

O SIMBOLISMO
NO TEATRO PORTUGUÊS
(1890-1990)



Biblioteca Breve

SÉRIE LITERATURA

ISBN 972 - 566 - 131 - 1

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ANTÓNIO QUADROS

DUARTE IVO CRUZ

**O SIMBOLISMO
NO TEATRO PORTUGUÊS
(1890-1990)**



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Título

**O SIMBOLISMO NO TEATRO PORTUGUÊS
(1890-1990)**

Biblioteca Breve / Volume 124

1.^a edição — 1991

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*

Divisão de Publicações

Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa

Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

Tiragem

4 000 exemplares

Coordenação geral

Beja Madeira

Orientação gráfica

Luís Correia

Distribuição comercial

Livraria Bertrand, SARL

Apartado 37, Amadora — Portugal

Composição e impressão

Gráfica Maiadouro

Rua Padre Luís Campos, 686 — 4470 MAIA

Agosto 1991

Depósito Legal n.º 41 234/91

ISSN 0871 - 5165

ÍNDICE

I —	<i>O Simbolismo no contexto do teatro português</i>	7
II —	<i>Os dois grandes iniciadores do simbolismo</i>	13
	1) Um dramaturgo-poeta: D. João da Câmara.....	14
	2) Um poeta-dramaturgo: Eugénio de Castro.....	29
III —	«ODrama em Gente» do «Poeta Fingidor»: o simbolismo ambíguo d'O Marinheiro e do demais teatro de Fernando Pessoa..	46
IV —	<i>Um grande dramaturgo que é também um simbolista ortodoxo: António Patrício...</i>	59
V —	<i>Raúl Brandão e o simbolismo Tangencial</i>	74
VI —	<i>Um simbolismo de matriz exclusivamente nossa: o D. Carlos de Teixeira de Pascoaes</i>	88

VII —	<i>José Régio e a tentação do simbolismo</i>	96
VIII —	<i>Bernardo Santareno e o simbolismo limite</i>	108
IX —	<i>Simbolismos Parciais.....</i>	121
	1. Guerra Junqueiro ou o simbolismo a florado	121
	2. Jaime Cortesão ou o Simbolismo indeciso	130
	3. Afonso Lopes Vieira ou o simbolismo incompleto.....	136
	4. Alfredo Cortez ou o simbolismo intermitente.....	144
	5. Fernando Amado ou o simbolismo difuso.....	151
	6. Miguel Torga ou o simbolismo intuído	158
	7. Maria da Graça de Athayde ou o simbolismo esquecido	163
	8. Outros autores ou o simbolismo menor.....	172
X —	<i>Para lá da fronteira do simbolismo</i>	183
	<i>Bibliografia.....</i>	185

INTRODUÇÃO:
O SIMBOLISMO NO CONTEXTO
DO TEATRO PORTUGUÊS

No final do século XIX, a fórmula teatral portuguesa está gasta. O ultra-romantismo encontrou em Camilo (1825-1890) a sua última expressão válida: tão válida que, nos dois *Morgados de Fafe* (1860-1863) ou, ainda antes, em *Patologia do Casamento* (1855), adivinham-se já novas perspectivas de evolução. E mais: em 1857, Gomes de Amorim (1827-1891), o mais requentado dos ultra-românticos, teve um golpe de génio e fez representar o ubuesco *Fígados de Tigre*, onde se encontram sinais exuberantes da mais clara modernidade — de tal forma que não o consideramos tanto precursor do simbolismo, porque mais é precursor do surrealismo ou do anti-teatro. Estes são os reagentes: a fórmula ultra-romântica encontrou a sua última expressão sólida, e como tal «respeitável», em 1869, com *A Morgadinha de Val-Flor* de Pinheiro Chagas (1842-1895). A partir daí, entra-se num marasmo sem história.

Durante 20 anos. Basta ver que a geração de 70 praticamente ignorou o teatro: e que os dois grandes eventos culturais da época, a polémica do «Bom senso e Bom gosto», iniciada em 1865, e as conferências do Casino, em 1871, não tiveram efeitos directos na actividade teatral.

Alguns sinais de mudança

Ou tiveram? Directos, não: mas estes 20 anos que, de 70 a 90, arrastaram os velhos temas e sistemas pelos palcos portugueses, viram apesar de tudo despontar alguns sinais de uma futura renovação. De um lado, assiste-se a uma assinalável produção teórica, que, essa sim, aponta para a reanálise estética e historiográfica do teatro português: a «História do Teatro Português» de Teófilo surge em 1870 e prolonga-se através de diversos volumes de desenvolvimento. Em 1885, Júlio Lourenço Pinto publica «Estética Naturalista», colectânea de estudos escritos e divulgados já dois anos antes, e onde questiona o fundamento estético do teatro.

De outro lado, começam a surgir os sinais de uma maior disciplina e objectividade dramaturgica, através da renovação do teatro histórico — o qual constituía, a partir do final dos anos 30 e designadamente dos concursos do Conservatório (o primeiro em 1837) uma das vertentes fecundas do ultra-romantismo. Agora, porém, a toada é diferente: mais objectiva e mais disciplinada. Autores como Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931: *O Duque de Visen* — 1886) Marcelino Mesquita (1856-1919: *Leonor Teles* — 1889) ou o próprio D. João da Câmara (1852-1908: *D. Afonso*

VI — 1890) definiram um movimento que só iria parar em meados do século XX.

Ao mesmo tempo, procede-se a uma renovação da comédia, de certo modo a partir de um Gervásio Lobato (1850-1895) e de um Eduardo Schwalbach (1860-1946) que, em dezenas de títulos e de êxitos, modernizaram a linguagem e agilizaram o género.

No fundo, o que mais ficou ligado ao velho estilo foi o teatro de temática social, que fez o sucesso de certa linha fecunda de ultra-romantismo, a partir do *Pedro* (1849) de Mendes Leal (1818-1886) de que precisamente, Lobato haveria de trocar, e muito, na *Lisboa em Camisa*. Essa linha, insista-se, foi fecunda e duradoura, com poucas mudanças, a não ser um tom fortemente anticlerical, sobretudo em António Enes (1848-1901) e logo na peça de estreia (*Os Lazarettos* — 1875) e em muitas outras... e de outros autores: Silva Pinto (1848-1911), Lino d'Assunção (1844-1902), Cipriano Jardim (1841-1913), Fernando Caldeira (1841-1894), Larjó Tavares (1857-1839)... toda uma geração, que, de outra forma, seria igual à geração precedente, e à precedente a essa, a partir de Mendes Leal e de Ernesto Biester (1829-1880) criadores por excelência do ultra-romantismo social.

A viragem de 90: criação do simbolismo

Mas nada disto era, e é, verdadeiramente renovador. Ora, pelo contrário, o início da década de 90 marca uma fortíssima viragem estética e estilística, no rotineiro teatro português. Com a vantagem de podermos assinalar, com segurança cronológica, o termo inicial —

o qual, no quadro dramaturgico, remete para um autor concreto, e para duas peças perfeitamente identificáveis.

Trata-se, como adiante se verá, da grande encruzilhada que, no plano do teatro, D. João da Câmara representa: encruzilhada que conduz ao realismo, com *Os Velhos* (1893) e ao simbolismo, com *O Pântano* (1894). É este que nos interessa aqui.

Entretanto, o simbolismo também tem data, autor e título para marcar o seu arranque no quadro mais vasto da poesia e da cultura portuguesa. É *Oaristos* de Eugénio de Castro, publicado em 1890, portanto há rigorosamente 100 anos. A *Belkiss*, primeira peça do mesmo autor, surge em 1894, ano da estreia d'*O Pântano*.

Quer dizer: como adiante se verá, a consistência e a própria dimensão da obra teatral de D. João da Câmara conferem-lhe indiscutível prioridade, no plano da análise dramaturgica propriamente dita — e como tal será considerado, até porque certos sinais da renovação aparecem em peças anteriores. As suas fontes vão directamente ao teatro que se representava na Europa. Mas a publicação dos *Oaristos* antecede em 4 anos a estreia d'*O Pântano*: e a agitação cultural motivada pela inovação da escola e pelo lançamento das revistas literárias que lhe serviram de suporte — «Os Insubmissos» e a «Boémia Nova», ambas de 1889 — certamente terá influído na reformulação proposta, ao mesmo tempo, no mesmo ano, por D. João da Câmara e por Eugénio de Castro, e ainda por uma geração que, entretanto, não se interessou muito pelo teatro. Porque curiosamente, como bem veremos adiante, os iniciadores da escola, tirando o seu grande corifeu, não foram sensíveis à criação dramaturgica.

Cabe aqui referir também a claríssima matriz obviamente francesa da nossa iniciação simbolista. Aliás, em rigor, onde iríamos buscá-la? O que importa dizer é que ela veio directamente, na bagagem de Eugénio de Castro, regressado a Coimbra, vindo de Paris, em 1889. Depois, as influências diversificam-se, até à presença directa de Maeterlink em Pessoa.

Pelo contrário, o saudosismo é bem nosso... Será altura, também, de reconhecer que o simbolismo português, no quadro teatral, surge irregular, desarticulado e algo intermitente. A consciência crítica é cedo abandonada, mas os sinais de um simbolismo mais ou menos ortodoxo perduram até hoje, e marcam autores facilmente enquadráveis noutras áreas da estética e da cultura: «mesmo quando da própria caricatura brota vivo o simbolismo», como escreveu, a propósito de António Feijó (mas generalizamos) Urbano Tavares Rodrigues. E esse aliás, o critério do presente estudo.

A contrapartida desta «indisciplina», aliás bem nossa, estará na homogeneidade e na relativa pujança de uma escola autónoma e específica da cultura portuguesa, que é o saudosismo, o qual nos surge, entretanto, como uma variante específica do simbolismo.

A Renascença Portuguesa, fundada em 1911 e, logo a seguir, dominada pela figura, pela obra e pela doutrina de Teixeira de Pascoaes, constitui o polo aglutinador desta expressão peculiar, que ao simbolismo vai buscar aspectos formais de linguagem, e substanciais de apelo à evocação do *símbolo*.

Como é o teatro simbolista?

As características deste simbolismo global e pouco rigoroso, que durante um século exacto se vem praticando em Portugal, são portanto suficientemente *abertas* para abranger diversas tendências e correntes — mas suficientemente claras e nítidas para definir e aglotinar uma expressão cultural e um estilo literário. Literário, mais do que espectacular, ou, como dirá Régio, «verbalmente espectacular». Mas atenção: quando o espectáculo de todo desaparece, o teatro também não está lá; e se isso *quase* ocorre, por exemplo nos poemas dramáticos de Eugénio de Castro ou de Pessoa, é certo que, mesmo nesses e noutros, a expressão cénica estará presente ou então, não surgem referidos neste estudo.

A expressão cénica está presente, mas surge envolvida por um verbalismo exuberante, e condicionada por um estatismo por vezes pesado. O símbolo impõe-se na palavra e no tema: musicalidade rebuscada, riqueza das analogias; temática fatalista, marcada pelo horror e pela morte; gosto do mórbido, portanto, mas também do fétido e do repugnante; ao contrário, aspiração a uma espiritualidade que geralmente não se atinge; panteísmo e protagonismo da natureza e dos animais, tornados uns e outros, símbolo de estados da alma, prenúncio de fatalidades, analogia de situações existenciais...

Tudo isto, e mais o sentido poético da feitura, constitui um *corpus* teatral específico, por vezes expressamente procurado e assumido, mas, muito mais vezes, implícito em outros géneros ou estilos, dentro da grande linha poética do teatro português.

É o que tentaremos mostrar, ao longo do presente estudo.

II

OS DOIS GRANDES INICIADORES DO SIMBOLISMO DO NOSSO TEMPO

É curioso verificar que o simbolismo explode no teatro português praticamente no mesmo ano, mas através de dois autores que pouco ou nada têm a ver um com o outro. O ano é 1894, e os autores são D. João da Câmara (1852-1908) e Eugénio de Castro (1869-1944). Naquele ano de 94, com efeito, o primeiro escreve *O Pântano*, o segundo, *Belkiss*.

Antes, ambos alinharam e sinalizaram a trajectória simbolista, em obras menores ou em referências episódicas; e ambas se afastam a partir de certa altura, do rigor escolar da nova estética: mas perdurará em ambos, ao longo de uma obra vasta e, sobretudo em D. João da Câmara, muito heterogénea — perdurará, mais aliás em Castro do que em Câmara, o traço constante, ainda que não contínuo, do simbolismo.

Só que um foi mais dramaturgo que poeta: e o outro, bem mais poeta do que dramaturgo.

1) *Um dramaturgo-poeta:*
D. João da Câmara

Não cabe aqui a análise total e exaustiva da vastíssima obra teatral de D. João da Câmara. São mais de 40 títulos que cobrem praticamente todos os géneros e registos, da revista ao drama histórico, do realismo ao verso, da comédia ao dramalhão. Impõe-se, entretanto, lembrar que lhe ficamos a dever, em termos estéticos, uma qualidade notável de feitura; em termos temáticos, uma profundíssima análise sócio-psicológica, numa toada tocante de bondade, ternura, solidariedade; em termos de evolução, a poderosa capacidade inovadora, que introduziu na história do nosso teatro, pelo menos o realismo com *Os Velhos* (1893) e o simbolismo com *O Pântano* (1894). Vale por isso a pena um certo olhar para a raiz deste conjunto, pois ela revela-nos traços inesperados de ligação ao simbolismo.

Sabe-se de há muito que D. João da Câmara escreveu e representou desde os tempos de estudante.

Em 1953, uma neta do autor, Maria Emília Seabra da Câmara, Condessa de Povolide, publicou um interessantíssimo livro de memórias e cartas de D. João da Câmara e de sua mulher, D. Eugénia de Mello Breyner, «A Nossa Junqueira». É frequente, nessa bela compilação, a referência às primícias da obra teatral do autor. E sobretudo, impressiona a opção existencial deste engenheiro, ligado à velha nobreza — o que não era pouco, naquele tempo — mas que tudo sacrificou à extraordinária boémia de escritor intrinsecamente romântico, enternecido, solidário: romântico sim, mas, como vimos, introdutor do realismo e sobretudo do simbolismo no teatro português. A esse respeito diz o

próprio autor, em carta datada de 27 de Setembro de 1876 (portanto antes de partir para o Alentejo, onde trabalhou como engenheiro de caminhos de ferro na implantação do ramal de Cáceres, e onde colheria a inspiração admirável de *Os Velhos*):

«Não há nada pior do que contrariar vocações. Eu vou-me deixar de cerimónias para preconceitos de outros e vou seguir a minha vocação quanto possa. Se não é boa, ou tem inconvenientes, paciência...»

Essa vocação, em 1876, estava firme, era antiga, mas ainda mal definida. D. João da Câmara, que frequentou o Colégio de Campolide dos 11 aos 15 anos (1864-1868), sai de lá com alguns textos representados: pelo menos o drama *O Diabo*, que se perdeu. Enquanto aluno, intervém como actor em diversas récitas: *Hermenegilda*, de Henrique Vale, e, em 1870, a célebre *Ghigi* de Gomes de Amorim, onde faz o Ângelo.

Na verdade, depois de 1868, D. João da Câmara mantém relações com o Colégio, e lá faz representar, em 1873, a comédia *Nobreza* e o monólogo *Charadas e Charadistas*. No ano seguinte por ocasião do Carnaval, estreia *Bernarda no Olimpo* e *Um Apuro Faz um Médico*, ambas, portanto, de 1874. Entretanto estabelece contactos com o teatro profissional: «à noite vou naturalmente ao teatro Variedades ver se falo com o tal Anacleto a respeito da minha mágica» escreve em 27 de Setembro de 1876 a sua mulher. Não há notícia dessa mágica. Mas, em nova carta, três dias depois (30/9): «a minha comédia ficou hoje aprovada em D. Maria. O Biester gostou muito dela. Já mandou tirar papéis. Entra Augusto Rosa, Virgínia e Lima. Este Lima nunca o vi. Vou hoje ao D. Maria para o ver e tratar de o conhecer. Não só para isto, mas também para aquecer o negócio».

E em 2 de Outubro: «Quando fôr para Maфра, vou acabar a Mágica».

A comédia *Ao Pé do Fogão* estreou no D. Maria II em 19 de Dezembro de 1876, sem grande sucesso. D. João da Câmara, num acesso de neura, rasgou-a: mas, anos depois, a mulher entregou-lhe o manuscrito, todo colado...

Em 1888 representou-se no Teatro do Ginásio, «com muito agrado», a comédia em verso *D. Brízida*. De um acto apenas, trata com ironia um tema repetitivo do autor — os amores falhados. O verso é engenhoso, e relaciona a obra com três das últimas peças do autor *O Auto do Menino Jesus*, *Os Dois Barcos* e *O Poeta e Saudade*, publicadas em 1903.

Temos pois que entre 1876 (*Ao Pé do Fogão* — D. Maria) e 1888 (*D. Brízida-Ginásio*) a acção profissional do dramaturgo só surge levemente marcada pelo monólogo *Os Gatos*, representado em 1885 por Augusto Rosa. Em 1890, como se sabe, seria a consagração com o *D. Afonso VI* no D. Maria.

Ora, nesta época de silêncio, o autor produziu uma série de manuscritos que Luís Francisco Rebello encontrou. São eles: *Quem Fumou* — 1 acto, sem data; *O Chapéu de 3 Bicos* — 1 acto longo, sem data; *A Pastilha* — 4 actos, sem data; *Bernarda no Olimpo* — 1 acto, 1874, já citada; *Constança ou Lutas íntimas* — 3 actos, Agosto de 1876 (existem dois manuscritos, cada um com seu título, mas mais ou menos idênticos, e ainda um «enredo» com o nome de *Lutas íntimas* que desenvolve a acção e aumenta os personagens) *Vénus de Espuma* — 1 acto, Setembro de 1876; *A Coisa Má* — 4 actos; (existem 3 manuscritos, um deles sem data e menos elaborado, os outros respectivamente de Novembro e Dezembro de

1885. O segundo, com o título de *Fernando* cortado e substituído pelo título definitivo *A Coisa Má*. O último, com ligeiras diferenças relativamente ao anterior, tem todo o 4.º acto cortado).

Enfim, Raúl Brandão, na morte de dramaturgo, assinala uma peça incompleta, *As Comadres de Pamoia* e um projecto, *O Sermão da Monhanha*.

Análise de conjunto da obra e da pessoa

Verifica-se pois que, destes títulos, só um era conhecido. Urge estudar os inéditos, pois eles ganham interesse, sobretudo à luz do conjunto da dramaturgia do autor. Essa dramaturgia espalha-se como vimos por dezenas de títulos, entre monólogos, operetas, mágicas e peças diversas escritas a duas, três e quatro mãos. Temos pois de nos situar, nessa produção torrencial e eminentemente profissional, no núcleo de obras dramáticas de verdadeira expressão — isto, salvaguardando a qualidade e originalidade de tudo o que D. João da Câmara criou. Característica imediata desta obra será a sua própria dispersão por géneros, e, apesar disso, a aglutinação que o estilo muito pessoal do autor comporta, e sobretudo, a capacidade de inovação. Com efeito, a disciplina do realismo e a difusão do simbolismo foram introduzidas por D. João da Câmara, em termos mais ou menos absolutos, na nossa cultura teatral. Dentro de um temperamento romântico, que constitui um dos tais valores fortes de aglutinação. E mais: com uma ternura e solidariedade humana, que nasce na idiossincrasia profunda do autor. Aliás, a aura de «santo» que lhe ficou é atestada por todos os contemporâneos e surge aqui a propósito. «Meses depois da sua morte — escreveu Raúl Brandão — ainda os pobres o procuravam nos sítios do costume: — o

Senhor D. João? o Senhor D. João? — Morreu — Morreu! morreu!... e partiam a chorar. Agora é que eu sinto todo o encanto desse homem falando baixinho, a olhar a gente por cima das lunetas. Andou mal vestido. Não soube o valor do dinheiro. Desceu aos desgraçados com ternura e uma simplicidade de fidalgo e de santo. Nos últimos quatro anos ganhou contos de réis: deu tudo, levaram-lhe tudo. Até de madrugada o procuravam para lhe pedir dinheiro emprestado. E nunca o ouvi queixar-se nem dizer mal de ninguém. Foi um poeta e um Santo». No mesmo passo, diz Brandão que, «depois de morto remecheram-lhe nos papéis e nos bolsos: só lhe encontraram recortes de jornais, anúncios de desgraçados pedindo esmola».

Duas cartas da mulher confirmam, com ternura emocionante mas sentido do real, este temperamento — e a boémia de espírito que lhe foi inerente; em 13 de Junho de 1878: «não jogues nem emprestes dinheiro, porque não podes, se puderes dar alguma esmolinha é diferente, isso fazes tu porque és muito bom». E, em 17 de Junho do mesmo ano: «Tu és naturalmente generoso e bem fazejo, qualidades que são perigosas para a economia; mas que devem ser moderadas pela razão; quem tem pouco deve saber regular-se; não emprestes dinheiro a ninguém, porque ordinariamente não pagam e fazem-se inimigos».

Estas citações são importantes, porque situam a principal característica da obra, o grande valor aglutinante — a saber, justamente, a personalidade criadora do autor. «João da Câmara, escreve Luís Francisco Rebello, não foi um puro romântico, como não foi um puro realista nem um puro simbolista. As três tendências acham-se combinadas — mas nem

sempre fundidas, ou menos harmonicamente equilibradas entre si — ao longo das suas peças». O mesmo autor fala-nos, noutro local, «no extremo idealismo da sua (de D. J. C.) mundividência que confere unidade ao diversificado universo dramático que criou e serve de comum denominador às personagens que nele deambulam». E em sentido semelhante aponta Eurico Lisboa Filho, ao referir, «como qualidades que predispõe D. João da Câmara para a criação dramática, o lirismo, o espírito satírico, a doçura e a calma, a capacidade de análise íntima, a interioridade, o sentido do teatro»...

Mas, com tudo isto, coexiste a capacidade quase divinatória de abrir caminhos para o teatro português. Já falamos no realismo com *Os Velhos* e no simbolismo com *O Pântano* — 1894. Importará, então, sublinhar agora que D. João da Câmara não foi, sempre, um autor de vanguarda na sua época. Foi sempre, isso sim, um autor original. E mais: em toda a sua produção, encontramos o sentido de recriação simbólica da linguagem e da imagem. Foi quase sempre simbolista, mesmo quando o não desejou.

Se seguirmos a cronologia, encontraremos, quase logo no início da sua obra, duas grandes peças históricas, em verso. Isto numa altura em que o género parecia esgotado. Na verdade, *D. Afonso VI* é de 1890, e *Alcácer Quibir*, de 1891. Antes escrevera, além de mais, o pequeno acto em verso *D. Brizida* (1888). A estreia profissional não alvitrou, assim, um dramaturgo preocupado com a renovação. Mas a qualidade do verso, no *D. Afonso VI*, o intimismo de certas cenas, a sensibilidade com que se descreve e acompanha a

tragédia subjectiva do Rei, são logo assinaláveis e notáveis.

Mas mais: certas passagens adivinham, com uma grande clareza, a estética simbolista. Veja-se como exemplo entre muitas mais, esta admirável fala da Rainha:

«É triste a nossa Côrte. Os homens, uns
tiranos, e metem medo à gente; as damas
[que me destes
São-me d'este sepulcro os lugubres ciprestes:
Peço um carinho, um riso, uma palavra
[apenas.
Mas é tudo pecado, o que não fôr novenas!
Às vezes, na varanda, às horas do Sol posto,
Saudosa, peço à noite um bálsamo ao
[desgosto... Ironia cruel!
Como remédio à dor
Tenho apenas o vento a uivar no corredor;
E, como é longa a noite e a treva me enregela,
Busco a luz da manhã nas físgas da janela.
De dia quero a noite, irmã desta agonia
E passo a noite imensa a desejar o dia!»

Em *Alcácer Quibir*, avulta, por sobre o pano de fundo da batalha, um conflito amoroso algo confuso «através da interacção contínua dos termos presente-passado em direcção a um fim, pretensamente problemático, onde a eliminação de um dos componentes do triângulo dá o tom pungente ao desenlace», como nos diz F. J. Vieira-Pimentel.

Em qualquer caso, também aqui não estão ausentes sinais de simbolismo: Rebello vê-os por exemplo nas

imprecações e gemidos de Sancha Mocho, a pobre demente, «sinistramente prenunciadores da catástrofe iminente».

O intimismo, de tonalidade delicadamente romântica, está presente na primeira grande obra de renovação de D. João da Câmara. Trata-se de *Os Velhos*, comédia representada pela primeira vez em 1893, e que introduz o realismo no teatro português. «Estamos aí perante a primeira peça realista — e mais do que isso, perante um renovo completo de tema, forma, conteúdo, em que a ternura daquele confronto de gerações, poética mas muito objectivamente retratada nas psicologias e ambiente, ainda se casa com a problemática do desenvolvimento económico e da modernização da vida nacional», tal como noutro local escrevemos.

Na verdade, a peça retrata, com rigorosa objectividade, uma cena de aldeia do Alto Alentejo, e as transformações sociais e económicas operadas com a implantação do caminho de ferro. Importa lembrar que a observação é directa, pois D. João da Câmara, engenheiro civil, efectuou, no campo, esses trabalhos. Conviveu com lavradores, Priores, barbeiros, Mestres-Escola. E com raparigas do campo que sonham com príncipes encantados.

A genealidade d'*Os Velhos* situa-se nessa conciliação, bem difícil de conseguir, entre uma análise objectiva e rigorosa da realidade social, sujeita a um poderoso factor de transformação económica, e a ternura e extrema sensibilidade com que se retratam as pessoas e seus problemas. Afinal, intimismo e romantismo fazem parte da realidade... O engenheiro Júlio, apontador dos caminhos de ferro, é o príncipe encantado da jovem Emilinha, neta dos velhos. Mas é também o símbolo da

modernização daquela sociedade fechada. Os dois planos misturam-se.

A cena mais admirável, será talvez a derradeira, em que «Os Velhos» sentem reviver a perenidade do amor. Aí encontramos uma clara intuição simbolista:

«PATACAS — É tão bom pensar! Tu lembras-te também? Mas ainda sou eu, mas ainda és tu... Estou hoje alegre, sinto-me hoje... Deve ser do vinho. Olha, como cantam os pardalitos lá fora... Se fosse Primavera era aí um concerto de tentilhões e melros... ! Eles são sempre os mesmos... e nós também não mudámos. Como eu te adoro, minha Emília! Não mudámos, nada mudou!»

Outro tema dominante, sobretudo nestas peças realistas, é a transposição das gerações, nos amores possíveis ou impossíveis: Porfírio-Emília, Bento-Ana, Patacas-Emília/Júlio-Emilinha (*Os Velhos*). Dentro do realismo dominante — mas, como vimos e veremos, de modo nenhum absoluto — outras peças repetem a fórmula, sem igual sucesso: *O Ganha-Perde* (1896), *A Triste Viúvinha* (1897), que esteve para ser representada em França, *A Rosa Engeitada* (1901), *Casamento e Mortalha* (1904). Sem igual sucesso, dizemos, mas com qualidade artesanal, sentido do teatro, ternura na retratação. *Casamento e Mortalha* retoma aliás, com relevância, o tema citado da transposição, para outra geração, dos amores frustrados dos velhos. Surgira esse tema, de certo modo, numa comédia semi-falhada, *A Toutinegra Real* (1895), de linguagem quase ultra-romântica, mas que se salva no velho casal Dr. Quinto Cúrsio — D. Paula, que

recordam amores de há 50 anos. *A Triste Viúvinha* «sofistica» o conflito, pois os amores da viúva Nazaré e do mestre-escola João Alegria são frustrados por uma necrófila e forçada fidelidade ao morto, por respeito à dedicação que lhe vota Rebelo, o pai, sogro de Nazaré. Contrapontisticamente, os amores de Assunção e do sargento seguem seu curso com total singeleza. Até a *D. Brizida* aflora o problema, no desencontro de Fernando e Maria.

O Ganha-Perde é ainda mais simples, mas situa alguns pontos de referência deste teatro: ambientação na Província, ironia enterneceida pelos notáveis da aldeia, a sensibilidade da relação amorosa entre Bernardim e sua prima Piedade. Isto, em termos eficazes como comédia de costumes.

E quanto à *Rosa Engeitada*, importa aqui referir dois aspectos. Um deles, o rigor e pitoresco admirável da observação de costumes lisboetas nos dois primeiros actos — verdadeira antevisão realista de um certo populismo urbano que surgirá, depois em *Alfama* de António Botto, por exemplo, ou em *O Meu Amor é Traíçoeiro* de Vasco de Mendonça Alves, entre muitos outros.

O outro aspecto liga-se com o simbolismo, que a seguir se destacará. A pobre Rosa, prostituta de ínfima classe, descreve o seu sinistro ambiente, o sórdido quarto onde compartilha a cama de prostituta com um desconhecido:

«ROSA — (o homem) estava a dormir de boca aberta a ressonar que metia pavor. Tornou o galo a cantar, e ainda mais uma vez. Uma noite sem fim. Passou uma carroça e eu levantei a

cabeça a ouvir-lhe o rodar. Sacudiu-me a casa. Depois foi esmorecendo... esmorecendo... Puz-me a bater o queixo com frio. Começou a alvejar a fresta do quarto que dá para o beco... Uma luz muito triste... E a chover sempre... O ressonar do homem era aflito como o estreitor da Garcia... Olhei para ele... estava verde!... Pelo quarto andavam sombras a voar e pareceu-me que o diabo lhe estava a carregar com o joelho em cima do peito e lhe apertava as goelas!... O galo cantou ainda uma vez e depois calou-se. Adormeci de costas, numa aflição. Quando acordei, muito tarde, o homem tinha-se safado, aproveitando o meu sono. Então a Margarida teve dó de mim e deu-me um bocadinho de pão. E todo o dia tenho andado a cismar que um diabo me pôs um joelho em cima do peito e esteve a apertar-me as Goelas. Doe-me aqui... e aqui.»

D. João da Câmara, dramaturgo simbolista

Até aqui, procuramos mostrar a presença de uma raiz simbolizante mesmo em obras marcadamente realistas.

Vejamos agora o teatro programadamente simbolista do nosso autor. Em 1894, portanto no ano seguinte à estreia d'*Os Velhos*, D. João da Câmara inicia o simbolismo português através do drama *O Pântano*. Trata-se de uma verdadeira renovação dos cânones teatrais da época, e não só entre nós: apenas 3 anos antes, portanto em 1891, Paul Fort abre em Paris as

portas do seu Teatro de Arte, sede e motor da dramaturgia simbolista.

Em Portugal, a experiência foi, no mínimo, prematura. Lucciana Stegagno Picchio recorda o que sucedeu a *O Pântano*: «O público, que tinha aplaudido os dramas plebeus e as comédias burguesas, recebeu muito mal *O Pântano*, pois os tempos, já maduros para o teatro realista, ainda não o estavam para a superação da estética naturalista, que o simbolismo representou.»

