916), em que o eu-lírico descreve uma figura grotesca que o incomoda:

O dúbite mascarado – o mentiroso

Afinal, que passou na vida incógnito.

O Rei-lua postiço, o falso atônito –

Bem no fundo, o cobarde rigoroso.

Em vez de Pajem, bobo presunçoso.  
 Sua Alma de neve, asco dum vômito –  
 Seu ânimo, cantando como indômito,  
 Um laçao invertido e pressuroso.

O sem nervos nem Ânasia – o papa-açorda,  
 (Seu coração talvez movido a corda...)  
 Apesar de seus berros ao Ideal.

O raimoso, o corrido, o desleal,  
 O balofo arrotando Império astral:  
 O mago sem condão – o Esfinge gorda... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 130).

Neste poema, o eu-lírico sá-carneriano insulta e apelida um “outro” que o atormenta, sublinhando os seus piores defeitos. Porém, este “outro” de que fala o poema pode pertencer ao próprio íntimo do eu-poético (o qual é identificável também com Sá-Carneiro, por denominar-se de cobarde, balofo, etc.). Deste modo, este, ou melhor aquele Outro pode ser tido como uma projeção do eu-poético, pois ele, não conseguindo assumir os seus próprios defeitos, projeta-os num outro. Contudo, o sujeito-lírico não consegue se livrar das imperfeições, na medida em que, mesmo mascarado, ele próprio se reconhece “balofo” na figura do “papa-açorda” / “Esfinge gorda”.

A metáfora da esfinge usada por Sá-Carneiro, e reiterada por diversas vezes na peça regiana, serve para ressaltar o mistério, o enigma, que compreende a identidade humana, visto que, descontente com o seu eu, o ser busca refúgio em um outro desconhecido – pelo que podemos observar até o momento, Régio parodia os principais temas, imagens e poemas de Mário de Sá-Carneiro dialogando intertextualmente com eles, numa respeitosa homenagem que o autor dramático faz ao poeta-suicida.

Todavia, a intertextualidade que estrutura a peça regiana estende-se da obra sá-carneiriana para alcançar outros espaços textuais. Por exemplo, além de considerar-se como



uma grotesca “Esfinge Gorda”, Mário sente-se ignorado: “Desde há muito o expulsaram de Cima que ele pergunta, vê lá se não vivo há muito? Mas alguém lhe responde? alguém responde ao Esfinge Gorda?” (Régio, 1969, p.128). Nesta fala da personagem-poeta fica evidente a referência à passagem bíblica segundo a qual o homem foi expulso do Paraíso e condenado a viver na Terra por ter desobedecido às ordens divinas. José Régio, como um cristão assumido – ele não escondia a sua religiosidade, a sua crença ao catolicismo –, compara o sofrimento de Mário com a do arquétipo ser humano, condenado a viver em sofrimento devido a um erro cometido. O erro de Mário talvez seja o de ser “balfo” e não se conformar com isso.

Régio, fazendo uso de uma referência bíblica, ironiza o ser humano que, descontente com a sua vida, com a sua aparência física, é condenado a viver à margem do meio que o circunda, sem conseguir se comunicar com o mundo – visto que ninguém responde aos apelos de Mário.

Além deste intertexto com o texto bíblico, a peça regiana também trava um diálogo com a obra de Shakespeare, pois, assim como Hamlet, Mário sofre uma aguda crise de identidade:

Mário

[...] Por ti, nem sou quem sou; nunca cheguei a ser quem fui; nunca serei quem seria. Tu é que és! tu é que és...

O Outro

Ser ou não ser, eis a questão.

Mário

Sim, já li. Detesto os homens de génio! Parece que entendem, mas é a gente que sente! A gente é que vive, e eles é que dizem... (RÉGIO, 1969, p.130-1).

Como podemos notar a partir deste excerto, José Régio faz uma certa crítica ao dramaturgo clássico e às obras clássicas em geral, as quais souberam muito bem expressar

com palavras a crise de identidade do homem, porém, sem a terem sofrido tão fortemente como consideram os modernos. Neste trecho, a célebre frase shakespeariana “Ser ou não ser, eis a questão” está diluída na fala d’O Outro, e esta maneira de se reportar ao discurso de um outro, no caso, de Shakespeare, evidencia uma crítica que Régio faz aos clássicos, pois mostra que frases como estas se tornaram clichês na modernidade e são usadas descontextualmente a todo instante.

A peça regiana a partir deste ponto irá se concentrar novamente no diálogo intertextual com a obra de Sá-Carneiro. Não aparece neste texto teatral mais nenhuma referência explícita a Shakespeare, e a *Bíblia* só surgirá novamente no final de *Mário ou Eu-Próprio – O Outro*, mas de maneira alegórica. Podemos dizer que esta obra dramática de Régio irá se estruturar a partir de referências à produção poética de Mário de Sá-Carneiro, pois o diálogo alonga-se a vários outros textos do poeta do *Orpheu*.

A personagem Mário escreve um poema (na verdade, é o *Fim*, de Sá-Carneiro) e diz que irá cumprir o que escreveu:

Mário

[...] Ainda há pouco fiz um poema. Hei-de dizer-to logo, que a noite de hoje é imensa. Grande noite... grande dia! Fiz um poema, e vou cumpri-lo. Os outros é que nunca os cumprem, ora não? [...] (RÉGIO, 1969, p. 132).

Com esta fala de Mário, Régio ironiza a verídica morte de Sá-Carneiro, que foi arquitetada e executada pelo próprio poeta, assim como pretende fazer a personagem Mário. Além disso, José Régio levanta outra questão: quais são os limites entre a arte e a vida real?

Como dissemos, muitos estudiosos de Sá-Carneiro consideram impossível indissociar a vida e a obra do poeta, porém Régio talvez não concorde integralmente com este tipo de análise, visto que para ele a obra é um organismo vivo, produto, sim, da originalidade de seu autor, mas não condicionada apenas a fatores biográficos – talvez seja por isso que o

autor presenciista utiliza a biografia de seu homenageado como suporte para a sua criação dramática, mas distorce-a sobre o seu ponto de vista, ou seja, Régio faz uma leitura, uma interpretação da morte de Sá-Carneiro em *Mário ou Eu-Próprio – O Outro* alterando alguns elementos da vida real do poeta do *Orpheu* e fazendo com que o seu texto teatral abarque os dramas sofridos não apenas por um sujeito em específico, no caso, Mário de Sá-Carneiro, mas por todos os seres humanos; já que, José Régio considera que a obra de arte deve desnudar os conflitos da humanidade e não de um único homem. Dissertando sobre a obra de Sá-Carneiro, o autor afirma:

Toda obra de arte vive de si. Pela própria objectivação que, realizando-a, confere o autor, ainda que de profunda raiz subjectivista, – de certo modo se manifesta independente dele. Não quer dizer que dessa mesma obra se não possa inferir, sobre um autor até desconhecido, importantíssimos dados justos, desde que atinja ela a individualidade, o relevo, a eficácia, os dons reveladores duma profunda vivência humana. (RÉGIO, 1964, p. 202).

A personagem Mário, além de ter as banhas do “Esfinge Gorda”, também aproxima-se da metáfora do “Papa-Açorda”, presente no já citado poema *Aquele Outro*, de Sá-Carneiro. No entanto, o “Papa-Açorda” da peça regiana não é identificado com o Outro que atormenta o eu-lírico do poema sá-carneiriano, ao contrário, ele é o próprio eu, ou seja, Mário: “Todos os dias as banhas do Esfinge Gorda! todos os momentos a baba do Papa-Açorda!” (Régio, 1969, p. 133), diz Mário referindo-se a si mesmo.

Deste modo, notamos que José Régio constrói a sua personagem teatral utilizando-se de expressões grotescas e caricaturais retiradas da ficção sá-carneiriana, as quais se repetem de maneira incessante por toda a peça. Com este procedimento, podemos dizer que o texto dramático do autor não se reporta a Sá-Carneiro e à sua produção apenas para homenagear o artista, mas Régio apropria-se das metáforas criadas pelo poeta como um

suporte para a sua própria criação, ou seja, para elaborar a sua personagem Mário de forma cômica e caricaturesca.

Mário é uma figura reduzida a ser uma “Esfinge Gorda” e um “Papa-Açorda”, não lhe restam atributos positivos. Assim, podemos dizer que esta peça de Régio não é apenas uma singela homenagem ao artista suicida, mas é uma ironia a Mário de Sá-Carneiro, que é, paradoxalmente, homenageado por recursos que ridicularizam seus atributos físicos e o seu suicídio. Neste caso, podemos dizer que no texto dramático regiano a paródia abarca um duplo sentido, pois ao mesmo tempo ela homenageia e zomba de seu alvo reportado.

Sob este ponto de vista, podemos argumentar que numa leitura mais epidérmica da peça, esta pode ser tida como uma apologia a Mário de Sá-Carneiro, lembrando que José Régio afirmava publicamente a sua admiração pelo poeta. Porém, olhando-a mais criticamente, é possível constatar que José Régio homenageia, sim, o poeta-suicida, já que, afinal, quase toda a sua peça é organizada juntando fragmentos da obra sá-carneiriana; mas, além deste aspecto, o autor dramático ironiza Sá-Carneiro, visto que sua personagem Mário herdou apenas os maus elementos da personalidade do poeta e os seus traços físicos, os quais são bastante exagerados em *Mário ou Eu-Próprio – O Outro*.

Voltando a nossa atenção agora para a personagem do Outro, podemos perceber que ele é uma figura mascarada, assim como “O dúbite mascarado” que encontramos no texto *Aquele Outro*, do poeta-suicida. Em *Mário ou Eu-Próprio – O Outro*, Mário sente-se atormentado pelo Outro, da mesma forma como ocorre no poema de Sá-Carneiro:

Mário

Por causa de ti! da tua máscara de cinza, da tua boca de pedra...

O Outro

A beleza é serena. A perfeição, estática. Dói-te, não dói? (RÉGIO, 1969, p. 133).

Diferentemente do que ocorre em *Aquele Outro*, Mário não se conforma com a presença do Outro, com a beleza dele, contraposta à sua feiúra, e é o belo que lhe causa irritação. Já no poema de Sá-Carneiro, o Outro irrita o eu-lírico devido ao seu aspecto grotesco, o qual acaba sendo aproximando à sua própria figura física – se pensarmos o eu-lírico do poema como sendo o seu autor.

O diálogo com a obra de Sá-Carneiro converge para outro texto do autor. As palavras de Mário referenciam também o poema 7, escrito em 1914 e que pertence ao livro de versos *Indícios de Ouro* – os poemas deste volume, cabe ressaltar, foram publicados pela primeira vez em 1937, na revista *Presença*, encabeçada por José Régio.

Mário grita berrando:

Sereno, eu?!... (Uma pausa. Levanta um pouco a face, fala noutra tom, declama.) “Eu não sou eu nem sou o Outro, sou qualquer coisa de intermédio...” (Nova pausa, mais breve.) Pois estou, estou hoje mais sereno. Olha que nem tu imaginas como estou hoje mais sereno! Devo estar hoje mais sereno, que é hoje um grande dia. O maior dia de minha vida. (De novo levanta a face e declama.) “Pilar da ponte do tédio”... (RÉGIO, 1969, p. 135).

Nesta passagem, Mário mescla a sua própria fala com os versos sá-carneirianos do 7; nós leitores/espectadores, mesmo se não conhecêssemos exatamente os versos citados, saberíamos qual dos trechos é uma citação e qual deles pertence à exclusiva fala de Mário, pois quem lê a peça nota facilmente quando se trata do discurso de Mário de Sá-Carneiro, visto que é possível reparar nas passagens que estão marcadas com o sinal gráfico de aspas. Já o público espectador apreende a citação também de forma evidente, na medida em que, pelas rubricas, imaginamos os movimentos de Mário em cena: quando ele levanta o rosto e muda o tom de voz, o espectador reconhece que se trata de uma citação. Para atestarmos a fidelidade de José Régio ao poema escrito por Sá-Carneiro, transcrevemos-o:

## 7

Eu não sou eu nem sou o outro,  
 Sou qualquer coisa de intermédio:  
 Pilar da ponte de tédio  
 Que vai de mim para o Outro. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 82).