Diremos que *O Pântano* sofre os excessos de todas as obras iniciáticas e precursoras, a saber, o exagero da feitura. Luís Francisco Rebello seleccionou para esta mesma colecção, como passagem paradigmática, uma cena do 3.º acto, que merece ser recordada a essa luz:

«LUÍSA — A noite o que tem hoje? O nevoeiro do pântano parece que todo ele penetrou dentro de mim!... Invade-me o veneno o coração. Sinto a minha alma a tiritar com frio no lençol húmido e viscoso em que me embrulho. Busquei numa vingança o meu remédio; aumentou o meu desejo, cresceu a minha angústia. E assim vou de rastos, do pesadelo em pesadelo, a percorrer os círculos deste inferno! A noite o que tem hoje?

JOSÉ — Foi-se o luar, desceram lúgubres as trevas, o ar é todo em sossego. Nem um murmúrio. Anda pairando a trovoadas...

LUÍSA — Anda pairando a trovoadas... Serão talvez as nuvens negras que trazem o terror ao meu espírito. Sinto frio na espinha e os nervos

em desordem. Aceito a luta, que me importa. Neste palácio velho já tive noites de sossego. Aos meus ouvidos não chegaram músicas tristes; abri os olhos e não vi sombras vãs bulindo no meu quarto; não gemi no meu leito, hirta de frio; os passos misteriosos nos longos corredores não ousaram turbar o meu delírio. Busquei numa vingança o meu remédio; aumentou meu desejo cresceu a minha angústia. A noite o que tem hoje? Anda pairando a trovoadas! Serão as nuvens negras que trazem o terror ao meu espírito, ou serás tu, que já de mais conheço, que assim tens o segredo de irritar-me?... A noite o que tem hoje?

JOSÉ — O que tem sempre. Dormem as coisas, quando há luz, e quando a gente dorme, acordam elas. Temos cavernas dentro de nós, escuras, onde os maus pensamentos volitam quando é noite, em doidas revoadas de morcegos. Então a gente bate os dentes, então a gente agita-se numa dança de doidos de que o demónio toca a música. Eh! Eh! Eh!»

Outra cena muito característica, a cena I do Acto III, com o lento diálogo entre o Duque e José, entremeado do uivo do cão.

Este grande exagero escolar marca por tal forma a peça, que as suas melhores passagens situam-se, exactamente, na coerência de ambientação. Quer dizer: o primeiro e o quarto actos, desenrolados longe do pântano, em ambiente normal, acusam uma fraqueza de estrutura e de linguagem que os dois actos intermédios

superam — exactamente porque o ambiente simbolista do pântano os marca e justifica. Há artificialidade nas personagens e no entrecho, de certo: mas a grandeza no terror decadente tem dimensão, a linguagem é bela, e certos personagens mais terra-a-terra, como o Doutor — espécie de *raisonneur* semelhante ao já citado Quinto Cúrsio, ou ao Dr. Severo de *Aldeia na Corte*, escrita com Delfim Guimarães (1872-1933) ou mesmo à dupla Porfírio/Prior d’*Os Velhos* equilibram um pouco a acção.

D. João da Câmara aproximou-se ainda da estética simbolista em diversos textos. *O Beijo do Infante*, estreado em 1898, vai buscar à evocação do Infante D. Henrique, feita por um velho marinheiro, o ambiente peculiar do simbolismo. Trata-se muito concretamente da evocação das forças significantes e simbólicas nos actos, nas condutas, nos objectos, nos ambientes e elementos naturais. Ouçamos o velho pescador André contar como, em criança, recebeu o beijo do Infante:

«ANDRÉ — (Muito sereno). Era pois o Infante sobre o rochedo de Sagres. Falava ao Mar das Trevas em meio do temporal. Como vos disse, meu pai fora para o mar à pesca, minha mãe sumira-se-lhe o leite e eu chorava com fome. O Infante falava!... Nem por muita ciência deixa o homem de ervilhar às vezes. O céu vinha abaixo com a trovoada, e eu em choros e aquela voz toda a noite a falar, toda a noite, ainda mais afligíamos a pobre mulherzinha! Mal o dia vinha rompendo, saiu minha mãe. O Sol nasceu, fugiram as nuvens, aquietou-se o mar, todo ele oiro, safiras e aljofre.

Ao longe andava o barco. Minha mãe ergueu-me em seus braços e eu, todo contente, abri os meus, como cruz de salvação, que lá de longe haviam de avistar. Sabeis como D. Henrique era metido consigo e duro para os mais. Foi sol que lhe subiu à cabeça naquela manhã ou viu em mim pequenino as glórias do futuro? Se adivinhou que, em busca do Preste João, eu havia de ir ao cabo dessa África e o meu neto... aonde? aonde, Teresica? Talvez a essa índia, que há tanto buscamos. Dá-me um caneco de vinho.

O Infante ergueu-me em seus braços, afagou-me os canuditos loiros, beijou-me na minha boca! Naquele beijo deu-me um pedaço da sua alma! Sinto-o!...»

Mas onde D. João da Câmara melhor conciliou a nova estética simbolista com as exigências da cena, foi no drama *Meia-noite*, estreado em 1900. Num ambiente «esfumado» e difuso da Sé de Lisboa, assistimos ao estranho amor de Romana, afilhada do Cónego, e do organista Crisóstomo. Esse amor esfuma-se também num ambiente de mística e transfiguração, profundamente simbolista.

Vejamos o diálogo de Romana e Crisóstomo:

«ROMANA — Crisóstomo, escuta. Aqui mais perto. Enquanto o padrinho não volta. De joelhos!

CRISÓSTOMO — É a primeira vez, última também. Ainda mal na posse do almejado momento, assim o adivinho na tua quietação que me espanta, sinto-o na saudade que já é amargura.

ROMANA — Ouves aqueles sinos. Responde-me então: quando houveramos de trocar o nosso primeiro beijo, não seria temeridade acordarmos o céu? Como nos havia ele de olhar com seus olhos que são tantos?... Como Como fitarmos os nossos nas estrelas?

CRISÓSTOMO — Ao pé de ti que me importava...»

2) *Um poeta-dramaturgo:*
Eugénio de Castro

Vimos que, no mesmo ano de 1894, surgem no teatro português os dois primeiros textos indiscutíveis de expressão simbolista — *O Pântano* de D. João da Câmara e a *Belkiss, Rainha do Sabá, de Axum e do Imar* de Eugénio de Castro. Este é considerado entre nós, e bem, o grande corifeu da escola: a sua expressão doutrinária é rigorosa, fruto em parte de um convívio directo, em Paris, com grandes nomes do simbolismo. O Prefácio de *Oaristos*, datado de 1890, avança com uma verdadeira estética e sistemática da escola: «liberdade de Ritmo», «alexandrinos de cesura deslocada e alguns outros sem cesura», «rimas cruzadas» «a adaptação do

delicioso (sic) ritmo francês, *rondel*, «o desconhecido processo da aliteração» «rimas raras, rutilantes», «vocabulário escolhido e variado».

E sobretudo, dois conceitos básicos da estética simbolista:

- «as palavras, independentemente da ideia que representam, têm a sua beleza própria»;
- «a simpatia que lhe (ao «Poeta») merece esse estilo chamado decadente».

Tudo isto, tendo em vista a «ORIGINALIDADE».

Armado com tal receituário poético, que, no início, seguirá com rigor, lança-se Eugénio de Castro, a partir do ano referencial de 94, em algumas teatralizações, que a debilidade da expressão cénica não deixa desenvolver. Nesse mesmo ano, aliás o autor já integrara no livro de poemas *Silva* um belo monólogo de equívoca sensualidade, onde a *Filha de Rei Guardando Patos* sublima a sua virgindade num banho no rio. «Águas virgens beijai a minha virgindade» diz, «completamente nua», antes de entrar na ribeira, onde longamente dialoga com o seu próprio corpo e com a água fria, cercada de «insectos couraçados de ouro e pedrarias (que) pousam nos seus cabelos como jóias».

A verdade é que todo o receituário, simbolista já desponta nesta ambígua satisfação sensual: «lincúrios, prázias, jades e turquezas», mas também «cadáveres hediondos de náufragos roídos pelos peixes», «noivos moribundos (que) dão anéis às noivas lírias, brancas de mágoa», e a relação sensual com a água, «pobre água cristalina! Beijou-me e partiu, como um condenado que beijassem a noiva ao pé da guilhotina...»

Quer dizer: a riqueza pesada do vocabulário, o recurso à simbólica das jóias, das flores e da natureza, comporta a contraposição do mórbido e necrófilo, de repugnante, da podridão e decomposição física. E ainda, a frustração do amor, o equívoco da virgindade gelada, e até, a solidão existencial: «viverei só: ninguém no mundo me merece...»

Belkiss, um modelo acabado e uma peça-chave

Ora este enorme potencial dramático é aplicado ao teatro, na sua plenitude em *Belkiss*. Mas desde já se diga que o turbilhão de imagens, cenas, símbolos, analogias e palavras, surge em rutura com a dinâmica teatral. Claro que se trata de *teatro* como texto realizado (ou realizável) dinamicamente: mas, muito na ortodoxia dos simbolistas, Eugénio de Castro não cuida das imposições da realização dinâmica.

Belkiss constitui um esplendoroso poema em prosa. Mas há que não perder de vista a raiz psicológica e factual da acção, num emaranhado impressionante de imagens e símbolos verbais, que correm todo o receituário da escola. Citá-los todos seria, na prática, transcrever, quase na íntegra, os XV quadros do poema dramático...

Belkiss transfere para a sensualidade exterior de um ambiente *asiático*, a frustração da sua virgindade frígida:

«Até as feias são beijadas e enleadas com amor! e eu, eu que sou linda — como a água do meu banho me tem mostrado, vivo aqui, pobre flor estéril gelada pelas tuas palavras, petrificada pelos teus conselhos, amordaçando os meus

desejos e amamentando o meu tormento, que me morde como um escorpião! Para que nasci eu com uma tão linda boca?»

diz ao velho Zophesamin, coreuta de tragédias e desgraças que se consumirão quando Belkiss consumir o seu amor e a sua sensualidade:

«Quero dizer, que és mais desgraçada que as escravas que andam pelos caminhos, apanhando os excrementos dos camelos... (...) Mais te valera ser úlcera de pobre, mais te valera ser piolho ou sapo, mais te valera ser a pedra que os britadores estão britando, que ser o que és, pobrezinha no meio de tantas riquezas!... Tens a alma cheia de víboras...»

Belkiss concentra a sua frustração num amor abstracto pelo Rei Salomão, o qual «ama as mulheres como tu amas as pedras preciosas». A paixão é de tal ordem, que só não se suicida por «um sentimento de altivo pudor não (lhe) fizesse passar por diante dos olhos a imagem deste corpo inviolado, estendido em baixo sobre as lajes, reduzido a uma massa informe, ensanguentada e repugnante»...

E vai por aí fora a peça, numa alternância de evocações de um luxo *decadente* e de uma morbidez repugnante, onde a vida aparece contraposta a «um sonho doce», e onde sobressai a impossibilidade do amor:

«o amor que julgamos eterno, é hoje um amor de doentes, um amor de outono, um amor moribundo...»

Belkiss tenta fugir do fascínio abstracto de Salomão, que, aliás, nunca viu. Mas a alternativa é a sua frustração frígida, o sangue e a morte:

«Morrerei virgem!... O meu corpo será uma roseira numa cisterna... Zophesamin tem razão, e Hadad não mentiu... Possuída por Salomão, coitadinha de mim! seria um colar de rubis ao pescoço de uma velha escrava... Não faria caso de uma taça de licor finíssimo quem se embebeda todos os dias com vinho ordinário... Ficaria na memória de Salomão como um diamante caído num monte de seixos... Florirei para regalo dos meus olhos... Desejada, pisarei os desejos que suscito... Só eu sei abrir com cinco chaves de ouro o cofre onde tenho as minhas jóias mais amadas... e as mais amadas só as ponho quando estou sozinha, porque só eu as mereço...»

Uma incursão pela «sombria floresta que todos dizem cheia de clamores nunca escutados e de alucinações nunca sentidas» dá-nos uma das mais características expressões do instrumental simbolista — o lago para onde a impele um fatalismo de loucura, e que lhe produz o «sonho» que a conduzirá a Salomão e à sua própria loucura.

A descrição da chegada da frota que visitou Salomão, refina ainda mais este instrumental. Os presentes para

Belkiss são «raízes de *boaras* (...) raízes odoríferos de brancelhas e folhas de *balis* (...) folhas de *beliantes*, cozidos com banhas de leão, açafraão e vinho de palmeira»...

Mas pior: depois de se terem perdido num denso «nevoeiro», os enviados de Belkiss chegam «a Jerusalém num anoitecer de violeta e oiro» e encontram Salomão, absurdamente cercado de «virgens (que) exibiam a frescura intacta dos seus seios arquejantes como rolas feridas»! Aí, começa a escurecer no palácio de Belkiss: e mais escurece à medida em que a Rainha de Sabá se decide a partir para Jerusalém. «Há sete dias que vivemos nesta escuridão», «por causa desse funesto amor a nuvem» sepultou-os «numa noite mais húmida e tenebrosa que os túmulos» — outra vez a evocação da morte na sua componente de decomposição física e podridão.

E é claro que essa tragédia se consome no momento exacto da consumação do amor de Belkiss e Salomão: «as açucenas estão cheias de sangue», Belkiss mergulha na loucura, que a conduz à morte: só então a luz volta a Sabá!

Esta descrição é longa, mas serve para caracterizar com rigor, o rigor da aplicação do receituário simbolista. Sem grande qualidade cénica, *Belkiss* contém um belíssimo poema dramático — e até um belo espectáculo, se se souber tirar dele o dinamismo que também possui. No plano da forma, refira-se ainda a riqueza musical do poema, que Rui Coelho transpôs para a ópera com o mesmo nome (1924).

No plano do conteúdo, repare-se na fatalidade existencial da frustração do amor, na alternância entre o luxo sensual, o gelo, a decadência, grotesca

decomposição física da morte, que constituem, na verdade, os grandes parâmetros da poesia dramática de Eugénio de Castro e, como vimos e veremos, mais ou menos de todo o simbolismo no teatro português.

O afastamento do simbolismo formal

Ora bem: todos os críticos são concordes em reconhecer que Eugénio de Castro se afastou a partir de certa altura do simbolismo, não obstante se manter mais ou menos fiel a características de feitura poética que Hernâni Cidade, com rigor, definiu «desde o fulgor imprevisto do mesmo símbolo, e imagens e metáforas que o acompanham, até o inaudito do léxico, rebuscado entre o que provoque mais viva impressão de magnificências aristocráticas, exóticos lampejos, expressividade musical, voluptuosa harmonia imitativa... sem esquecer a riqueza imprevista da rima».

Aliás, Eugénio de Castro só se aproximará da estrutura dramática em mais quatro poemas: *Sagramor* (1895), *Os Olhos da Ilusão* (in *Salomé*, 1896), *O Rei Galaor* (1897) e *O Anel de Polícrates* (1907); isto, não obstante a dramaticidade intrínseca de poemas narrativos como *Constança* (1900), *O Filho Pródigo* (1907) e *O Cavaleiro das Mãos Inesistíveis* (1916) de que Rui Coelho extraiu uma ópera estreada em 1927.

O *Sagramor* é uma espécie de Fausto português. Andrés González-Blanco caracteriza-o, algo insolitamente, como «tipo de poema intelectual, formado de elementos exclusivamente literários, sem ligação com a realidade» referindo ainda «os símbolos, as paixões abstractas (...) como forças cegas». Em qualquer caso, se as imagens são ainda próximas do

simbolismo, a construção poética começa a despojar-se e a aproximar-se de uma simplicidade clássica:

«CECÍLIA — Prenderam-me, senhor.
Porque furtei anéis, para florir meus dedos...
Meus olhos, de chorar, já vão perdendo a cor,
Quais, sob a chuva, pelo outono, os
[arvoredos...
Sofrendo a todo o instante humilhações,
[martírios,
Por braceletes, tenho estas duras algemas...
Pois não viram, meu Deus! que os teus dedos
[são lírios,
Que só podem viver orvalhadas de gemas?
Que doce crime o teu! Crime de anjo
[travesso...
Que olhos cheios de dor!»

Apesar de tudo, os sinais simbólicos ainda são evidentes. Sagramor «estremece» «por ver tremer as flores deste pobre coval», precisamente o da Cecília, que morre depois de amar Sagramor. Este explicara-lhe a impossibilidade do amor:

«Cecília, o amor engana as almas inocentes,
Só derrama ilusões, só quimeras inspira;
Dos antros faz reais palácios resplendentes,
Com mármore, cristais e lhamas de mentira.
Quando aqui penetrei, esta enxovia tinha
A opulência e o fulgor dum alcácer de lendas,
E este leito, julguei-o um leito de rainha,
Com sedas orientais e nevoeiros de rendas...
Por toda a parte vi ouros, espelhos, telas,

Figuras de alabastro entre verdes grinaldas,
Rosas cujo esplendor vencia o das estrelas,
E em mosaico, no chão, berilos e esmeraldas.
Mas hoje tudo é negro, embaciado, sombrio,
Das pombas que enxerguei, nada agora se

[enxerga:

Flores, sedas, cristais, gemas — tudo fugiu!
Adormeci no céu e acordei numa enxerga!
Não posso aqui viver, neste abismo

[alarmante,

Onde as paredes, como espectros vingativos,
Combinam, por sinais maléficos, o instante
Em que hão-de desabar e sepultar-nos vivos!
Vamos fugir!... Enchi de vinho as sentinelas:
Que já estão a dormir...»

O poema encerra com uma macabra procissão de aparições, entre elas a própria Belkiss, e ainda Salomão, Cleópatra, Calígula, Frei Gil de Santarém, Luís II da Baviera, Baudelaire... numa «Tarde de nevoeiro», Sagramor prepara-se para morrer. O ambiente é de «sepúlcros» e «cruzes pretas»; numa litania de desgraças que faz lembrar o *Só* de António Nobre publicado três anos antes:

«Que música de dor anda no ar cinzento!
Que aflita música de dores!
Ais das crianças dormindo ao relento,
E das esposas dos jogadores!
Ais dos ceguinhos perdidos nos ermos,
Das grandes Rainhas que estão na pobreza,
Das noivas traídas, dos velhos enfermos...
Tristeza... Tristeza...

E o céu é todo feito de saudade,
De dobres de enterro magoando as aldeias,
De lindas almas de donzelas feias,
D'almas de virgens que vão ser freiras contra
[vontade...

E a terra, olhando o céu crepuscular,
É como a viúva dum criminoso, a desdobrar,
Com mãos de cera, seu vestido de noivado
Muito velhinho, todo desbotado...

(O nevoeiro torna-se cada vez mais denso)

Onde estais, onde estais, doces dias azuis?
Chove cinza em minh'alma, e os seus balcões
[absortos
Olham sobre extensíssimos paúis
Todos coalhados de cisnes mortos...»

E a galeria de fantasmas, um pouco no mesmo tom,
repete a crepuscular frustração existencial...

Duas cenas próximas dos clássicos

Os Olhos da Ilusão e *O Anel de Polícrates* retomam este tema, só que aligeirado em termos de irónica parábola. A primeira, incluída em *Salomé e outros poemas* acaba em ritmo de comédia alegórica, com um atleta grego, Filemon algo equívoco na verdade, apaixonado pela velha Xântipa porque a vê através dos «olhos de ilusão» que Lísdice lhe colocou nas órbitas despeitada pela frieza e desinteresse do Filemon.

Para este, na verdade, «o amor efemina e corrompe os atletas», pelo que «às virgens mais graciosas» prefere

«as c'róas gloriosas ganhas no pugilato e a conduzir quadrigas» pelo que «embalde desnudais a graça não vencida desses corpos em flor, finos e rescendentes»...

Mais clássico na feitura, mais linear no tema e igualmente leve no entrecho será *O Anel de Polícrates*, poema de diálogo seguro e entrecho leve. O verso é, aqui, claramente clássico, e o diálogo fortemente irónico:

«Ha, para cativar as virgens indiferentes,
Uma droga de truz: enche-las de presentes.
Embora a persuasão em teus lábios habite,
Um anel, um medalhão d'agata ou malachite,
Uns brincos ou um rubi de fina
[transparência
Conseguirão bem mais que a maior
[eloquência.
Agamedes, no entanto é meu dever dizer-te
Que este velho processo as mulheres perverte
E lança na ruína os homens. A mulher
É um poço de ambição: quanto mais tem,
[mais quer».

Mas mesmo assim, não falta lá o recurso ao valor simbólico da palavra e, no plano temático, certa frustração do amor, bem expressa na bela fala final de Melissa:

«Sereis constantemente a sua companheira!
Quanto mais longe andar, mais perto andarei
[dele!
A luz dos meus olhos e o aroma desta pele
Nunca mais, adoçando as suas agonias,

Deixarão de alumiar e embalsamar-lhe os
[diais!
A andorinha do mar, soerguida em canto
[anceio
De longe há-de lembrar-lhe o meu temido
[seio,
Dupla taça de mirra e lacteas claridades;
Meus olhos cor do céu lhe mandarão
[saudades
P'los lagos vesperais d'águas glaucas e
[cerulas
P'la voz do rouxinol, chamalo-ei com pérolas;
Meus cabelos de luz, derramado p'lo sono,
Nas árvores verá, quando as doirar o outono;
E assim, fusile o sol, ou resplandeça a lua,
Sempre ele me terá, meiga, radiosa e nua,
Vivendo no presente as horas no passado!
Deixo-o e com ele vou! Vou-me e fico a seu
[lado!
Adeus, Anacreonte! Adeus risonhos céus,
Onde aprendi a amar!»

A ironia, entretanto, sobressai, como nesta formidável descrição da juventude de Melissa:

«Orfã de pai e mãe, uma velha parenta,
Rodoclêa de nome, e d'alma ferrujenta,
Tomou-me para casa, e encheu-me de
[trabalhos,
Cobrando eu por salário um caldo negro e
[ralhos,
Felicíssima quando a velha, em fúria louca,
Não me vinha zurzir com a esguedelhada

[roca.
 Se ao bosque ia por lenha, ou quando, às
 [tardes, ia
 A fonte, — qual ladrão, não andava, corria,
 Mas ao voltar, trazendo em sangue estes
 [meus pés,
 Punha-se ela a gritar: —
 «Que lesma que
 [tu és!»
 E aquele resingar jamais tinha uma pausa!
 Mesmo a sonhar, ralhava! Era por minha
 [causa
 Que o vento arrepelava as fruteiras na horta,
 Que se toldava o vinho, e que rangia a porta,
 Que chovia demais, e se escondia o sol!»

E também surgem as evocações simbólicas do horror e da desgraça e da morte, como nesta fala de Anacreonte:

«D'essa voz escutando a retumbante ameaça,
 Vendo, negras, pairar mil aves de desgraça
 Naquele aureo salão, tão sumptuoso e lindo,
 Onde até sob os pés as gemas se estão rindo,
 Ficamos a tremer, quais se o gelo das calmas
 Cumieiras do monte Ida entrará em nossas
 [almas»

Uma síntese temática: o Rei Galaor

João Gaspar Simões considera o *Rei Galaor* como «o primeiro passo decisivo para o abandono dos motivos ao gesto decadentista». Por seu lado Tereza Rita Lopes

refere-a como «a última peça de Castro concebida à maneira do simbolismo». De uma forma ou outra, trata-se de um poema dramático de largo potencial cénico e na verdade de clara raiz simbolista. Antes de mais, no ambiente: o «grande e taciturno salão revestido de velhas tapeçarias» onde, ao «crepúsculo», vemos Galaor «pensativo e lúgubre», abre-nos logo a porta a uma cena de horror, motivada pela fatalidade do amor que o Rei, cheio de presságios, quer evitar.

Para isso encerrou a filha, Sibila, preferindo mesmo cegá-la, a deixar que conheça o mundo. Curiosamente, Afonso Lopes Vieira haveria de retomar o tema cerca de meio século depois, no poema *Branca-Flor*. Por seu lado, a linguagem está próxima da musicalidade simbolista, tendo aliás o *Rei Galaor* servido de texto a uma ópera do compositor brasileiro Araújo Viana e a outra, inédita, de Pedro do Prado.

Mundo e vida constituem, para Galaor um alucinante caos de trevas, repessado das imagens de terror, caras aos simbolistas:

«Se blasfemo, é só Deus o culpado,
Ele que me fez ver o mar convulsionado
O símbolo da vida, um símbolo medonho,
Que, acordado, me gela, e me apunhala em
[sonho!
Se a vida queres ver, põe no mar os teus
[olhos...

(Levantando-se e aproximando-se da janela)

Abre os teus olhos, vê:
Além, galgando escolhos,

Na confusão dum grande choque de gigantes,
As vagas a correr atropelam-se uivantes;
Gemem, cheias de dor, sibilam, revoltadas,
Trocam beijos e flor's, brandem finas
[espadas;
Neste instante servis, e logo em gestos
[nobres,
Arqueiam-se quais reis, e humilham-se quais
[pobres;
Estas vestidas de ódio e aquelas de desejos,
Umas cravam punhais, outras derramam
[beijos;
Não param, correm sempre em filas
[luminosa,
Ameaçam varonis, suplicam lastimosas;
Despenham-se no abismo, erguem-se às
[nuvens belas,
Gemem, riem, dão ais, e afinal todas elas,
A blasfemar, a rir e a chorar, uma a uma,
Vão desfazer-se além, na praia de ouro, em
[espuma!»

Galaor procura, pois, numa perversão do amor, evitar um desfecho que sabe fatal, antes que chegue «a Morte negra e fria»: cega, isolada, ignorante, fechada no final de um «longo e tenebroso corredor abobadado, Sibila chega à fala com o Desconhecido. Este pensa ver nela a redenção do amor:

«Há quantos anos já que embalde te buscava!
Uma noite, quando eu minha vida passava,
Pobre órfão, sem irmãs, a maldizer a sorte,
A chorar sem descanso e a apetecer a morte,

Uma noite, sonhando, ouvi a tua voz,
Que no meu coração todo chagado pôs,
Com dedos de veludo, um diadema de
[aromas,
E que, entre a exalação de balsâmicas gomas,
Me levou, num batel ornado de jasmims,
Por arquipélagos de lúcidos jardins,
Por dourados canais, aonde as borboletas
Par'ciam malmequer's, rosas e violetas,
Que um lindo anjo, de olhos cheios de
[promessas,
Stivesse a desfolhar sobre as nossas
[cabeças...
Receando que essa voz de angélica meiguice,
Que essa aprilina voz co'o sono me fugisse,
De angústia estremeci ao despertar...
Mas não,
Não me fugiu!»

A pobre Sibila, num belo poema, narra-lhe a
situação,

«Por piedade, senhor! basta de maldições!
O rei, meu pai, é meu amigo, e o seu amor
É que aqui me prendeu... Prendeu-me p'lo
[terror
Do que está p'ra chegar... dos pegos
[aliciantes,
Onde enganados vão morrer os mareantes...
Esta noite, ao saber que a minha fronte bela
Estava quase a chegar à única janela
Desta torre, ao saber que enfim os olhos
[meus

Iam breve fitar as árvores, os céus,
As estrelas, o sol, os laranjais risonhos,
As florestas e o mar, tudo o que eu só em
[sonhos
Tinha visto até hoje, ele, o meu pobre pai,
Que se afogara em fel p'ra me poupar um ai,
— Credo que a vista é um mal que requeima
[e entontece
As almas infantis, onde a inocência cresce,
Ele, cuja voz treme ao pronunciar meu nome,
Veio aqui, quando eu estava a dormir...
[e cegou-me!»

O pior disto tudo é que os presságios se confirmam!
O Desconhecido foge com Sibila, mas Galaor
reconhece nele um filho abandonado.

Pese embora sentirem-se nesta peça que, recorde-se,
data de 1897, sinais de afastamento formal do
simbolismo, aliás já admitido no neoclassicismo d'*Os
Olhos da Ilusão* e confirmado, em 1900, no belo poema
narrativo *Constança* — apesar desses sinais, o *Rei Galaor*
conserva muito a estética e a temática simbolista.
Merece por isso esta referência, como sinal de evoluções
posteriores.

III

O «DRAMA EM GENTE» DO «POETA FINGIDOR: O SIMBOLISMO PARADOXAL DOS POEMAS DRAMÁTICOS DE FERNANDO PESSOA

Os conceitos de uma adivinhação luminosa não se gastaram em sucessivas exegeses e citações: pelo contrário, continuam a resumir o grande parado — o da intervenção e criação teatral, melhor, dramatúrgica, de Fernando Pessoa (1888-1935).

«O que sou essencialmente (...) é dramaturgo». «O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tendo continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo».

Diz-nos António Quadros que «foi de certo modo em termos de dramaturgia que ele pensou os seus heterónimos. Chamou-lhes *drama em gente* porque seriam as personagens de um drama, um drama em monólogos poéticos, em vez de um drama em actos. (...) E quanto à dramaturgia propriamente dita, isto é, à dramaturgia teatral ou escrita para o teatro? É óbvio que não podia

deixar de apaixonar Fernando Pessoa. Vêmo-lo com efeito estudar longamente, profundamente, a essência do teatro e a arte de alguns dramaturgos, certamente como preparação para as suas próprias intenções de o vir a ser: um longo ensaio sobre o género dramático, com duas versões diferentes, a propósito da peça *Octávio* do seu amigo e companheiro de geração Vitoriano Braga: vários textos sobre a arte do actor ou sobre o teatro estático; textos diversos sobre Shakespeare, etc. E vêmo-lo, principalmente, tentar ele próprio o género teatral.»

Fernando Pessoa tem uma visão global da sua obra caótica, e encontra nela a coerência e a solidez de uma estrutura: «Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica. Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará um personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva. E assim se terá levado a poesia lírica — ou qualquer forma análoga da sua substância à sua poesia lírica — até à poesia dramática, sem todavia lhe dar a forma de drama».

O mais curioso, porém, será a dicotomia entre este «programa» firme da criação dramatúrgica e a falta de concretização.

Ou a opção estética, aqui perfeitamente clara, dessa concretização. Inquieto com o *fenómeno* da criação dramática, que analisou com rara pertinência, Pessoa dispersa-se nos seus projectos de angústia, e quando concretiza na expressão para-dramática, como que se dilui no «resto vago de luar» do «quarto que é sem dúvida num castelo antigo» onde coloca as três

veladoras — sonho do *Marinheiro* (1913): e compraz-me num simbolismo algo pesado, já nessa altura datado, e sobretudo dispersivo. Isto, vindo de quem fez a genealidade e a modernidade de tudo o mais, e que teve, relativamente ao fenómeno teatral, a inteligência penetrantíssima, adivinhatória — é, pelo menos, paradoxal.

A chave estará, entretanto, neste comentário motivado pelo drama *Octávio* (1916) de Vitoriano Braga (1888-1940) já referido:

«Pode o drama, essencialmente, interessar-nos como literatura; ou só por interessar-nos; ou como acção, isto é exclusivamente como drama. À primeira espécie pertence o drama em verso, assim como o drama simbólico; um subordina a acção à intensidade da poesia e à veemência da dicção. Outro a subordina ao sentido oculto, que a acção serve de figurar. À segunda espécie pertencem a baixa-comédia e a farsa, que se servem da acção só como meio de interesse; e como o simples interessar, sem outro motivo, forçosamente se reduz a entreter, e o simples entreter não mais importa que alegrar e distrair, essa espécie do drama não pode ser senão cómica, como é. À terceira espécie, finalmente, pertence todo o drama em que o interesse reside, essencialmente, na acção, e, como o interesse de uma acção, como só tal, está em que pareça exactamente a vida, não suporta esta espécie do drama exagero algum, nem para, como no drama em verso, o elevar acima da vida, nem para, como na farsa, o trazer abaixo dela. À primeira espécie chamaremos transferida, à segunda deformada, à terceira representativa».