Régio insere em *Mário ou Eu-Próprio – O Outro* o poema 7 praticamente inteiro, visto que só é omitido o último verso do texto poético, tal como ocorre com o *Fim*. Porém, Régio sutilmente modifica o primeiro verso do 7 na fala de Mário, visto que o “Outro” ao qual se refere a personagem regiana é grafado com letra maiúscula, ao contrário do primeiro verso do poema original de Sá-Carneiro. Supomos que esta diferenciação ortográfica seja para mostrar que o “Outro” regiano é diferente do “outro” sá-carneiriano, mesmo porque, na peça, quando Mário declama tais versos, ele o faz frente à personagem Outro que lhe serve de interlocutor no palco. Tal diferenciação ortográfica fica evidente apenas no texto escrito, já que numa encenação este particular se apaga, a menos que o encenador consiga, de alguma forma, marcá-lo.

A intertextualidade com a obra de Sá-Carneiro continua. Pelas palavras de Mário, Régio dialoga com o poema *O Lord*, escrito em 1915:

Mário sonhando, sem olhar o Outro

Oiro!... indícios de oiro... “Lord que eu fui de Escócias doutra vida...” Sim, reduzido hoje a viver de imagens. Pão dos loucos, vinho dos condenados... Mas imagens que são o meu sangue, indícios que são os meus teres... Os teres e haveres do Papa-Açorda, o pão-e-vinho do Esfinge-Gorda... O Esfinge Gorda faz versos, han? O Bola de Sebo... o Convidado à Força – desperdiça oiro, é um Lord... (RÉGIO, 1969, p.136-7).

Em *O Lord*, poema também inserido em *Indícios de Oiro*, atestamos a presença de um eu-lírico – que é um Lord decadente –, que se queixa por ter perdido o seu milionário patrimônio e por viver agora só de imagens, só de recordações. Cabe aqui transcrevermos a sua primeira estrofe:

Lord que eu fui de Escócias doutra vida  
 Hoje arrasta por esta a sua decadência,  
 Sem brilho e equipagens.  
 Milord reduzido a viver de imagens,  
 Pára às montras de jóias de opulência  
 Num desejo brumoso – em dúvida iludida...  
 ( – Por isso a minha raiva mal contida,  
 – Por isso a minha eterna impaciência). (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 113).

Assim como o Lord sá-carneiriano, Mário lamenta-se da vida. Ele cita integralmente o primeiro verso de *O Lord* e faz também uma referência ao quarto verso do poema quando diz (sem a marcação gráfica de aspas nem qualquer tipo de indicação cênica que denote tratar-se de uma citação, é válido notar): *reduzido hoje a viver de imagens*. Além disso, Mário refere-se novamente a si próprio como, entre outras expressões, “O Esfinge Gorda”, o “Papa-Açorda”, metáforas presentes na obra sá-carneiriana, como atestamos anteriormente, as quais ao mesmo tempo homenageiam e ridicularizam o poeta do *Orpheu*.

Há ainda neste fragmento de *Mário ou Eu-Próprio – O Outro* uma explícita referência ao livro de poemas *Indícios de Oiro*, de Sá-Carneiro, publicado em 1937. Neste livro constam, dentre outros, exatamente os poemas 7 e *O Lord*, os quais Mário se reporta.

Além disso, quando Mário, neste mesmo fragmento, diz “O Bola de Sebo... o Convidado à Força – desperdiça oiro, é um Lord...”, ele está fazendo uma alusão ao poema *El-Rei*, de Sá-Carneiro (escrito em 1916 e inserido em *Últimos Poemas*), o qual apresenta em sua última estrofe os seguintes versos:

– Quem me convida mesmo não faz bem:

Intruso ainda – quando, à viva força,

A sua casa me levasse alguém... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.129).

Continuando com a análise da passagem supracitada de *Mário ou Eu-Próprio – O Outro*, notamos, ainda, uma referência ao texto bíblico da “Última Ceia” no momento em que Mário utiliza-se das imagens cristãs do pão/vinho, corpo/sangue em seu discurso.

Segundo a tradição cristã, durante a última ceia, Jesus Cristo ofereceu aos apóstolos o pão e o vinho, simbolizando respectivamente o seu corpo e o seu sangue, os quais representam o seu sofrimento e a sua morte. Além disso, esta passagem bíblica nos mostra que Cristo já previa e alertava os apóstolos sobre a Sua paixão e morte como uma salvação para a humanidade. Na peça regiana, por outro lado, a personagem Mário também prevê (ou melhor, planeja) o seu falecimento – lembrando que ele almeja suicidar-se e, para isso, porta uma pistola –, porém o seu corpo e sangue serão derramados para a salvação dos loucos e dos condenados à loucura. Com tal comparação, Régio ironiza a sua personagem Mário e, conseqüentemente, a figura real de Mário de Sá-Carneiro que, em ambos os casos, desejam a morte não por um motivo maior como foi o de Cristo, mas como uma fuga da vida entediante que levavam.

Mário, numa ocasião posterior da peça, declama por inteiro – é a primeira vez que isso ocorre neste texto regiano – o poema *Fim*, o qual diz ser o seu epitáfio e, ao mesmo tempo, os seus últimos desejos (cf. Régio, 1969, p.143-4). Logo em seguida, Mário reitera novamente o mesmo poema, todavia deslocando-o de seu contexto original “pré-suicídico”, como sugere o seu autor, para um contexto metaficcional:



Mário

[...] Vou suicidar-nos a ambos, acabou-se a tragicomédia. Fim. O poema que eu te disse chama-se *Fim*. “Quando eu morrer, batam em latas, rompam aos saltos e aos pinotes”... (RÉGIO, 1969, p.146, grifo do autor).

A partir deste momento de *Mário ou Eu-Próprio – O Outro*, a intertextualidade deixa completamente de se manifestar como uma apologia ao artista Sá-Carneiro, como notamos ocorrer num nível mais superficial da peça. Régio continuará, sim, fazendo uma referencial homenagem à produção sá-carneiriana, mas ele o fará de maneira mais crítica, incisiva e irônica, abrindo as portas, inclusive, para o autor manifestar o seu pensamento com relação à própria literatura dramática e ao teatro de uma maneira geral.

O mais evidente indício dessa mudança de perspectiva no drama regiano ocorre exatamente no fragmento da peça transcrito acima. Nele, denotamos um explícito diálogo com o poema *Fim* – o qual vem sendo recorrentemente reportado –, visto que além de Mário citar mais uma vez os versos de tal texto poético, ele, que até então não havia dito o título deste poema em nenhum momento, o faz abertamente. Porém, nessa fala da personagem, parece que o que menos importa é a reiteração dos versos sá-carneirianos, na medida em que isso já foi feito em todo o texto dramático. A novidade encontra-se na inclusão de uma voz metatextual.

Quando Mário afirma “Vou suicidar-nos a ambos, acabou-se a tragicomédia. Fim”, podemos entender que não há unicamente outra referência ao poema *Fim*. Todavia, como já tínhamos observado, isto não quer dizer que tal texto poético não tenha características tragicômicas, pelo contrário, posto que o eu-lírico deseja que seu funeral transforme-se num espetáculo circense. Contudo, quando Mário declara “acabou-se a tragicomédia”, pressupomos uma inclusão, mais ou menos explícita, do ponto de vista do autor, José Régio, pois é o momento de findar a própria peça *Mário ou Eu-Próprio – O Outro*, que nada mais é do que um episódio tragicômico, tal como indicado pelo subtítulo da mesma.

As referências metatextuais continuam e José Régio irá falar agora, implicitamente, como um crítico da literatura de sua época:

O Outro

Não queres fazer uma alocução ao público?

Mário

Que público?

O Outro

Não fazes versos? Quem faz versos tem um público.

Mário

Muito restrito! Devo ter um público muito restrito. Quase ninguém percebe, quando verdadeiramente se fala em nós: de mim e ti; e de eles, os surdos-mudos; os esfinges gorda; os papa-açorda. Quase ninguém percebe! Só depois de eu morto, sim. Hão-de pôr-me o retrato nos jornais. Hão-de acusar-me uns aos outros de me não terem compreendido...[...] (RÉGIO, 1969, p. 146-7).

José Régio faz uma crítica, pela voz de sua personagem, ao público receptor de sua literatura que, na época, pouco compreendia a sua concepção sobre a arte. Aliás, tal incompreensão não foi sentida apenas por Régio, mas também pelos integrantes da geração anterior – *Orpheu* –, da qual fazia parte Mário de Sá-Carneiro. Cabe lembrar que os orphistas passaram a ser mais conhecidos e apreciados com a divulgação de sua arte pelos presencistas e especialmente com os esforços de José Régio no que diz respeito à literatura sá-carneiriana. Além disso, quando Mário ironicamente pergunta “Que público?”, podemos notar uma reflexão de José Régio sobre o seu teatro e o de sua época em Portugal, os quais não eram devidamente apreciados pelo público, que preferia, muitas vezes, assistir peças estrangeiras ao invés das nacionais.

Outro ponto de importância a ser ressaltado é com relação à censura aos espetáculos que ocorreu em Portugal exatamente no momento em que Régio escrevia as suas obras teatrais. Por causa da fiscalização promovida pelo governo, o teatro do autor não pôde

encontrar um público espectador que o apreciasse. Isso sem contar que muitas companhias de teatro portuguesas se recusavam a levar os seus dramas aos palcos; houve uma ocasião em que José Régio propôs a Vasco Morgado e João Villaret a representação de *Jacob e o Anjo*, porém o autor sentiu um certo descaso ao seu texto, como confidencia a Eugénio Lisboa em uma carta de 28 de fevereiro de 1956:

Eu já fui umas três vezes a Lisboa, por causa disso, a coisa estava marcada para depois do Carnaval... Tem havido dificuldades por causa dos intérpretes, ou da ausência deles... [...] Enfim, já não sei nada, porque não me escrevem. É preciso ir a Lisboa para saber alguma coisa. E já não vou sem que me escrevam, pois não quero que pensem que ando a pedir que me representem (RÉGIO, 1956 apud OSÓRIO MATEUS, 1977, p.32 [nota de rodapé]).

Voltando à *Mário ou Eu-Próprio – O Outro*, notamos mais uma reflexão metatextual. Agora transparecida pela voz do Outro:

#### O Outro

Acaba lá com isso, Esfinge Gorda. Agora gemes? O público vai principiar a enfastiar-se. (RÉGIO, 1969, p. 149).

Por esse discurso do Outro, fica claro que a personagem possui uma espécie de “consciência dramática” (Lionel Abel, 1963), ou seja, é possível que o Outro saiba que é uma personagem teatral e que há um público testemunhando os seus gestos, falas e ações. O Outro tenta alertar Mário de que ele também está em cima de um palco e caso ele não se suicide logo, como vem anunciando desde o início da peça, o público pode se irritar.

Como Mário desencoraja-se de matar a si próprio, o Outro, considerando que Mário não pode fugir de seu falecimento, acaba por “providenciar” a morte da personagem entregando-lhe um líquido “mágico” que o fará desfalecer.

No final da peça, o suicídio de Mário ganha um vigor religioso, o qual está totalmente distanciado dos principais temas literários de Sá-Carneiro, ou melhor, não há nenhuma tendência religiosa evidente na obra do poeta do *Orpheu*, ao contrário do que ocorre na produção regiana.

José Régio aborda, de certa forma, em sua literatura, alguns temas relacionados a uma perspectiva cristã de se encarar o mundo e a existência humana, como, por exemplo, a vida como uma penitência e a morte como uma salvação da alma. A religiosidade é como um refúgio para José Régio e uma das maneiras que o autor encontrou para tentar explicar o inexplicável, como comenta o crítico Eugénio Lisboa: “A religião era, para Régio, um dos seus apreciados “aconchegos”, um sentir-se bem, ao nível das emoções, sem necessária equivalência no plano do intelecto” (Lisboa, 2001, p. 11).