Quer dizer: primado, ou exclusiva admissibilidade, do «drama em verso», do «drama simbólico», que interessa «como literatura». Daí que a «acção» seja secundarizada, seja «sonhada» ou imaginada, como o sonho da Segunda Veladora.

E na verdade, a cena de maior expressão dinâmica de toda a dramaturgia pessoana será a que se passa na taberna, com diversas personagens em diálogo, no *Primeiro Fausto* (1908-1933).

O conjunto da obra

O primeiro enigma da obra dramática de Fernando Pessoa será entretanto a sua própria fixação e identificação. Completo, só o *Marinheiro*, publicado em versão revista no primeiro número do «Orpheu» (1915).

O *Primeiro Fausto* é uma obra da vida inteira. Eduardo Freitas da Costa revelou os primeiros extractos em 1956. Trinta anos exactos passados, Duílio Colombini apresenta uma versão estruturada, que evolui para espectáculo em 1988 na versão de António S. Ribeiro sobre texto fixado por Teresa Sobral Cunha. Entretanto, Teresa Rita Lopes identifica e publica em 1977 fragmentos de *Salomé*, de *Diálogo no Jardim do Palácio*, (1913?) de *A Morte do Príncipe*, de *Sakyaramuni* e ainda de *Christo ou Calvário*: com esses extractos, organiza um texto-espectáculo sob o título *O Privilégio dos Caminhos* (publicado em 1988).

Não adianta aqui referir as numerosíssimas intenções dramatúrgicas de Pessoa, muitas delas ainda por revelar, tantas outras inidentificáveis. O que nos interessa agora é reparar na coerência desses *corpus* minimamente articulados, a começar, desconhecido logo, pela obra

acabada. Na verdade, desde os primeiros esboços do *Fausto*, o drama pessoano assume-se na estética e na temática simbolista, e leva ao extremo limite a dimensão poética, e sobretudo literária, subjacente. Mesmo. insista-se, *O Marinheiro*: na verdade, como reconhece José Augusto Seabra, «não parece, sequer, que Pessoa tenha concebido este drama como representável: ele destina-se mais a ser lido do que a ser visto, ou antes a ser visualizado através das palavras. Imediatamente as breves indicações cénicas iniciais o insinuam: elas dirigem-se, até pela sua forma sugestiva e poética, não a um encenador virtual mas à imaginação ideal do leitor».

Mesmo *O Marinheiro*, ou talvez sobretudo *O Marinheiro*, obra retintamente simbolista, de um simbolismo «maerterlinkiano» até algo retardado.

Nela, escreveu ainda Quadros, «o poeta sempre soube jogar magistralmente com imagens e conceitos que ponham em causa a realidade ou irreabilidade do mundo e do tempo, num labirinto fascinante de situações mentais e de imagens oníricas cujo dinamismo interior contrasta com a imobilidade exterior das três veladoras, as protagonistas».

O Sonho e a Realidade

Esse ambiente onírico vai ao extremo da transposição ou transmutação entre o sonho e o real: o sonho é real, e real é o sonho. «Porque não será a única coisa real nisto tudo o *Marinheiro*, e nós e tudo isto apenas um sonho dele?»

Aliás, a realidade é na verdade, o sonho do *Marinheiro*:

«ao princípio ele criou as paisagens; depois criou as cidades criou depois as ruas e as travessas, uma a uma, cinzelando-as na matéria da sua alma — uma a uma as ruas, bairro a bairro, até às muralhas dos cais de onde ele criou depois os portos... Uma a uma as ruas e a gente que as percorria e que olhava sobre elas das janelas... Passou a conhecer certa gente, como quem a reconhece apenas... Ia-lhes conhecendo as vidas passadas e as conversas, e tudo isto era como quem sonha apenas paisagens e as vai vendo... Depois viajava, recordando, através do país que criara... E assim foi construindo o seu passado... Breve tinha uma outra vida anterior... Tinha já, nessa nova pátria, um lugar onde nascera, os lugares onde passara a juventude, os portos onde embarcara... Ia tendo tido os companheiros da infância e depois os amigos e inimigos da sua idade viril... Tudo era diferente de como ele o tivera — nem o país, nem a gente, nem o seu passado próprio se pareciam com o que haviam sido».

E quando o marinheiro «cansou-se de sonhar... quiz então recordar a sua pátria verdadeira... mas viu que não se lembrava de nada, que ela não existia para ele...»

Mas o jogo da luz poderá roubar a ficção de sonho. «É noite e há como que um rasto vago de luar» no princípio da acção mas no final «um galo canta. A luz como que subitamente aumenta. (...) Não muito longe, por uma estrada, um vago carro geme e chia». As notas de cena são retintamente simbolizantes, o sonho é a tónica de toda a reflexão: «com a luz os sonhos...

adormecem», e o silêncio «envolve(-me) como uma névoa»; a recordação da infância é um sonho, o lago nunca existiu: em síntese,

«nenhum sonho acaba... Sei eu ao certo se o não continuo sonhando, se o não sonho sem o saber, se o sonhá-lo não é esta coisa vaga a que eu chamo a minha vida?... Não me faleis mais... Principio a estar certa de qualquer coisa, que não sei o que é... Avançam para mim, por uma noite que não é esta, os passos de um horror que desconheço... Quem teria eu ido despertar com o sonho meu que vos contei?... Tenho um medo disforme de que Deus tivesse proibido o meu sonho... Ele é sem dúvida mais real do que Deus permite... Não estejais silenciosas... Dizei-me ao menos que a noite vai passando, embora eu o saiba... Vede, começa a ir ser dia... Vede: vai haver o dia real».

A morte

A morte, que desde logo marca a cena no «caixão com uma donzela de branco», constitui outra grande presença d'O *Marinheiro* e de todo o teatro de Pessoa. A morte, o sonho, o terror: *Primeiro Fausto*, no entanto, surge como «a luta entre a Inteligência e a Vida, em que a Inteligência é sempre vencida. (...) No 5.º acto, temos finalmente a Morte, a falência final da Inteligência ante a Vida. Enquanto se dança e se brinca em uma festa de dia Santo, Fausto agoniza. E o drama fecha com a canção do Espírito da Noite, repondo o elemento de

terror, do Mistério» — notas de Pessoa, para um texto profundo e caótico, mas de feitura claramente simbolista. Como escreveu Duílio Colombini, «afinal, dor, angústia, frustração, impotência de transcender a si ou ao mundo, espanto aterrorizado diante do mistério inabarcável perpassam quase todos os poemas» seleccionados e articulados na versão do *Primeiro Fausto*.

E perpassam mais do que isso, chegam fundo, no temário, no ambiente e na linguagem:

«Mundo, constranges-mes por existir:
Tenho-te horror porque te sinto ser
Ondas de aspiração (...)
Sem mesmo o coração
Do vosso sentimento; ondas de pranto,
Não vos posso chorar, e em mim subis,
Maré imensa, numerosa e surda,
Para morrer da praia no limite
Que a vida impõe ao Ser; ondas saudosas
De algum mar alto aonde a praia seja
Um sonho inútil, ou de alguma terra
Desconhecida mais que o eterno (amor)
De eterno sofrimento, e aonde formas
Dos olhos de alma não imaginadas
Vogam, essências (...)
Esquecidas daquilo que chamamos
Suspiros, lágrimas, desolação
E ao sentir os seus passos
Alegremente e apagadamente
Me voltarei lento para o seu lado,
Deixando enfim cair sobre o meu braço
Minha cabeça, olhos cerrados, quentes
De choro vago já meio esquecido.

Mas onde estou? Que casa é esta? Quarto
Rude, simples — não sei, não tenho força
Para observar — quarto cheio da luz
Escura e demorada, que na tarde
Outrora eu... Mas que importa?
A luz é tudo. Eu conheço-a.»

Objectos mudos
Que pareceis sorrir-me horridamente
Só com essa existência e estar ali;
Odeio-vos de horror. Eu quereria...
Ah! pudesse eu dizê-lo — não o sei
Nem viver nem morrer (...)
Nem sentir, nem ficar sem sentimento...
Dantes eu queria
Embebedar-me na árvore, nas flores,
Sonhar nas rochas, mares, solidões.
Hoje não, fujo dessa ideia louca:
Tudo o que me apaixona do mistério
Confrange-me de horror».

Os caminhos

O conjunto de extractos que Teresa Rita Lopes articulou em *O Privilégio dos Caminhos*, e que acima citámos, parece integrar-se, segundo aquela autora, num projecto vasto que, em 1914, Pessoa assinalava sob o título genérico e programático de «Teatro de Êxtase». «Esta designação, escreveu Teresa Rita, convém já a *O Marinheiro* (...) O sonhador torna-se visionário, seja por um efeito voluntário no *Diálogo no Jardim do Palácio* e em *Salomé*, seja no delírio da agonia em *A Morte do Príncipe*. Trata-se de uma viagem em espiral para o interior de si

mesmo e das coisas, à descoberta da sua face oculta». E acrescenta que «na transição entre este teatro de êxtase e o teatro dos mitos que (...) Pessoa tencionava criar, situam-se os textos dramáticos de *Sakymuni*, uma das partes de uma trilogia que Pessoa, de acordo com uma nota inédita, projectava escrever (aliás, não indicou senão dois dos três títulos: *Calvário* e *Sakymuni*)».

Pois bem: percorrendo esse conjunto de textos, até aqui os únicos parcialmente publicados, encontramos sinais reveladores da temática e da linguagem simbolista. Todos são construídos, repita-se, em torno da expressão da morte. E em todos eles encontramos também o ambiente simbolista.

Salomé é «fatal como as noites e os outonos»: «não sei mais que sonhar, mas hoje, que me pesa tanto o não saber mais que sonhar, e tenho sem querer a necessidade do sonho, quero que sonheis comigo». A transladação do sonho-realidade, surge referida: «que este sonho seja verdadeiro». A descrição física é também característica:

«tendes a voz das fontes escondidas, e os gestos,
quando acaso os abris, das palmeiras que
mostram que há vento quando não há vento
que toque as pálpebras nem brisa que roce na
face a distracção dos cabelos.»

E uma nota da cena:

«Ao fundo do meu passado Salomé dança.
As graças debruçam-se sobre o alvejar das
[suas espáduas.
São morenas e alvejam

Suas carícias são nervosas e rápidas, mas
pelo sabor do (seu) contacto parecem
[demoradíssimas.
Os seus dedos sabem de cor o mistério das
[volúpias incompletas.
Secam oásis nos seus lábios cansados.
Apagam-se lâmpadas nos contornos dos
[seus arremedos.
Há um ruído de guizos longínquos em tudo
[o que ela não
(...) Lá fora o luar é de prata branda...
Enroscam-se as sombras sob a lua alta, e o
[vento sacode-as quando passam.
Calam-se os espaços entre árvore, entre
[bosque e bosque...
Há ilhas remotas na paisagem...»
A cabeça decapitada «faz medo e nojo».

N^o *A Morte do Príncipe*, «as cidades sonhadas é que eram reais». E a fala do Príncipe, na sua evocação onírica justifica essa transmutação.

«As minhas mãos, ao tocar nas roupas do meu leito, sentem-lhes coisas que antes não lhes poderiam sentir, significações seguras, frescuras, renúncias tímidas de linho... Ah, mas que estranho! mas que estranho! Não sei bem onde estás... As coisas em torno a mim são de tamanhos que não deviam ter... O meu leito é imenso como o repouso de um mendigo... As minhas mãos têm um fulgor a incertas... Como que vejo por dentro os perfis e os contornos das coisas... Não te sei dizer o que sinto... Não

te sei dizer o que sinto... Todas as coisas tomam aspectos atentos... Todas as coisas se tornam heráldicas de mistério... já não há, cores... Já não há cores...»

O pequeno extrato do coro dialogado de *Christo-Calvário*, que Teresa Rita Lopes integrou em *O Privilégio dos Caminhos* também aponta para o mesmo estilo de linguagem, talvez menos característico:

«Sou como as coisas livres que o vento toca: vou para onde vai o vento. Uns dias digo para mim: «Era este o homem», outros dias digo: «Porque será este o homem?», «outros ainda digo que não era, mas não sei porque o digo. Ele falava de coisas que estão num lugar qualquer onde os nossos deuses não habitam — coisas que faltavam mas que estavam já no coração».

E finalmente *Sakyamuni*, onde o ambiente oriental é, por si só, propício à evocação cara aos simbolistas; onde a «Morte (guarda) os portais do teu desejo e a Peste (cai) sobre os portais da tua Ambição», e onde «suaves são flores e são falsas; desce, pela tarde de todos os estios, o canto morno das aves, e elas são aparência apenas»:

«Cantais nas árvores das estradas, ó aves que consolais o ouvido dos tristes! Correi docemente na sombra, ó fontes! Dormi quietos na relva calma, ó feras agora em socego. Daí a nossa alegria a todos os ventos, cantai a vitória do amor em todas as brisas. Morreu a sua vida o Salvador do Mundo!»

O poeta fingidor

E termina-se com mais um texto de Fernando Pessoa que, na profundidade dos conceitos, encerra o paradoxo da própria estrutura lógica da opção estética: porque teatro é texto dinâmico, é acção. Mas, para tornar coerente a designação de «drama estático» aposta a *O Marinheiro*, assim diz, paradoxalmente, o autor:

«Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui acção — isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma acção; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é por que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a acção nem a progressão e consequência da acção — mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações (...) Pode haver revelação de almas sem acção, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade.»

Também aqui «o poeta é um fingidor».

UM GRANDE DRAMATURGO
E UM SIMBOLISMO ORTODOXO:
ANTÓNIO PATRÍCIO

Temos defendido a tese de que o teatro de António Patrício (1878-1930) constitui a mais acabada, ortodoxa e rigorosa expressão do simbolismo na literatura dramática portuguesa.

Propositadamente, aliás, utilizamos aqui a expressão *literatura dramática*, com a capacidade redutora que possa envolver na dimensão espectacular do género — para, precisamente, negar essa redução.

Passe a redundância, que neste caso é necessária: o teatro de *António Patrício*, com a riqueza e mesmo o peso exuberante da componente verbal, é verdadeiro *teatro*, pela indiscutível presença, e força, da componente espectacular.

Nesta altura, entra sempre a citação de José Régio, segundo o qual o teatro de António Patrício é «*verbalmente espectacular* — o que (acrescenta) não simplifica muito a questão: Antes me convida a explicar que, por exemplo, na oratória, no canto, na pura

declamação, tem a palavra um prestígio um valor de comunicabilidade, uma acção (sim, uma acção, porque nem só no sentido folhetinesco pode ser tomada esta palavra!) que, por exemplo, eu tento expressar classificando, então, de espectacular a palavra na oratória, na declamação. Por outros termos: Quero dizer que muitas vezes tem a palavra o poder de reduzir os auditores a espectadores. À palavra assim poderosa chamo espectacular ou teatral».

O que é coerente com o valor intrínseco da palavra, apontado por Eugénio de Castro nos *Oaristos*, como vimos acima.

O espectáculo verbal

Ora bem: as peças de António Patrício assentam todas elas, em grau desigual mas todas, nesta festa verbal.

Essas peças são seis, se contarmos com um dos inéditos, incompleto mas representável: *O Fim* (1909), *Pedro o Cru* (1913), *Dinis e Isabel* (1919), *D. João e a Máscara* (1924), a pequena cena *Judas* (1924), a inédita, incompleta mas recuperada, *A Paixão de Mestre Afonso Domingues* (1929); e ainda dois extractos: *Rei de Sempre — Tragédia Nossa* (1914), de que existe um roteiro e 3 cenas e *Auto dos Reis ou da Estrela* (1929) de que sobreviveu uma breve cena. Os três inéditos foram revelados por Manuel Tânger Corrêa.

Se percorrermos esta importante dramaturgia, na perspectiva verbal, encontramos a exuberância da linguagem que, efectivamente, reconduz o teatro de Patrício à estética simbolista. Mesmo o *Auto*, que se pretende fiel à escola Vicentina, não esconde a sua

«espectacularidade», no pouco que dele — e dela — nos resta:

«Ei-la a estrela que nos trouxe
E a noite está tão doce,
tão doce como se fosse
um rio de mel corrente,
um rio de mel dormente
em que viesse boiando.
Dizia eu: até quando?
E por fim, parou aqui.
(Olhando a estrela)
Eu to agradeço a ti,
Sirgo de oiro pelos céus:
destino que nos sorri,
ó estrelinha de Deus.
Não queria dizer-te adeus.
Na noite nada se mexe:
queda aqui sobre esta creche:
já alumia!
em mim faz calmaria.»

Mas, por maioria de razão, essa euforia verbal marca as outras peças — e tanto, que se torna difícil escolher passagens exemplares. N' *O Fim*, temos «o sol (a) doirar os meus impérios», as flores que «nascem murchas, abrem mortas», os uivos dos cães, ou as «raízes milenárias de uma Árvore que há séculos não floria, ingergitaram-se de seiva num segundo, com tanta sede sugadora, tanta fé, que a Árvore floresceu em pleno».

Ou, sobretudo, a formidável descrição da batalha, feita pelo Desconhecido, e de que lembramos um estrato significativo:

«O DESCONHECIDO — Por fim desembarcam.

Abriram uma rua nos cadáveres... Ao fim da praça, pararam a olhar a frontaria da Basílica, num granito de patine amorenada, com estátuas de navegadores e de guerreiros, à sombra dos baldaquinos arrendados... As mãos do sol estavam a consolá-la. Mas de repente, os vitrais das torres, da rosácea, pareceram beber sol com mais sede; as ogivas, mais que nunca, eram mãos postas; e os coruchéus, as agulhas implorantes, distenderam-se mais de aspiração como as almas dos místicos na morte: e a Basílica toda, num fragor, demudando o azul em poeira e fumo, fez dos conquistadores lama sangrenta sob o Panteon da raça aniquilado. Quem levou dinamite para essa Igreja?... Quem foram os heróis que a aniquilaram?... Os que desembarcavam nesse instante, fugiram para bordo, alucinados, com terror desta terra de loucura, em que a vertigem dum povo desgraçado contagiara as pedras, insurgindo-as... Na capital, agora, os mortos reinam. Há cadáveres, escombros... e vitória!»

Pedro o Cru é uma das peças de maior espectacularidade verbal. Sobretudo em três momentos cruciais, três monólogos onde se concentra e concilia a estética simbolista, no que tem de música, mas também de morbidez, de apelo ao repugnante e de fatalismo. São elas, primeiro, a descrição do crime, por Pêro Coelho:

«PÊRO COELHO — Vi que queria gritar, mas não pôde. Ainda olhou num instinto de defesa, para o lado por onde vos sumistes... Quando subi a escada, vi-a abalar com gestos de agonia, para a alcova de vossos filhos, creio eu, porque os ouvi, logo a seguir, gritar. Estaquei então: nem via a câmara... Os outros, vosso pai, atrás de mim, estacaram também, como vazios... Nem eu sei quanto tempo. Não me lembro... Mas ela veio, e fiquei paralisado de assombro. Nunca vi nada assim, ninguém tão branco... Branca... branca... como o espectro de uma rosa branca, como um rosto de morta na memória, como uma lua de gelo num crepúsculo... Decerto ficou menos branca quando morta. Parecia que um vento de terror a enovelava, assim, movendo os braços como asas, com três vidas pequeninas a cercá-la, meio tontas de sono, amedrontadas... E cravara em vosso pai os olhos!... Bebiam-lhe a vontade, eu bem sentia. Ele tapara os olhos com a mão, para não ver os dela nem os netos; e com a voz tão branca como o rosto, ela disse ao Infante D. Dinis: — Olha o avô!... — E sem palavras, vosso pai recuou, desapareceu, velho demais, cem anos, como em derrota, trôpego, perdido... Eu desnudei então a minha espada. Avancei para ela. Nem fugiu. Estava sem alma já. Estava convosco. Depois... não sei... Fez-se uma névoa em mim. Lembro-me que a vi cair ensanguentada, e que ouvi, gelado de estupor a vossa trompa de caça muito ao longe, num halali que me soou em dobre...»

A descrição alucinante do suplício:

«El-Rei disse: — «Ouves os sinos, Pêro Coelho? São os meus cinco bobos os sineiros. Ouves os dobres? São por ti; por a tua alma... Depois requiem de corpos e pitaça!...» E Pêro Coelho olhando-o em face, disse: — «Ressucitasse ela com mil vidas, que por amor deste ar e desta terra, havia de tirar-lhas uma a uma!...» Naquele instante, garrotado por cordas, semi-nu, tinha mais olhos de rei do que El-Rei mesmo. Ao ver tanta coragem, o ódio de El-Rei meu senhor, ensandeceu-o. Açulava Tristão como um mastim. «Eh! Eh! Carrasco!... Arranca... arranca, eu vou eu mesmo... Corta... corta...» Nem eu posso contar-vos... Tremo ainda. Tristão partia-lhe as costelas uma a uma... Só se ouvia aquilo no terreiro. Um som... assim... como de galhos secos que alguém quebra... Pêro Coelho então gritou-lhe ainda: — «É o coração que queres!? Procura-o bem, que é um coração leal como um cavalo e forte como um touro...» Todos estavam varados de terror. Tristão por fim meteu-lhe a mão no peito... Tinha a faca na outra... ainda cortou... E todos vimos, mudos como pedras, o coração jorrando sangue quente. Ofereceu-o a El-Rei, ajoelhado. E El-Rei meu Senhor, ante nós todos, por duas vezes o mordeu...»

E finalmente, a cena crucial da exumação da Rainha morta:

«PEDRO — Inês!... O teu Pedro veio erguer-te: a vida é outra. O Destino já não tem a mesma rota... Como hei-de eu viver agora, oh minha Inês!?... A vida toda desfolhou-se aos teus pés como uma flor... (Debruçando-se mais sobre o cadáver) Cheiras a podre... Saboreio o teu cheiro como um corvo... Melhor do que o das rosas que me deste... Nem o sumo dos pomares de Coimbra... nem o feno ceifado, ó meu amor... (Com uma exaltação crescente) ó minha Inês!... O teu Pedro das noites do Mondego, que te enlaçava a ouvir os rouxinóis, quem lhe diria — que ainda havia de ser o teu coveiro!... E um coveiro assim... (Ergue-se: olha as mãos) Com estas mãos que ainda têm manchas de sangue... E a boca... a boca ainda me sabe a sangue... sangue deles... (Outra vez curvado sobre a morta) Mas a minha alma fez-se toda branca... A tua pode vir... A minha é um berço... Há-de embalar como um menino, a tua... como o céu embala o fim do dia. (Pára um instante) Oh! Como a vida está toda suspensa!... O céu e a terra escutam-se, entenderam-se... Ouves!?... São dois abismos a beijar-se...»

Aqui reparamos que estas passagens, síntese do teatro de Patrício, e até do simbolismo dramático português, contêm ainda os sinais mais fortes de outra característica comum — a saber, a temática da morte e o gosto pelo repugnante. Retomaremos o assunto adiante.

E se citamos tão longamente *Pedro o Cru*, é porque se trata da mais completa, complexa e significativa peça de Patrício. O que não obsta, claro, a que os sinais do simbolismo verbal estejam presentes nas restantes obras. Assim, o pouco que temos de *Rei de Sempre* é significativo do apelo telúrico à terra, aos elementos da natureza, em termos de «ortoxia escolar»: «terra de nuvens», «manhãs de névoa», o «mar (é) orvalho numa rosa (...) sôfrega de céu...».

Dinis e Isabel leva mais longe ainda este envolvimento verbal. Adiante citaremos as passagens cruciais do morbo e da repulsa física: mas ao longo de toda a peça, ressalta o aparato verbal do simbolismo. O «amor (que) adora o sol como tu a dôr»; o perfume, os «muros de gelo» entre os esposos, as «aves moribundas», as mãos «nuas, como duas mendigas que se acolhem, sem aro de oiro ou jóia»...

D. João e a Máscara surge sobretudo referenciável na sua predestinação da morte. Trata-se, nesse aspecto, da mais densa, mas também da mais estática destas peças. Entretanto, a linguagem, em prosa e verso alternadamente, está repassada do simbolismo mais fundo. Basta ler esta fala de D. João:

«D. JOÃO — Ao beijar-lhe os joelhos, foi como se beijasse uns pergaminhos velhos. Tão doce e fria era a macieza sua, que eu pensei: é beijar uma caveira à lua, ou num coro de igreja um evangeliário, ou a santa dum ermita imaginário... Qualquer coisa de prata e de neve fundidas, e a um luar de inverno adormecidas...

(Com uma expressão sensual, fitando a Morte)

Queria encontrá-la ainda.
Uma oração de carne. Era linda, era linda».

Ou a nota de cena que precede a entrada do Comendador, e o colossal diálogo de D. João com o «mármore»:

«Em silêncio, contraturado, levanta o candelabro do bufete: vai assim como um sonâmbulo, pela alameda em que o luar doira as folhagens: Chegou à alta porta chapeada. Dominando o seu terror, abriu-a. Curva-se um instante ante a brancura atónita da Estátua enquadrada na porta gigantesca. Caminha com ela, ao lado dela. Helena, que os vê, sufoca um grito de terror e foge. Entram na sala. A lividez de D. João é cadavérica. Há nos seus olhos um fulgor heróico.»

E noutra nota: «Está saturada de luar a sala. O lustre ao centro é, invertida, uma roseira de cristal e lua, um prodígio de flora submarina».

O breve diálogo da Sombra de Jesus e de *Judas*, no «figueiral (que) agora incensa mais — como um tributo místico da noite» também é significativo. Judas foi «o instrumento que sofria: — o espinho que sangrou, ensanguentando-me: o preço que, ao cravar-se, se fendeu: o lenho que deu corpo para a luz, e abriu de dor, e se escoou em sangue»...

Enfim, n'*A Paixão de Mestre Afonso Domingues*, esta alucinante descrição do processo da cegueira, numa

linguagem que parte de aparente objectividade real, e conduz à exuberância dos símbolos:

«ANA MARGARIDA — Um espírito mau mora nas pedras... E teve de o cegar de ambos os olhos. Que perdesse um só, não lhe bastava. Que mais quererá ele? Mais ainda?... Ao começo — sabeis? — fingia até que via do esquerdo. E ninguém lhe perguntasse como estava. Não respondia, ou respondia duro. Quem queria saber, era inimigo: queria espíá-lo certamente. Passou noites e noites sem dormir. Já andava a dizer adeus à luz. Sabia, sem saber, que ia perdê-lo; que o outro olho ia cegar também. Ao romper de alva, estava a olhar p'ra elas... e queria viver a vida toda, vivê-la num relâmpago, um sopro. Olhava as pedras do mosteiro, toda a fábrica, com o olhar pobre de corça a despedir-se. Ainda os homens dormiam, e ele entre elas: entre os milhares de pedras que o cercavam... E a olhá-las todas com amor, Violante. Como um pastor que endoidecesse, e que visse nas pedras o seu gado».

A impossibilidade do amor e a fatalidade da morte

A dualidade morte-amor resume o conteúdo deste teatro. O amor é ponto de partida, origem, fonte criacional mas só surge integralmente realizado através da morte. Assim se constrói e estabelece como uma relação de meios e causalidades, através da qual o Homem cumpre a sua trajectória na Terra.

Pedro, o Cru, surge-nos o exemplo mais flagrante, e, para nós, aquele de mais perfeita realização. Mas não queremos esquecer, na preferência subjectiva pela obra, a menor originalidade do tema, quando cotejada com as mais efabulações da dramaturgia irmã. Mesmo *Dom João e a Máscara* consegue individualizar-se na tão fecunda corrente de obras acerca do «Burlador», através do cruento combate, e da admirável sublimação que o amor espiritual trava e determina. Só a morte, «Soror Morte», através do resgate da alma, realiza a personalidade íntegra deste D. João.

Dinis e Isabel, belíssimo poema do amor do Rei e da Santa, gradua-nos exactamente as diversas fases de amor, na sua trajectória mundo — espírito. A morte de D. Isabel coroa assim a apoteose mística que a peça nos oferece — em termos de certo modo semelhantes aos do pequeno acto *Judas*, trajectória da consciência do traidor, depuração, no plano mais elevado, da luta espiritual do amor e da morte.

O *Fim*, na sua alucinante antevisão da queda da Monarquia — que tardou um ano apenas! — transporta para um plano global esse desencanto do amor. A fatalidade do «fim» é consubstanciada no abandono simbólico da Rainha, na catástrofe da invasão e na redenção que o Desconhecido anuncia, apesar de desistir do «ídolo» simbólico. E ao mesmo, necessariamente conduziria a tragédia sebastianista se estivesse concluída. Também Afonso Domingues transfere para o amor das pedras o amor humano, pois «as pedras são toda a natureza para ele».

Mas retomemos um pouco ainda o grande tema da morte. Toda a obra de Patrício é marcada pela fatalidade do destino final. Aqui, no teatro, a morte constitui o

centro motivador. «Dona morte dorme», cantarola a Rainha louca d'O *Fim*. «Os cavalos pela morte a galopar» precipitam simbolicamente a catástrofe: «Não há senão mortos»... «a morte e a Pátria enchiam toda a noite». *Morte* é palavra dominante em toda a peça: «sou a ama da Morte» diz a Rainha.

Morte é a grande motivação de *Pedro o Cru*: acima vimos com detalhe os três grandes e cruentos actos de morte que marcam os três tempos desta peça dominada pelo «Bafo da Morte»: realmente, todo o ambiente é necrófilo, com as sucessivas cenas de crime, execução, exumação e enterro.

Afonso Domingues morre em diálogo com «O Outro» simbólico: «Saúda por mim a Soror Morte», diz o Novo. Na corte da Rainha-Avó de D. Sebastião «há só morte». Judas viu a morte engeitá-lo: «morto de tristeza, viste a Morte a engeitar-te também», diz a «sombra de Jesus» na justificação redentora do fatalismo; quando se enforca «a figueira estremece de pasmo».

O amor de Dinis e Isabel é, todo ele, uma trajectória para a Morte.

«As nossas mãos, amiga, são macias. Comoviam a Morte com certeza». «A morte é sono». «O vento diz o ofício dos mortos no pomar». E quando Isabel morre, «ninguém tem culpa. Nem a Morte»...

Finalmente, a grande apologia da Morte — Soror Morte — é *D. João e a Máscara*, pois, em todas as mulheres, foi a Morte que D. João amou: «só beijei, só cingi, só te escutei a Ti. Só a Ti eu busquei, só te espirei a Ti». «Soror Morte... Tu que tantos difamam, e poucos como eu, ajoelhados amam». «Bem nossa, diz prefraseando Shakespeare — bem nossa, só a morte».

E, na hora de acesso à santidade, conta Soror Morte:

«Vem de tão longe Irmão!... Tens ainda degredo. Cardaste as horas como estrigas no tormento de te sentires morrer, mas cada vez mais lento. Quando o teu desespero quis gritar por socorro, nem um momento só pôde dizer: eu morro... Querias viver, viver... Até que te perdeste p'ra te salvars enfim, até que te esqueceste, foste o corpo e a dor, foste o soluço e o beijo, foste a Miséria em fim — para além do desejo — e tanto em sangue e em lama e em choro te fundiste, que naufragaste em ti, — e enfim te redimiste».

O gosto pelo repugnante

Termine-se esta análise com referências ao gosto, tão próprio dos sombolistas, pelo deprimente, pelo repugnante.

«Cheiras a podre... saboreio o teu cheiro como um corvo... melhor que o das rosas que me deste...» diz D. Pedro, enlevado, «os braços estendidos sobre a Morta», E adiante: «estou certo que os vermes mesmo se arrastam no teu corpo com doçura». E já vimos a cena dos suplícios, onde, «no ar doirado, só se ouvia a carne a rechinar».

Isabel deseja que as flores sejam contaminadas pela lepra: «que destino melhor para as flores de Deus!: ser pisada por chagas, bem pisada!».

E Dinis, preso do ciúme propõe-lhe dar «a prata viva do teu corpo aos gafos... Numa manhã de Páscoa, como em flor»...

O Duque de Silveiras, amigo de D. João, é «o Narciso da crápula. (...) Cada dedada a deformar-te a máscara (...) Extingues-te, beato, na torpeza». A pobre Isabel, que se deu «a muitos», cai em tal decadência que «não me querem mais», «deu a leprosos e a ladrões seu corpo brando. O corpo de Eponina, um mármore de lua, como um velumbre que a sorrir flutua, ventre a ventre se uniu matando-lhes a fome a mendigos, anões, a farrapos sem nome». E D. João prefere a D. Elvira, «a lama»...

Em D. João, «as máscaras de amor mimam só a agonia», diz-lhe a Morte. «O enigma das máscaras» é, para o Burlador, o desespero do amor frustrado, «de crime em crime», «entre corpos de mulheres violadas (...) (...) entre corpos nus fugindo sempre, como o desespero»: e a única que amou foi a Morte, na redenção da sua santidade.

As máscaras

As máscaras povoam e dominam o teatro de António Patrício: a sinistra mascarada dos anos da Rainha, n'*O Fim*, a encenação tétrica do enterro de Inês, as cenas dos leprosos, as estátuas e as pedras da Batalha.

A verdade, no teatro de Patrício, é profunda, mas não directa: esconde-se atrás das máscaras. E acompanha o referencial histórico. *O Fim* é uma profecia histórica incrivelmente rigorosa; *Pedro o Cru*, *o Rei de Sempre*, *Dinis e Isabel*, *A Paixão de Mestre Afonso Domingues*, trazem-nos o mito de uma implicação histórica imediata; *D. João e a Máscara*, um mito mais ligado à cultura literária e teatral; *Judas* e mesmo o que resta do *Auto dos Reis ou da Estrela*, a interpretação

religiosa, num arco que vai da reflexão da consciência à expressão popular.

Em todas estas peças, portanto, há uma máscara que se desvenda. Como é próprio do teatro e, mais ainda, do teatro simbolista.

RAÚL BRANDÃO E O
SIMBOLISMO TANGENCIAL

Tangencial é, na verdade, o simbolismo de Raúl Brandão (1867-1930) na medida exacta em que não nos situamos, aqui, perante uma clara opção ou disciplina escolar. Nada disso: nem clara, nem, muito menos, desejada. Programou exaustivamente a sua obra, mas na prática, mal cumpriu os sucessivos e rigorosos roteiros de criação. Atravessou um período riquíssimo, agitadoíssimo, da vida portuguesa, mas participou minimamente nele: viveu para observar, comentar e lamentar, mas propriamente, envolver-se, isso não foi com ele.

Pode um homem só, ser profundamente solidário? Esse surge-nos, precisamente, o principal e mais rico paradoxo do enigmático teorema brandoneano.

Ora bem: a conciliação situa-se com clareza no plano estético, por uma opção subjacente a certas linhas simbolistas. Trata-se, antes de mais, da desfocalização dos ambientes, mesmo quando o contexto da obra exigiria maior rigor objectivo — caso das biografias, das *Memórias* e dos grandes estudos históricos. Mas trata-se

ainda do pendor para o macabro, para certo sórdido miserabilista, para a distorção das psicologias e das acções, um quadro altamente simbólico de certa fatalidade de desgraça, humilhação e dor.

Tudo isto, entretanto, conciliado com um grande amor ao povo português, que Raúl Brandão retrata com carinho e ternura, passando com grande agilidade dos registos individuais aos colectivos. Na verdade, ninguém como ele, no seu tempo, soube sentir e exprimir o amor ao nosso povo. *Os Pescadores*, *As Ilhas Desconhecidas* e o *Portugal Pequeno* são notáveis nessa aproximação simbolizante, mas profundamente real da nossa estrutura telúrica. E no entanto, João Pedro de Andrade chama-lhe «alma eslava» e o que é mais incrível é que não erra, naquele sentido trágico, louco, que encontramos tanto na arte e na psicologia russa!

O militar bisonho, o jornalista brilhante, o amigo que tão bem cultiva e conserva as amizades, sobretudo o espectador estarecido de um mundo em convulsão, tudo isso se transforma e traduz em termos de literatura e arte. Mas implicitamente, quase o diríamos involuntariamente, sem a racionalidade fria do documentário, antes aquecido, visionado, estilizado, pelos parâmetros da subjectividade.

As *Memórias* surgem atravessadas por um vento desfocai de impressões. A própria história é quase pretexto para a evocação da alma. Fere a estranheza de perspectiva, o pessoalismo de observação — ainda quando a verdade é escrupulosamente respeitada e documentada. *El-Rei Junot*, *A Conspiração de 1817*, *A Conspiração de Gomes Freire de Andrade*, são marcas admiráveis do espírito visionário, condoído, espantado,

tenebroso ou místico, da personalidade singular de quem as criou.

Na obra ficcionista sobressai autêntico ciclo ou círculo de tónicas dominantes, repetidas, primaciais. A dinâmica encontra-se no conflito dialéctico de um senso da vida espiritual místico, superior e belo, e uma concretização da existência diária na miséria e na frustração. Antes de mais, miséria física — os ambientes de trevas, as cidades noturnas e alucinantes, os pesadelos dos pobres, as ruínas do corpo. Sobretudo, no entanto miséria moral, miséria do espírito e da alma, egoísmo, solidão, dor e inveja, a contaminar ricos e pobres, poderosos e humildes, gloriosas e ínfimos.

Uma humanidade e uma mitologia bem próprias marcam pois a obra de Raúl Brandão. O pobre, o anarquista, o bêbedo, o ladrão, o louco: a cidade-noite, as casas leprosas, as celas, as ruas assombradas; a espera, a esperança, a desesperança: a tortura e a dor; mas também, por vezes aliás só como miragem, a claridade, a espiritualidade, a beleza, a compreensão, a paz.

Sinais simbolistas no Teatro de Raúl Brandão

Ora, neste contexto, o teatro assume particular relevo, na medida em que permite ao autor avançar, talvez com mais decisão, numa sinalética simbolista de maior apuro. Aliás, parece ter sido para o teatro que Brandão mais sonhos acalentou — e maiores frustrações terá sentido, a julgar ao menos pela quantidade de títulos que alinhavou, mais de 40, dos quais terão sido concretizados apenas: *O Arraial*, (1891) revista representada na Escola Prática de Infantaria, *Noite de Natal* (1899) escrita com Júlio Brandão (1869-1947), *O*

Maior Desejo, da mesma parceria e *O Triunfo*, ambas de 1902 e ambas perdidas, *O Gêbo e a Sombra*, *O Doido e a Morte*, o monólogo *O Rei Imaginário* todos publicados em 1923, o monólogo *Eu sou um Homem de Bem* (1927), *Jesus Cristo em Lisboa* (1927) escrito com Teixeira de Pascoaes (1877-1952) e o *Avejão* (1929).

Dando de barato, portanto, que este teatro é sobretudo singular, individualista, profundamente personalizado e renitente a disciplinas escolares, nem por isso é difícil encontrar nele traços de simbolismo. Já os referimos, ao nível geral da temática: o apego a situações de morbidez, de miserabilismo repugnante; o ambiente difuso, velado e torvo. Nesse aspecto, sobressairá o *Avejão*, com a sua câmara quase ardente. Mas o «calabouço» para onde «atiram» o Teles, o «anoitecer» da «casa pobre» do Gebo; a «grande cozinha enegrecida» onde Jesus surge; sobretudo a cidade, as cidades que as personagens trazem cá para dentro, assumem um valor simbólico marcado.

A nível de linguagem, também os sinais do simbolismo são evidentes. N' *A Noite de Natal*, escrita como vimos com o poeta também próximo do simbolismo que foi o homónimo Júlio, já aponta, ainda que algo hesitante, uma parafernália de situações limite em que o «grotesco» o «repelente», a «lama», o escárneo e a desgraça assumem a máxima força verbal.

«DAMIÃO — (respira com sofreguidão e vai fechar as portas) (passeando agitado e trôpego) Porquê? Infâmia! Lama!... Antes eu tivesse morrido! (parando diante de Márcia) E porquê? anh? porquê? E calas-te!... (pequena pausa) Um ser grotesco! Um ser de quem toda a gente tem

piedade! E tu rias-te... tu rias-te! E mentias-me!... (crispado) Tu rias-te, hein?... E eu acreditava... Uma pureza e uma infâmia! Mas porquê? Porquê? Porque me enganaste? E confessa-lo assim claramente, abertamente!!!»

Isto, com todas as limitações óbvias, e mesmo o pendor de um oitocentismo retardado que José Carlos Seabra Pereira pertinentemente refere.

No *Gebo*, curiosamente, são os três grandes monólogos-chave da peça que definem um ritmo de linguagem mais próximo do simbolismo. Aliás, pode-se adiantar que as duas pequenas peças dum só personagem também, neste aspecto, são coerentes: as «jóias de um brilho duro e magnético» de que fala o «Homem de Bem», ou o quadro de desprezo, de morbidez (a morte da filha) e da «desgraça» do Telles. Em qualquer caso, as três grandes falas nucleares do *Gebo* são nesse aspecto características:

«JOÃO — Mau! Uma noite... Uma noite como esta, estava molhado até aos ossos e tinha fome. Era meia noite passada... Um homem que esteve na cadeia não pede esmola. Sabe tudo da vida e da morte. Vejo a rua deserta e vejo-me decidido a não me deixar morrer de fome. De fome!... Um momento de angústia e desespero... À roda tudo negro... Não era só o negrume da noite e da parede enorme a que me tinha encostado... Maior, mais espesso o negrume da minha alma. Parecia-me que no mundo não havia nenhum ser mais desgraçado do que eu...

Maior!... muito maior!... Mais negro e mais fundo. Così-me com a parede. Estava só, ou supunha que era só eu nessa noite — eu e o desespero, só eu e o negrume. O primeiro que passasse deitava-lhe as mãos às goelas... Ouvi passos ao findo da rua deserta e entranhei-me mais no escuro, pronto a dar o salto... O vulto avançou, aproximou-se, e então eu vi, a meu lado, duas mãos enormes que saíam do escuro — duas mãos sem corpo, iluminadas pelo condieiro, e que num instante se contraíram no ar, apertaram, sufocaram... Um baque — e deitei a fugir na noite como um insensato... Não fui eu! não fui eu!...»

(...)

«CANDIDINHA — Só! Quem é pobre é para o que nasce. Depois vem a velhice e ainda pior. E se a gente pede pão dão-nos escárnio. Eu ainda tenho experiência da vida que é o que vale... Olha vou-te dizer porque sou tua amiga. (Mais baixo) Tenho-lhes ódio, odeio todos esses ricos que me fazem bem e que me dão de comer. Eles dão-me jantar mas é por vaidade, para dizerem lá consigo: — «É por caridade, cá temos hoje a Candidinha por esmola.» — Eu abaixo a cabeça e humilho-me, mas se tu soubesses a inveja e o ódio que lhes tenho! A Candidinha vai, a Candidinha vem, de rastos como a cobra. Um vestido de seda, um chapéu, as suas alegrias, as maiores e as mais pequenas, tudo lhes invejo, tudo!... Às vezes de tanto invejar

fico com uma dor aqui. Até me vem a palpitação. E como eu me alegro quando há desgraça numa casa!»

(...)

«GEBO — Lá aprende-se tudo, o que é a vida e o que vale a vida. A princípio custou-me... À minha volta e — pior! pior! — cá dentro, numa escuridão cerrada, só ouvia gritos e apupos: — ó Gebo! ó Gebo tu roubaste! — Todos se riam de mim. Se contava a minha vida, o pão pelos outros, o sacrifício pelos outros, respondiam-me com risos de escárneo: — Ó Gebo! ó Gebo! — Mas pior! foi pior!... O que eu sofri para compreender, para me compreender a mim e aos outros, o que eu sofri com desespero e com gritos. — ó Gebo! ó Gebo!... — E cada vez mais negro, cada vez maior a escuridão à minha volta. O que eu sofri para ver!... A luz — não esta luz que nos alumia — mas outra luz, não a tornei a ver, nem encontrei a que deitar as mãos. Eram homens como eu nunca vi, homens, e vozes como nunca ouvi, vozes, cá dentro! aqui dentro a prégar, a açular, cada vez mais alto e cada vez mais fundo... Ah, o que eu sofri!... Desespero e à minha volta os que roubam e os que matam... Uns vivos, outros mortos. Ah, essas noites não as dou por nada deste mundo, as noites em que a luz se foi fazendo cada vez mais clara. Eu sacrificara-me, para que os outros se rissem de mim. Para que... Esperem! esperem!... Houve então uma

hora em que eu mesmo me ri de mim, tão alto!
tão alto! que todos os ladrões se calaram...
(Respira fundo.) Uma hora em que entendi tudo
e todas as vozes dentro de mim se sumiram
com medo à minha própria voz. (Mudando de
tom). A gente só se não arrepende do mal que
faz neste mundo.»

Menos característico, na reprodução de uma
linguagem simbolista, será *O Doido e a Morte*: mas
também o monólogo crucial do Sr. Milhões, que adiante
citaremos outra vez, recorre a um imaginário simbólico
de maior rigor:

«SR. MILHÕES — (...) Oh um instante para
deter isto, caótico e doirado, sôfrego e doirado!
Um instante para sofrer, para lavrar a terra, para
ser enfim o homem! E eu já não podia arrancar-
me ao meu palácio com um guarda-portão
fardado de ministro, nem fazer outra coisa
senão abrir a boca com sono diante do cofre
das inscrições de assentamento. De
assentamento, repara bem no mundo caótico
onde se grita e se sonha, há inscrições de
assentamento! Tu compreendes isto? tu explicas
isto?... Vi então o infinito lá em cima e vi-me a
mim cá em baixo. Mais um passo e senti que
acabava a vida a fazer paciências».

Quanto ao *Avejão*, é logo a formidável nota de cena
que define o ambiente. E, uma vez mais, o monólogo
nuclear da Velha:

«A VELHA — Duma vez... Espera que eu veja e desenterre do pó o que supunha que estava sepultado para todo o sempre... Sim, vinte anos, uma alegria espontânea... E não era só alegria, não me sei exprimir... Uma primavera, o que a vida tem de maior, primavera ou sonho. Como nas árvores. Como nas árvores. Eu tinha esquecido isto... Era naquela casa velha ao pé da floresta... Também ouço o ruído da floresta, que nunca mais hei-de ouvir. Caem as folhas uma a uma... Era naquela velha casa abandonada... Como a floresta me parece agora um ser extraordinário!... Uma grande sala, as janelas abertas de par em par, e a floresta e o sonho a envolverem-me. Trespasada de vida, estonteada de vida... Ao pé de mim a mulher que me criara desde pequena. No lume a última brasa. O grande luar perfumado entrava pelas janelas abertas. Noite igual àquela nunca mais houve no mundo».

Finalmente, *O Jesus Cristo em Lisboa*. Parece-nos aceitável a tese defendida por José Manuel de Vasconcelos que remete a colaboração de Pascoaes basicamente para o Quinto Quadro. O resto é, realmente, muito brandoneano — por vezes, quase repetitivo: o diálogo do Comissário e de Elvira acompanha de perto o do Governador Civil e de D. Ana Moscoso n’*O Doido*. E o ambiente de miséria urbana, e a pobre humanidade que a povoa, são também muito características de Raúl Brandão. Uma vez mais citamos um longo monólogo, desta vez o da Micas:

«MIGAS — (...) Não me importo com ele. Foi para que sofresses, para que pensasses em mim. Foi para te ver chorar que lhe aceitei a corte. Foi talvez para me aproximar de ti. Espera... Não te impacientes. Bem sabes que fui sempre má e que já em pequena tinha vontade de ajoelhar a teus pés para confessar que te invejava... Deixei-o aproximar de mim, falar-me de amor (...) mas desprezei-o sempre. Juro-te que só tive por ele nojo. Não estremeças. Como é que ele pode trocar-te por mim quando és tão pura e eu!... Os homens são assim. Todos os homens que conheço são estúpidos — pior, são infames. Há neles — em todos! em todos! — sob uma capa de verniz e debaixo de cortesia e de mentira, não sei o quê de monstruoso que me enche de pavor. Ah, mas porque não o repeli? dizes tu, leio-te nos olhos, conheço a tua alma melhor que a minha; não é preciso que fales para te entender... As mulheres como eu não têm o direito de repelir os homens. Se soubesses o que sofro e o que tem sido a vida da minha alma depois que não nos vemos... Se tu os visses como eu os vejo, esses homens correctos, esses homens que nos dizem frases, a certas horas em que a besta os domina. Se visses os espectros de voluptuosidade e de morte, a lividez dos cadáveres, a fera que ressurge não sei donde, com baba e gaguez!... vontade que tenho de morrer!...»

E, como contraponto, a poderosa simbologia do ouro, do dinheiro («até o que provinha das cloacas de Roma lhe cheirava bem») e do poder que tem o seu ponto mais violento no portentoso Quarto Quadro.

A dialéctica existencial de Raúl Brandão

Dissemos acima que o simbolismo de Raúl Brandão é tangencial. Ora, tangenciais são também os outros «ismos» que se lhe queiram atribuir. Entretanto, ressalta uma certa dialéctica existencial, contraposição entre o que é e o que deveria ser, entre um plano da existência e um plano superior da vida. Trata-se de uma análise de conteúdo, que não denega, antes repete por vezes o que acima se escreveu.

Na verdade, repita-se, o grande conflito de Raúl Brandão gira à volta do contraponto entre a existência frustrada e a vida plena. A linguagem simbolista não rejeita este conflito, antes o enquadra com propriedade. E ele é constante na dramaturgia brandoneana, logo a partir d'*A Noite de Natal*, onde o pobre Damião sofre as agruras do marido atraindo por cima das do viúvo inconsolável; a Márcia vive o desespero da sua traição e suicida-se num quadro gran-guinhalesco, que é o mais extremo de um risco por vezes recidivo em outras peças. O simbolismo dos Santos, ou o mito da Província reforçam esta dialéctica existencial, aqui ainda difusa.

As análises da dialéctica da vida, esta como uma «desgraça» são, entretanto, bem brandoneanas (de Raúl, esclareça-se...): «na vida todas sofrem, creio eu» diz o João; «nada disso é a verdadeira vida», afirma o Damião, refutando a ideia de que «há os que passam uma vida

regalada». E referindo-se a um Santo de madeira: «é preciso dar-lhe vida... senão fica madeira inerte. Na verdade está esboçado... por acabar... falta-lhe sonho, falta-lhe sofrimento e amor — aquele sofrimento».

São, na verdade, falas d'O *Gebo* ou d'O *Avejão*, só que ainda incipientes e vergadas ao peso de um neo-romantismo gran-guinholesco.

Pelo contrário, *O Gebo* serve de claro exemplo e de paradigma das premissas brandoneanas. Lá se encontra a penúria envergonhada, que o contexto leva à degradação. Nesse ambiente, entrechocam-se as doenças morais do medo, da dúvida, da desesperança, da mentira, do crime. A lucidez não vence a negatividade geral, e o fim surge, à primeira vista, também negativo. Apenas, a peça transcende em muito a letra: para lá do quarto acto, fica-nos a certeza de uma necessidade espiritual que *O Gebo* e os companheiros não alcançam; fica-nos a urgência de uma vida clara, justa e bela, que sirva de contraponto ao miserável existir das personagens. Nestes termos, a obra é grito de alarme contra a mediocridade, a mentira, o egoísmo.

Não se apercebe disso o Gebo, que julga confinadas ao seu triste dia-a-dia as hipóteses honestas da humanidade. «Eu não posso ser senão isto» (...) «a felicidade na vida é não acontecer nada». Fora de tais parâmetros de medo e de mentira — da mentira em que faz viver a Velha — julga só existir a desonestidade: não resiste ao primeiro golpe, soçobra, morre moralmente.

Ora, a mediocridade miserável do Gebo, afinal, não se afasta muito da mediocridade dourada do Baltasar Moscoso, que enfrenta estarecido um Doido a ameaçá-lo com a Morte. Ambos, o triste Gebo e o «talentoso» governador, surgem irmanados pela lacuna da vida,

sobretudo pelos erros essenciais das suas existências — idênticas ainda à do Doido antes da sua mudança, como se verá.

O contraponto destes protagonistas encontra-se em figuras igualmente paralelas, não obstante o mundo que as parece afastar. A pobre Sofia, nora do Gebo, teima a revelação da verdade, alerta o isolamento em que vivem: «Temos vivido aqui tantos anos, e nenhum de nós se conhece». No final, a frase síntese da terrível condenação é ela quem a profere, em conclusiva que a pré-ciência da realidade a faz pressentir: «tudo foi inútil».

Quanto ao Doido, a sua carência afinal lúcida marca a saída de um ambiente negativo para uma euforia de redenção, em si mesma certíssima, mas que o leva a querer destruir o mundo... com uma bomba de algodão em rama. Este espantoso Sr. Milhões, «o homem mais rico de Portugal», acaba por ser gémeo do Gebo, primeiro, da Sofia, depois — já que, imerso ao princípio na mediocridade de uma existência fruste, acaba por compreender a necessidade e urgência, da vida superior, diferente do somatório existencial que todos arrastam. «A vida foi sempre atroz, mas nem sempre a senti atroz. Quando dei pelo que ela tem de reles e de grotesco, de trágico e de grotesco, veio-me um vômito de tristeza (...) Olhei para mim (...) e ao mesmo tempo encarei com a vida. Com essa coisa prodigiosa que é a vida, feita para a desgraça, para a dor, para o sonho (...), e encontrei-me sórdido».

Há assim um larguíssimo substrato comum nestas figuras formais tão diversas. Enquanto o Doido sonha o seu mundo de redenção, o Teles, antigo magistrado preso por vagabundagem, sonha que é Rei Imaginário, de um mundo que o álcool transformou. O «Homem de

Bem», ao álcool vai buscar razões para calar a voz da sua consciência, como a Micas as busca na morfina, e a Candidinha, no ódio profissional.

Esses são os que fogem da verdade, aqueles, como o Reitor, que se apercebem de Jesus Cristo, mas fingem não o conhecer. Há os que O atacam, e consciencializam a revolta no crime: o Anarquista, o Judeu. Há aqueles naturalmente em graça, como o Garoto: e há enfim os que ouvem a verdade e a vida, e a ela se recolhem. Vida fruste é a da velha moribunda, que o Avejão vem atormentar. «Foi uma santa correcta, uma santa modelar», diz o Sr. Caetano, que fala tão bem que «é um gosto ouvi-lo» (podia ser o Baltasar Moscoso). Apesar disso, a velha não resiste à sedução da figura irreal, quando lhe mostram uma outra vida de dor, lágrimas, humanidade e amor. «Como eu compreendo agora que é preciso ser-se desgraçada para viver!»

Estes exemplos, rigorosamente são isso mesmo — exemplos, casos típicos, paradigmas também existentes, com maior ou menor expressão, na restante obra brandoneana. Eles sobretudo traduzem a extraordinária densidade e profundidade da criação artística de Raúl Brandão.

UM SIMBOLISMO DE MATRIZ
EXCLUSIVAMENTE NOSSA:
O D. CARLOS DE
TEIXEIRA DE PASCOAES

A ligação estética entre o simbolismo e o saudosismo, este como desinência nacional de raízes filosóficas profundas, parece óbvia, e não iremos aqui desenvolver o tema.

Também deixaremos para mais tarde a referência a autores que «tocaram» o simbolismo e o saudosismo, mas não traduziram em termos de teatro essa ligação, ou porque a obra é escassa, porque se desenvolve em outras estéticas e outros termos: este assunto, será referenciado adiante.

Fica-nos pois, como autor dramático, de qualidade e de indiscutível fidelidade à estética e à filosofia saudosista, apenas Teixeira de Pascoaes (1877-1952) e apenas o seu «drama em verso» *D. Carlos* (1919). Isto porque outra intervenção dramática de Pascoaes, a colaboração no *Jesus Cristo em Lisboa* de que é co-autor Raúl Brandão, além de escassa, como vimos, não vai buscar ao saudosismo, em si mesmo, quaisquer laços

estéticos. Vimos já em que termos parece ter-se desenvolvido a colaboração entre os dois autores, e o resultado obtido. Adiante, ainda faremos uma referenciação a esta peça, no contexto da análise à obra de Junqueiro.

Aliás, Guerra Junqueiro esteve, esse sim, ligado ao saudosismo ou, pelo menos, à Renascença Portuguesa, movimento criado em 1912 por Pascoaes, e onde Junqueiro surge como Presidente da Assembleia Geral da associação que, com o mesmo nome, lhe serve de suporte e a que Pascoaes preside. Da mesma forma, Junqueiro colabora na «Águia», revista, que Pascoaes apadrinha desde a fundação em 1910, e que se transforma em porta-voz do movimento em 1912, quando Pascoaes assume a respectiva direcção. Não quer dizer que Junqueiro seja um saudosista: mas há laços entre a Pátria e o teatro de Pascoaes, como veremos adiante.

Agora, retomamos a afirmação inicial — o D. Carlos constitui a grande e única expressão dramática do saudosismo: e como tal guarda as características específicas desta «versão» portuguesa do simbolismo. Trata-se, não tanto de um drama, mas da tragédia do atentado contra D. Carlos e D. Luís Filipe, numa perspectiva integradora do quadro social, moral e político do País.

O Portugal do início do século, à beira do regicídio e da proclamação da República, surge repassado de uma visão decadentista mas potencialmente redentora, que se enquadra bem na ideologia da Renascença Portuguesa, e, em termos estéticos, retoma temas e estilos caros ao saudosismo.

Em primeiro lugar, uma Pátria telúrica e panteísta,
«os desolados ermos do Alentejo, as solidões do mar»,
«o cheiro às algas», os campos, às árvores «filhos da
terra portuguesa»:

«O REI — Parto amanhã. Vou descansar uns
[dias,
N’essa Vila Viçosa minha amada...
Hoje, venho dizer adeus ao mar.

PRIMEIRO PERSONAGEM — Senhor, amais
[os ermos do Alentejo
E as solidões do mar. São dois amores...

O REI — A terra plana é mar e o mar revolto
É terra montanhosa em ondas vivas.

CONDE DE ARNOSO — Sim, a planície é um
[mar adormecido...
Mar brando, sem paixões tumultuosas.

TERCEIRO PERSONAGEM — E a minha rude
[terra transmontana,
Em solitários píncaros desnudos,
Recorda um Alentejo em tempestade.

O REI — A Lusitânia é ainda o mar; um mar
De empedernidas ondas que se quebram
Em trémulas espumas de folhagens...
Um mar em alto e estático relevo.

CONDE DE ARNOSO — O Minho é a sua ilha
[de verdura».

Depois, o sebastianismo, a fatalidade da profecia, encarnado o primeiro no Príncipe (D. Luís Filipe), enquanto que a fatalidade da morte, é o Rei que a pressente.

«O PRÍNCIPE — Libertemos a alma! Que ela
[seja

Livre na sua essência e luz divina.
Ninguém por ela combateu, no mundo,
Com tanto garbo donairoso e altivo,
Com tão encantador desvairamento,
Como esse eterno Rei Sebastião!
E ninguém, como ele, foi tão grande,
Grande como ele foi, perante a morte!
Morrer, mas devagar...
Olhai que estranha
Divisa para um Rei de Portugal!
Se o meu destino o permitir, um dia,
Hei-de mandar gravar em letras de ouro
No aço da minha espada, — que em meu
[peito,
Vejo-a, em letras de sangue, refulgir!

O REI — Que tarde de Janeiro!
Última tarde! Ao longe, o sol tombando brilha e
morre
N'um grande mar de púrpura real...
Lembra a morte d'um rei.

O PRÍNCIPE — Como ele expira,
Serenos e devagar, doirando as nuvens...
Lembra a morte de Dom Sebastião...»

E depois do crime: «é novo Alcácer!»

O REI — «hei-de baixar, em breve, à sepultura».

O terror do presságio, consubstanciado numa «bruxa», tortura a Rainha:

«Há pouco tempo ainda, certo dia,
Lembrou-me, de repente, a feiticeira
E as trágicas palavras que me disse!
Há lembranças defuntas na memória,
Que, violentas, de súbito, resurgem,
Como se as trespassasse um grito a arder!»

Por outro lado, avulta a tradição histórica, como factor presente de determinismo. O Rei, perante o retrato de D. Afonso Henriques:

«Primeiro Rei de Portugal, que dormes
Um sono abençoado, e tão profundo
Como é alto, meu Deus, aquele trono
Mas no teu leito
Dormes serenamente... Não és mais
Que uma sombra longínqua, repousando
N'um silêncio marmóreo e tenebroso.»

O crime: «vejo a noite do crime», diz Alma, espécie de profeta, «Alma das visões misteriosas», que os «transeuntes» apupam e escorraçam. Aliás, essa dicotomia, entre o povo («creio na minha Pátria e no meu povo») e a abstracção dos «transeuntes» ou dos «políticos», marca uma clivagem intencional. Mas não, de raiz ideológica: nos dois campos existem

convergências no plano da dignidade, do patriotismo, da esperança de redenção. A reunião dos «políticos» (Acto I, cena III) é quase tão sinistra como a dos regicidas e a dos «conjurados» (Acto IV, cena I): todos eles, indistintamente, assumem «o ódio vermelho e verde», mas o próprio crime pode ser perpetrado em nome da justiça: «nós amanhã seremos a justiça», diz o Buiça, pois:

«este ódio ao rei é amor... amor à Pátria
e amor à liberdade. Um ódio santo».

Mas o Rei surge numa aura de dignidade e amor à Pátria que o redime por completo:

«O REI — Sinto-me, caro Arnoso, decidido
A não deixar morrer o meu desejo;
Este desejo de remir à Pátria
De erros que vem de longe e de outras almas».

Na verdade, o Rei pode dizer: «creio na minha Pátria e no meu Povo». E ainda:

«Sinto crescer o ódio e a solidão
Em volta do meu ser. Odiado e só,
Hei-de baixar, em breve, à sepultura.
Eis o que é grande e belo! Quando nada
Exista para mim... Sou eu ainda;
Sou eu que quero ser... Quero ser eu,
Ser eu, perpetuamente, além da morte...
A mim próprio darei a minha vida,
Porque eu sou mais que esta presença vã,
Que esta imperfeita imagem transitória

D'um sonho eterno, d'um desejo eterno!...
Sou mais alguém, no mundo... outra pessoa
Maior... maior do que eu, talvez divina,
A quem devo, enfim, sacrificar...»