Régio, em *Mário ou Eu-Próprio – O Outro*, utiliza-se de um fato real ocorrido com Sá-Carneiro (o seu suicídio), mas devido à sua tendência religiosa pessoal, apresenta-o de forma diferente, ou seja, sob a sua própria maneira de encarar a morte tal como pode ser observado no fragmento:

#### O Outro

[...] Terás um nobre suicídio. Um sacramento, verdadeiro sacramento. (Vai à mesa, enche um copo de água, vem com ele na mão até junto de Mário.) Falaste nas minhas artimanhas. Pois é verdade, sou mestre em Artes Magnas e Mágicas! Vês esta água incolor; não vês? quase sem gosto; positivamente sem cheiro. Mas tu és artista, Esfinge Gorda: amas as cores, os sabores, os perfumes... Vou dar tudo isso a esta água morta; e vai ficar uma água viva, ora vê... (Com a mão direita, havendo passado o copo para a outra mão, faz sobre este uns gestos semelhantes aos de quem abençoa ou consagra. A água torna-se de uma cor rubi resplandecente. Ele ergue o copo aos olhos extasiados de Mário.) Linda, não é? E não lhe sentes o perfume? Há rosas que cheirem melhor?

[...]

### O Outro

[...] Pois bem, eis o verdadeiro néctar dos deuses, que os deuses clementes te enviam. Adormecerás suavíssimamente... e pronto. Queres que te mande vir um pouco de música? [...] Bebe, é o meu sangue. (RÉGIO, 1969, p. 151-2-3).

O teor religioso deste trecho é explícito. O Outro representa no palco a personificação de Jesus Cristo em sua última ceia. Seus gestos contribuem para evidenciar a referência à passagem bíblica, principalmente no momento em que ele manipula a água, consagrando e transformando-a, como num passe de mágica, em um líquido rubro, que simboliza o sangue de Cristo.

Além desse intertexto com a *Bíblia*, neste fragmento da peça é evocada também uma reflexão sobre a literatura. Porém, neste momento, não é mais Régio quem comenta o seu texto dramático ou o teatro de sua época; o autor, agora, faz um exame crítico da estética de Sá-Carneiro.

Desde o início de *Mário ou Eu-Próprio – O Outro*, atestamos uma incessante referência aos textos poéticos sá-carneirianos, os quais apareciam quase que integralmente e ajudavam a compor a personagem Mário que, afinal, é um poeta. Neste momento da peça, Régio, pelas palavras do Outro – “Mas tu és artista, Esfinge Gorda: amas as cores, os sabores, os perfumes...” –, ironiza a produção literária do poeta do *Orpheu*, a qual considera estar pautada fortemente em recursos valorizados pela estética simbolista, como a sinestesia.

*Mário ou Eu-Próprio – O Outro* termina, como esperávamos, com a morte de Mário. Assim que esta personagem desfalece depois de ter ingerido o líquido oferecido pelo Outro – lembrando que tal como a figura real de Mário de Sá-Carneiro, a personagem regiana morre devido a ingestão de um líquido –, a cena é tomada por palhaços e outras figuras circenses que teatralizam exatamente o último poema escrito por Sá-Carneiro, *Fim*. Neste

momento final da peça, Régio parodia o poema sá-carneiriano representando-o no palco, como sugere as últimas rubricas:

Repentinamente – ainda antes de reacenderem as luzes – ouvem-se estridências de latas, apitos, estalos de chicote, gargalhadas [...]. Entram, aos saltos, palhaços tocando pratos, figuras de circo fazendo estalar chicotes, enchendo a cena com as suas risadas e cabriolas. É, de fato, uma cena de circo, mas que deve atingir uma intensidade invulgar, como se o palco fora invadido por um turbilhão de loucura, brutalidade, folia. Uma sarabanda tumultua em redor do vulto de Mário caído no chão. Entra, conduzido por um palhaço tocando trombeta, um burro ajaezado. Dois ou três dos figurantes erguem o cadáver de Mário, vão pô-lo, segurando-o sempre, sobre as costas do burro, que o palhaço da trombeta procura fazer dar volta à cena precisamente como uma cena de circo. Os outros, foliando, esboçam um préstito funambulesco, e o pano desce. (RÉGIO, 1969, p. 154-5).

A cena final da peça nos aponta claramente para o *Fim*, todavia, nela não existe nenhuma fala das personagens. O poema, neste momento, é parodiado não pelo discurso das personagens, mas pela rubrica que, sugerindo precisas indicações cênicas para o espetáculo, reconstrói, à sua maneira – ou melhor, à maneira de Régio – o texto sá-carneiriano.

Encontramos nesta rubrica palavras e expressões coincidentes ou próximas daquelas usadas no poema de Sá-Carneiro, como (respectivamente no *Fim* e em *Mário ou Eu-Próprio – O Outro*): “batam em latas” e “ouvem-se estridências de latas”; “rompam aos saltos e aos pinotes” e “entram, aos saltos, palhaços”; “façam estalar no ar chicotes” e “figuras de circo fazendo estalar chicotes”; “que o meu caixão vá sobre um burro / Ajaezado” e “Entra [...] um burro ajaezado. Dois ou três dos figurantes erguem o cadáver de Mário, vão pô-lo [...] sobre as costas do burro”.

Para findar estas nossas reflexões, não podemos deixar de mencionar a primeira referência de Régio à obra sá-carneiriana: trata-se do próprio título do conto *Eu-Próprio o*

*Outro* (1915), de Mário de Sá-Carneiro. Este conto é escrito em forma de diário e trata de um percurso desenvolvido pela personagem (não nomeada) sá-carneiriana entre 12 de outubro de 1907 e novembro de 1913. O enredo deste texto, muito sumariamente, trata de um sujeito infeliz que repentinamente depara-se com um outro que o atormenta. O protagonista, num primeiro momento, tenta fugir deste outro, mas no final ele percebe que isto não é possível, pois a repulsa que sentia pela figura alheia se transformou em uma profunda atração. O seu desejo é matar o outro para, com isso, findar a sua própria crise de identidade.

É importante ressaltar que tal conto resume bem a problemática do ser explorada por toda obra de Sá-Carneiro e Régio utiliza-se dela como um pano de fundo para reportar-se ao poeta-suicida.

Além disso, José Régio, em *Mário ou Eu-Próprio – O Outro*, utiliza a intertextualidade como um modelo para a composição de sua peça e o recurso parodístico acaba abarcando, neste texto dramático, as duas acepções que o termo paródia pressupõe, ou seja, “canto contra” e “canto ao lado”, como sugere Linda Huchteon (1985). A paródia, como constata a autora, sempre foi tida como um recurso usado para um autor contrapor-se a outro texto ou autor, porém a paródia na modernidade pode não só chocar-se com outro texto, mas também referenciá-lo respeitosamente, como numa homenagem. José Régio, em sua peça, faz um amálgama destas duas concepções, visto que à primeira vista parece que o autor irá apenas homenagear Mário de Sá-Carneiro, mas numa leitura mais profunda do texto, podemos perceber que Régio faz uso de aspectos biográficos e da poética de Sá-Carneiro com o propósito de compor uma personagem cômica inserida numa situação trágica.

A intertextualidade com a obra de Sá-Carneiro, como a consideramos, serve como recurso usado por José Régio para refletir também sobre a literatura, o teatro e o seu próprio modo de composição. Fazendo uma homenagem a Sá-Carneiro, Régio, nas entrelinhas de seu texto dramático, atua também como crítico, visto que a paródia, um recurso que fundamenta-

se no diálogo intertextual, pode promover, segundo Patrice Pavis, (1996, p. 278-9), um jogo de comparações e comentários com a obra parodiada, constituindo por um lado um metadiscorso crítico e, por outro, uma transformação do texto original. Assim sendo, utilizando-se da paródia, o autor quer evidenciar a diferença entre o seu projeto estético-literário e o de Sá-Carneiro; a peça *Mário ou Eu-Próprio – O Outro*, portanto, torna-se não apenas uma repetição ou imitação à obra do artista do *Orpheu*, mas um texto completamente diferente e autônomo.

Além disso, as reflexões metatextuais que depreendemos na peça *Mário ou Eu-Próprio – O Outro* podem servir para fortalecer ainda mais a nossa argumentação de que tal texto dramático não é apenas uma singela homenagem ao poeta que José Régio tanto admirou. Desvendando o seu fazer artístico ao receptor (seja ele leitor ou espectador), Régio desmistifica a arte e a apresenta como um produto do trabalho de seu autor, visto que “o que a metalinguagem indica é a perda da “aura”, uma vez que dessacraliza o mito da “criação”, colocando a nu o processo de “produção” da obra” (Chalhub, 1988, p. 42).

Libertando a sua obra da “aura” vinculada às produções artísticas, José Régio abre espaço para uma reflexão crítica sobre a sua literatura, o seu teatro e também sobre a poética de Mário de Sá-Carneiro, seu inspirador para esta peça. Nesse sentido, atestamos que *Mário ou Eu-Próprio – O Outro* inicia-se num tom mais elogioso, mas, no decorrer do drama, a metaficcionalidade, com sua reflexão crítica sobre o fazer artístico, ganha força e, por meio dela, Régio passa a observar o poeta Sá-Carneiro com um olhar mais criterioso e analítico. O presenciista afasta-se da obra sá-carneiriana, analisa-a com uma certa distância e, com isso, a sua peça se firma como uma obra autônoma e diferente.

Deste modo, é possível concluir que Régio estrutura o seu texto dramático a partir de um diálogo com a produção literária de Mário de Sá-Carneiro; porém, isto é feito para, além de homenagear o autor-suicida, compor a sua personagem Mário, que é um poeta, mas



um poeta distinto da figura real de Sá-Carneiro. Com o recurso parodístico e outros procedimentos intertextuais, como a citação, José Régio, na verdade, abre caminhos para uma reflexão metaficcional e, desta forma, marca a distância existente entre o seu fazer literário dramático e o poetar sá-carneiriano. Além disso, não podemos nos esquecer que Régio proporciona à sua peça um apelo religioso bastante forte, o que não ocorre na literatura produzida por Mário de Sá-Carneiro, e isso faz com que esta obra dramática seja vista como uma realização plena de seu próprio fazer artístico.



## 8 O DIÁLOGO INTERTEXTUAL MÍTICO EM *JACOB E O ANJO*

Na peça *Jacob e o Anjo* (1940) a idéia da duplicidade não está presente apenas no nível temático, com personagens que se desdobram e se vêem duplas no palco, mas existe também uma ambigüidade na construção discursiva do texto, na medida em que ele vai ao encontro do universo mítico e remonta às histórias do Jacó bíblico e do rei português D. Afonso VI.

Ao lermos *Jacob e o Anjo* é difícil ficarmos presos somente ao enredo da peça sem aproximá-la das figuras histórica e bíblica citadas. O papel primordial do mito na literatura é a busca; o herói mítico tem sempre um objetivo a cumprir e está sempre à procura de algo – no caso do texto dramático em questão, a busca do protagonista será em favor de sua identidade, visto que o tempo todo ele procura descobrir-se, saber quem realmente é. O mito representa também alguns questionamentos e reflexões próprios da natureza humana, tais como o medo da morte e quem somos; por isso, em contato com o mito, facilmente com ele nos identificamos; André Dabezies considera que “o mito não é um assunto pessoal de alguém, mas de um grupo, de uma coletividade” (Dabezies, 1998, p. 731).

A peça regiana vale-se da intertextualidade para retomar os episódios de Jacó e de D. Afonso VI; todavia, como veremos, isto é feito de uma maneira especial, com um requintado trabalho com a linguagem, o que torna tal texto de Régio um dos mais apreciados da sua produção dramaturgica. Em *Jacob e o Anjo* o mito do homem que lutou com um enviado divino é bem explorado. Este intertexto nos é apresentado primeiramente com o título da obra e com a epígrafe extraída do *Gênesis*: “Ficou só: e eis que um varão lutava com ele até pela manhã” (*Gênesis*, 32; 24).

Antes de entrarmos no enredo da peça, cabe um parêntesis para apresentarmos um pouco do episódio bíblico. Jacó, irmão de Esaú, é filho de Isaac e Rebeca. Ainda no ventre da mãe, Jacó e seu irmão gêmeo Esaú brigavam e Rebeca rezava pedindo ajuda aos céus, quando

o Senhor lhe respondeu: “Tens duas nações em teu ventre; dois povos se dividirão ao sair de tuas entranhas. Um povo vencerá o outro, e o mais velho servirá o mais novo” (*Gênesis*, 25; 23).

Esaú nasceu primeiro e, agarrado ao seu calcanhar, Jacó veio ao mundo, recebendo este nome devido à vantagem que tirou em seu nascimento (Jacó significa aquele que segura o calcanhar, que suplanta ou leva vantagem). Desde menino, Jacó, o filho a quem a mãe mais se afeiçoara, vivia acomodado na tenda onde reside sua família, ao contrário de seu irmão que era ágil e apreciava a caça.

Certa vez, Esaú chega em casa cansado e faminto depois de muito trabalhar, e Jacó havia preparado uma refeição. Contudo, Jacó negou a comida ao irmão e disse que só lhe dava o que comer se este lhe cedesse o direito de progeneritura. Sem muito pensar, Esaú modestamente aceitou a proposta do irmão.

Houve ainda outro momento em que o rapaz aproveitou-se do irmão. Foi quando Isaac, já velho e enxergando mal, pediu que Esaú fosse caçar e lhe preparasse um prato que pudesse comer antes de morrer; fazendo isto, ele receberia uma bênção especial do pai. Rebeca ouviu a conversa de Isaac com o filho mais velho e incentivou Jacó a procurar um cabrito para que ela fizesse a refeição para o marido e, passando-se pelo irmão, Jacó pudesse ganhar a bênção do pai. Com isso, eles enganaram Isaac e Esaú, e este último começou a nutrir um imenso ódio pelo irmão, o que fez com que Jacó fosse obrigado a abandonar o local onde morava.

Jacó foi pedir abrigo ao seu tio Labão e, também, aproveitando-se da bondade do tio, conseguiu tirar proveito do seu parente, enriquecendo-se e casando-se com as suas duas filhas.

Conta a *Bíblia* que uma vez um anjo aparece ao esperto rapaz e trava com ele um duelo. O anjo, porém, vendo que não conseguiria vencer Jacó, toca-lhe na articulação da coxa

e esta se desloca. O moço, por outro lado, imobiliza o enviado divino e este suplica que Jacó o deixe partir; contudo, o moço diz que somente libertará o anjo depois de receber a sua bênção.

Devido à sua vitória no combate com a figura celeste, esta o abençoa e dá a Jacó o nome de Israel, que significa aquele que luta com Deus; entretanto, Jacó não sai ileso do entrave, visto que ele passa a coxear da perna que o anjo lhe tocara. Depois disso, Jacó esteve à frente de um grande povo. Deste episódio teria derivado, entre os israelitas, a prática de não comer o nervo da coxa.

O mito da luta entre Jacó e o anjo do Senhor é um dos mais famosos do Velho Testamento e, trabalhando com ele, José Régio elabora a sua obra-prima dramática.

No contexto bíblico, como apontamos, um anjo apareceu a Jacó numa noite; eles lutaram e Jacó conseguiu vencer a figura celeste, fortalecendo os seus poderes na Terra. Já na peça de Régio, um Anjo também visita o Rei pela madrugada; todavia, a majestade é frágil, tem medo e não consegue ter sucesso na sua luta com o ser sublime, acabando por ser derrotado. Contrariamente à cena bíblica, “o Anjo dominou completamente o Rei: ajoelhou-o a seus pés, e tem-lhe a garganta apertada nas mãos ambas” (Régio, 1978, p.15).

Como nos apresenta Robert Couffignal, “Jacó simboliza o homem em luta contra o que transcende, a Natureza ou o Ideal” (Couffignal, 1998, p. 514). No entanto, não é esta a imagem que evoca o texto regiano; em *Jacob e o Anjo*, José Régio transforma o mito bíblico e dá-lhe um outro significado: lutando com o Anjo e perdendo para ele, o Rei purifica a sua alma para a morte, pois consegue abandonar os seus vícios e salvar a sua alma no fim da vida.

O Rei da peça de Régio é uma figura totalmente corrompida, apegado aos bens que possui e muito preocupado em manter uma aparência perante os outros, passando-se por forte e corajoso. Contudo, este Rei, atrelado aos seus poderes terrenos, acaba por abandonar a sua própria individualidade, os seus sentimentos. O Anjo aparece para mostrar-lhe que o que mais importa para a existência humana não é o que se tem, mas o que se é, e a majestade,

ignorando a sua interioridade, estava por perder o sentido da existência: ele não sabia mais quem era, estava confuso, sentindo-se angustiado, e a sua vida só se resumia aos seus afazeres como Rei.

Com a vitória sobre a majestade, o Anjo quis mostrar-lhe que, para alcançar o auto-conhecimento e encontrar a felicidade, o Rei precisaria libertar-se de toda a materialidade que o corrompe o íntimo e, para o enviado dos céus, tal auto-conhecimento só aconteceria próximo ao momento da morte do Rei. Eis, então, a missão do Anjo: purificar a alma do Rei, fazendo com que este se encontre interiormente e, depois, levá-lo da Terra.

No prólogo da peça, a luta entre as personagens se concretiza no palco e, de forma bastante densa e dramática, o Anjo facilmente imobiliza o Rei, o qual pouco reage e grita por socorro o tempo todo. Este prólogo é apresentado pelo autor como sendo, ao mesmo tempo, sublime e feroz, “ simbólico da luta de Jacob e o Anjo” (Régio, 1978, p.15) – cabe lembrar que em todo o prólogo só existe uma fala: o grito de medo do Rei; a atmosfera mítica é sugerida pelas rubricas, que, de forma bastante precisa, apontando detalhes do cenário, do figurino e da movimentação das personagens, promovem uma releitura “espetacular” (no sentido de voltada para o espetáculo) da famosa cena bíblica.

A partir do primeiro ato da peça, o Anjo se transforma em Bobo da corte e insiste em que não veio para prejudicar o Rei, mas para libertá-lo – e assim evidencia-se a religiosidade de Régio que transparece tanto nas obras que escreveu como em vários depoimentos dados em vida.

A Escritura Sagrada também é lembrada nas réplicas das personagens, já no ato inicial da peça:

Rei

— (...) Aproveitaste-te dum livro idiota que abri ontem à noite, vieste na perturbação dos meus sonhos, arrastaste-me no chão e quiseste estrangular-

me... Sim, é preciso inventar para ti novas torturas; tormentos desconhecidos (senta-se).

Bobo serenamente:

— O livro que ontem leste não é um livro idiota.

Rei

— Não me contradigas!

Bobo

— Não é um livro idiota. É um livro cheio de verdades mais luminosas que a razão do homem. Por isso parece obscuro à maioria dos olhos. Mas eu vim abrir os teus olhos, rei. Vim explicar-te a luta de Jacob e o Anjo, que ontem leste sem nada entender... Se tivesses entendido, saberias que não vim na perturbação dos teus sonhos; mas num momento em que o sono libertara a tua verdadeira inteligência das mentiras que te estrangulam...

Rei volta a levantar-se

— Tu!, foste tu que quiseste estrangular-me!

Bobo

— Não quero estrangular-te, rei; rei de baralho de cartas! Quero lutar contigo a luta de Jacob e o Anjo. Mas o maior triunfo de Jacob não está em vencer o Anjo do Senhor, para ser poderoso na Terra. Está em ser vencido por ele! Não quero estrangular-te... quero vencer-te. Vim cegar os teus olhos terrenos com os raios de Deus... (RÉGIO, 1978, p. 30-1).

O truão, como podemos notar, é a mesma figura do Anjo que lutara com o Rei pela madrugada; contudo, no decorrer da ação percebemos que ele é também uma outra face do Rei – o seu *alter-ego* – que veio para derrotá-lo, deixá-lo próximo da loucura (visto que ele será tido como louco pelos membros da corte) e fazer com que a majestade se arrependa de todas as suas atrocidades. Só depois de todo este processo e de o Rei aceitá-lo como uma face íntima de si próprio é que ele se encontra “puro” e completo para, finalmente, alcançar a morte – que é a sua libertação. No entanto, até este momento o Rei lutará muito com o seu Bobo/Anjo, não mais uma luta física, mas uma luta de idéias, que se chocam: de um lado a valorização da materialidade e das aparências, de outro o apreço pelo espírito.

A última fala do Rei é comovente e nos apresenta uma interpretação diferente da passagem bíblica: “ – Perdão...! É a madrugada que chega... Perdão...! Mas talvez Jacob não tivesse a culpa... quando venceu a primeira vez... antes de vir o Anjo da Morte... o Anjo do Amor...” (Régio, 1978, p. 187). O Rei, diferentemente do Jacó bíblico, está frágil e não resiste mais ao Bobo/Anjo. Ele pede perdão pelas suas falhas e aceita a morte como uma libertação da vida terrena que estava lhe degradando a alma.

Extrapolando um pouco a intertextualidade bíblica – sugerida pelas figuras do Bobo e do Anjo, que se apresentam como faces de uma mesma entidade no drama regiano –, nos lembramos dos personagens alegorizados do teatro de Gil Vicente: o Anjo defendendo os ideais divinos, e o Bobo, com o seu poder de argumentação (visto que a sua *persona* o deixa dizer tudo o que pensa) pondo a nu as mazelas da alma humana.

Outra novidade que Régio nos apresenta em *Jacob e o Anjo* quanto ao episódio bíblico reside no fato de ele atrelá-lo à biografia de um rei português, D. Afonso VI. José Régio dialoga intertextualmente com a História de Portugal e usa tal intertexto, juntamente com o da *Bíblia*, como um suporte para a sua criação artística que, mesmo sombreada por figuras da História e da Bíblia, firma-se como uma produção independente e original.

Para entendermos melhor como o autor apropria-se da História, voltemos um pouco ao passado para ver quem foi D. Afonso VI e porque esta figura foi escolhida por Régio como fonte de inspiração na composição da sua personagem.

D. Afonso VI tornou-se uma figura heróica na História de Portugal. O reinado de um rei incapaz – como ele era considerado – foi contraditoriamente marcado por importantes vitórias políticas contra os espanhóis. Aos treze anos de idade, ele subiu ao trono português depois da morte do seu pai, o rei D. João IV, e do seu irmão mais velho, D. Teodósio que deveria ser o herdeiro do trono. Entretanto, D. Afonso não estava preparado para o reinado: primeiro, devido à sua idade – sua mãe, a rainha D. Luísa de Gusmão, ficou como regente até

que o príncipe pudesse, definitivamente, assumir o poder – e, segundo, porque não recebera a mesma educação dada ao primogênito real. Além disso, D. Afonso VI era considerado um sujeito incapaz física e intelectualmente, e dedicava-se a hábitos que não condiziam com a posição de rei. Ainda na infância ele sofrera de uma doença não identificada pelos médicos da época, a qual o deixou hemiplégico e com dificuldades intelectuais – um príncipe estigmatizado, pois, pela fatalidade.

Ele também era bastante rebelde, suas amizades eram rapazes da plebe e o futuro rei foi crescendo em meio a ambientes grosseiros e sem a responsabilidade que seria exigida de um rei. Na sua revolta, ele admitia no paço moços de baixa estirpe, que eram tratados como fidalgos legítimos.

D. Afonso subiu ao trono em meio a conflitos políticos e econômicos, quando Portugal sustentava uma guerra contra a Espanha. E uma das suas primeiras atitudes como rei foi instalar no paço real um dos seus amigos, o italiano Antônio Conti, e torná-lo o seu braço direito. Tal postura foi considerada pelos membros da corte como irresponsável; contudo, o rei não dava ouvidos a quaisquer censuras, o que provocou um grande escândalo. O rei português vivia junto a arruaceiros e a sua vida era totalmente desregrada. Como foi declarado mentecapto e impotente pelos médicos, o Conselho de Estado tentou convencê-lo a se afastar do trono; porém, persuadido por Conti, ele acabou redobrando os seus desmandos pela corte. A rainha, D. Luísa, tentando conter as estroinices do seu filho, prometeu o trono ao seu outro herdeiro, D. Pedro e conseguiu, após isso, a expulsão de Conti. No entanto, nem isso levava o rei a se modificar.