Quer dizer: como melhor veremos adiante, Pascoaes redime a figura de D. Carlos, contrapondo o Rei à caricatura feroz e injusta que dele Junqueiro fizera na *Pátria*: «O poeta santifica o Rei, emprestando-lhe nobilíssimos sentimentos», escreveu Mário Garcia. Mas nem por isso fecha a porta à mudança, num posicionamento que recorda *O Fim* de Patrício. Aliás, o determinismo fatal da derrocada das instituições, aqui agravado pela iminência do crime, surge retratado, em ambas as peças, na figura da Rainha louca, D. Maria Pia:

«Eu quero o meu menino... o meu menino...
Eu quero o meu menino! Vejo mãos
Sangrentas, com punhais, para o matar!
Que sala tão escura! Tenho medo!
Acendam muitas luzes! Luzes, luzes
Há ferros de punhaes cortando a sombra...
Há mãos a escorrer sangue, com punhais!
Vejo sangue, punhais e negras caras...
Ai que medo e que frio! Acendam luzes!
Tragam-me o sol! Ordeno! Sou rainha!
Eu quero o sol, o sol! Que medo e frio!
Que terríveis espectros, para mim,
A rir, a rir, rir!... Acendam luzes!
Acendam muitas luzes! Luzes, luzes!
Eu quero o meu menino...»

Finalmente, e agora dentro de uma total coerência com o simbolismo português, a frustração do amor surge retratado na paixão platônica e secreta da aia D. Leonor pelo Príncipe Real, e das descrições da loucura de Leonor depois do crime com tonalidades ofelinescas.

No seu conjunto, *D. Carlos* é assim um belíssimo poema dramático, repassado de sentido trágico e de um apelo à saudade, «as saudades da alma lusitana», «fonte caindo em lágrimas saudosas», que o singularizam no contexto do nosso teatro.

JOSÉ RÉGIO E A TENTACÃO
DO SIMBOLISMO

Não oferece dúvidas a *conexão poética* do teatro de José Régio (1901-1969). Ela é óbvia, e como tal perfeitamente assumida pelo autor e por todos os analistas. Mas já menos transparente será a ligação estética ao simbolismo. Pensamos que, aí, ainda ninguém a assumiu: mas não poucos analistas, e, sobretudo o próprio Autor, andaram lá perto. E não negaram essa verdadeira «tentação».

Régio usa a palavra símbolo, e o advérbio correspondente para caracterizar os personagens de *Jacob e o Anjo* (1937) e *d'A Salvação do Mundo* (1954), pelo menos. Quando fala no seu teatro, dentro do afã de demonstrar as características espectaculares, vai buscar os termos comparativos aos textos ortodoxamente simbolistas. Vale a pena uma citação demorada.

Referindo-se a obras de maior expressão literária, Régio afirma que «podem ser reconhecidas como participando do teatro, logo que uma experiência de sua realização cénica resulte agradável, interesse à nossa vontade de espectáculo. E aqui volto a pensar, já um

pouco diferentemente, num ou noutro poema de Eugénio de Castro, — aliás já submetido à experiência do palco. Foi-o, pelo menos, *Sagramor*, que eu saiba. Ou me lembro da *Pátria*, de Junqueiro, admirável poema que há longos anos venho defendendo — e não só eu — como susceptível de uma empolgante e opulenta realização espectacular. Ou, não falando já nos seus poemas mais teatrais até segundo a noção corrente, (pois me parece impossível ignorar a, pelo menos relativa, teatralidade desses!) evoco, por exemplo, *D. João e a Máscara*, de António Patrício. Insisto em que tudo isto é complexo. Mesmo sem chegar a conclusões definitivas, que às vezes são precipitadamente dogmatizantes, importa encarar estes pequenos ou grandes problemas do teatro nas várias faces que nos apresentam. Nem sempre se achará solução para um problema; — todavia já estudá-lo é um avanço. Por outro lado não devemos temer-nos de expressar qualquer solução que julgarmos achar-lhe — livres, embora, de a corrigir, até desmentir, se chegarmos a diversos ou adversos esclarecimentos».

Esta visão é compreendida por autores que se aproximam do universo simbolizante do teatro de Régio. António Quadros qualifica-o como «poeta da imanência e da transcendência»; Eugénio Lisboa fala dos personagens que «morreram simbolicamente»; Jorge de Sena recorda «o alegorismo poético do pós-simbolismo» e liga o *Jacob* à «linha de António Patrício»; para ele, Régio cria «um espiritualismo atraído e repellido pela simbologia cristã e católica»; Urbano Tavares Rodrigues compara o desprendimento dos símbolos de *Jacob* com os da *Benilde ou a Virgem mãe* (1947), considerando estes superiores; Luís Francisco Rebello refere-se

expressamente ao «simbolismo barroco» do *Jacob*; Tomaz Ribas afirma «a relação da obra dramática de José Régio com a estética simbolista de certas peças de D. João da Câmara».

E nós mesmo, noutra ocasião aproximamos o teatro do Régio «de certa linha simbolista» e falamos n'«a simbologia e profetismo de figuras de mistério, de violência, de sobrenaturalidade».

Ora, é importante realçar que a retracção quanto ao qualificativo obriga, na verdade, a uma espécie de reticência que constitui, ao fim e ao cabo, a mais pujante vitória criacional do dramaturgo José Régio.

«As minhas produções teatrais são *criações*. Quero dizer que nasceram de mim, como se fossem meus filhos», escreve o autor na Nota Preambular d'*El Rei Sebastião* (1949). Diz muito bem: esse toque inconfundível de personalidade, também largamente assumida em outros textos de auto-análise, recortam o espaço exacto de maior ou menor coerência e ortodoxia do teatro de José Régio.

A luta bem-mal

E esse teatro é sobretudo coerente e ortodoxo no que respeita à criação literária, poética e filosófica de Régio — e, por isso mesmo, heterodoxa quando cotejada com padrões objectivos. A luta Deus-Diabo, bem-mal, positivo-negativo, é a luta do Jacob contra o Anjo, da Benilde contra as vozes, dos dois Reis (Sebastião e Pedro) contra o mundo, dos poetas contra a vida (Pierrot em *Três Máscaras*, — 1937, *Mário ou Eu próprio* — *O Outro* — 1952) do Desconhecido contra a solidão — (*O meu Caso* — 1957) e até, veja-se bem, do

pobre Luiz contra a ignorância (no *Sonho de uma Véspera de Exame* — 1935)!

A vida e a morte

A proximidade do simbolismo começa a afirmar-se com a categoria *simbólica* dos interlocutores deste combate, e com a dicotomia Vida-Morte que ele assume. A morte do Rei é a sua redenção, logo, vida: O Rei é Jacob, o Bobo é o Anjo do Combate. A Benilde dialoga com as suas vozes, e a ambiguidade das explicações lógicas reforçam-lhe o carácter simbólico: a morte constitui a chave da solução pela negativa. A morte é a vocação irresistível de D. Sebastião, e opção existencial, logo de início definida, do Pedro da Traslândia. A morte é a coerência do Mário.

Neste universo, são também marcantes as personagens e os sinais de simbologia transcendente: a mística do Anjo-Bôbo; o mistério insondável das vozes da Benilde ou de D. Sebastião; o Sapateiro Santo ou o Profeta com o seu 5.^a Evangelho em branco. A Rainha louca e o constante diálogo panteísta com os animais, a natureza, os objectos — «as portas velhas, as tábuas do soalho, os sinos, os ventos, o ratinho branco, a água».

E, justamente, o próprio clima de profecia, de fatalidade, de destino inexorável: tudo sinais onde encontramos, sem esforço nenhum, a raiz simbolizante.

A linguagem simbólica

Mas onde Régio mais assume a inquietação simbolizante, sem com isso, note-se, necessariamente se transformar num «simbolista pleno», é na linguagem

que, mais numas do que noutras, pontua e repassa as suas peças. Assim, no *Jacob e o Anjo*, a formidável fala do Bobo, ao chamar o Rei para o seu Calvário de redenção:

«BOBO — Vem! meu amigo. O espantoso amor de Deus escolheu-te: Vem buscar o cálix que te dá. Espantoso é o amor de Deus quando se abate sobre os homens humanos como tu... Vem, meu amigo. Espantoso e terrível é o Espírito quando ilumina em cheio um ser da terra! Espantoso e terrível como um oceano que se levantasse para afogar um pobre bicho da praia; como um céu estrelado que se abatesse sobre um pobre verme do chão... Jacob, bicho da praia, verme do chão, o amor do Espírito desembainhou sobre ti a sua infinita espada de luz... Reúne todas as tuas forças da terra, para que o triunfo de Deus seja maior! Quis o Senhor que já não venças o seu Anjo. Aquele nervo mirrado do teu corpo, aquela dedada de fogo do Espírito, vai invadir toda a tua carne viva e humana... Reúne todas as tuas forças da terra, e vem! Reúne todos os teus exércitos para mais completa glória do Anjo exterminador. E vem buscar a derrota através da dúvida e da luta, da doença e da miséria, do desespero e da loucura, — vem buscar a derrota e a morte da tua humanidade perecível, o triunfo sobre as tuas miseráveis riquezas humanas, a glória do Reino de Deus contra os teus reinos com limites... Amen».

E também o grande apelo à liberdade de espírito:

«BOBO — (volta-se para o Rei). Esfrega bem os olhos, rei! Abre bem as orelhas!: Fizeste à mulher que te deram a maior ofensa humana que uma mulher pode sentir: Relegaste-a para um canto, como coisa do lixo... Dá-lhe agora a maior prova de verdadeiro amor que lhe podes dar: um grande exemplo! o exemplo do teu salto supremo à Liberdade. Deixa o teu reino, os teus exércitos, as tuas riquezas, as tuas glórias, a tua realeza, a tua humanidade... despe-te!, pó vestido de vaidades, monumento de barro...

REI — Ora cá está! Eis o que quereis! Para isto vos juntastes! Era a isto que pretendias chegar, lacrau! A isto, víbora! E nem me admira que tenhas sonhado sentar o meu bobo no meu trono...»

E a evocação de situações repugnantes, tão de gosto simbolista:

«BOBO — Viver...?, tu...?, agora?

REI — Viver apesar de tudo!

BOBO — Com as tuas vísceras, não é verdade? com as tuas patas, não é assim? com as tuas concupiscências e as tuas necessidades, o teu delírio dos ratos e os teus descuidos na roupa branca... ora não é, rei da bola da terra?

REI — É, sim: com o meu corpo que Deus me deu! com o meu corpo animal! com a minha carne que pede terra e estrume, como a das plantas! com o meu respeito pelo mundo...»

A Benilde constitui (com o 2.º acto d'*A Salvação do Mundo*) a mais sólida aproximação a certo travejamento realista, onde Régio nunca se sentiu muito à vontade. Excepto, precisamente, nesta admirável *Benilde*, onde o clima de segredo, mistério e profecia, próximo de um certo «horror» ou pesadelo simbolista, concilia-se muito bem com o «ambiente grave e soturno» do «velho solar»: «pesa não sei que maldição sobre estes lugares, respira-se aqui um ar corrompido...».

Mas a fala central de Benilde aproxima-se claramente da estética simbolista:

«BENILDE — É, não sou nenhuma louca que não veja que é estranho. Bem reconheço que sou indigna duma tal graça de Deus..., porque pode isto ser senão porque Deus o quer! Mas eu já esperava um prodígio da sua vontade... um milagre do seu amor..., porque mo tinham anunciado as vozes que ele se digna fazer-me ouvir. Já sabia que através da minha pessoa se cumpriria algum dos seus insondáveis desígnios. Por isso me não espanto demais, embora tenha ficado um pouco turbada... E agora só tenho que agradecer a Deus, até ao fim dos meus dias, o ter-me escolhido sendo eu tão imperfeita; e todos os sacrifícios que eu lhe ofereça, toda a entrega da minha pessoa, nunca poderão pagar esta prova de amor que Deus me dá! Nunca a

poderão pagar!... nunca! nunca a poderão pagar!... (Põe as mãos, levantando um pouco o rosto com os olhos semicerrados, imóvel. Ouvem-se então, em surdina, os primeiros compassos dum solo de violino que ninguém, senão ela, dá mostras de ouvir. Grande pausa. Ela descerra as pálpebras, voltando um pouco a face para o lado de P.^e Cristóvão.) Não ouve...?»

Trata-se, na sua oscilação entre a linguagem poética e a suave ou violenta transcrição dramática do realismo; na sua sublimação do naturalismo da referência cénica para um ambiente de mistério e misticismo — trata-se, de longe, da melhor peça de José Régio.

El-Rei Sebastião, entretanto, procura nitidamente aproximar-se da linguagem ou de situação simbolista, quanto mais não seja na insistência da validade do «verbo espectacular» que Régio, como vimos, atribui a Patrício: aliás, ao longo da sua doutrina de estética teatral — sobretudo o post-fácio do Primeiro Volume de Teatro, o prefácio do *Sebastião* ou as «Vistas sobre o Teatro» — o autor insiste na dimensão espectacular das suas peças. Já em 1937, no referido Post-fácio, Régio qualifica o teatro como «espectáculo complexo, criado por um artista e realizado por vários seus colaboradores», não obstante outra «tendência» ver no teatro, «principalmente (...) um texto literário que não dispensa, porém, a sua realização num palco, perante um público».

E em *El-Rei Sebastião* esse «espectáculo» obviamente subsiste, envolto numa roupagem de mistério, profecia e morte, também caracterizadamente simbolistas: o «fogo

de destino», marca o Rei desde o nascimento pois «ferido de morte é que tu nasceste»; «houve sinais extraordinários, enigmas do céu e na terra, antes e à hora do meu nascimento». A única noiva que o Rei deseja é a morte. E o Rei é «um homem... marcado a fogo pelo Destino. A grifa começou a voar no meio das cobras, dos crocodilos, das borboletas, das raposas: das cobras que rastejavam; dos crocodilos que bocejavam; das borboletas que valilavam; das raposas que se punham à coca»... ou da «águia que principiou a voar»...

E a evocação do campo de batalha, numa simbiose espectacular que recorda, como processo cénico, a luta baletizada do Rei e do Bobo no Jacob, surge-nos impregnada de processos, recursos, sinais simbolistas:

«SIMÃO — Sonhei... sonhei que estava sonhando... Mas via tudo mais real do que supondo-me acordado! E via um imenso campo juncado de cadáveres e destroços. A manhã é que não chegava a romper! (ao passo que Simão fala, parte do que ele descreve se vai realizando ao fundo: A cortina abre-se a meio, cada metade se afasta vagarosamente para seu lado; muito vagarosamente, como às vezes sucedem cousas assim nos sonhos. Para além da cortina, o cenário representa um campo de batalha, numa fosca manhã de névoa. No chão, há vultos de cadáveres e destroços de campanha. Passam, de espaço a espaço, grandes lufadas de vento assobiando. Quando passam, ouvem-se longos sons de viola destacados; — os quais se combinam e formam, no entanto, uma lúgubre

melodia rudimentar e lamentosa, entrecortada de pausas; uma espécie de fado. É como se o vento, passando, tangesse violas ou guitarras que se não vêem. Mas a voz de Simão e, depois, o seu diálogo com El-Rei hão-de ouvir-se claros, dominando os assobios do vento e os gemidos das violas; ou, melhor: combinando-se com estes de modo que perfeitamente se ouçam. Nem Simão nem El-Rei dão quaisquer mostras de atenção ao que por trás deles se passa)».

É a profecia do desastre e da morte «devagar» de Alcácer Quibir, na boca do Sapateiro Santo:

«Por momentos, esse heróico ímpeto de uns poucos portugueses, que se não confundiam com os estrangeiros comprados, quase levava de vencida a massa dos adversários. Já estes se espavoriam, fugindo de roldão perante aquela sanha de leões... Quem lançara o grito de «ter! ter!» E já, no instante seguinte, se cumpria o destino de perdição. Relampejar a espada do louco, vendendo cara a vida, — ainda viram, ainda viram relampejar a espada do louco! «Morrer... mas devagar!» À sua volta se abriam clareiras de mortos, depois se fechavam novas massas de inimigos sobre o inútil combatente... sobre os que se precipitavam a ajudá-lo. E depois desapareceu ele próprio no mistério e na voragem que morrer ninguém o viu, nem morto! Enganaram-se ou mentiram os que afirmaram terem-no visto...»

O «reino imaginário da Traslândia» quase perde o seu Rei, na tentativa de suicídio que o anarquista Jerónimo evita. *A Salvação do Mundo* contém assim uma mensagem de redenção, que o 5.º Evangelho (em branco) do Profeta simbolizará. Figura também simbólica, a Rainha-Mãe, rainha-louca, cujos diálogos panteístas já citamos, e outra vez recordamos: «Já não digo nada de que diz o vento. Nem do que diz a água. Nem do que dizem as portas velhas. Nem do que diz o rouxinol. Nem do que dizem os pardais». Ou os sinais de prenúncio: «a nuvem que parecia um bicho por cima do sol! um bicho com as garras assim...» E poderíamos multiplicar as citações deste personagem alegórico, que guarda os mais nítidos traços simbolistas da peça, cujo 2.º acto, hoje algo datado no ambiente, contém ainda assim uma interessante aproximação a certo realismo poético.

As peças em um acto, desde a singela *Sonho de uma Véspera de Exame* ao modernismo poderoso d'*O Meu Caso ou do Mário*, passando pelas *Três Máscaras* de lirismo bem mais convencional, guardam traços da poética simbolizante de José Régio.

Em 1969, organizamos um inquérito sobre a situação do teatro português, a que Régio prontamente respondeu, num interessante depoimento que, posteriormente, reproduzimos no «In Memoriam». Desse depoimento, retiramos esta bela análise, que aqui, serve de final:

«Para que haja um teatro português, será necessário: Primeiro — que se escrevam textos literários em língua portuguesa, e que essas

realizações literárias apresentem caracteres distintivos da sua nacionalidade. Sejam portugueses, em suma, não só pela língua mas por um certo espírito que os integre no que eu chamaria uma personalidade artística portuguesa, suficientemente afirmada na nossa poesia e na nossa ficção romanesca. Segundo — que esses textos literários sejam regularmente levados à cena, regularmente e não a título de excepção, de modo a tornarem-se os espectáculos teatrais de que ainda não constituem senão um elemento, embora importantíssimo. Pode-se crer que existem esses textos. Pode-se esperar que mais venham a existir. O que não há é uma normal representação de peças portuguesas.»

VIII

BERNARDO SANTARENO E O SIMBOLISMO LIMITE

Com Bernardo Santareno (1920-1980) chegamos aos limites do simbolismo consistente. O que aponta, exactamente, não para uma situação esteticamente redutora, antes pelo contrário, mas para um extravasamento dos sinais e dos símbolos, dentro de uma força poética que o próprio simbolismo, como escola rigorosa, já não consegue conter.

A obra de Santareno é muito vasta, como se sabe, e em tudo «excessiva», lançada num ritmo vertiginoso e numa potencialidade extrema de forma e conteúdo. Mas, paradoxalmente, não lhe é estranho nem a unidade de temas e processos, sem sequer o «risco da reiteração», como assinala Luís Francisco Rebello. É aliás de Rebello a síntese programática que a seguir se transcreve do posfácio da edição das obras completas de Santareno:

«Mais do que uma vez se falou já, neste posfácio, de dois «ciclos» ou duas «fases» na obra dramática de Santareno. Como todas as divisões rígidas, esta peca por um certo esquematismo:

sejam quais forem as variações que, a diversos níveis, se verifiquem de umas obras para as outras, e mesmo dentro de cada grupo em que se queira aglutiná-las, existe no seu teatro uma profunda unidade temática que, só por si, bastaria para impor moderação nesse tipo de enquadramento. Mas, por outro lado, há uma acentuada evolução da fórmula dramática (na linha do melhor teatro naturalista-realista pós-ibseniano) das peças escritas e publicadas entre 1957 e 1962, para a fórmula narrativa (na linha do teatro épico brechtiano) das peças pertencentes ao período de 1966 a 1974 — e a partir daí um como que regresso à fórmula inicial, caldeada embora com elementos provenientes da segunda».

Trata-se, na verdade, de rigorosamente 19 peças (aí não considerando a autonomia de *Soror Natividade* que corresponde ao primeiro acto de *A Escomungada* — 1957) e 3 quadros de revista. Ora, este universo, criado ao longo de 23 anos de labor desigual, para além da unidade acima referida, surge-nos susceptível de algumas sistematizações extremamente claras.

Em primeiro lugar, no estilo. Pois, entre *A Promessa* (1957) e *Anunciação* (1962) estamos perante uma proposta poética nascida de certo realismo «básico» de expressão *dramática*, exuberante e por vezes pesado e convencional. A partir de *O Judeu* (1966) o autor opta por uma expressão *épica-narrativa*, de óbvia matriz brechtiana, não obstante a marca de origem da força da linguagem, e das características temáticas que a seguir referiremos para o «primeiro ciclo» de teatro de

Santareno — mas que, em rigor, surgem também, só que de outra forma, no «segundo ciclo».

Segundo ciclo esse que, diga-se ainda, converge para o primeiro, nas suas últimas peças, ou seja, nos irrelevantes textos em 1 acto que compõe *Os Marginais e a Revolução* (1979) e *n'O Punho* (1980), este parecendo indiciar o retorno a fórmula do drama telúrico, só que muito mais caracterizado (sobretudo uma infeliz variante do final) no conteúdo político-social.

No quadro da análise que aqui nos prende, só vamos referir os 10 textos do primeiro ciclo, insistindo muito na convicção de que algumas das características «pós» ou «tendencialmente» simbolizantes afloram também nas peças do segundo ciclo.

Mas há outro grande vector estrutural na obra de Santareno. Trata-se da maior adequação da linguagem e da temática de Santareno à força telúrica, primária e institutiva que lhe vem do povo, da terra, do mar, da natureza bravia. Ou por outras palavras, estamos perante um teatro muito mais «marítimo/rural» do que urbano pois, no contexto da vida das cidades, o arsenal de recursos dramáticos e a utensilhagem linguística, surgem tão desfasados que soam a falso. Nesse sentido, peças como *Anunciação*, *Os Anjos e o Sangue* (1961), *O Bailarino* (1957) e a *Excomungada/Irmã Natividade* (1957) ou *O Inferno* (1967) e ainda as citadas 5 cenas d'*Os Marginais* são francamente menores; e só o não é o *António Marinheiro, o Édipo de Alfama* (1966) porque o mar está sempre presente no quadro do bairro popular.

Repare-se que nos estamos a situar definitivamente, no primeiro ciclo, pois é aí que, com maior nitidez, encontramos os sinais de simbolismo limite. As referências às «narrativas dramáticas» do segundo ciclo

devem ser entendidas a essa luz, e obedecem por isso a critérios diferentes, muito nítidos no *Português, Escritor, 45 anos de idade* (1974) n' *A Traição do Padre Martinho* (1969) e sobretudo no notabilíssimo *Judeu*. (Quanto aos quadros de revista, *Os Vendedores de Esperança*, *A Guerra Santa* e *O Milagre das Lágrimas*, de 1975, são totalmente circunstanciais).

Características pró ou pós simbolistas

Com tudo isto, é «simbolista» o teatro de Santareno? Em rigor, não: mas são muito visíveis, e muito exuberantes, as características ou sinais de um simbolismo limite ou, se se quiser, de um «pós-simbolismo à Lorca» de que fala Óscar Lopes — precisamente «Lorca era, de facto, o referente obrigatório evocado por quantos entusiasticamente acolheram o primeiro volume de teatro de Santareno, sobretudo a propósito de *A Promessa*», como lembra Luís Francisco Rebello, referenciando a citação anterior. Esta distinção entre a peça «marítima» e «popular» e as outras duas também corresponde ao que acima se escreveu, mas sem valor absoluto, note-se: João Gaspar Simões, por exemplo considera *Os Anjos e o Sangue* «a mais passivelmente simbólica» peça de Santareno: mas isso não confirma nada, porque nos parece no mínimo discutível, quanto mais não seja ao nível de conceitos, esta opinião.

Mas há muitos outros sinais desse simbolismo-limite nas peças «urbanas». Só que surgem desfazados e perdem qualidade. Assim, a insólita águia «presa em sólida gaiola-jaula» na sala de «gosto requintado, mas um tanto decadente: qualquer coisa de intoxicado, de

secretamente vicioso, no ambiente», da casa de Amélia — na Lisboa dos anos 60... (*Anunciação*) Essa águia, que Sibila mata em cena, conduz Rafael para uma fala claramente simbolista:

«RAFAEL — (A contemplar a águia) As garras polidas... as asas cortadas... inofensiva, miserável e ridícula: É assim, Sibila? é a isto que tu me querias ver voltar?!... (Para as mulheres, indicando a gaiola:) É disto que vocês gostam? é isto que lhes dá gozo?... Acho-as feias, horríveis!... Metem-me nojo, cheiram-me a podre... ao podre dos cadáveres! (Reacção de Chiquinho e das mulheres.) Hei-de fugir... (com ambas as mãos, a forçar as grades da jaula:) hei-de sair daqui!... Não me deixo apanhar... antes quero morrer!... (Arremessa os varões quebrados para o chão.) Para mim, acabaram-se as prisões!! (Empunha a faca:) Antes a morte... antes morto!... (Levanta a faca, direita ao coração: Gritos dos presentes.)»

Ou a tirada melodramática de Paulo Ivanov, protagonista d'O *Bailarino*:

«O... outro não chegava: quebrei as amarras e segui. Mais só e mais livre. Então, o nosso bailarino abandonou a dança, trocou o oiro dos palcos pela água suja das valetas e... viveu. Viveu terrivelmente o mal que nele habitava, abandonou-se inteiro, esgotou o seu mal... E não ficou ainda. Seguiu: não estava ainda satisfeita a medida da sua ansiedade. Ele sabia,

pressentia que havia mais... Então, passou do seu mal pequeno, particular, para o outro, o grande, o imenso Mal-divindade, essência! E amou-o, desde então, com fé, livremente. Entendem? Passou de vítima, de doente do seu mal, para crente, sacerdote do Mal infinito».

Ora, por aqui se descobrem já alguns sinais simbolizantes do teatro de Santareno. Em primeiro lugar, a fixação na morte. De alto a baixo, este teatro sacraliza a morte. De tal forma que Amália, no *António Marinheiro — O Édipo de Alfama* ao recusar a corda também simbólica com que o coro das mulheres lhe acena, constitui como uma grande excepção temática: «Você queria-me morta... morta, mãe, que eu bem o senti! E eu quero viver!! Hei-de viver»!! grita.

O Zé, tolhido por uma *promessa* absurda, acaba por matar o Labareda (aliás, no plano teológico, tanto *A Promessa* como *Irmã Natividade* assentam em erros objectivos, o que não tem nada a ver com o valor dramático). Antes desse crime ritual, vocifera o desespero de traído, numa linguagem próxima do simbolismo: «tu és areia suja, lama para os meus pés...» também sinal simbólico, os lençóis da pobre Maria do Mar, que «cheiram a incenso, a cera da Igreja... não cheiram a homem»...

Morte, também ritual, a da Joana d'O *Crime de Aldeia Velha* (1959), que, antes de queimada em auto de fé, provoca, pela fatalidade da paixão, a morte «recíproca» do António e do Rui, numa cena «siciliana». A Manuela d'O *Duelo* (1961) enforca-se, e o Angelo mata-se logo a seguir. E finalmente os Agonias e os Giestas matam o João, d'O *Pecado de João Agonia* (1962), pois o «pecado»

não é admissível numa família de «homens assanhados, cobridores de sangue...» (...) «um pecado que é como uma praga de Deus, pior que a doença mais ruim, pior que a morte...!!»

E já vemos por aqui que o sexo contrariado ou pervertido é também outro grande vector simbólico do teatro de Santareno, ao longo das peças deste primeiro ciclo (e não só). Em todas elas, por uma razão ou por outra, «frustra-se a realização amorosa pela dramática impossibilidade de dar-lhe um caminho humano, impossibilidade agravada pela repulsa do meio onde a personagem é forçada a viver», como escreveu Deniz Jacinto. Assim com José, Maria do Mar e o Labareda; Joana, Rui e António, e sobretudo o Padre Júlio; António e Amália, Manuela e Ângelo, João e Maria Giesta, noutra plano o Paulo e a Sónia.

Essa frustração do amor surge motivada, muitas vezes, por personagens de perversão «luciferina», contrapostas a outras de expressão «angélica». E ambas as categorias, por seu lado, tendem a identificar-se com as forças da natureza e mesmo os animais, que constituem também um categoria simbólica muito bem determinada: «são seres sempre ligados à catástrofe», escreveu Maria Aparecida Ribeiro, quer porque pressagiem a má-sorte, quer porque lhe sirvam de pano de fundo, quer ainda porque sejam eles próprios que ocasionem a desgraça».

É assim com o almur do *António Marinheiro*: o Rui, portador da desgraça e companheiro equívoco de António, «tem os olhos do pássaro». N'O *Duelo*, temos toda uma zoologia em cena: os milhafres, a égua da Manuela, e sobretudo o touro; «a sombra dum toiro não

refresca, queima». E o Ângelo, que aliás se suicida com uma navalha, sonha com a morte ritual do pai:

«Se eu te disser que... sim, isto até parece doidice!... Se eu te disser que, muitas vezes, quando me levanto, de manhãzinha cedo, sinto os olhos arrasarem-se-me de lágrimas só por ver a lezíria! Há lá coisa mais linda? Olha, Chico, queres saber? Ponho-me a correr ao lado dos poldros e... até relincho como eles, vê lá tu! E falo com as cabras, com os porcos... até com as tristes ervas!... (Silêncio.) Há lá coisa mais linda no mundo que a lezíria? Queres que eu te diga, queres? Pois às vezes, agora mesmo!, até bendigo a hora em que o meu pai morreu nos cornos dum toiro: Não há morte melhor, mais bonita e lavadinha! Não há, fica sabendo: Morte de homem! Homem atestado da cabeça aos pés!...»

Zefa, n'O *Crime de Aldeia Velha* confunde a Joana com o cavalo ritual do pesadelo:

«ZEFA — Ai, como eu não morri! naquela hora! Deitei-me p'r'o chão e cobri a cabeça com o xaile... Nisto, ouvi o galope dum cavalo: ai, filhas, de cada vez que o animal poisava as patas, a estrada estremecia, abria-se toda, nem que fosse um tremor de terra! Cuidei que era chegado o meu último momento, e levantei o coração pra Deus... Foi então que ouvi a voz dela: Zefa! Zeeefa!... Sem querer, destapei os olhos: (Levanta-se, horrorizada:) Era ela! era ela,

inteirinha, sem tirar nem pôr! era a Joana, amigas da minh'alma!! (Silêncio: a tremer, respiração ofegante.) Vinha montada num cavalo branco, um bicho grande como o monte...»

N' *A Promessa*, são os gritos das gaivotas. No *Pecado*, o João ronda o Tónio «como um milhafre»: o cão «uiva, lúgubre» e é na batida aos lobos que «os cinco homens vivos da família Agonia» cometem o crime ritual. Finalmente, já vimos o valor simbólico da insólita águia de *Anunciação*, e do cruzamento com o par Sibila-Rafael, próximos também da pocessão — como «pocessa», é a pobre Joana, que provoca a morte dos dois apaixonados e «tenta» o Padre Júlio.

Neste contexto, o combate angelismo-luciferismo, como o combate amor-ódio que lhe subjaz, espraia-se e confunde-se com as forças da natureza: o mar, a montanha, a serra, a lezíria, o sol e a noite, o vento e a neve.

São factores de clara contraposição, que assume expressão corpórea no combate bem-mal da Zefa, do Labaredas, do Manuel Lamas, e do Jesus, do Toino Giesta, do Padre Júlio.

Ou ainda, noutro plano, dos «córos» e dos loucos: a mãe da Amália, a avó do João, a louca de Alfama, a Bernarda, a Rosária, as comadres da Zefa, os vizinhos da Amália. Aqui encontramos todo um ambiente de profecia e de tragédia, que marca também, a seu modo, o teatro de Bernardo Santareno, sobretudo no *António Marinheiro* com a sua referência expressa a Sófocles, mas também n' *O Pecado*, n' *O Duelo*, n' *O Inferno* — e finalmente n' *O Luge*.

Uma peça paradigmática e síntese: O Lugre

Ora bem: é a altura de justificar porque é que não falamos antes n'O *Lugre* (1959). Exactamente porque se trata, para nós, da peça síntese, da peça limite do simbolismo em Bernardo Santareno.

Em primeiro lugar, pela própria linguagem; pela ambiguidade do conflito bem-mal, e pela impossibilidade algo equívoca da natural expressão amorosa; pela categoria simbolizante de certos personagens, como o Albino Marreco ou o Miguel das Ondas, ou o Zé Sol e o Tó Verde. Mas, sobretudo, pela presença viva, constante e determinante do mar, como personagem central da tragédia. E até, pela inexorabilidade dessa mesma tragédia.

O mar é, na verdade, o grande protagonista-símbolo da peça. Nesse sentido, surge em plena força de um elemento natural vivo, inteligente, voluntarista. Nas falas dos pescadores, esse elemento existencial assume vivência corpórea, linguagem mais próxima do simbolismo «ortodoxo». Na morte do Miguel, diz-se: «(...) Foi o mar! Olhai p'ra ele, agora: calminho, parece que dorme com sono bom... Mentira! mil vezes mentira! Não dorme, nunca dorme: vigia, está sempre à espreita... mar ruim, mar enganador! A estas horas já ele viu outro, já ele escolheu outro...» E na morte do Tóino Nazareno. «Ah mar, mar ruim, mar traiçoeiro! Não há pior matador que tu (...)!»

Quando o Miguel tem medo, diz-lhe o Albino Marreco: «cala-te Miguel! Cala-te filho! Olha que o mar pode ouvir-te... Quando ele sabe que a este tem medo é pior... É pior, Miguel, digo-te eu... Mata-nos, Miguel

mata-nos! Espeita-nos, não nos larga... isto é verdade, verdadinha, Miguel! Nunca lhe digas que tens medo, nunca, nunca!»

A este Albino Marreco, foi também o mar que o desgraçou. E a propósito das suas atitudes, fala-se de outro pescador, que não teve respeito ao mar, e foi objecto da sua vingança: «O Chico não respeitou o mar (...) E o mar, está bem de ver, vingou-se (...)» E mais adiante: «(...) Se ele não larga o mar»... «O mar matava-o».

O mar é, portanto, ideia sempre presente, vigia sempre atento, ouvinte sempre curioso. «Não há segredos no oceano: esta onda diz àquela, aquela corre p'ra outra... é, daí a pouco, todo o mar sabel!...»

Pois bem: há, por sobre todas estas divergências, como uma verdadeira sedução, que obriga e arrasta os homens à luta permanente com o inimigo poderoso, e, no fundo, leal. Eles insultam, invectivam: mas não têm medo. Os que o temem, são excepção: o Miguel bem diz ao Albino que ambos são diferentes de toda a campanha, porque têm medo do mar.

E o Albino, a explicar a sua desgraça: «Ganhei-lhe medo... eu ganhei-lhe medo...: isto é o pior... o pior de tudo! Se o mar descobre que um homem tem medo dele, nunca mais o larga... nunca mais! (...)»

O oceano é, entretanto, a ambiência da vida, é elemento essencial. A sua grandeza obriga ao redobrar de esforços para o combate, mas arrasta, na alegria da vitória, o amor ao nobre e poderoso inimigo. Os pescadores de *O Luge* amam, afinal, o mar, são homens do mar.

«O mar é bom, o mar é rico, eu cá gosto dele... Mar, marzinho da minha alma!!!» diz um. E outro, para fora

da amurada: «Não me apanhas, não me metes medo! Não me hás-de apanhar! Eu posso contigo! Eu posso contigo!!! Eu cá sou do mar (...): Só aqui... só aqui é que o ar me entra bem nos bofes».

Não serão todos assim, mas o tom geral da peça redundava em perspectiva vitoriosa, apesar das mortes e das desgraças. O mar é inimigo digno de uma gesta. Ninguém pode passar sem ele.

A peça de Santareno descreve ou constrói toda uma acção de combate. Mas não está dela ausente, e ainda bem, a marca poética de um lirismo maior. Repare-se, por exemplo, na oração fúnebre que o capitão pronuncia, no enterro do Tóino Nazareno: a beleza da fala, só por si, constrói um ambiente de tristeza e resignação.

Mas atente-se em especial na descrição que Miguel faz do seu sonho. É a visão poética do mar, outra vez fonte sedutora do mistério, do desconhecido. E lá se encontra também, em termos do mais extraordinário lirismo, a ideia dominante de uma morte fatal, trazida e imposta pelo mar.

«Eu corria pelo fundo do mar, ti'Albino: leve, levezinho... nem que tivesse asas! E respirava bem... ai, lindamente! olhe, como um peixe. Ia apanhando flores... ah, ti'Albino, eu nunca vi flores como aquelas! (...) Nisto, passa-me mesmo rente à cara uma estrela corredia, amarelinha, de oiro puro e eu mirei-me nela. Ai ti'Albino nem queira imaginar!: era eu, isso era, mas... diferente, mais novo, um menino! (...) E ao mesmo tempo o mar ficava doce como mel, e cheirava a rosas, e a incenso e a... eu nem sei,

ti'Albino! Nesta altura, lembrei-me de si e quis mostrar-lhe aquelas flores e as conchas... contar-lhe tudo!: Vá então de nadar pra riba, pr'a tona de água. Qual quê?! podia mexer-me à vontade pra diante, pra trás, pr'ós lados... mas não pra cima!: O mar fazia-se duro como ferro. (...) Então pus-me a chorar: Já não podia mais! Pois foi quando a tal estrela de oiro, ou uma igual, passou outra vez por mim: devagarinho a tremer mesmo diante da minha cara... E vi — ai, uma destas!? — vi que, por mais que chorasse, a minha boca, lá no espelho da estrela, só se ria, ti'Albino!!? Queria chorar e só podia rir-me! (...)»

A poesia do teatro

«O Teatro é o parente próximo da Poesia» escreveu, em 1964, Bernardo Santareno, num texto recolhido por José Oliveira Barata. Diremos que a poesia do teatro de Santareno é parente próximo do simbolismo: ou melhor — é a evolução do simbolismo para um dos seus limites.

SIMBOLISMOS PARCIAIS

1. *Guerra Junqueiro,
ou o simbolismo aflorado*

A ligação da *Pátria* (1896) de Guerra Junqueiro (1850-1923) à estética simbolista é normalmente posta em causa. E mais, é posta em causa também a viabilidade cénica deste poema dramático, belo, violento, datado e sectário, mas nem por isso menos susceptível de dinamização teatral.

Aliás, sabe-se que a apetência de Junqueiro pelo teatro quase ficou por aqui: em 1873 colabora na revista *A Fábria*, de Francisco Palha, tradicional récita de finalistas de Direito de Coimbra, ande deixa um soneto de indiscutível paternidade:

«Hoje o mundo está mesmo desgraçado...
O Velho Jeová, que anda escondido,
Já não lança o enxofre derretido.
Nos verde-negros do pecado»
E por aí fora, implorando no final aos colegas:

«que nunca sejas — administradores!»

Em 1879, fez estreiar e representar, em récita única (devido à proibição do Governo Civil de Lisboa, na própria noite da estreia), a revista *Viagem   Roda da Parv nia* escrita com Guilherme de Azevedo (1839-1882) sob o pseud nimo de «Comendador Gil Vaz».

Não cabe aqui, obviamente, uma análise detalhada deste texto, que depois de publicado, mereceu comentários dos grandes nomes literários da época, como João de Deus, Oliveira Martins, Carlos Lobo d' vila, Ramalho, Jaime Batalha Reis, Gervásio Lobato, Coelho de Carvalho, Alexandre da Conceição, Pinheiro Chagas, Antero... e, no final, uma versalhada do próprio Junqueiro!.

De notar, entretanto, o dedo poético dos autores e, por maioria da razão a marca de Junqueiro: apesar do texto ser o que pretende, isto é, uma «revista do ano», e os versos acusarem esse tom, a verdade é que surgem passagens de lirismo assinalável.

Assim, logo no início:

«Oh noites de Lisboa, oh noites de poesia!
Auras cheias de som,
Noites cheias de aromas!»

E num quadro das estações do ano:

«Eu sou o rubro estio, os meses flamejantes
Que calcam no lugar as uvas c r de sol
Dou bagas de amor   boca dos amantes
E a Julieta dou a voz do rouxinol».

E um irónico testamento do «José do Capote»:

«Escreveram-me na campa dos Prazeres
Com bela ortografia estes dizeres:
Aqui jaz nesta cova um bom pandilha
Que gozou, bebeu, comeu, causou furor
E como conseguir tal maravilha?
Criou um branco, e fez-se director!»

Fialho de Almeida, porém, é contundente: salvaguardando embora o nível literário, considera a revista «demasiado escrita, vivendo da sua factura simétrica e da sua ironia sem nome». E não hesita: «a obra dos dois poetas manqueja de quase todos os requisitos de agrado cénico». Esta virulência talvez sirva de sinal ao descaso de Junqueiro da construção cénica da *Pátria*...

Luís Francisco Rebelo refere certa superficialidade no teor crítico. Não o terão achado os espectadores que, na noite da estreia, praticamente destruíram a plateia do velho Ginásio, um verdadeiro «desastre teatral» como disse Antero.

A «Pátria» e o «D. Carlos» de Pascoaes

A *Pátria* situa-se obviamente noutro plano, mas a superficialidade e a violência da crítica redobram de tom. Aliás, a trajectória apaixonada de Junqueiro e o refluir do seu pensamento surgem teatralmente documentados no já citado 5.º Quadro do *Jesus Cristo em Lisboa*, verosimilmente atribuído a Pascoaes. Nele, na verdade o «velho poeta» com as suas «barbas

apostólicas», e as referências ao Padre Eterno, manifesta um arrependimento exuberante:

«VELHO POETA (extasiado) — Jesus, rei das estrelas e do mundo! Recebe este poema que ofendeu a tua Igreja, mas adorou sempre o teu verbo! Injustamente a combati, do que me arrependo nesta hora de velhice, quando a noite vem perto. Eu sei que és Jesus Cristo. Vejo-te, nas mãos e nos pés descalços, as indeléveis cicatrizes. Salve, Jesus. Amor infinito, Piedade infinita, Deus infinito!»

Aliás, vem a propósito recordar aqui que o D. Carlos de Pascoaes, (que aliás era republicano), constitui como que o contraponto positivo, «redentor», desta *Pátria* de Junqueiro. Retratado nas vascas do arrependimento e «combatido» em obra similar, a acareação dos dois poemas dramáticos mais faz sobressair o conteúdo simbólico de cada um, e o afloramento de uma mesma estética.

Não está em causa a indignação do autor face ao trauma nacional do Ultimato inglês de 11 de Janeiro de 1890. A génese do poema dramático situa-se exactamente aí, sob o nome simbólico de Portugal no Calvário. Em 91, o autor trabalha no poema, então designado *A Agonia*: e em 1892, ainda com essa designação, Junqueiro publica uma cena que, depois alterada, corresponde à Cena 31 d'*A Pátria*, publicada, como vimos, em 1896.

Lopes d'Oliveira, insuspeito de monarquismo, relata que «O Rei D. Carlos, ao terminar a sua (da *Pátria*) leitura, dissera ao Conde de Arnoso: — *Junqueiro é muito*

injusto para comigo... Mas tem muito talento». E cita um escrito do próprio Junqueiro:»

«Até à publicação da *Pátria*, o rei forcejou sempre por me atrair e seduzir. A leitura do poema, ao contrário do que eu imaginava, não lhe causou abalo grande, nem grande irritação. Dois anos antes de morrer, a sua atitude para comigo era urbana, cortês, quase amável. Podia narrar incidentes que o demonstram, se não se prendessem a confidências de amizade, que hoje, por várias razões, não quero contar nem divulgar.»

Insistimos nesta nota de conteúdo, pois ela mais relaciona os dois poemas opostos mas, em boa verdade «complementares». Seria interessante a acareação no lugar próprio que é a cena.

A Pátria e o simbolismo afluído

Ora, a análise crítica da *Pátria* tem de separar nitidamente dois «tons» ou planos de feitura textual. Um, mais profundo, denso e duro, de meditação *séria*; o outro, superficial, brilhante e contundente, de iconoclastia chocarreira.

Situam-se no primeiro plano, as falas do «Doido», algumas meditações trágicas do Rei e uma ou outra intervenção do Astrologus. O resto do poema perde-se, no verbalismo brilhante mas sectário e odiento da farsa poética em que *Pátria*, tantas e tantas vezes cai.

Ora, nas cenas de «tom maior», onde a meditação profunda de um destino nacional trágico assume

expressão alta e digna, ainda que obviamente discutível, aflorou com nitidez a estética e a linguagem do simbolismo. Mesmo com o «desconto» necessário do próprio desequilíbrio estrutural da peça, no seu conjunto, e do risco que o ambiente (e as próprias notas de cena) podem envolver — risco de derrapagem para um «gran-guinhob» perto do «terrorismo ultra-romântico», então ainda sobrevivente no teatro português...

Veja-se, por exemplo, a meditação agoirenta do Rei, na cena III:

«O REI — Não me lembra de ver uma tormenta
[assim!...

Desvairado...

Um veneno oculto me afogueia,

Que há três dias que trago uma cabeça alheia

Nestes ombros... Que inferno!...

[É esquisito... é esquisito!...

Foi beberagem má... droga horrenda...

[acredito!

Uns vágados de louco, um frenesim

[medonho...

Sonharei, porventura, e será tudo um

[sonho?! ...

Acordado ando eu, acordado a valer,

Que há três noites não pude ainda

[adormecer! ...

Peçonha?... não!...

A causa disto... a causa

[é o doido,

O raio do fantasma, esse maldito doido

Que me persegue!... tenho medo...
[e vergonha em dizê-lo!...]

Vejam-se algumas falar exemplares do Doido:

«O DOIDO — Os vivos têm medo dos mortos,
Que andam de noite ao luar...
Fantasmas de mortos
São enganados mortos...
Deixam-nos andar. — Dexam-nos andar!»

E a alegoria cruel da Pátria decadente:

O DOIDO — Ao luzir da alva semeei de flores
Uma encosta deserta ao pé do mar
Cravos, lírios, jasmims, goivos, amores,
Açucenas e rosas de tocar.
Ao redor vinha verde e trepadeiras,
Medronheiros, figueiras, romãzeiras...
Lindo jardim! Lindo pomar! (...)
Foi há mil anos...
Venho mesmo agora
De ver a linda encosta à beira mar...
Lindo jardim! Lindo pomar!
As açucenas deram-me gangrenas
E os jasmims podridões a fermentar!...
Os cravos deram cravos... mas de cruces!
E as roseiras espinhos de tocar...
Sobre as ervas no chão crepitam luzes,
Fogos-fátuos de larvas a bailar...
Só dos goivos, Senhor, brotaram goivos,
Destilando loucura e rosagar...
Olha o jardim! olha o lindo pomar!

Os figos das figueiras são caveiras
E os medronhos são balas de matar...
Oh, que lindas romãs nas romãzeiras!
Corações fuzilados a sangrar!...
Inda bem, que em vez d'úvas nas videiras
Há rosários de dor para eu rezar...»
E, quase no final, ainda o Doido:
«Olha o palácio a deitar chamas dos
[telhados;...
A arder!... a arder!...
Ah arde o rei, o trono, a corte, os cães...
Ah, cães danados,
Ides morrer queimados!
Tudo a arder... tudo a arder!...»

Trata-se de início do longuíssimo monólogo final da obra, e que conduz à crucificação simbólica do Doido, alegoria de Camões e da Pátria moribunda, numa alucinante nota de cena final que é, em si mesma, um poema em prosa repassado de simbolismo, na sua dimensão mais tétrica e mórbida.

Aliás, vale a pena recordar outra nota de cena, segundo a qual:

«O rei com os validos assoma-se ao balcão. Hordas inúmeras de esfarrapados, multidões de mendigos, turbas espectrais, homens e mulheres, velhos e crianças, ululando, gritando, praguejando, baixam a montanha em direcção à praia, numa torrente caudalosa, numa levada contínua de sofrimento e de miséria. E o porão tenebroso do navio-fantasma engolindo, aos cardumes, vertiginosamente, aquela

humanidade enlouquecida. E a enxurrada sinistra, avolumando, alastrando, cada vez mais tumultuária e bramidora. Dir-se-ia um povo de malditos, debandando a um cataclismo inexorável! Povo imenso, não tem fim, mas o navio não tem fundo. Cabe tudo lá dentro. Os cães, na varanda, rosnam, sombrios e provocantes».

A contraposição deste ambiente do pesadelo é a «pátria» idílica que o «cronista-mor» Astrologus canta longamente na Cena VIII. Essa longa evocação alterna o lirismo com certa linguagem simbólica de extraordinária força poética. Mas o final traz-nos novamente ao «horror», à «tristeza, desonra, desgraça» do presente...

Parece-nos clara esta confluência da *Pátria* com um simbolismo afluído: mais do que isso, não raro concretizado. Di-lo Fidelino de Figueiredo, e vale a pena transcrever parte do que diz: «Nessa obra (*Pátria*) há acentos violentíssimos de ódio, maldições, coléricas imprecações de um iluminado profetismo, a força oculta de um cego fatalismo que dá sentidos simbólicos ao que é comum, cria um ambiente de tragédia e faz adivinhar e temer uma catástrofe». E Sampaio Bruno fala no «mundo simbólico de representar o desinteresse dos detentores do supremo poder pela massa governada»...

2. Jaime Cortesão ou o *Simbolismo indeciso*

O convívio de Jaime Cortesão (1884-1960) com o teatro foi curto, e concentrado no início da carreira. Esteticamente, encontramos ligações ao simbolismo, mas de uma forma *indecisa*: isto é, sem opções claras, mas com uma força de símbolo a emergir através da expressão, ela também hesitante, entre um neo-classicismo da escrita e um neo-romantismo da temática.

Entretanto, as três peças de Cortesão merecem, todas elas, a ponderação de três aspectos: trata-se de um conjunto de peças de indiscutível valor objectivo, na respectiva qualidade literário-dramatúrgica; trata-se também de uma obra importante na viragem do nosso teatro deste século; e, finalmente, trata-se de uma faceta extremamente curiosa e válida no contexto da imponente obra do autor.

As três peças são: *Infante de Sagres* (1916), *Egas Moniz* (1919) e *Adão e Eva* (1921), as duas primeiras de evocação histórica, em verso, a terceira em prosa e conflito contemporâneo.

O teatro histórico, em rigor, não morreu, e certas expressões épico-narrativas dão-lhe extrema actualidade e acuidade. Não é o caso, obviamente neste aspecto formal-estrutural, das peças de Cortesão, que adoptam uma expressão literária tradicional, o verso alexandrino de verbalismo arcaizante, ainda por cima.

Mas tenha-se então presente alguns aspectos basilares. Em primeiro lugar, as peças históricas de Cortesão, são boas peças de teatro, isto é, textos de sólida expressão e vocação cénica, próprios e adequados ao «temperamento generoso, visceralmente poético e

dramatizante» de que fala Domingos Maurício a propósito da obra geral do autor. Na verdade, certas situações do *Infante de Sagres* contêm uma vocação espectacular ainda notável de eficácia, mesmo com o peso dos alexandrinos: as descrições da descoberta da Madeira, o cerco de Tanger, os agilíssimos diálogos «científicos» (e rigorosos!) da elaboração dos mapas, e em geral, todo o III acto — funerais de D. Fernando, tormento moral de D. Henrique — esses então de clara expressão simbolista no tom fúnebre, tétrico, no apego da morte:

«Infante, Pompas, galas reais! Que trágica
[ironia!
Ele, que foi morrer numa infame enxovia,
Neto, filho de reis, duma raça de bravos,
Feito na terra estranha, o escravo dos
[escravos;
Ele, posto por vil, cuspido, enxovalhado!
E é ao seu coração sangrento, espedaçado
Pelas dores mais cruéis, — tristíssima
[homenagem!
Que hoje se presta a honra, a glória,
[a vassalagem (...)
Bronzes, porque dobrais a mortos...
[a sinais?!
Se tudo aqui desmente esses ecos mortais.
Aqui vive-se além deste mundo e da morte.
A pedra fez-se névoa, exaltação, transporte,
E levantou-se ao ar, tem o voo das aves;
E dos altos portais, pelas profundas naves,
Entre arcos ogivais, ao cimo, aos coruchéus,
Parte, voa suspensa, erra no azul dos Céus,

Vai à busca de Deus, em plena imensidade:
Mal que se entra o mosteiro, é-se na
[Eternidade!
Oh! Batalha sublime! alma de Portugal,
Petrificada em glória, Aljubarrota ideal!]

É, insistimos, uma «expressa indecisão» entre o clássico e o simbólico.

Egas Moniz é menos ágil: a sua estrutura surge-nos quase operística, na alternância de monólogos, diálogos, conjuntos. Mas contem uma expressão espectacular muito concreta, ainda que difícil: recorda-se, por exemplo o final do III Acto e todo o IV Acto.

Curiosamente, é porém no II Acto que encontramos traços mais evidentes de um apelo simbolizante ao mórbido, ao ténico e ao repugnante, na descrição da cegueira imposta a Marinho:

«MARINHO — Foi ao fim da batalha: eles
[fugiam já.
Uns meteram à serra, e eu vai, fui-lhes no
[encalço.
Súbito pára a malta; iam de fuga em falso.
Descem pé terra; vem; topam em mim num
[pronto;
Lançam-me sob os pés, dão-me açoites sem
[conto;
Colhem do chão esterco, e metem-no
[na boca,
E porque vilta tal lhes semelha inda pouca.
Cravam-me em cada olho o ferro dum
[bulhão;
Torcem, e, pois não sai, logo deitam a mão,

Metem os dedos dentro, à força, nos refolhos
Das órbitas em sangue, e arrancaram-me os
[olhos!

(uivando com lástima)

E destes dois covais, por cada negra fuma,
Só vejo fogo, sangue, e escuridão noturna.
Delirando com a dor, de mãos nos olhos
Sinto aqui fogo a arder! Tenho aqui brasas,
[morro!

Dêem-me água a beber! Onde estou eu?
[Socorro!]

Entretanto, no ponto de vista literário-poético, ambas as peças são admiráveis — sem exagero. Cortesão está esquecido também como poeta: e no entanto, Fernando Pessoa não hesitou em considerá-lo «o primeiro dos poetas na novíssima geração». Opinião discutível na relatividade, se quisermos — mas impressionante no valor absoluto, convenhamos. E importa aqui concordar com Luis Francisco Rebello, que considera *O Infante de Sagres* «literariamente perfeito» — ou com Óscar Lopes, quando salienta a habilidade com que são resolvidos os riscos do arcaísmo de *Egas Moniz*.

O *Adão e Eva* coloca problemas diversos. Escrita em prosa, passada nos anos 20, criando um envolvimento ambiental de certo modo datado, pesa-lhe certo «aliteratamento» do diálogo, e alguma delonga nas descrições, que paradoxalmente se suportam menos bem na peça tendencialmente realista — pois lhes falta o distanciamento apriorístico do convencionalismo das peças históricas em verso.

Ainda assim, é extremamente hábil, teatralmente hábil, a forma como se consegue criar numa sala burguesa, o ambiente revolucionário que se passa na rua.

Ora, é justamente aqui que encontramos uma descrição que, pela força simbolizante, em tudo faz lembrar a magnífica fala do «Desconhecido» d’O *Fim* de Patrício, que já referimos:

«MARCOS — Venho do Inferno! Do incêndio e saque! De ver a besta humana à solta! (pausa) Lançaram fogo aos palácios, aos depósitos, às casas! E foi para isto que eu lutei! Acabou-se! Assim o quiseram! Eu nunca vi a multidão assim. Uma torrente de ferocidade desprendeuse de súbito e varreu a cidade. Eram cáfilas de lobos acossados. Saquearam, destruíram, mataram, sem um fim, sem uma razão, só pelo gosto de destruir e de matar... Cem vezes me interpus! Protestei. Quis demovê-los. E, a cada vez que lhes falei de generosidade e de ideal, fui vaiado, cuspidor, maltratado. Vieram os outros; fui também acossado. Os que eu defendia e os que atacava uniram-se contra mim. E tive que fugir! Ainda sinto vergonha de mim próprio! E horror! Horror de mim, dos homens, de tudo. Fugi para não matar!»

É importante lembrar agora que o teatro constitui, com a poesia e alguma ficção, o início da imponente obra intelectual de Jaime Cortesão. O seu primeiro estudo histórico, «Expedição de Pedro Álvares Cabral», é publicado em 1922, ano seguinte ao da estreia da

última peça, o que não deixa de ser curioso. Entretanto, as três peças revelam, iniciam e sintetizam uma longa docência científica, cultural, ideológica e existencial.

Primeiro pelo culto da História, rigorosamente documentada: nesse aspecto, aliás o prefácio à edição do *Egas Moniz* revela a metodologia científica, distingue a lenda da documentação, e estabelece o confronto expresso com a escola de Herculano. A peça é já, pois, obra de historiador.

Depois, temos precisamente a incorporação dos romances tradicionais, numa linha garrettina que diversas edições de Cancioneiros também documenta. Cite-se o romance que Marinho conta no *Egas Moniz* sobre a origem marítima dos Portugueses (gerados por uma sereia) ou, noutro plano, o romance nórdico de Lobrog, contado por Valarte.

Mas sobretudo, o apego a grandes valores de patriotismo, do interesse do Estado sobre os interesses individuais, e da liberdade, numa perspectiva franciscana de humanismo existencial. Nesse aspecto os dramas históricos são muito claros. O *Infante de Sagres* dramatiza duas posições e mentalidades na dinâmica e na doutrina da História — os defensores da expansão, e os defensores de uma continentalidade pré-europeia, simbolizados poderosamente no Frei Gaspar — e a prevalência do interesse nacional sobre o drama individual de D. Fernando. Valores de patriotismo, lealdade e independência assumem parâmetros modelares e ainda hoje emocionantes, no *Egas Moniz*. Em ambas as peças é expressa também uma intervenção histórica popular na formação da consciência nacional.

Mas onde mais se faz sentir a antevisão-síntese dos parâmetros mentais, morais e ideológicos de Cortesão

será certamente no *Adão e Eva*, onde David Mourão Ferreira encontra expressões sartrianas.

Na verdade, aquele «cristianismo» social de Marcos, panteísta franciscano, a utopia do regresso ao Paraíso («*Adão e Eva*»), as ilusões assumidas de uma conduta extremista, a recusa final de radicalismos sociais de sinal contrário ao «capitalismo» tosco do Domingos e da acomodação do cónego — tudo isto prenuncia uma visão muito própria do mundo e da vida, por vezes emocional, discutível sem dúvida —, certa aqui, errada ali, mas à qual Cortesão foi sempre fiel.

E à qual sacrificou teimosamente interesses e a própria liberdade individual, numa conduta exemplar de coragem, coerência e dignidade. Nisso não foi Cortesão indeciso.

3. *Afonso Lopes Vieira,* *ou o simbolismo incompleto*

Afonso Lopes Vieira (1878-1946) costuma ser enquadrado numa desinência literária do saudosismo. É pouco, quando cotejado com a originalidade e a força poética desta obra vasta, que nas suas expressões finais — por exemplo, os poemas publicados postumamente *Branca Flor* e *Frei Malandro*, o primeiro próximo do tema d'O *Rei Galaor*, como vimos — tocam certo modernismo ainda hoje actual.

Em qualquer caso, o posicionamento teatral de Lopes Vieira, breve que seja, remete para certo simbolismo de linguagem e mesmo do temário que merece referência.

Essa obra teatral, no que toca a textos originais, é curta. Quatro obras, e três delas, valha a verdade, pouco significativas. Assim, logo a primeira na cronologia é o *Auto da Sebenta* (1899) espécie de revista estudantil encenada em Coimbra para as festas do chamado Centenário da Sebenta. Não obstante o circunstancialismo, sente-se a qualidade poética e o engenho dos versos, que até vale a pena recordar:

«SANTA SEBENTA — Do alto d’este nicho,
[onde há águias pairando,
Muitos séculos já vos estão contemplando!
Perguntai vós por mim, pelo meu nome
[e glória,
E haveis de me encontrar nas páginas
[da História!
Perguntai a quem é poderoso na vida
Se eu não fui, ou não sou, por ele conhecida.
Sou de incógnitos pais, sou a filha das ervas,
Mas trato-me por tu com sábios e Minervas!
Trabalham para mim cinco litografias;
Um milhar de homens pensa em mim todos
[os dias,
E eu sei dominar bem todos os meus
[amantes,
Que depois de me ler não ficam como antes...
As espinhas dorsais rebeldes a curvar-se,
Faço-as macias, eu, que até podem dobrar-se!
A «Sebenta» sou eu, o astro, a deusa, o mito
Celebrada no Cairo, em Nazaré, no Egipto...»

Outro texto original é a recriação do *Auto da Barca do Inferno* (1913), que referimos adiante com as traduções e

revisões de Gil Vicente, integrados na Campanha Vicentina. Outra obra ainda de circunstância é o libreto da ópera *Crisfal*, de Rui Coelho, escrita em 1918 a partir da Écloga atribuída a Cristóvão Falcão, protagonista de uma brevíssima cena de amores contrariados com uma freira. O texto é belo no seu lirismo clássico, mas, curiosamente, as notas de cena apontam para certo simbolismo ambiental:

«Um largo vale, ao pôr do sol. Paisagem, tal a de Coimbra, toda em húmidos longes, tocada pelos ouros e lilases do céu. Pálida ainda, brilha uma grande estrela. Ao fundo, árvores esguias, choupos, alamos, salgueiros, estilizam-se na atmosfera, que ao fim do quadro o crepúsculo violeta invade. No horizonte, serras, entre brumas finas. A um lado da cena, uma penha revestida de musgo e flores bravas.

CRISFAL só — «Não sei para que vos quero, olhos, a que eu tanto quis...
Para ver me fostes dados, vós só a chorar vos destes, e, se eu tenho cuidados, meus olhos, vós m'os fizestes; do descanso me fugis, — olhos, a que eu tanto quis.»

O segundo quadro, por seu lado, passa-se num «recanto umbroso de jardim».

«Resta-nos», então, o pequeno acto em verso *Rosas Bravas* representado pela primeira vez em 1911. Ora aí sim: a singeleza do texto não oculta o pendor simbolista e, já agora, o sentido teatral do autor.