Depois de Antônio Conti, o camareiro real Luís de Vasconcelos de Sousa, com sua forte amizade por D. Afonso, foi nomeado o conde de Castelo Melhor e este colaborou para a vitória da longa luta que Portugal travara contra a Espanha. Com tal triunfo, D. Afonso VI foi apelidado de “O Vitorioso” e o ex-serviçal tratou de logo arrumar um casamento para o



rei, mesmo sabendo da sua incapacidade de procriar. O casamento ocorreu por procuração em junho de 1666.

A fidalga francesa D. Maria Francisca Isabel, esposa arranjada para D. Afonso, logo entrou em conflitos com ele devido ao desequilíbrio do marido e por questões de autoridade conferidas a Castelo Melhor. Ela não se conformava em ver o rei deixar-se levar pelos amigos, que considerava como interesseiros. Com isto, ela se tornou a responsável por tramar o afastamento dos confidentes do rei e pela demissão de Castelo Melhor.

D. Afonso – depois das atitudes tomadas pela sua esposa com o respaldo da Corte – encontra-se sozinho e sem saber como agir. Aproveitando-se disso, o seu irmão, D. Pedro, apossa-se do comando do governo. Alguns meses depois, o casamento do rei é anulado – a pedido da rainha – e a mesma casa-se com o cunhado, o qual passa a dirigir o Estado português com a abdicação de D. Afonso VI e após este ser desterrado para Angra do Heroísmo, nos Açores, num golpe armado pelos já amantes, D. Maria Francisca Isabel e D. Pedro, com o apoio da insatisfeita Corte e do Conselho de Estado. D. Afonso VI faleceu, longe do trono, em 1683.

É evidente a relação intertextual que a peça de Régio estabelece com a História. Embora o texto dramático não faça qualquer alusão aos nomes das personalidades históricas, é possível aproximar a figura do Rei à de D. Afonso VI, a Rainha e D. Maria Francisca Isabel, o Bobo e Castelo Melhor, o Duque e D. Pedro, o Conselho de Estado e os conselheiros do Rei.

Em *Jacob e o Anjo*, o Rei apega-se ao Bobo (da mesma forma como D. Afonso VI tornou-se íntimo de Castelo Melhor) e este acaba por monitorar os atos da majestade, o que deixa a Rainha furiosa (tal como ficara D. Maria Francisca Isabel). De forma semelhante à do episódio histórico, a esposa do Rei trama, na peça, a sua deposição com o apoio dos conselheiros reais e, logo depois, casa-se com o Duque, irmão do Rei, o qual sobe ao trono e

consegue dar ao reino o herdeiro que o Rei (e, historicamente, D. Afonso VI), estéril, não podia gerar.

Embora haja evidentes aproximações do drama regiano com o momento histórico, José Régio alarga os significados do acontecimento histórico, assim como faz com o episódio bíblico, proporcionando à História uma outra interpretação.

A intersecção entre a História e a *Bíblia* colabora significativamente com a construção de uma nova interpretação dos fatos:

Não te lembras, rei? Naquela noite em que lutávamos, há séculos, e que vem lá no livro, toquei o nervo da tua coxa. Os meus dedos são de espírito. O espírito queima tudo que não seja espírito: o nervo da tua coxa mirrou no sítio onde os meus dedos tocaram... Vem lá no livro, lembras-te?, no tal livro que achaste idiota! E depois, venceste-me. Venceste o Anjo do Senhor. Só são chefes no mundo os que vencem os Anjos do Senhor... Há que séculos és tu chefe? Mas continua mirrado no teu corpo o nervo que o Anjo do Senhor tocou... Nenhum físico te curará, por mais concursos públicos que documentem a sua sabedoria. E por essa parte morta da tua carne humana estás tu aberto às potências divinas: vives para a vida eterna! Rei, bem sabes que não entrei pela janela deste quarto. Entrei vivo por essa nesga morta da tua carne humana; entrei à tua alma para a roubar ao teu corpo. Em bem podes fechar todas as janelas, todas as portas, todos os quartos... (RÉGIO, 1978, p. 45-6).

Com este discurso, o Bobo faz convergirem num mesmo elemento – o problema na perna do Rei – aspectos bíblicos e históricos, visto que tanto Jacó como D. Afonso VI eram coxos. Jacó tornou-se manco após a luta com o Anjo; na peça, o Rei conseguiu sobreviver depois do combate, mas não saiu dele completamente ileso, pois teve a coxa ferida. Já D. Afonso ficou hemiplégico ainda criança e esse foi um dos motivos pelos quais o Conselho o considerou incapaz. No texto dramático, essa imperfeição física deixa o Rei fragilizado e envergonhado perante a Corte.

O problema na perna da majestade é levantado na peça também pela voz da Rainha que, com muita raiva do Rei, acredita que pode atingi-lo e rebaixá-lo trazendo a público a sua imperfeição:

Rainha

— (...) Quereis saber o rei que tendes? Olaré que digo tudo! Ides saber que rei tendes. Sim, é coxo, o vosso rei é coxo! E já não é capaz de vos dar um herdeiro ao trono. Está velho e doido, o biltre! Tenho-o espreitado. Tenho-o seguido. Não pode dormir. Passa as noites a caçar ratos em todos os buracos do palácio... Eis o rei que tendes!, o homem que me insulta!, o marido que desconfia de mim. Ao que eu descí, Jesus! uma filha de reis! uma neta de heróis e santos!, como diziam os trovadores da minha terra. Uma menina educada nos conventos, que teve as melhores *misses*, as melhores *mademoiselles*, os melhores professores de dança e boas maneiras...! uma menina... uma princesa... (RÉGIO, 1978, p. 53-4).

A Rainha, tomada pelo desejo de poder, considera o Rei como um louco aleijado e a si mesma como uma pobre infeliz por ter se casado com um sujeito como aquele. Aqui notamos que o Rei e a Rainha eram bastante diferentes um do outro e que mantinham um casamento apenas por conveniência, como ocorreu na História de Portugal.

No segundo ato, a Rainha planeja a deposição do Rei e planeja casar-se com o seu amante, o irmão mais novo do marido fracassado. Para tanto, tal como no episódio histórico, ela convence os membros da Corte – o Generalíssimo, o Juiz Supremo e o Sumo Sacerdote – que a majestade não tem condições de governar, pois a sua integridade mental teria sido afetada pelo convívio com o sujeito desconhecido – o Bobo – , ao qual ele dá ouvidos. Os membros da Corte concordam que o Rei deve ser afastado.

Ao contrário da História, contudo, a Rainha não expulsa o Bobo, mas tenta aliar-se a ele, firmando um acordo para conseguir tirar o Rei do trono. Mas ainda que, aparentemente, sejam cúmplices entre si, Rainha e Bobo têm objetivos diferentes: o truão quer

tirar o Rei do trono para afastá-lo da corrupção terrena, ao passo que a Rainha ambiciona uma jogada política, que traria privilégios para ela e para o seu amante.

Novamente podemos aproximar as figuras histórica e bíblica, visto que, com a atitude da Rainha, ela pode ser comparada à figura de Rebeca, mãe de Jacó, pois ambas, ambiciosas, traíram a confiança dos seus esposos. A Rainha também é aproximada à imagem bíblica da serpente tentadora, que tenta seduzir o Bobo e trazer-lhe para o seu lado, pois, assim, conseguiria depor o Rei mais facilmente. Pelo truão ela é comparada à Eva bíblica que convenceu Adão a cair em pecado:

Bobo

— Levanta-te, filha de Eva. Foi a serpente que te ensinou a rojar? Também lá está escrito no livro: “Não tentarás o Senhor teu Deus” (RÉGIO, 1978, p. 97).

Neste excerto existe, ainda, uma referência ao momento bíblico em que o diabo tentou Jesus quando este peregrinava pelo deserto. Assim como tal figura cristã, o Bobo é tentado pela Rainha; contudo, ele dialoga com ela e procura dar-lhe um ensinamento, o qual ela não consegue entender:

Bobo devagar, com muita brandura:

— Queres que te conte uma história? uma breve história? Sempre os humanos embalaram a dor ou taparam o tédio com histórias... Ora ouve: Era duma vez um homem astuto que já enganara o pai e o irmão para obter privilégios sagrados. Claro que se chamava Jacob. Ora um dia, o Senhor Deus viu este homem e pensou: “Manha não te falta para enganar os teus parentes. Se além disso és capaz de vencer qualquer dos meus Anjos, estás apto a ser um dos reis da Terra, o chefe dum grande povo...” Não vou jurar que o Senhor Deus se exprimisse tal qual eu. Mas o que é certo é que mandou descer à Terra um dos seus Anjos mais robustos...

Rainha

— Cala-te! Não te posso ouvir. (RÉGIO, 1978, p. 99-100).

Neste trecho, a história de Jacó e o Anjo é resumida pelo Bobo, que a conta à Rainha com o intuito de chamar a sua atenção para a grandiosidade que envolve o conflito entre ele e o seu esposo; ela porém, ignorante, não quer mais ouvir o truão.

O trabalho intertextual de Régio, misturando elementos bíblicos e históricos, torna o texto mais rico e complexo pela sua ambigüidade. Assim como o Bobo quer explicar à Rainha o episódio bíblico, o Rei, por sua vez, faz freqüentemente alusões à biografia de D. Afonso VI:

Rei

— [...] A minha própria mulher me expulsou do meu trono. O meu irmão é hoje o seu marido. O Poeta que celebrava as minhas glórias, o homem que me tratava, o Sacerdote Supremo da religião do meu reino, o Generalíssimo a quem sujeitei todos os meus exércitos, o Juiz que pus a administrar justiça aos meus próprios juizes... todos estão hoje ao serviço dos traidores! todos são seus lacaios. E até os meus soldados velam à porta da minha prisão... (RÉGIO, 1978, p. 124-5).

Como a atmosfera lendária toma conta da peça, há uma ausência de grandes feitos e intrigas, e o conflito maior acaba se desenvolvendo nas profundezas da alma da personagem real, que busca “conhecer-se”. A aproximação dos episódios histórico e bíblico vem conferir maior complexidade à problemática da construção da identidade, que se instaura no centro desta peça e que, extrapolando o nível temático, alcança o modo de composição formal da peça nas suas relações com o “outro” que a intertextualidade evoca (neste caso, a *Bíblia* e a *História de Portugal*).

***III PARTE***



## CONSIDERAÇÕES FINAIS: TENDÊNCIA PARA UMA POÉTICA DA DUALIDADE

A dialética do Eu e do Outro, fortemente presente na temática e na elaboração intertextual das peças *Mário ou Eu-Próprio – O Outro* e *Jacob e o Anjo*, não se ostenta, contudo, apenas nestas duas produções dramáticas de José Régio. Sabe-se que o trabalho com a linguagem e o mote da duplicidade, do indivíduo cindido e fragmentado, perpassa diversas criações do autor, tanto no que toca à dramaturgia quanto no que diz respeito à produção lírica e em prosa.

Apenas alguns exemplos do tema do duplo na obra regiana podem ser extraídos de obras como *O Jogo da Cabra Cega* (1934), em que o narrador-personagem, Pedro Serra, sofre uma crise interminável de consciência. Trata-se de uma figura muito fechada que não consegue desabafar nem com os seus quatro melhores amigos – intelectuais com quem convive. Pedro, embora esteja sempre rodeado pelos colegas, sente-se extremamente solitário e não consegue identificar-se consigo próprio. O personagem tem o hábito de vaguear pela noite e, em uma das suas caminhadas, encontra o seu *alter ego*, Jaime Franco, por quem se mostra inexplicavelmente atraído:

E compreendi que era a presença dele o que me não permitia isolar-me. [...] A presença daquele homem não conseguia libertar-me de mim (e esta era hoje a minha mais imperiosa necessidade) porque – coisa estranha! – a sua presença também me parecia como que um prolongamento da minha, ou uma projecção do meu estado de espírito. (RÉGIO, 1963, p. 14-5).

Jaime Franco é o oposto de Pedro: tem uma personalidade forte, é esperto e, para se dar bem, é capaz de qualquer tipo de trapaça. Pedro, por sua vez, é ingênuo, pensa muito e age pouco; aliás, em todo o romance há pouca ação, na medida em que a obra é guiada pela imaginação do narrador-personagem.