Trata-se do encontro de um franciscano anacoreta, Rafael, e da «nobre dama» Leonor, que obviamente ainda o ama, e sobretudo recorda o «tão grande senhor», agora «feito mendigo tal» — isto, numa Itália lírica, quimérica, de um medievalismo convencional mas pujantes de um lirismo telúrico, panteísta, singelo e muito belo:

«RAFAEL — Agora, aqui, — no vale... Tenho
esta casa que construí com ramos da floresta.
Vê como cheira bem! Que morada gentil!
Dentro d'ela será perpetuamente Abril!
D'estas paredes transparentes tira a aragem
um perfume ondulante e fresco de ramagem;
um murmúrio tão doce, uma fala tão bela,
que, durante o meu sono, oiço-a e sonho
[com ela...

Leonor, diz lá se a princesa mais nobre
pode acaso julgar que eu sou mesquinho
[e pobre?

Onde conheces tu um palácio, um castelo
que seja como o meu assim florido e belo?
Nasceram na floresta as braçadas virentes
que me cobrem do Sol em meios-dias

[ardentes;
por estas braças revoaram, chilrearam,
amaram-se, a noivar e gorgendo, as aves:
e ainda uma lembrança aqui palpita

[e esvoaça
da graça d'esse amor em gorgios suaves...
Foi Deus que as fez cantar...

Deus, o meu

[arquitecto!

Onde conheces tu mais sumptuoso tecto
do que este todo — o céu — que eu, deitado,
[entrevejo?
As estrelas, no alto, os olhos entreabrindo,
tremulamente me parecem estar sorrindo,
a desprender na terra a gota do seu beijo...
E admira agora o meu jardim — esse valado,
donde o ar, ao passar, se ergue todo irrisado,
e tão pesado já de perfume, parece
que a si próprio se aspira e em êxtase
[se esquece...»

Nem sequer lá falta, para reforçar a coerência, a
evocação de certo morbo ou necrofilia existencial:

«Uma vez, em que eu estava imensamente
[triste, e pensando
em morrer, — em ir matar-me, ouviste?
vi passar de longada, a caminho de Siena,
por uma tarde solitária e tão serena,
Bernardo, o meu amigo, esse cuja presença
e cujo oiro encantára a gente de Florença.»

A Campanha Vicentina

Mas onde Afonso Lopes Vieira mais marcou a sua
intervenção teatral foi na chamada «Campanha
Vicentina», missão cultural de recuperação dos textos e
da memória de Gil Vicente, que Lopes Vieira,
praticamente só, efectuou entre 1910 e 1912, através da
revisão de textos, da organização de espectáculos e de
uma notável acção pedagógica: «o seu (do autor) Gil
Vicente sacudiu o pó dos tombos, onde eruditos

silenciosos o contemplavam mudos, e veio para a agitação do palco, mostrar seu génio aos portugueses».

Foi portanto uma obra de ressurgimento, escreva-se mesmo, de renascimento, aquela que se realizou. E, com certeza em espírito de evocação simbólica, veio a iniciar-se através da peça primeira do Teatro português.

«O *Monólogo do Vaqueiro*, naquela noite memorável, começou a fixar e a ordenar o elemento dramático nacional, dando-lhe vida eterna». Noite memorável foi-o também a de 17 de Fevereiro de 1910 em que, ditas estas e mais palavras de Afonso Lopes Vieira, o actor Augusto de Melo entrou no palco, e, diante de um público talvez espantado, por certo emocionado, declamou as frases ingénuas e geniais do primeiro Auto vicentino.

Foi este o passo inicial de reabilitação. E, logo algum tempo após, em Dezembro de 1911, o *Auto da Barca do Inferno* enfrenta a plateia, trazido também pela mão de Lopes Vieira.

«(...) Desde essa longínqua hora da Renascença até hoje, estas páginas formosas dormiram o sono tranquilo que as obras primas usam dormir, à espera da luz do Sol que sempre lhes amanhece». E essa luz que tanto tardou, trouxe-a quem tais palavras escreveu.

A missão prossegue. E, já em 1912, novas obras ressurgem, num seguro e constante enriquecimento cultural. Todo o *Mundo e Ninguém*, *Pranto da Maria Parda*, cenas da *Exortação da Guerra*, da *Mofina Mendes* e da *Romagem dos Agranados*.

Em breve, no entanto, chegaria a seu tempo a Campanha Vicentina. Não que tivesse cessado a presença e o estímulo essenciais de Afonso Lopes Vieira junto daqueles que, no seu rasto, se lançaram na

aventura de Gil Vicente. Em todo o caso, porém, a noite de 6 de Dezembro de 1912 via realizar-se o último espectáculo que se pode considerar integrado nesta Campanha.

Recriam-se extratos do *Auto da Alma* e o *Auto Pastoril Português*. Novamente, cabe a Afonso Lopes Vieira, naquelas palavras tão belas e sempre tão justas que são as suas, recortar o significado transcendental da realização. E tão bem essas frases sintetizam todo o seu pensar e sentir, tão bem englobam e definem a situação aclarada do Teatro português — que, cremos, nada mais será preciso acrescentar, depois da sua transcrição.

«Gil Vicente tornou-se um autor nosso dilecto e caro, como outrora foi querido dos Reis e do Povo, e suponho que nunca poderemos esquecê-lo, nem sequer poderemos passar sem o ver anualmente ressurgir. E, se por grande desgraça o tornassem a esquecer, se as suas obras em vez de viverem onde as obras de Teatro unicamente vivem, que é no palco voltassem a ser apenas folheadas no remanso dos gabinetes apertados teríamos então abandonado uma das melhores partes da nossa Alma, teríamos derruido uma das mais fortes colunas em que se apoia a vida nacional».

Além das peças citadas, Lopes Vieira ainda escreveu, de raiz, como vimos, uma notável versão infantil da *Barba do Inferno*, representada pela primeira vez em casa de Raúl Lino, em 12 de Dezembro de 1913. Os personagens são D. Roberto, O Diabo, O Anjo, o Guloso, o Mentiroso, o Fingido, a Mexeriqueira, o Homem que cortou árvores, o Homem que fez mal aos animais, e finalmente, em lugar dos cavaleiros, os dois professores «que morreram ensinando meninos

terríveis»... e que, como tal, vão para o Céu! O lirismo da fala dá o belo tom de toda a pecinha:

«1.º PROFESSOR: «À barca, à barca do Céu,
vamos sem medo, tu e eu.
Como nós fizemos bem não temos medo
[de nada.
Deixar a barca encarnada e esse fogo que
ela tem.
À barca, à barca do Céu,
vamos sem medo, tu e eu».

Diremos finalmente que vale a pena cotejar as versões vicentinas de Lopes Vieira com os textos originais. Sobretudo as traduções de castelhano, onde o autor obviamente esteve mais à solta na criação. Certa toada simbolista assume mal escondida pelo respeito escrupuloso da escrita de Gil Vicente, como se vê nesta passagem do *Monólogo do Vaqueiro*:

«E todo o gado retouça,
toda a tristeza se quita;
com esta nova bemdita
todo o mundo se alvoroça.
Oh que alegria tamanha!
A montanha
e os prados re floriram,
porque agora se cumpriram
cá nesta mesma cabana
todas as glórias de Espanha».

«Passado à nossa língua, depois de tantos anos ter encerrado no seu duro castelhano a doce alma

portuguesa, parece-me que o Monólogo ganhou em lirismo — o lirismo que a nossa linguagem empresta às falas sinceras que do seu ritmo se ajudam», diz o Autor.

4. *Alfredo Cortez, ou o simbolismo intermitente*

A grande característica do teatro do Alfredo Cortez (1880-1946) é, sem a menor dúvida, a capacidade de percorrer uma larga variedade de registos estéticos e estilísticos, sem perda da própria coerência criacional. As 12 peças que compõe esta dramaturgia tocam o realismo, o naturalismo regionalista, o expressionismo, o teatro histórico em verso: tudo isto, como envolvimento formal de um ternário que sistematicamente analisa o homem e enquadra-o no contexto social.

Entretanto, não se deve falar em simbolismo no teatro de Alfredo Cortez, no sentido de uma fidelidade à escola, ou mesmo, de uma aplicação homogênea do receituário respectivo. O problema é mais subtil. Em peças de estilos bem diferenciados, irrompe por vezes intermitente a força de uma visão simbólica, nas palavras, mas sobretudo no apego a certas imagens, certas analogias, certas ambientações, certas expressões poéticas de maior fôlego.

Isto, repita-se, no contexto de peças que, no seu todo e no seu conjunto, não são simbolistas.

Referências estruturais em Zilda

A peça de Cortez mais próxima do simbolismo p.; *Zilda* (1921), precisamente a primeira obra significativa e

acabada do autor. Na sua essência, trata-se de um sólido e bem travejado drama realista de costumes, integrável na corrente que se inicia ainda no séc. XIX com D. João da Câmara e atravessa todo o século XX teatral português, como uma grande espinha dorsal de crítica e análise. *Zilda* é isso mesmo, com as implicações algo datadas do confronto social, o «psicanalismo» da loucura e dos comportamentos patológicos, o fim granguinholesco da ruína e suicídio, e até, a mestria da reconstrução de ambientes — por todos, o formidável Acto III passado no antigo Clube Monumental ou Magestic, cujo edifício ainda podemos visitar.

Mas no meio disto tudo, *Zilda* deixa emergir situações e características de um simbolismo claro e válido. Antes de mais, a fixação analógica (e patológica) da protagonista nas jóias, nas pérolas. *Zilda* «para sempre nas montras. Nas de pedras preciosas», designadamente para ver uma pérola que será o símbolo da sua opção pelo luxo decadente, pelo convívio «com as jóias, suas irmãzinhas»:

«ZILDA — Hoje estava eu muito enlevada, quando o sol descobriu e deu de chapa. Todas as jóias estremeceram ao vê-lo, todas. E eu a olhar, sempre a olhar... Eram já milhares de pedras, de milhares de cores, a bailarem nos meus olhos! Era um deslumbramento!...»

Assim, vivendo com Manuel e provocando a loucura de Carlos, *Zilda* recria esse ambiente decadentista. Veja-se a nota de cena do Acto II:

«Sala de requintado bom gosto. Simples, invulgar e cómoda. Porta à A.A.E.F. arco ou porta muito larga que comunica com um grande corredor. Cortando o angulo D.F., quase até à boca de cena, uma saleta, em plano mais elevado, visível através de um arco igual ao do F. Há em cena uma coluna esguia, sobre a qual, coberto com uma redoma, pousa um pequeno cofre de cristal que contem uma joia preciosa. Rodeando essa coluna e voltados para ela, três cómodos maples. A luz na cena principal é acentuadamente amarela.»

A luz de cena é por vezes «roxa-violeta». As cores da sala assumem importante papel: no final, «ao subir o pano a cena está apenas iluminada pela luz do alcoól. Há em volta do fogão um clarão vermelho. Zilda, deitada no preguiceiro, com as mãos cobertas de jóias, expõe-as espalmadas à luz bruxoleante do alcoól, gosando embevecida o faiscar das pedras preciosas».

As mãos são «uma batalha de cores». E a certa altura diz para o criado: «ilumine tudo a verde e sirva bebidas verdes»!... Aliás os dois factores — côr, jóias — andam associados: «dar-lhe luz, côr, jóias».

Também ressaltam elementos simbolistas na referência analógica às forças da natureza:

«ZILDA — Há dentro de mim uma força a que pertenço, como as folhas pertencem à ventania, e que me leva pela vida fora. Pensar, resolver e praticar, determinar-me por motivos, dobrar o desvairado impulso que me arrasta — sei lá para onde! — e dizer-lhe: Não! Aqui! Quero parar,

ser bondosa, dedicada, submissa! Onde tinha eu
força de vontade para fazê-lo?!...»

E mais adiante, imagina a própria morte:

«Num grande vôo em direcção ao sol...
Com os olhos cravados nele, tão agressiva, que
nem o sol o fosse mais do que eu... Subir...
Subir sempre e sempre de olhos fixos... E lá
muito em cima, muito perto, quando tudo já
fosse fogo à minha vista, cair estonteada no
espaço, vertiginosamente... Estatelar-me!»

Referencia-se com o vento: «rompendo a ventania,
sentes-te logo bem».

Em suma: «morrerá num duelo com o sol». Mas
afinal, quem põe termo à vida é o próprio Manuel,
arruinado pelos 30 contos (de 1921...) que custou o
colar.

Porque o grande símbolo decadentista, basicamente
motivador da tragédia ... é a pérola, a quem Zilda dá o
seu próprio nome porque «mexe... tem vida...
palpita...»

Elementos simbólicos acidentais

O *Lôdo* é de 1923. Poderosa cena realista, passada
num bordel da Mouraria, o nome-símbolo aparece
referenciado num monólogo da Domingos Capelôa,
dona da casa de passe, onde a própria filha se prostitui.
Trata-se de uma cena isolada no contexto realista da
peça, mas que merece transcrição, pois assume o
simbolismo com pujança e ortodoxia.

«DOMINGAS — Não nasci neste meio, nem desta gente, — tens razão. A minha infância recordo-a toda como um lindo sonho... — Lindo, sim... até um dia em que eu e outras brincávamos num campo muito grande e muito cheio de sol! O que nós ríamos e corriamos, e eu mais que todas, disparatadamente, nuns grandes saltos! O sol picava toda a minha alegria infantil, que era bem a alegria de viver!... Corria... corria à doida, até não poder mais; e fui cair cansada, numas pedras, à beira duma água muito negra, que me fez logo aflição. Como podia, no meio de tanta luz, ser aquela água assim tão feia?! E sendo pouca, porque não se lhe via o fundo, como dava a impressão de não ter fundo?!... Debrucei-me... Caí. E logo uma terra mole e vagarosa principiou a abrir-se para me engolir! Gritei, gritaram todas, debatia-me... E o lodo a engolir sempre devagar!... Sentia-o como uma lesma a subir pelo meu corpo! Era bem a morte, a morte fria, a morte negra, que se apoderava de mim a pouco e pouco!... Que horror! Que horror!... Sentir a própria terra a abrir-me a cova!... Ser enterrada viva!... — Acudiram. Veio gente. E o lodo até aí duma moleza desleixada, criou logo forças para lutar. Prendeu-me pesado e forte. Sugava com desespero. Vi-o espumar de raiva. Tiravam-lhe o que era dele, o que já era dele».

O Oiro (1928) afasta-se ainda mais de qualquer expressão simbolizante, mas o pequeno monólogo de

Gonçalo, ele também louco, traz-nos valores simbolizantes na visão da riqueza que dá o título à peça:

«GONÇALO — Não me resta a mais pequena dúvida sobre a minha maravilhosa descoberta. Ouro! Ouro puro! Bilhões de toneladas de ouro fino alagarão a Terra! Hei-de afogar a humanidade em ouro! Mas que ninguém o saiba, hem!... Ninguém! Ninguém! Deus que todos os dias dobra, redobra e tresdobra as minhas faculdades, permitiu-me desvendar o espaço. Ultrapassei o Além! Já não há mistérios para mim. Toquei os astros! Enfreitei o Sol!... É todo de ouro. Ouro subtil, maleável, incomparavelmente mais luminoso que o da Terra! Ouro solar!... Duma tamanha ductilidade que poderei batê-lo em placas translúcidas ou tecê-lo em fios de seda, esvoaçantes como véus. Em bloco construirei com ele sumptuosos palácios de ouro que constituirão a felicidade máxima dos homens».

E outros elementos surgem aqui e ali: por todos, o permanente jogo com os cosméticos, no 3.º Acto de *Baton* (1938).

Já vimos chamar simbolista aos *Gladiadores* (1930). Mas a tónica, aí, ultrapassada a corrente. Trata-se da mais acabada expressão do expressionismo. Já talvez mais próximo da linguagem simbolista estivesse *Babel*, de que restou apenas um longo monólogo inicial.

Os limites do simbolismo na poética regional

E assim chegamos aos limites de certa expressão simbólica na poética regional de *Tá-Mar* (1936), um cruzamento de estilos que, como vimos, Santareno aplicará 20 anos mais tarde.

O símbolo do mar, vivo e volitivo parceiro com quem se luta, mas que se respeita e ama, está bem claro na estupenda descrição do temporal pelo Lavagante, numa fala que citamos e que também recorda, a seu modo, o *Mar* de Miguel Torga, que veremos a seguir:

«LAVAGANTE — Eu sirvo-me de todos os mares, e respondo pelos meus homens. Vão comigo, sou arrais, eles obedecem... tenho que os trazer às famílias. Mas aquilo, quando está mar, é mar! E eu vi hoje a cara deles!... Andem daí! Quando veio a onda grande e ergueu o batelinho a prumo, que nos ia barcando a todos, eu agarrei-me, fiquei-me, e erguido na popa — ah cão! — que até lhe cuspi nas barbas! Em riba dum mar outro! e outro! e os homens a descorçoar! Remem, malandros, remem, ladrões! Ah! filhos duma grandecíssima cabra! Remem, remem, ladrões! Que eu não quero desfazer-nos outros! Foram valentes! São bons!... E é de homens bons que o mar tem gana. Ele gosta de bulhar com a gente. (...)»

5. *Fernando Amado,*
ou o simbolismo difuso

O primeiro registo sobre Fernando Amado (1899-1968) deve apontar para o perfil singular deste humanista integral, que nos deixou uma obra originalíssima como dramaturgo, professor e doutrinador de estética teatral, animador de grupos de teatro, escritor e poeta, pensador e militante político... e autor de uma tabela de atletismo que leva o seu nome, e é ainda usada internacionalmente.

Neste quadro original, heterogéneo e difuso, também a obra do dramaturgo nos surge hoje, precisamente com todas essas mesmas características, e ainda, a da dispersão que a torna quase inédita.

Das mais de 30 peças que escreveu, poucas sãs, hoje acessíveis.

Lembre-se, entretanto, segundo a informação criteriosa de António Dias de Magalhães, a primeira peça escrita por Fernando Amado teria sido *O Homem Metal*, de expressa influência futurista, recebida através de Almada Negreiros e do movimento do *Orpheu*, o que nos permite situar a respectiva data antes dos anos 20. Entre 1922 e 1925, processa-se entretanto, a criação lenta do poema dramático em prosa *O Pescador*, publicado em 1926, e onde a fonte há pouco citada encontra influências expressas do Fausto, e o intento de «ambiciosamente exprimir a originalidade da vocação de Portugal (simplicidade cristã, universalismo, apelo do mar).»

Retenhamo-nos com brevidade, neste longo e muito belo poema dramático. É evidente, a intencionalidade cénica não se concretiza, antes a ela se substitui o

estatismo denso de falas e tiradas. No entanto, a transparência de conteúdo, sobretudo a qualidade lírica e épica da sua linguagem, sobem muito alto, e muito alto colocam esta obra hoje esquecida. Dela escreveu, nomeadamente, Álvaro Maia: «o poema dramático do Sr. Amado, escondendo numa nuvem de símbolos todas as lutas do pensamento na obra que passa e, bem assim, todo o vento de reforma que, há uns anos, sopra com intensidade sobre a charneca da vida portuguesa, é, por vezes, duma intensidade expressional que empolga o leitor, isto desde que tal leitor esteja acostumado a procurar na leitura algo mais do que uma simples distração».

Dentro de uma perspectiva alargada, *O Pescador* tem contactos difusos com uma expressão estética simbolizante, na linguagem, no ambiente, nas próprias notas de cena:

«ANTÓNIO — Mulheres, a benção das gerações
flutua sobre a querena do «Resgate»! É nosso o
porvir!

(A alma turbulenta da multidão, sacudida pelo animador, flameja em modo de rastilho de pólvora; ao passo que António se apodera da grata visão e busca arrancar do peito pela frase eméritos acentos.)

«ANTÓNIO — à proa do «Resgate» foi tida a
pátria empavezada, ondeando no azul como ave
dum mundo novo! E nós a contemplámos e
sentimos o desenrolar, nas dobras do pano
sacro, daquela ânsia avoenga que outrora, em
nocturnos perigos, raiava a cerração da procela!

O Espírito conversou o simbólico estandarte.
Ao ritmo do diálogo transcendente, nossos
corações se congregaram nessa expressão de
suprema harmonia: a unidade — e a pátria, que
já ante nós era, afinal foi em nós, e nós fomos a
pátria! Amigos, o acto realizado foi tal, em seu
mudo vigor e magestade tremenda. Assim
reapertámos com a Era Nova a aliança estrénua!
Assim, ao curso caudaloso do tempo, deitámos
coruscante balisa! E assim, como família cristã,
nós comemorámos, ainda uma vez, o
Regresso!».

Cerca de 1935, Fernando Amado marcou novo
«desvio» à sua concepção poética de literatura e do
teatro. *O Retrato de César*, peça em 3 actos apenas
publicada em 1945, refere-nos os caminhos de uma
reconstituição histórica que mal esconde, ou pretexta, a
unidade fundamental da problemática do Homem, suas
implicações sociais, sua posição perante a vida, perante
o espírito, perante a criação estética.

Ao que se saiba, nunca mais o autor buscou, na
História os temas da criação dramatúrgica.

Aliás, até a esquematização em três actos nos parece,
de certo modo, excepcional. Fernando Amado utilizou,
com muito mais frequência, aquilo a que deu o nome de
«debuxo teatral» — cena breve, em um acto, rápida e
brilhante, cheia de densidade, plena de implicações.
Música na Igreja, *O Ladrão*, *Novo Mundo* e *Véspera de
Combate* são títulos a assinalar, peças a investigar. Mas já,
por exemplo, *Sua Excelência Não Atende Mais*, atesta e
garante a mestria consagrada do autor: pequeníssima
cena dos dois camponeses que descem à cidade, às

antecâmaras «importantes», para implorar justiça, e que são enxotados, com vagas promessas, pois naquele dia «Sua Excelência já não atende mais» — mostra, no seu esboço existencial, a eticidade, o carinho pelos humildes, a revolta contra a prepotência, que foram timbre e foram lema do português exemplar que Fernando Amado soube ser.

Falamos, acima, no recorte existencial da temática. Ele surge-nos com mais acuidade na pequena peça *O Meu Amigo Barroso*, que descreva o desencontro motivado por uma substituição inesperada de personalidades. Lá transparece, também a marca fortíssima de Pirandello, bem como em *O Iconoclasta ou o Pretendente Imaginário*.

Lembram-se mais peças de Fernando Amado. Títulos, como *Descobri uma Estrela* ou *O Pensador*, influências, como novamente a do existencialismo em *D. Quixote e o Outro*, *A Máscara* e *Cain um Anjo*, ou experiências, em particular a de um espectáculo total; tentado no Teatro Estúdio do Salitre com a obra *Casamento das Musas*, síntese de diversas linguagens e expressões. Pode-se ainda recordar o encanto e a ternura eficaz das peças infantis, como *O Segredo de Polichinelo* ou das peças escritas e representadas no âmbito da Campanha Nacional de Educação de Adultos, *O Aldrão* (1955), sobre um analfabeto intrujão que «perdeu a lábia» ou *O Livro*, (1953) onde a singeleza de um aldeão recém alfabetizado «rende» falas poéticas como esta:

«GIL — Ah, Cristóvão, nem sabes o bem que me trouxeste!... Foi a Virgem de Fátima, que nesta hora te enviou!... Pode rir o Silvestre mais a

sanfona, e pasmar o caixeiro viajante mais a sacola das sete partidas, e ralhar o escrivão. Não me enganou o meu padrinho... Bem vejo que o livro fala; mas não como os papagaios: é antes como o eco. Só responde a quem tem voz e só abre os olhos aos que querem ver... Se não fosse oferta, dava-to com satisfação, bem o merecias... Mas não perdes pela demora, à fé de quem sou, breve te há-de chegar um às mãos, limpo e fresco, muito bem embrulhadinho em papel cor de esperança e com o selo da capital»...

Uma peça base

Entretanto, a principal peça conhecida de Fernando Amado é *A Caixa de Pandora* (1946) onde o autor logrou uma síntese feliz da estrutura modernista com um texto em certas passagens próximo do simbolismo.

O espectáculo é extremamente *teatral*, na heterogeneidade dos ritmos, estilos e temas: e as notas de *encenação* (mais do que da cena) ajudam a criar um ambiente difuso, heterodoxo, altamente poético.

Num «pequeno palco, armado ao fundo, unicamente para servir a representação», o qual, diz-nos o autor, apenas «faz pensar no verdadeiro teatro» — nesse pequeno palco, as personagens imortais confrontam problemas e soluções. Clitmnestra, a Gata Borracheira, Mofina Mendes, Desdémona, Polichinelo, Arlequim, Tamerlão, Shelley, enfrentam-se, irmanados embora por essa sujeição de personagens. Enfrentam, e dialogam com o público, elemento mítico mas essencial, que se materializa num homem bonacheirão e tímido, de «meia

idade, cara rapada, vestido de cinzento, nem magro nem gordo». Enfrentam, e dialogam com o autor, poeta em crise de consciência. Enfrentam um empresário, símbolo da mentalidade grosseira que o teatro, tantas vezes, também assume. Enfrentam, enfim, um crítico caricato, intelectualidade balofa e convencida, ausente da grande humildade que o verdadeiro crítico tem de possuir.

Deste confronto de valores, deste combate e dialética de posições, nasce a luz de uma verdadeira poesia, cerne espiritual da própria Arte. Nasce «o trágico rito da beleza», a «clareza e forma» que é «reflexo da eternidade»: estas expressões, tão belas e tão puras, logo se adivinha quem as escreveu.

Diz, a certa altura, um personagem: «O autor descrê. Eis a essência do mal. Descrê da poesia, de modo que não tem coragem de pôr em cena um poeta». E o «autor»: «O teatro nasceu do povo, no meio de festas e angústias. Coisa que o povo não esquece. E tão profundas são as afinidades, que não pode um palco ser construído — um verdadeiro palco, sem que o público apareça defronte».

Tal linha de criação vai-se contrapor, e vai vencer o materialismo abnorme d'«a linguagem de bilheteira», aqui simbolizada no «empresário» e na sua extraordinária norma: «Há uma peça que rende. Fazem-se outras tais e quais». Enfim, a síntese definitiva e lapidar da obra, é o «público» quem a profere, situando toda a conduta espiritual do dramaturgo: «Seja este, o pacto augural do teatro e da poesia».

Vejam-se a qualidade poética desta cena e a riqueza psicológica e «técnica» das indicações:

«GATA BORRALHEIRA — (numa orla da cena, tendo abandonado o espaço todo ao Arlequim) Tomara já que venha a noite e o silêncio fino e leve, para que eu adivinhe o sussurro das asas brancas que voltam.

O PÚBLICO — (sentado, observa) Coisa estranha! Quanto mais perto falam um do outro, mais uma força invencível os aparta. As órbitas que seguem o Arlequim e a Gata Borralheira nunca se tocarão. Ele parece filho da terra, ela filha do ar. E grossa asneira eu faria ao tentar um ajuste.

A GATA BORRALHEIRA — (enlevada) Como é bom viver!

SHELLEY — (erguendo-se por detrás do Público) O que é a vida?

O PÚBLICO — (voltando-se) Precisamente. Eu gostava que me explicassem.

SHELLEY — (magnífico, declama) Julgas que a vida é dor e prazer, risos e lágrimas. Ignoras a lei inscrita no teu coração em letras de fogo. A vida é o romper triunfal das cadeias que te unem aos monstros reais e quiméricos, aos monstros chamados vício, impostura, ódio, intolerância. A vida, escuta, a vida é liberdade!

O PÚBLICO — Eu tinha percebido que eras poeta. A julgar pelo traje, da época do romantismo. O que me escapa é o nome.»

E já agora veja-se o contraste com esta fala de Mofina Mendes, irritada com D. João:

«MOFINA — Ora o diacho do homem! Em que estará ele pensando?... Bruto animal da serra! Javardo! Cobra peçonhenta!... (Chora) Em má hora te encontrei excomungado! Pestel! Sacripanta! Belzebu! (Enxuga raivosa as lágrimas) Hás-de vir a arrepender-te e a morder os punhos de raiva. Mas nessa altura nada feito. A Mofina não escorrega duas vezes. Terás inveja ó Xico e ó Manel».

6. *Miguel Torga,*
ou o simbolismo intuído

O discurso poético de Miguel Torga (n. 1907) não é propriamente simbolista. mas é-o, por vezes, simbolizante e, no caso do teatro, sem dúvida que o é no clímax da sua mais bela peça, *Mar* (1941-1958). As duas datas de criação correspondem à profunda revisão que vai muito fundo: a comparação dos textos leva-nos a ponderar, aliás, o real intento do autor.

E isso prende-se, em boa verdade, com a própria estrutura poética da peça. Jorge de Sena, num texto importante, faz a acareação das duas versões, e conclui pela maior força poética da primeira. E, de forma indirecta, aproxima *Mar* de certo teatro «simbolista ou

post-simbolista na sua exploração de uma mitologia entre pessoal e folclórica» — refere-se a Yeats, mas relaciona esse autor, e ainda Synge, com o Torga dramaturgo.

E no que respeita directamente ao *Mar*, afirma que na segunda versão, «se ganhou em riqueza expressiva do diálogo, cheio de locuções e sintágmata do melhor sabor popular autêntico, perdeu em concisão — e parece-me que o tema lírico restrito de si, se dilui sem proveito para a intencidade da acção, como o ambiente poético entrou em desequilíbrio pelo excesso de naturalismo».

Fazemos esta longa e interessante transcrição — para discordar: na verdade, parece-nos que a revisão não escomateia, de certo modo reforça, até, a força poética do texto. É certo que, na versão de 58, surge mais um bem pitoresco e tocante personagem — a beata Capitolina, afinal ardendo em amores contrariados. E é certo também que, na primeira versão, o mito da sereia — tema central de toda a urdidura — é expressamente assumido como realidade concreta logo poética.

«A sereia já lhe tinha aparecido de véspera e andava sobre ele... lá o agarrou a jeito... E quando elas deitam a mão a um homem, é escusado... Levam-no e nunca mais o largam...»

Mas, apesar disso, a segunda versão, a definitiva, afasta o peso do realismo excessivo, e sublinha, pela poesia simbolizante, o circunstancialismo regional.

A esse respeito, é digno de nota o movimento estelizante que o autor imprime aos personagens, a toda a vida dos pescadores, adivinhada nas suas falas, na

taberna. As psicologias surgem algo abstratas, extratificadas em tipos bem característicos: a taberneira, boa mulher, a beata, a intriguista, o pescador velho, sua filha casadoira, etc. A única exceção estará na figura do protagonista, como vamos ver mais adiante.

O símbolo do mar

O mar também nos aparece de certo modo estilizado, sobretudo poetizado pela situação em que Torga o coloca, face ao drama e às pessoas. Porque tem também vida e acção, o mar: ele é corpo volitivo, guiado por inteligência sua, e determinado pelo simbolismo das visões do seu mito, das forças ocultas do seu mistério.

O mar não é o inimigo que se ama, ou o amigo que se teme. Antes nos surge na linha fascinante do seu segredo, na ideação permanente do seu além, na visão essencial da realidade oculta. Tem vida, sim, mas é uma vida mais poética do que física.

Para este mar, cria Miguel Torga um correspondente pescador. O Domingos, protagonista, todo ele potenciado na vocação lírica da sua trajectória, mais não diz do que rápido mas intentíssimo poema, em uníssono com o oceano. Ele só apreende com nitidez a emotividade da grande voz, que o chama para o seu destino fatal. Daí, aquilo que os outros consideravam como fantasia, daí a dádiva absoluta que o Domingos faz ao mar confundindo-se, no seu desaparecimento, com aquela vida oculta e imensa.