Pedro Serra escreve um romance: o “*Discours de la Méthode*”, cuja finalidade é contar as memórias do seu amigo Jaime. Contudo, este livro, como o próprio Pedro o considera, são as “pseudo-memórias incompletas de Jaime Franco”, visto que, na realidade, Pedro projeta sobre a de Jaime a sua própria biografia.

Com isso, o narrador-personagem, no seu relacionamento com o seu duplo (Jaime), começa a conhecer-se melhor, identificar-se consigo próprio, ou seja, ter a sua existência definida. Pedro, antes de encontrar esse *alter ego*, sentia-se nulo, agora, ele-próprio tem necessidade de decifrar para si o seu íntimo conflituoso.

A temática do sujeito cindido e atormentado por uma crise de identidade é também tema de grande parte dos poemas escritos por José Régio. Um deles, por exemplo, é o “*Struggle for life*” – inserido em *Biografia* (1929) – em que se retrata um eu-lírico consciente do papel que representa perante os outros, o que acaba por afastá-lo de si mesmo:

Sim, bem sei que o tablado em que figuro  
 Longe está bem de mim léguas e léguas.  
 Minhas pupilas viam longe... e eu cego-as;  
 Mas sei que finjo achar o que procuro.

Sei que o meu sonho é imenso e anseia ar puro,  
 Mas, no meu gabinete, o meço a réguas.  
 Sei que devo aguardar, velar sem tréguas,  
 Mas busco o sono e embrulho-me no escuro.

Sei que este meu aspecto dúbio, fez-mo  
 A vida em que o meu Ser supremo e belo  
 E os meus gestos indómitos não cabem.

Sei que sou a paródia de mim mesmo.  
 Sei tudo... E para quê?, porquê sabê-lo?  
 Viver é entrar no rol dos que não sabem! (RÉGIO, 1986, p. 64).



Neste soneto fica claro o sentimento de duplicidade do sujeito poético, que se divide entre os seus sonhos e uma aparência que oprime, que sufoca a sua interioridade.

O tema da identidade fragmentada aparece, ainda, no poema “Baile de Máscaras”, do mesmo livro, em que o eu-poético luta contra si próprio, contra as máscaras que foi ostentando durante toda a sua existência e que acabaram esvaziando a sua natureza íntima:

Continua tentativa fracassando,  
 Minha vida é uma série de atitudes.  
 Minhas rugas mais fundas, que taludes,  
 Quantas máscaras, já, vos fui colando?

Mas sempre, atrás de Mim, me vou buscando  
 Meus verdadeiros vícios e virtudes.  
 ( — E é a ver se te encontras, ou te iludes,  
 Que bailas nesse entrudo miserando...)

Encontrar-me? iludir-me? ai que o não sei!  
 Sei mas é ter no rosto ensanguentado  
 O rol de quantas máscaras usei...

Mais me procuro, pois, mais vou errado.  
 E aos pés de Mim, um dia, eu cairei,  
 Como um vestido impuro remendado! (RÉGIO, 1986, p. 68).

E vários outros exemplos poderiam confirmar que a idéia do sujeito duplo – dividido entre o ser e o parecer, a aparência e a essência, o mascarar-se e o despir-se – caracteriza a temática de grande parte dos poemas e dos textos em prosa redigidos pelo autor.

Por outro lado, no que diz respeito à dualidade formal, podemos dizer que ela está presente de modo mais ou menos implícito em todos os textos, visto que a literatura se compõe de um incessante diálogo de vozes que, em cada obra, polemizam entre si. A

intertextualidade, retomando o forte argumento de Laurent Jenny (1979), chega ser o recurso que define o texto como literário.

As vozes intertextuais – sejam elas de cunho moral, social, político, filosófico, psicanalítico, etc. – estão sempre em conflito; elas dramatizam um embate em que cada uma tenta prevalecer sobre a outra, como se estivessem num palco – o palco do texto –; contudo, nesse espetáculo não há protagonistas: os discursos não se excluem e o que prevalece é a multiplicidade, a ambigüidade, os duplos sentidos.

E já que estamos considerando o texto como uma arena, um local onde os discursos contracenam, podemos dizer que as esferas do eu e do outro – constituintes da problemática do duplo – são também personagens que buscam o seu espaço nesse cenário e utilizam o texto para defenderem os seus respectivos pontos de vista. O eu e o outro dramatizam um conflito que põe em questão relações de oposição como Deus x Diabo, Amor Espiritual x Amor Carnal, Vida x Morte, Luz x Escuridão, Verdade x Mentira, que são, afinal, as principais oposições temáticas presentes na produção de José Régio.

O fundador da *Presença* explora a duplicidade das suas personagens como tema e também enquanto estrutura formal, admitindo uma abordagem dúplice ao tratar de questões míticas e subjetivas de maneira objetiva e bem elaborada lingüisticamente. Quando Régio apresenta questões transcendentais, como a multiplicidade de identidades, os medos e as incertezas da alma humana, numa linguagem bem pensada e trabalhada sob uma rede de citações, ele instaura em sua escritura um universo ambíguo em que paira a duplicidade – tanto no que toca à forma quanto no que se refere ao conteúdo.

Tal “poética da dualidade” ecoa, de forma mais ou menos explícita, em toda a produção artística do presencista; contudo, é no seu teatro que ela se realiza em plenitude.

Se pensarmos na peça regiana *Três Máscaras* (1940), por exemplo, notamos que ela é toda permeada por dualidades. O duplo é expresso neste drama pelas figuras oponentes

de Pierrot e Mefistófeles que desejam, num baile de máscaras, conquistar Columbina. A moça sente-se dividida diante dos galanteios dos rapazes, na medida em que um representa o seu coração (Pierrot) e o outro o seu desejo (Mefistófeles).

O que une estas três figuras é o uso da máscara, que proporciona às personagens um sentimento de liberdade que lhes permite falar sobre os seus conflitos, sobre as suas tragédias. Pierrot é o primeiro a confessar-se: ele apresenta-se como um poeta que nunca conseguiu editar os seus versos porque é pobre, é um simples funcionário de uma repartição pública que trabalha como amanuense. A sua problemática existencial está atrelada ao seu ofício, visto que ele só escreve documentos para os outros, sem nunca conseguir se dedicar aos seus próprios versos. Além disso, Pierrot se sente nulo no seu ambiente profissional: é um funcionário exemplar, pontual e educado com os outros; contudo, a sua rotina massacra o seu íntimo e faz de si uma pessoa infeliz.

Durante o baile de máscaras, Pierrot sente-se confortável para mostrar-se como realmente é; a máscara usada pela personagem serve como um aparato para que ele possa exhibir as suas verdades: “se hoje me sinto leve... livre... poderoso... é que trago esta cara pintada. Ninguém, aqui, me conhece. Ninguém tem razões para desconfiar de mim...” (Régio, 1969, p. 24).

Pierrot consegue mostrar a sua outra face: ele deixa de ser um funcionário preso ao esquematismo da sua profissão para se tornar, orgulhosamente, um poeta disposto a revelar as suas paixões:

[Sou] um funcionário modelo. Por isso os meus colegas me julgam ainda mais idiota do que eles. Diante dos homens doutra esfera, sinto-me profundamente humilhado: um amanuense! e respeitoso, nulo, tímido, serviçal... Como repararão em mim? Columbina! foi preciso mascarar-me para dizer estas coisas uma vez na vida. Porque nunca se viu um nulo tão orgulhoso. (RÉGIO, 1969, p. 33-4).

Parece contraditório mas, no baile de máscaras da peça regiana, o acessório que deveria servir para esconder a personalidade das personagens acaba por revelar a interioridade de cada uma. A vestimenta faz com que as figuras sintam-se corajosas para falarem sobre as suas angústias, e isso não acontece apenas com Pierrot, mas também com outras personagens.

Mefistófeles, tentando seduzir Columbina, apresenta-se como rico, belo e culto. Todavia, são exatamente estas qualidades que o afligem: ele sofre por não sofrer, tem tudo o que deseja e, assim, não conhece a necessidade.

Columbina, por outro lado, deseja ser conquistada por um dos dois rapazes e, durante toda a peça, aceita os galanteios dos moços e escuta também a revelação dos seus dramas. Por todo o tempo, Columbina mostra-se forte, dona de si e bastante irônica ao instigar os seus pretendentes; no entanto, no final da peça, a personagem também deixa transparecer as suas fraquezas:

E todas as minhas idéias são dos livros que li, ou dos homens que me impressionaram. Sobretudo destes. A todos tenho sonhado pertencer. E se um deles já tivesse sido mais ousado, ou mais perseverante..., sim, já me teria mostrado o que sou: uma pobre mulher; uma criatura que precisa de se entregar e pertencer a alguém... (RÉGIO, 1969, p. 64).

Columbina, na realidade, quer relacionar-se com os dois rapazes: “Queria pertencer a ambos sem trair nenhum...” (Régio, 1969, p. 65). Contudo, acaba se tornando uma espécie de ponte que aproxima figuras tão díspares como Pierrot e Mefistófeles, ficando ela própria sem ninguém (afinal, ela não se realizaria por completo tendo ao seu lado apenas o seu coração ou o seu desejo).

A dualidade apresentada na peça se instaura, deste modo, nos dois personagens masculinos, que se revelam a Columbina e tentam cortejá-la, ao passo que a moça, sentindo-se dividida, não consegue decidir-se por uma das partes. Todo este conflito é agravado pelo uso das máscaras. Ao terminar a peça, Pierrot e Mefistófeles retiram-se do baile sem se

despirem da vestimenta, ao passo que Columbina abandona a máscara e, finalmente, sente-se aliviada.

A par da problemática íntima abordada como tema de *Três Máscaras*, é evidente neste texto um diálogo intertextual com assuntos e personagens da dramaturgia mundial. A *commedia dell'arte* é a primeira referência que nos vem à mente; afinal, dois dos três personagens principais desta “fantasia dramática” são figuras inspiradas nos tipos do antigo teatro do improvisado. O Pierrot de Régio tem a melancolia e a tristeza características da personagem trajada pela folgada roupa branca e imortalizada pela *commedia dell'arte*; no entanto, o Pierrot regiano deseja, através dos seus versos, anular a frieza e a neutralidade, simbolizadas pela sua vestimenta, para se tornar um sujeito dono dos seus desejos.

Já Columbina era, na *commedia dell'arte*, uma simples criada apaixonada por Arlequim. Em *Três Máscaras*, esta figura feminina ganha traços que chamam a atenção masculina – e ela, aproveitando-se disto, pode escolher os seus pretendentes.

Mefistófeles também é um personagem marcante no contexto da dramaturgia. Criado por Goethe em *Fausto* (1808), tal figura vem ganhando leituras e releituras desde então. José Régio, em *Três Máscaras*, recompõe o tipo de Mefistófeles, que deixa de ser a representação de uma figura sombria e demoníaca para se tornar uma personagem irreverente, bem humorada e que, num ambiente divertido – o baile de máscaras –, assume como objetivo único conquistar, usando o seu charme e inteligência, uma bela moça.

Outra obra dramática de José Régio, a farsa *O Meu Caso*, publicada em 1957, é considerada por Jorge de Sena uma peça bem acabada e interessante, “[...] uma obra-prima, uma das mais profundas farsas do nosso teatro, e uma das mais senão a mais *adulta* obra do adolescente perpétuo que tem sido José Régio.” (Sena, 1977, p. 121, grifo do autor).

O texto começa trazendo um cenário teatral que é invadido repentinamente por um personagem que não faz parte da peça que está para começar. Esta figura, denominada O

Desconhecido, começa a falar para o público: primeiro ele se apresenta, diz que não pertence à peça, mas que precisa contar um caso que o aflige.

Em seguida à entrada do Desconhecido, surge no palco um Empregado, que tenta conter a exaltação do Desconhecido e tirá-lo de cena. Os dois começam a discutir: o Desconhecido argumenta que necessita revelar o seu caso, que ele julga muito importante; no entanto, é o Empregado quem acaba desabafando sobre o seu próprio caso: precisa muito do emprego porque tem que sustentar sozinho a mulher parálitica, um filho desempregado e dois filhos menores de idade.

O Desconhecido, por outro lado, faz rodeios e não chega a dizer qual é o seu caso. Passado algum tempo, aparece a Atriz, que começa a representar o seu papel na peça, mas também é interrompida pelo sujeito Desconhecido, que tenta convencê-la a escutar o seu caso, mas ela não o quer ouvir. A moça diz-lhe que a sua carreira de sucesso pode fracassar, pois a peça foi prejudicada com a interrupção de um estranho. Este, na verdade, é o grande caso da Atriz: ela deseja ser uma grande estrela, mas a sua estréia está comprometida.

Em seguida aparece o Autor que, irritado, vem exigir explicações do Desconhecido, pois este estragou a representação da sua peça. O Desconhecido procura, também, convencer o Autor da importância do seu caso e da necessidade de o expor a uma grande quantidade de pessoas. Contudo, o Autor não se importa com a aflição do Desconhecido e acaba, ele próprio, revelando o seu caso: escrevera a peça há cinco anos e até então não conseguira representá-la, mesmo depois de ter feito várias modificações para agradar aos empresários, críticos e autores.

O Desconhecido continua a demorar para expor o seu caso, até o momento em que um Espectador, indignado com o que se transformou o espetáculo que almejava assistir, interrompe bruscamente o Desconhecido, e sobe até o palco para falar sobre o seu próprio



admirado por Régio. Assim como no drama escrito pelo italiano, José Régio constrói a sua peça em forma metateatral, ou seja, a problemática do teatro dentro do teatro é a linha principal que norteia o conflito humano do “ser” e do “pensar ser”.

A tragédia do homem dividido entre a fantasia e a realidade, a inútil luta do ser para atingir a verdade e a multiplicidade de máscaras que existem dentro de cada um de *Seis Personagens* são reconstruídos por Régio na sua farsa. O texto regiano dialoga, pois, com o de Pirandello.

Se pensarmos na peça *Benilde – ou a Virgem-Mãe* (1947), a dualidade temática e formal também está presente. Esta peça em três atos que o autor considera um “drama” é uma releitura da história de Nossa Senhora e São José, de acordo com o texto bíblico de Mateus, I; 18-25. José Régio, já a partir do título da obra, dialoga intertextualmente com o episódio cristão e alarga as suas fronteiras, dando-lhe feições modernas, ou seja, apresenta, num ambiente do século XX, a figura de uma virgem grávida que é alvo de especulações dos amigos e familiares, os quais, de acordo com as suas crenças e conhecimentos, procuram explicações para o insólito fato.

Benilde, uma jovem de dezoito anos, espera um filho sem nunca ter conhecido um homem. Na sua mente só existe uma explicação: a sua gravidez é fruto de um milagre:

#### Benilde

Vou... dizem que vou ter um filho. (Breve silêncio.) Ainda não sei bem como se tem um filho. Sei que é preciso amar um homem, pertencer-lhe ... [...] Mas acredito que vou ter um filho, porque sinto há uns tempos coisas que não sentia, e porque desde sempre Deus me distinguiu com visões e outras graças. É mais um mistério do seu amor e da sua vontade... (RÉGIO, 1947, p. 101-2).

Durante toda a ação, a protagonista é pressionada pelas pessoas que a rodeiam, visto que a sua explicação não é plausível do ponto de vista da ciência. Benilde é tida como



louca (aliás, a sua mãe sofrera com distúrbios mentais e morrera por causa disto), o seu pai, um conservador, a renega, o seu médico não acredita na sua versão, a sua tia (mãe do seu noivo) acha que Benilde mente, enganando a todos, e Eduardo, o noivo, não se conforma (num primeiro momento) com tal situação.

Assim como Maria, Benilde sente-se acuada e constrangida diante da não-aceitação dos seus familiares. Mas a sua religiosidade extrema a conforta; ela diz que está passando por uma provação para merecer o amor divino e que Deus lhe dará forças para superar tudo. Agarrada a esta idéia, a personagem enfrenta tudo e declara estar preparada para receber as bênçãos do Senhor, ao qual ela entrega a sua vida e o seu destino.

O texto regiano, evocando a cena bíblica, traz Benilde como uma mulher forte e determinada; estas características da protagonista fazem com que o noivo dela aceite-a como esposa, mesmo no estado em que ela se encontra. Eduardo mostra-se frágil e confessa não conseguir viver longe de Benilde; ele, buscando dar uma explicação ao inconformado pai da moça, argumenta que engravidou a jovem sem a mesma saber, numa noite em que ela sofria uma crise de sonambulismo. Benilde, contudo, não aceita e contesta a versão do noivo. Eduardo propõe, ainda, que Benilde se case com ele nem que seja para viverem como irmãos, mas a moça também nega a proposta.

Assim como o José bíblico, Eduardo parece ser iluminado por uma luz divina e acaba por enfrentar o estigma da sociedade e a desaprovação da própria mãe para acompanhar Benilde na sua trajetória de fé:

Eduardo

[...] Na verdade, tu és a minha vida. Ora se tu me aceitasses por teu 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. Não sei se me

compreendes, Benilde! tu compreendes tão bem tantas coisas e tão pouco outras... Quero dizer que serás para mim senão uma irmãzinha querida, se tal for a tua condição. Contentar-me-ei com viver a teu lado, compartilhar da tua vida como o teu melhor amigo, procurar-te fazer-te feliz tanto quanto eu possa... sem te pedir mais nada! mais nada senão isso! sem te macular... deixando-te pura para o teu Deus... para os teus anjos... 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... (Esconde a cara no seu colo e soluça.)

Benilde (acariciando-lhe o cabelo)

Deus seja louvado!... (RÉGIO, 1947, p.174-5).

Sempre evocando o mito bíblico, o texto regiano alarga as interpretações sobre a fatídica gravidez de Benilde, sugerindo uma concepção natural para o filho da jovem – caso explicável, de resto, se lembrarmos que Benilde é sonâmbula e que durante uma crise poderia, de fato, ter tido relação sexual com um sujeito doido que rondava a casa da moça aos gritos, como comenta Maria Aliete Galhoz: “Tudo leva a suspeitar que Benilde, em transe de delírio místico, se entregou a um pobre idiota da aldeia tomando-o por um arcanjo. Aliás, este pormenor não é nunca esclarecido [...]” (GALHOZ, 1996, p. 136).

No que toca à questão do “duplo”, cumpre notar que há um dualismo essencial que sustenta toda a problemática das personagens de *Benilde – ou a Virgem-Mãe*. Os planos do divino e do terreno fazem parte da peça de forma contrastiva, visto que, tomados pela fé, Benilde e Pe. Cristóvão, o seu confessor, acreditam que a gravidez da jovem seja obra do sobrenatural, ao passo que a tia Etelvina, o pai Melo Cantos e o médico Dr. Fabrício aderem às explicações naturais da gravidez de Benilde. Desta dualidade essencial deriva, naturalmente, uma dialética dos valores: os valores morais e religiosos são postos em discussão a todo instante e os personagens se vêem divididos.

Outra dualidade perceptível no plano temático é dada pela oposição verdade X mentira. Quando Benilde defende o seu ponto de vista, ou seja, a sua verdade, ela é tida como

mentirosa: o seu noivo não acredita nas suas palavras e a tia acusa-a de estar representando um papel para enganar a todos. Por outro lado, Eduardo mente que engravidou a moça para não a perder e faz isso jurando por Deus, como se fosse uma verdade absoluta. Já Padre Cristóvão tem a idéia de que a versão de Benilde é verdadeira, pois, segundo ele, para Deus nada é impossível. O médico, Dr. Fabrício, em contrapartida, não acredita: pensa que a explicação da moça é inventada, uma mentira.

De todas estas dualidades, a que se estabelece no texto regiano de maneira mais intrigante será, talvez, a que relaciona realidade e imaginação, instituindo a dialética que define o sentimento de crise vivido pela protagonista. Benilde insiste que engravidou por um milagre dos céus; contudo, não há provas reais de que tal fato seja mesmo verdadeiro, muito pelo contrário, fica sugerido que ela teve relações com um louco vagabundo quando estava sonâmbula, ou mesmo que sua gravidez pode ser psicológica, devido à sua exacerbada religiosidade e à sua tendência ao distúrbio mental.

Estas questões não são resolvidas e o texto, com o seu final em aberto, fornece espaço para outras interpretações. Na verdade, o que se instaura é uma atmosfera de oposições, de contrastes, de suposições que conferem à peça uma amplidão de significados.

Ao lado de *Jacob e o Anjo* e *Mário ou Eu-Próprio – O Outro*, as peças que aqui analisamos brevemente, *Três Máscaras*, *O Meu Caso* e *Benilde ou a Virgem-Mãe*, mereceriam também uma abordagem mais profunda por serem frutos, evidentemente, da mesma “poética da dualidade” que está na origem da elaboração formal e temática das obras de José Régio. No que toca ao aspecto formal, todas elas são construídas à base de um diálogo com textos relativamente bem conhecidos; quanto ao tema, tratam todas de indivíduos atormentados pela sua consciência e hesitantes entre a aparência e a essência. Estas peças também apresentam uma problemática de contraposições que, na trama, não se sobrepõem, mas, ao contrário, consolidam o texto como um espaço de ambigüidades: o mascarar-se e o

desmascarar-se, o comunicar-se e o não se comunicar, o real e o ilusório, a verdade e a mentira, o divino e o terreno – dualidades recorrentes em toda a obra do autor.

Para concluir: a duplicidade é uma tendência no conjunto da obra literária de José Régio, especialmente notável no seu teatro, que de fato nos parece mais um produto bem acabado daquilo que temos chamado a “poética da dualidade” do autor – poética pela qual o tema da identidade fragmentada e a construção intertextual são trabalhados de forma a não deixar que um único sentido seja estabelecido nem que haja uma leitura apenas linear das atormentadas personagens regianas. Noutras palavras, a “poética da dualidade” promove, no texto dramático de Régio, uma atmosfera de duplicidades em que um mesmo procedimento – qual seja, o diálogo entre o eu e o outro – institui a elaboração das personagens e o aspecto lingüístico-textual, baseado na intertextualidade. Essa duplicidade que se expressa, pois, na forma – baseada num emaranhado de objetivas citações – e no conteúdo – que envolve sempre questões relativas à subjetividade – confere ao texto regiano uma ambigüidade interessante, que faz do teatro de José Régio um terreno sempre aberto a novos estudos e interpretações.



## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- ABEL, L. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968. Título original: *Metatheatre: a new view of dramatic form*, 1963.
- ABREU, A. M. de. O jogo das máscaras em *Três Peças em um Acto* de José Régio. *Boletim do Centro de Estudos Regionais*, Vila do Conde, n. 3, p. 59-67, dez. 1998.
- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Man Limonad, 1984. Título original: *Le théâtre et son double*, 1938.
- BACKES, M. Elementos para a compreensão de Mefistófeles como duplo de Fausto: Grande sertão: veredas e um passo adiante da duplicidade fáustica. In: INDURSKY, F.; CAMPOS, M. do C. (Org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Scagra Luzzatto, 2000, p.220-34.
- BAKHTIN, M. O discurso de outrem. In: \_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 7. ed. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1995, p. 144-54.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. Título original: *Problémi poétiki Dostoiévskovo*, 1929.
- BALAKIAN, A. O teatro simbolista. In: \_\_\_\_\_. *O simbolismo*. Tradução de José Bonifácio Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 97-118. Título original: *The Symbolist Moviment: a critical appraisal*, 1967.
- BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (Org.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BRADBURY, M.; McFARLANE, J. (Org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Título original: *Modernism: 1890-1930*, 1976.
- BRANDÃO, J. O mito de Narciso. In: \_\_\_\_\_. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 173-90.
- BRANDÃO, T. A heterogeneidade do sujeito: contribuições de teorias da enunciação. In: INDURSKY, F. ; CAMPOS, M do C. (Org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Saga Luzzatto, 2000, p.159-67.
- BRANQUINHO DA FONSECA, A. J. *Teatro*. Lisboa: Portugalia, 1974.
- BRAVO, N. F. Duplo. In: BRUNEL, P. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 261-88.

CASAIIS MONTEIRO, A. Esboço da figura de José Régio. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 11, p. 5-19, jan. 1973.

CASTRO, S. A presença de José Régio e o modernismo português. *Boletim do Centro de Estudos Regionais*, Vila do Conde, n. 6-7, p. 57-61, jun.-dez. 2000.

CECCUCCI, P. Mário ou Eu Próprio – o Outro. *Boletim do Centro de Estudos Regionais*, Vila do Conde, n. 6-7, p. 28-33, jun.-dez. 2000.

CHALHUB, S. *A metalinguagem*. 2. ed. São Paulo, Ática, 1988.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT (Org.) *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

CIAMPA, A. da C. *A estória do Severino e a história da Severina: um ensaio de psicologia social*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

COUFFIGNAL, R. Jacó. In: BRUNEL, P. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 512-6.

CRUZ, D. I. *Introdução ao teatro português do século XX*. Lisboa: Espiral, s.d.

DABEZIES, A. Jesus Cristo na literatura. In: BRUNEL, P. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 517-23.

DAWSON, S. W. *O drama e o dramático*. Tradução de Maria Salomé Machado. Lisboa: Lysia, 1975.

DUARTE, L. P. Ironia, humor e fingimento literário. *Resultados de pesquisa ironia e humor na literatura*. Cadernos de pesquisa, Belo Horizonte, n.15, p. 55-78, fev. 1994.

ESSLIN, M. *Uma anatomia do drama*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. Título original: An anatomy of drama, 1976.

FIKER, R. *Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento*. Araraquara, SP: Cultura Acadêmica, 2000.

FINKLER, G. R. O mito do duplo nos poemas de Ferreira Gullar. In: INDURSKY, F.; CAMPOS, M. do C. (Org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Scagra Luzzatto, 2000, p.261-70.

FREUD, S. O Estranho. In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 21, p. 235-73.

\_\_\_\_\_. O mal-estar na civilização. In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 21, p. 73-148.

GALHOZ, M. A. *Catorze ensaios sobre José Régio*. Lisboa: Cosmos, 1996.

GIRARD, G., OUELLET, R. *O universo do teatro*. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

GODINHO, H. Régio e Deus. *Boletim de Estudos Regianos*, Vila do Conde, n. 6-7, p. 34-4, jun.-dez. 2000.

GOMES, A. C. O psicológico e o social na ficção da “Presença”. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 70, p. 23-30, nov. 1982.

GOMES, M. V. Mário ou Eu Próprio – o Outro, o elogio da diferença. *Boletim do SEPESP*, Rio de Janeiro, v.5, UFRJ, p.193-208, nov. 1993.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000. Título original: *The question of cultural identity*, 1992.

HAYMAN, D. Um passo além de Baktine: por uma mecânica dos modos. *Tempo Brasileiro: Sobre a paródia*, Rio de Janeiro, n. 62, p. 29-52, jul.-set. 1980.

HUGO, V. *Do grotesco a do sublime: Tradução do Prefácio de Cromwell*. Tradução de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

\_\_\_\_\_. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989. Título original: *Theory of parody*, 1985.

JENNY, L. A. A estratégia da forma. *Poétique: revista de teoria e análise literárias*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, p. 5-49.

JOSEF, B. O espaço da paródia, o problema da intertextualidade e a carnavalização. *Tempo brasileiro: Sobre a paródia*, Rio de Janeiro, n. 62, p. 53-70, jul.-set. 1980.

JUNG, C. *O eu e o inconsciente*. 2. ed. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1979.

JUNQUEIRA, R. S. No reino dos bonifrates (sobre o tema do “duplo” em *Jacob e o anjo*, de José Régio). In: FILIZOLA, A. [et al.]. *Verdade, amor, razão, merecimento: coisas do mundo e de quem nele anda*. Editora da UFPR, 2005, p. 197-210.

LAMAS, B. S. O duplo como representação da morte em conto de Júlio Cortázar. In: INDURSKY, F.; CAMPOS, M. do C. (Org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Scagra Luzzatto, 2000, p. 235-49.

LISBOA, E. *José Régio: uma literatura viva*. Amadora: Bertrand, 1978.

LISBOA, E. *O essencial sobre José Régio*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.

\_\_\_\_\_. *O segundo modernismo em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

LISBOA, M. M. Benilde ou o Deus-Pai: Dilemas de Deus e do Diabo. *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, Vila do Conde, n. 1, p. 51-7, dez. 1997.

LOPES, E. Intertextualidade. In: \_\_\_\_\_. *A palavra e os dias: ensaios sobre a teoria e a prática da literatura*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993, p. 79-116.

LOPES, Ó. José Régio. In: \_\_\_\_\_. *Modo de ler: crítica e interpretação literária*. Porto: Inova, 1969. v. 2, p. 366-414.

LOURENÇO, E. As confissões incompletas ou a religião de Régio. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 11, p. 20-7, jan. 1973.

MACHADO, A. M. A poesia da presença ou a retórica do eu. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 38, p. 5-12, jul. 1977.

MAGALDI, S. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1994.

MARQUES, J. M. A problemática do duplo em Mário ou eu próprio – o outro. *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, Vila do Conde, n.1, p.58-62, dez. 1997.

MARTINS, A. M. As metamorfoses da morte. In: INDURSKY, F.; CAMPOS, M. do C. (Org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Scagra Luzzatto, 2000, p.201-19.

MARTINS, F. C. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Estampa, 1994.

MELLO, A. M. L. de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, F.; CAMPOS, M. do C. (Org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Scagra Luzzatto, 2000, p.111-23.

MENDONÇA, F. *A literatura portuguesa no século XX*. São Paulo: HUCITEC, 1973.

MOISÉS, M. *Presença da literatura portuguesa: Modernismo*. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971.

MORIN, E. O “duplo” (fantasmas, espíritos...) ou o conteúdo individualizado da morte. In: \_\_\_\_\_. *O homem e a morte*. Tradução de João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Publicações Europa-América, 1970, p. 125-46. Título original: L’homme et la mort, 1970.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995. Título original: Irony and the ironic.

NAFFAH NETO, A. *O inconsciente: um estudo crítico*. São Paulo: Ática, 1985.

ORTEGA y GASSET, J. *A idéia do teatro*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991. Título original: Idea del teatro, 1966.

OSÓRIO MATEUS, J. A. José Régio: uma poética do teatro. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 38, p. 30-8, jul. 1977.

PALLOTINI, R. *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988.



PAULINO, G, WALTY, I, CURY, M. Z. *Intertextualidades: teoria e prática*. Belo Horizonte: Lê, 1995.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001. Título original: Dictionnaire du Théâtre, 1996.

PAZ, O. A outra margem. In: \_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.141-65.

PEREIRA, P. Da recorrência temática na obra de José Régio: Benilde ou a Virgem-Mãe. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v.26, n.1, p. 49-62, mar. 1991.

PERRONE-MOISÉS, L. Crítica e intertextualidade. In: \_\_\_\_\_. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978, p. 58-76.

\_\_\_\_\_. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: \_\_\_\_\_. *Flores da escrivaniinha* (ensaios). São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-9.

PICCHIO, L. S. *História do teatro português*. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália, 1969. Título original: Storia del teatro portoghese.

PIVA, L. *José Régio : o ser conflituoso*. Rio de Janeiro: Olímpia, 1975.

QUADROS, A. Mário de Sá-Carneiro: o homem, a obra e o destino. In: \_\_\_\_\_. *O primeiro modernismo português: vanguarda e tradição*. Publicações Europa-América, 1989, p. 141-86.

ROSA, A. N. Patrício em Régio: o duelo secreto. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses "Jorge de Sena"*, Araraquara, n. 19-20, p. 15-38, jan. 2001- dez. 2002.

REBELLO, L. F. José Régio: evocação do dramaturgo. In: \_\_\_\_\_. *O jogo dos homens: ensaios, crônicas e críticas de teatro*. Lisboa: Ática, 1971, p. 219-24.

\_\_\_\_\_. *O teatro simbolista e modernista*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

\_\_\_\_\_. Teatro e significação da realidade. In: \_\_\_\_\_. *Jogo dos homens: ensaios, crônicas e críticas de teatro*. Lisboa: Ática, 1971. p. 13-20.

RÉGIO, J. *A salvação do mundo: tragicomédia em três actos*. 3. ed. Porto: Brasília, 1984.

\_\_\_\_\_. *Benilde ou a virgem-mãe: drama em três actos*. Porto: Livraria Portugália, 1947.

\_\_\_\_\_. *El-Rei Sebastião: poema espectacular em três actos*. 2. ed. Porto: Brasília, 1978.

\_\_\_\_\_. *Jacob e o anjo: mistério em três actos, um prólogo e um epílogo*. Porto: Brasília, 1978.

\_\_\_\_\_. O fantástico na obra de Mário de Sá-Carneiro. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio de interpretação crítica*. Lisboa: Portugália, 1964, p. 197-244.

\_\_\_\_\_. *Três peças em um acto*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1969.

RÉGIO, J. Vistas sobre o teatro. In: \_\_\_\_\_. *Três ensaios sobre arte*. Lisboa: Portugalia, 1967, p. 104-70.

RODRIGUES, S. C. Eu e o outro: o duplo. In: \_\_\_\_\_. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988, p.43-49.

RODRIGUES, U. T. José Régio em Paris. *Noites de teatro*, São Paulo, Ática, 1961, v.1, p. 27-35.

ROSENFELD, A. A essência do teatro. In: \_\_\_\_\_. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 21-6.

\_\_\_\_\_. Aspectos do teatro moderno. In: \_\_\_\_\_. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 107-12.

\_\_\_\_\_. A teoria dos gêneros. In: \_\_\_\_\_. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 13-36.

\_\_\_\_\_. O fenômeno teatral. In: \_\_\_\_\_. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.19-41.

ROUBINE, J-J. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. Título original: *Théâtre et mise en scène: 1880 – 1980*, 1980.

RYNGAERT, J-P. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Título original: *Introduction à l'analyse du théâtre*, 1991.

\_\_\_\_\_. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Título original: *Lire le théâtre contemporain*, 1993.

SÁ-CARNEIRO, M. *Obra completa*. Introdução e organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SANT'ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, E. R. dos. Idéias expressionistas no teatro de José Régio. *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, Vila do Conde, n. 3, p. 54-8, dez. 1998.

SAVIOTTI, G. *Estética do teatro antigo e moderno*. Lisboa: Portugalia, s/d.

\_\_\_\_\_. O triunfo da burguesia e o nascimento do drama moderno. In: \_\_\_\_\_. *Filosofia do teatro: tendências estéticas e gosto representativo das origens à formação do drama moderno*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1945, p. 75-81.

SENA, J. de. Oito estudos sobre José Régio (1944-1970). In: \_\_\_\_\_. *Régio, Casais, a "presença" e outros afins*. Porto: Brasília, 1977, p. 81-164.

SERRÃO, J. (Dir). *Dicionário de história de Portugal*. Porto: Figueirinhas, s/d.

SERRÃO, J. V. *História de Portugal: 1640-1750*. Lisboa: Verbo, 1980.

SILVEIRA, F. M. O drama do teatro de José Régio. *Via atlântica*, São Paulo, n. 7, p. 53-60, 2004.

SIMÕES, J. G. *História do movimento da "Presença"*. Porto: Brasília, 1977.

\_\_\_\_\_. José Régio: "Três peças em um acto: Três máscaras, O meu Caso, Mário ou eu próprio – o outro". In: \_\_\_\_\_. *Crítica VI: o teatro contemporâneo (1942-1982)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 77-81.

SIMÕES, M. G. O duplo obscuro, ou seja, a tensão entre o ser e o parecer o Teatro de José Régio. *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, Vila do Conde, n. 6-7, p. 36-9, jun.-dez. 2000.

TEIXEIRA, A. B. Breve nota sobre o teatro de José Régio. *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, Vila do Conde, n. 3, p. 79-81, dez. 1998.

VASCONCELLOS, L. P. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

VIANA, D. M. José Régio: a enunciação mascarada. *Boletim Informativo do Centro de Estudos Portugueses da Universidade de São Paulo*, São Paulo, 3. série, ano XII, n. 3, p.29-53, 1986.