O símbolo deste mar fascinante e mítico é a sereia, obsecção e perda do Domingos. Ele teima a sua existência, afirma-lhe o conhecimento, pinta-nos dela

uma extraordinária descrição. E, depois de mais uma vez a entrever, desaparece, sem deixar rasto, no oceano.

A grande fala simbólica

Vale a pena reler a fala belíssima, em que o Domingos evoca o seu encontro com a sereia. Para além do lirismo pujante, do admirável poder evocativo, da força mitológica das expressões — há que ter em conta a função síntese que esta tirada ocupa, na arquitectura da peça. E repare-se, já agora, na verdadeira sublimação poética que a linguagem opera sobre as bases do realismo popular, sua origem.

Trata-se, na verdade, do grande clímax simbolizante:

«(...) De repente, o céu abre-se e uma estrela avança direitinha a mim!... Santíssimo Sacramento! Mãe de Deus! — E puz-me a rezar. Mas não valeu de nada. Ainda a oração ia no princípio, e já o clarão a bater em cheio na vela grande! Senhora dos Navegantes! Virgem da Misericórdia! (...) O coração batia-me dentro do peito como um cavalo: — Tap! Tap! Tap! Ele há horas!... Por fim o mar começou a sossegar, e eu acalmei também. Pronto! — disse cá para comigo. Estou safo! ... Ainda não foi desta... Ora! Eu a cuidar que tudo tinha acabado, e a procissão a sair da igreja. Limpo o suor da testa, puxo por um cigarro, faço lume, e não sei como, olho a estibordo... o mar era um lago de prata. O barco só me lembrava um berço... E na crista duma onda... Raios me partam se não parecia bruxedo! ... Mas quando ia a gritar para

a Câmara, a chamar o moço, põe-se a cantar!...
Não me sai da cabeça que era a estrela em
forma de gente... Caiu primeiro do céu e
depois veio à tona... E então linda! Tal e qual
uma flor a nascer da água... branquinha!»

A sereia é, repetimos, o símbolo do mar. O
Domingos, que a entrevê na véspera do
desaparecimento, como não morre: antes parte sem
vestígio, seduzido pelo canto envolvente, arrastado pela
embriaguês irresistível da poesia do mar.

A intuição «desbaratada»

Curiosamente, este poeta, um dos maiores da cultura
portuguesa, não soube mais aplicar no teatro, com
simbolismo ou sem ele, esta espantosa criatividade. *Terra
Firme* (1941-1947) não arranca do seu regionalismo
telúrico. *O Paraíso* (1949), a que o autor chama farsa, fica
em tudo aquém da responsabilidade formal e temática
da restante obra. E *Sinfonia* (1947) poema dramático,
deixa resvalar, para um convencionalismo pesado na
situação e na linguagem, o «élan» poético em que pelo
menos o protagonista — chamado exactamente «O
Poeta», parecia lançado.

Mas aí, ainda encontramos certos ecos de expressão
para — simbolizante:

«Um rio é uma espécie de veia da terra...
Uma força sempre a correr, larga e aberta...

(...)

Então a cheia, contente,
Varreu toda a podridão.
E na lama da corrente
Os cogumelos lá vão
Ser estrume duma semente
que tem agora o seu chão».

Esta linguagem, insista-se, é excepcional. A temática, algo convencional, contrapondo a poesia à tecnocracia e ao dinheiro, e envolvendo o todo num fundo social, resvala para um realismo algo esquemático, com um terceiro acto que poderá ter inspirado o segundo acto d'*A Salvação do Mundo* de Régio — o que é dizer bastante sobre o peso desta frustrante comédia de costumes.

7. *Maria da Graça de Athayde, ou
o simbolismo esquecido*

Maria da Graça de Athayde (1906) constitui um caso singularíssimo no teatro português, pela forma assimétrica com que constrói a sua obra. Em 1923, portanto com 17 anos de idade, pública, sob pseudónimo de «Leonel», um poema dramático de grande qualidade, a que deu o nome do pseudónimo e do protagonista. *Leonel* narra-nos a trajectória do protagonista face à dicotomia amorosa da Ilusão e da bem mais concreta Maria: mas o amor não se consubstanciará no personagem real, pela busca simbólica do personagem ideal. As núpcias de Leonel serão realmente consubstanciados na *ilusão*, «bem supremo, obscuro, impalpável», identificada, justamente, ao *ideal*.

Esta temática é, em si mesma, próxima do simbolismo. E a linguagem, de belíssimo recorte poético, integra-se com facilidade no ritmo, na alegoria e na imaginética própria da corrente. Logo a primeira nota de cena o define: «Jardim da Ilusão. Madrugada. Ainda a sombra, persistente, vem esfumando os contornos... Desenhavam-se canteiros na penumbra. A esquerda, uma varanda trabalhada, de mármore polido, debruça-se na Vida. Ao fundo uma floresta. Leonel vem avançando devagar, da meia luz soturna do arvoredo. Hesitante, como que a medo, vai até junto do parapeito rendilhado».

E a longa peregrinação poética do protagonista, surge descrita em permanentes alegorias de linguagem que reconstroem, insista-se, com força e qualidade poética, os canones simbolistas.

Assim, o apelo à cor, ao sangue, à analogia das jóias, do ouro, do sol:

«LEONEL — Porque as manhãs da minha vida
[eram vermelhas
E rubro o sangue, em mim, a arder, quando
[passaste;
E eu vinha procurando, entre vagas
[centelhas,
A suprema beleza a que tu me elevaste...
Deixei de acreditar no riso dos que passam,
Porque a terra vibrou de dor à minha dor,
Na larga estrada d'ouro, onde sempre
[se abraçam
A claridade e a noite, à hora do sol pôr...»

Estas referências são constantes: «a noite coloriu-se em pedras preciosas», diz Reinaldo, enquanto «Ele, amorosamente» declara o amor que sente por «Ela», dizendo-lhe — «tu és a minha jóia!» As referências à natureza, vista como cenário abstrato mas envolvente, são constantes: «a rude voz do mar», «as ondas a bater», «a bruma d'o jardim sem igual», a água, «o vento a inclinar as espigas do trigo»...

Em suma, um discurso de analogia e alegoria permanente, onde não falta, ainda que não muito acentuado, o tético e o mórbido, sobretudo na bela cena em que dialogam, justamente, o Desalento, o Desespero e a Morte:

«DESALENTO — Está a chegar a tua hora
[triumfal]

Ó Morte!

A hora do teu gesto de

[extermínio!...

Demora o teu olhar agudo sobre o mal

E a terra inteira cairá no teu domínio.

DESESPERO — Pois nós abrimos já caminho

[para tu vires!...

A Vida só é Vida onde há a tua falta!...

Agora cada força, ó Morte, que extinguires,

Irás subir da Vida à Morte, que é mais alta!

DESALENTO — Tudo se apagará com a tua

[vinda...

A MORTE — Eu sei...»

O Desespero e o Desalento irão «morder os corpos onde o sangue não parou», e a Morte é, para o protagonista «incessível claridade, o único vigor que nos leva e transporta ao limite da vida à máxima verdade!»...

Leonel constitui uma meditação poética e simbólica do mistério da vida e da morte, à luz de uma profunda e coerente ética cristã.

*A modernização e o futurismo
numa perspectiva ainda simbólica*

Ora bem: escondida na «máscara» do seu pseudónimo — protagonista, «Leonel», isto é, Maria da Graça de Athayde deixou correr exactos 38 anos até dar novo sinal do seu talento. *Espaço para Alguns* (1961) retrata a humanidade no universo fechado — e na época, quase visionário — da primeira viagem de passageiros para a Lua. É desde logo interessante este tratamento precursor entre nós, de problemática existencial num quadro de ficção científica. A peça constitui, como noutro lado escrevemos, «um belo exercício de meditação sobre a eternidade dos problemas que a evolução da tecnologia não supera».

Mas mais: apesar da linearidade de um texto «em prosa», não está ausente, nem a carga poética da linguagem, nem sequer o eco do simbolismo, ainda que a autora, aparentemente, o tenha esquecido — como esqueceu, durante quase 40 anos, o exercício de teatro!

Espaço para Alguns apresenta-nos uma rede de preocupações éticas, resolvidas através do recurso expresso às suas origens de catolicidade. Nessa medida, e porque não choca chamar-lhe peça de tese, muito imperiosamente se lhe exige a verosimilhança

psicológica e moral dos personagens, sem a qual a desumanização tornaria contraproducente os meios utilizados. E são portanto bem reais e bem verídicas as figuras que se nos deparam: o Velho, na sua mística de uma vida plena; Stella Margarida d'Alte, realização de Mulher superior à realização da Cientista, mas sem a impedir, afinal; Salvador, relevante na força da sua convicção e da sua certeza; Padre Mateus, cujo apelido simbolicamente é Homem; o conjunto essencial Rosa-Vasco, presença base naquela situação evoluída; a redenção de Luna Violante-Tristão Félix, na sua simplicidade quotidiana; a talvez mais profunda redenção de Samuel Dourado, bem apontada e bem adivinhada pelo espectador; e até a nula relevância do quase anónimo suplente, chamado José Ninguém.

Toda esta micropopulação caminha paralelamente até um fim positivo. E, porque o objecto da peça é equacionar e resolver os problemas do Homem enquanto Homem, só na aparência certas cenas se afastam da linha central da acção. Pensamos por exemplo no conflito entre Carlos e Rita. Há para ele, afinal, perfeito cabimento numa obra que se debruça sobre a individualidade e os conjuntos humanos. E o paralelismo, que com clareza se estabelece entre esses dois personagens e Vasco e Rosa, integra-se harmoniosamente no todo da obra.

A peça acusa peso no diálogo (por exemplo, a tirada do Velho, no final do 1.º acto) e em contrapartida, um jogo demasiado rápido de entradas e saídas no 3.º acto. Mas a técnica teatral é bem assimilada, e a ambientação científica conseguida e bem resolvida cenicamente, (veja-se a partida da nave espacial).

A linguagem oscila entre um realismo muito bem escrito — ainda que por vezes pesado — e uma aproximação poética a símbolos, que encontram na araucária e na própria natureza a sua expressão profunda:

«STELLA — (Rindo) Pobre de mim! Naquele dia, no alto da araucária, sozinha durante não sei quanto tempo — pareceram-me séculos! —, pensei na morte pela primeira vez! Foi horrível. Estava um dia como hoje, tão claro, tão... tão novo, tão morno, e eu ali sozinha em pleno céu, vítima da minha ambição desmedida!... Quando me encontrei outra vez em terra firme, bem me lembro o que senti: apetecia-me agarrar com as duas mãos e beijar com... com paixão, como diz, uma verdadeira paixão de reconhecimento, a primeira coisa que me aparecesse e que não fosse pássaro, nem nuvem nem ramo...»

(...)

O VELHO — «Está tudo ali... Eu vejo a casa, oiço uma porta a bater; o cheiro de lilases persiste, e o zumbir das abelhas, e o calor da lareira no Inverno! Nem vocês imaginam! Venho para aqui, sento-me no banco e as imagens da minha mocidade, rumorejantes ou silenciosas, envolvem, apagam o presente. Esqueço os arranha-céus e a cidade barulhenta, e o futuro (sorrindo) que também me atrai!...»

Outro grande valor simbólico é a *casa* dos antepassados, expressão do amor consubstanciado em agregado familiar, que subsiste e perdura, não obstante os encontros e desencontros sentimentais dos diversos personagens: aliás, reconhece-se a certa altura que o casamento é «uma viagem mais aventurosa» do que a ida à Lua...

Entretanto sobressai, a mensagem de esperança de raiz cristã e um apego humanista à vida, bem caracterizado na aventura do Velho que aos 100 anos embarca na nave espacial:

«O VELHO — (...) Parece-me que vos devo uma explicação, uma palavra que justifique esta minha decisão de partir... Toda a gente me diz: Uma aventura assim, na sua idade! E eu penso que, pelo contrário, a minha idade justifica esta aventura. Aos cem anos, a Terra prende-nos e reclama-nos muito menos do que aos vinte... ou até mesmo aos quarenta!... Lembro-me de ter pensado, e até dito, algumas vezes — há quanto tempo isso foi — : «Se eu vivesse até aos cem anos então sim, teria esgotado na Terra as alegrias e os deveres; poderia tentar uma viagem à Lua!»

Numa coisa me enganava: as fontes de riso e de lágrimas nunca se esgotam neste mundo... Noutro ponto acertei: a Terra libertou-me finalmente da minha escravatura de homem aos seus caminhos e aos seus vales, às suas torres e aos seus desertos; às máquinas, aos climas e... (sorrindo) aos mesquinhos sistemas de um só planeta...»

E o contraste existencial é dado pelo suplente, o tal José Ninguém, «farto de ser o eterno espectador, indolente e passivo... o espectador das aventuras dos outros!» para quem a viagem é «a única oportunidade que na vida se me apareceu»!

*Mais reflexões simbolizantes
num esquema realista*

Em *Depois do Fim*, peça inédita, o limite da situação concentra a acção e condu-la para uma reflexão em «huis clos» algo sartreano. A toada realista logo evolui para uma linguagem pesada de simbolismo e densa de reflexão.

Sete personagens sobrevivem, isolados, ao holocausto nuclear. Simbolicamente, alguns nomes assumem o valor do seu próprio significado: Angelo, Pureza, Justo, Bárbara.

Entre os sobreviventes está Pedro, autor confesso de dois crimes de amor. Os outros julgam-no: e o resultado é um rigoroso empate. Pedro isola-se então, num auto-isolamento que só abandona quando os que o condenam lhe perdoam: e é simbolicamente do céu, na forma de um avião e de um farol verde, que chega a salvação.

A temática cristã surge vazada numa linguagem mais literária do que teatral, onde alguns sinais simbolizantes ganham realce. Assim, antes de mais, o apêlo às forças da natureza — «uma tarde no lago, e eu a correr sobre a água», a presença obcecante do mar, o apêlo a uma vida idílica passada, — «as folhas verdes abandonadas de

encontro à pedra, a paisagem quase infinita», a «fraqueza (que) era um mar a subir».

A presença obcecante da morte — «o pavor de saber que morria», a longa agonia de Pedro e até o enfraquecimento dos sobreviventes.

E por fim, um sentido de fatalismo que a fé cristã corrige, um humanismo profundo («preparamo-nos para julgar uma fera e no fim de tantas palavras, surgiu-nos o homem») e uma angústia da duplicidade existencial — «eu era o outro».

Uma comédia

Maria da Graça de Athayde escreveu ainda peças radiofónicas, uma das quais, *O Assalto*, enquadra de forma irónica, através de um diálogo dinâmico e bem escrito, o problema da «enorme solidão». «O Homem», «depois de viver sempre só desde pequeno, correcto, acanhado, tímido, desconhecido, ia enfim assaltar uma casa onde os outros viviam a sua vida! Partir coisas, fazer barulho, assustar alguém! (...) gritar: olhem para mim, falem comigo!»

A descrição picaresca das tentativas goradas do assalto, ao longo da rua, revelam uma humanidade modesta e, ela própria, concentrada nos seus problemas e na sua solidão. Isabel, a protagonista, a bem disposta assaltada, também vive «muito isolada».

A fala do guarda-nocturno assume então certa poesia simbólica:

«A noite até parece que vem ter comigo e leva-me
por esses caminhos fora. Está tudo tão quieto!
Os carros deslizam, mal se ouvem. Todas as

casas vão fechando as janelas. (...) Eu faço as noites... Deixo de ser o velhote (...) com aquela cor verde dos estremunhados (...) e lá vou entre as sebes dos quintais a pintar estrelas no céu, a espalhar a chuva sobre as casas...»

Há um apelo simbolista na linguagem deste guarda-nocturno que acaricia as fechaduras para «que se não abram para crimes e desgraças...»

E a promessa do amor assume também um belo recorte poético:

«*Homem* — Vou imitar o guarda nocturno! Vou construir uma noite, vou fazer uma noite de silêncio! Oh mulher! mulher! (...) Quero só olhar e ver se consigo descobrir-te».

8. *Outros autores, ou o simbolismo menor*

Torna-se difícil definir com rigor o «quem-é quem» das correntes estéticas: e sobretudo, quando a expressão em análise surge, como no caso presente, marginal da actividade criadora. Por outras palavras: a seguir, tenta-se fazer um levantamento de autores que, ou tiveram contactos com o simbolismo, sem os traduzir na obra teatral, ou o fizeram sem qualidade e/ou perseverança. Autores, em suma, que poderão (ou não!) ter marcado presença em outras áreas da literatura, da arte e do pensamento, mas que pouco ou nada contribuíram para o simbolismo no teatro português.

Claro que alguns desses autores foram no mínimo importantes. Alguns, até dos mais importantes da cultura portuguesa. Mas não lhes cabe, aqui, a referência adequada. Talvez, até, por outros sinais de enquadramento: Sá Carneiro (1890-1916) liga-se ao simbolismo na poesia e na novela, mas não no escasso teatro que produziu; e mesmo esse, mais adequado será tratá-lo no quadro do modernismo, com o grande referencial do Orpheu — referencial que abrange, então um dramaturgo heterogeneo e (como dramaturgo) pouco significativo, Armando Cortes Rodrigues (1891-1971).

Também não analisaremos a obra teatral de Manuel Teixeira Gomes (1880-1941) cuja prosa se aproxima do simbolismo, na opinião de Fernando Guimarães, mas cuja peça Sabina Freire (1905) nada tem de simbolista — a não ser, talvez, o relampejar de um Algarve azul, sereno e belo, que se perdeu definitivamente, mas que espreita atrás dos diálogos irónicos e desencantados, na «saleta em palácio de Província»... O mesmo se diga de autores com algumas conexões (ao menos programáticas), ao saudosismo, mas não traduzido em peças, geralmente isoladas: *Hipólito Raposo* (1885-1953) com o belo drama regional naturalista *O Berço* (1915) e o pequeno acto *Ana Maria* (1918), ou *Domingos Monteiro* (1903-1979) cujas origens poéticas, ligadas à escola de Pascoaes, não se reflectem *A Traição Inverosímil* (1958).

Ou ainda Júlio Dantas (1876-1962), precocemente lançado no engenho poético num quadro de nítidas tendências simbolizantes, mas que delas se afastou, nomeadamente na copiosa obra teatral. Ou dramaturgos mais ou menos operosos, situados em certos confins do simbolismo — saudosismo, e mais neste do que naquele:

um António Correia de Oliveira (1879-1955) que no *Auto do Fim do Dia* (1900) e em outros poemas para-teatrais mergulha num bucolismo de belas imagens simbolizantes; um Santiago Prezado (1883-1971), de cepa vicentina em dois Autos de belo recorte; ou Américo Durão (1893-1969) cuja principal linha dramática converge para um sólido realismo naturalista (sobretudo *Ave de Rapina* — 1924); ou ainda Mário Gollen (1876-1938), colaborador da «Águia» e autor de um drama realista, *Os Degenerados*, e Alberto Osório de Castro (1868-1946), autor de um inédito *Auto da Alma*.

Merecem maior destaque, por razões convergentes, dois grandes nomes da cultura portuguesa, que deram ao teatro uma atenção dispersa, nada simbolizante — mas que estiveram ligados, nas suas origens, à corrente. São eles, João de Barros (1881-1960) e António Sérgio (1883-1966). Curiosamente, ambos procuraram recriar a tragédia.

As ligações de Barros ao simbolismo são mais de antítese do que de tese: mas a síntese da sua poesia, mesmo quando expressamente se assume como reacção a certo simbolismo corrompido, toca claramente a escola e alinha, segundo João Gaspar Simões, «entre os continuadores do verdadeiro simbolismo e os poetas que chamam a si a lição do neogarrettismo lusitanista». E acrescenta, que

«De facto, anteriormente aos «modernistas» do Orpheu e precedendo os saudosistas da «Renascença Portuguesa», com todas as suas ramificações nacionalistas depara-se-nos uma geração assaz desarticulada e incaracterística

que, negando, combatendo, ou simplesmente ignorando o movimento simbolista, apressa a sua dissolução. Uma coisa há que não esquecer, porém: todos os poetas que depois de 1890 — a data do aparecimento de Oaristos — viram passar o «expresso da ORIGINALIDADE», algo recolheram da sua passagem acelerada, ainda mesmo quando continuaram embarcados no comboio «misto» da rotina ou da tradição. O verso solto, o vocabulário intencional, as imagens estudadas, as assonâncias e até o ímpeto verbalista, o «fanfarrismo» a que convidava, por exemplo, o verso de João Lúcio — novidades simbolistas —, tudo isso irá figurar na obra dos líricos que directa ou indirectamente concorrem para a dissolução do simbolismo».

Passe o paradoxo: João de Barros, ao combater o simbolismo, move-se nas suas águas e deixa-se «contaminar». Mas não tanto no teatro, a que dedica três poemas trágicos (se bem que lhes chame dramáticos...) de fôlego e rigor clássico: *Anteu* (1912), *D. João* (1920) e *Sísifo* (1924).

O primeiro e o terceiro, sobretudo, comprazem-se na recuperação da tragédia clássica, e impõe-se pelo rigor do alexandrino. Mas, por vezes, saltam ecos de um simbolismo oculto, vago e pouco definido, ainda assim, identificável:

«ANTEU — Talvez... Talvez... E assim, numa
[noite calada,
Quando eu, sereno o corpo, alma sempre

[agitada,
 No alto céu já traçava o rumo dos navios,
 Para que nunca mais, sob o nascer dos
 [astros,
 A noite enrole em sombra as velas junto aos
 [mastros
 E alucine de medo a ousadia maior —
 Houve agonia que estagnava em derredor...
 Sem um grito, um suspiro, entre o silêncio
 [fundo,
 De que invisível mundo
 Vinha naquela tristeza oculta e sufocante?
 Como a fome cruel duma ave de presa
 Sentia-a no meu peito, essa grande tristeza,
 Rasgar-me o coração d'istante para
 [instante...
 Sentia-me no seu sangue, a entorpecer-me
 [a vida,
 E subiam com ela, e bramiam com ela,
 Nuvens de temporal, avisos de procela (...)»

SÍSIFO — Como o ódio, afinal, é mesquinho
 [e é pequeno!
 Eu também odiei: — nunca odiei assim!...
 O meu ódio não foi, como o vosso, ruim,
 Ódio para matar, ódio para negar,
 — Raiz morta que nunca mais se há-de
 [tocar
 De perfume, de flor, de graça, de paixão!...
 O meu ódio foi sempre um desejo de acção,
 ódio para viver, ódio para vencer
 Tudo quanto não era alegria ou prazer,
 Tudo quanto ao meu beijo e ao meu poder

[fugia!
 Ódio a quem, entre mim e o meu sonho, se
 [erguia,
 Arco de anseio ardente a despedir no ar
 A afiada ambição de mandar e gozar!...
 Ódio para viver altivo — e triunfante!
 Ódio para sentir o meu olhar distante
 Da vossa pequenez, que não me soube
 [olhar!...
 — Mas vós odiais somente uma fé que
 [duvida,
 Este peito sem alma, este corpo hesitante,
 Esta força alquebrada, esta carne vencida...»

Quanto a António Sérgio, sabe-se que a sua ligação ao saudosismo, através da Renascença Portuguesa, foi muito mais doutrinária do que literária; mesmo assim, de escassa duração: e terminou em polémica e rompimento. Em 1930, Sérgio publicou uma *Antígona*, de certo modo retomada e desenvolvida em 1953 nos cadernos do «Pátio das Comédias». A tanto se resume a sua criação dramaturgica.

Trata-se de uma peráfrase didática da tragédia, escrita em excelente linguagem. Não é propriamente simbolista: mas indiscutivelmente, o simbolismo também se faz sentir, logo que o autor se permite largar o rigor clássico. Vejam-se dois monólogos paradigmáticos:

«*Antígona* — «A alvorada!... Que pura que vem!...
 Canta a luz do sol na frescura desta manhã;
 cantam com ela o ribeiro e o campo, a
 montanha e o céu... Alvorada, claridade, luz! De

ti, luz, tenho sede agora: de luz absoluta, de luz perfeita! Faze-nos ver, luz do sol, não fantasmas mas ideias; varre as ilusões que nos prendem a alma, torna-nos claros e livres em ti! Quem te recebe (...) dissipa as quimeras e o medo à morte.»

(...)

«*Ortágoras* — O sol vai a cair para o horizonte: mas teremos um luar magnífico... (...) Aparece-me complicado o nosso futuro, como um sonho lúgubre que não quer cessar... (...) guardaremos o cadáver de que foi Antígona: e a desfeita carcassa apodrecerá na noite, entre rochas húmidas»...

Os simbolismos menores

Ora bem: há autores que se colocam, estética e historicamente, na génese e/ou no vértice do movimento simbolista, mas que não quiseram ou não conseguiram traduzir, no teatro, essa importância.

Assim, Manuel da Silva Gaio (1860-1934) surge em 1895 co-director da revista «Arte», nada menos do que com o próprio Eugénio de Castro, de quem prefaciaria livros e a quem dedicou uma biografia crítica. No mesmo ano de 1895, escreve a primeira de três obras dramáticas, *O Mundo Vive de Ilusão*, a única de ressaibro simbolista, pois a seguir, no dizer de Urbano Tavares Rodrigues, «atolou-se em ênfase e na construção melodramática» em *A Volta da Índia* (1898) e *A Encruzilhada* (1903).

O poema dramático, entretanto, revela o apêgo a «símbolos impressionantes» que Hernani Cidade descobre na restante obra lírica. Escrita em verso clássico, abunda entretanto em evocações da escola: «céu, espuma, praia loura», «portos darrebal (...) golfos nevoeiros».

(...)

«Rafael sonha-se morte
Lutuosa,
aquela que supôs prendê-lo à vida
o corpo lhe perfuma em pira erguida
a fim de que arda à chama crepitosa»
ou
«Aventureiro amor, ó noiva dos navios
As lúcidas visões de exóticas paragens
Erguem de tentação os seios teus macios:
Lê-se ainda em teu olhar aneio de viagens»...

De Júlio Brandão (1869-1947) já falamos, a propósito d'*A Noite de Natal* (1899) e de *O Maior Desejo* (1902), ambos escritos com Raúl Brandão. É capaz de ser dele, entretanto, um curioso pastiche de D. João da Câmara, intitulado *D. Sebastião* e incluído no folheto «Um Feixe de Plumas» que, em 1890, surgiu para ironizar a nova estética simbolista.

Muito mais operoso foi D. João de Castro (1871-1955) considerado por Júlio Brandão como iniciador, ele também, do simbolismo, e que dedicou ao teatro pelo menos oito títulos, entre dramas, comédias, peças históricas e infantis. Próximo do simbolismo está apenas, porém *Via Dolorosa* (1898), primeira parte de um

díptico, o *País da Quimera*, cuja peça complementar, *Vida Eterna*, nunca foi publicada. Aqui, o simbolismo assume-se em expressões bem características: sobretudo de mórbido e de repugnante:

«a boca de uma chaga gangrenada», «um crânio enorme, de alabrasto», «carro d'oiro de uma fada amiga», «tálamos de glória, c'rôas soberanas», «penedios bárbaros», «torrente de grossos blocos de oiro rutilante», «penha aguda e Sinistra», «sangue dos meus membros lacerados»...

Manuel Penteado (1874-1918) ajudou Júlio Dantas a traduzir o *Cyrano* de Rostand, e, além de um diálogo, *Os outros* (1899) e de uma revista (e de diversas outras traduções) escreveu uma pequena fantasia para 3 personagens, *Lei-San* (1903) de inspiração simbolista. O ambiente oriental reforça as características da linguagem:

«Fiquei a olhar o raio do sol, voluptuosamente.
Andavam dez mil corpúsculos de pó a brincar
dentro da luz como numa rede clairada»...

«Tu, salgueiro, que tanta vez ouviste as nossas
palavras d'amor, dize: — voltará?... Tu, água do
lago, que tantas vezes reflectiste as nossas bocas
presas num longo beijo, dize: — voltará? Dize
tu, luar de nácar (...)»

Temos ainda o caso singular do poeta João Lúcio (1880-1919) em quem José Régio encontrara um «torrencial, exaustivo, descontrolado verbalismo,

arrastando pérolas da imaginação e da sensibilidade na sua catarata de efusões mais ou menos retóricas». Ao teatro, dedicou um monólogo em verso, *D. Vasco*, e a récita de finalistas do curso teológico-jurídico de 1902, escrita com o seu colega Augusto de Castro (1883-1970) — outro dramaturgo que de simbolista não tem nada. Lúcio, tem: e, tal como vimos no texto homólogo de Afonso Lopes Vieira, também aqui, na peça de circunstância, a riqueza das imagens, as expressões peculiares — «branca como a espuma, nevada como o luar», «cálice de lírios», «lírio cor de luar, (...) peito de mármore, de leite posto a gelar»; «doiradas maravilhas» — tudo isto revela pelo menos certo universo verbal simbolizante.

De uma geração anterior, o Conde de Arnoso (1855-1911) publicou e fez representar, em 1901 e em 1902, duas obras cuja linguagem evoca o simbolismo. Trata-se de uma muito bela adaptação do *Suave Milagre* de Eça de Queirós e do pequeno acto *Primeira Nívem*, respectivamente. Sobretudo na adaptação do conto de Eça, feita com o simbolista Alberto de Oliveira (1873-1940), os referenciais à corrente são numerosos:

«1.º PASTOR — A mim entristece-me o vale.
N'outro tempo, na colheita da azeitona, todos
esses ranchos cantavam alegremente, enchendo
de claridade os montes. Agora os seus cantares
são tristes, o trabalho parece mais pesado e mais
duro. As cotovias, dir-se-ia que não cantam, as
rolas que não arrulham, os melros que não
assobiam, e até as folhas das oliveiras são
menos prateadas e as azeitonas mais negras que
as negras noites escuras.

2.º PASTOR — É que um vento de desolação e morte parece que sopra sobre a terra. Vede os nossos gados, d'Obed, vão morrendo pouco a pouco (...)

Curiosamente, quase contemporâneo de Arnoso, Guilherme de Santa Rita (1859-1905) depois de lançar em 1890 uma comédia que deu escândalo, *O Bezerro de Ouro*, publicou em 1900 o «poema original em 4 actos» *O Estigma*, onde surgem expressões como «horrendo, medonho, pesadelo», «ambrósio a sua voz estila», «ninfas de um sonho foragido», «dor medonha» e outras semelhantes, numa trama confusa de amores entre judeus e ciganos.

E finalmente, um registo pouco habitual — de uma tradução. A tanto se reduz a intervenção teatral do grande poeta simbolista António Feijó (1849-1912). Mas a qualidade extraordinária da versão portuguesa, feita directamente do sueco, d'*A Viagem de Pedro Afortunado* (1882) de Strindberg, publicada em 1906, dão a esta obra situada na transição do realismo para os grandes dramas simbólicos e para o expressionismo, uma «autonomia poética» de alta qualidade simbolizante. Veja-se este monólogo do protagonista:

«Lisa foge de mim, como eu fujo dos meus negros pensamentos. Só, abandonado, que poderei eu fazer agora neste mundo? Nenhuma outra coisa aprendi além do nada da vida, e nenhuma ambições me restam, além das más. A minha alma devia estar oca como uma concha vazia, se a não enchesse a imagem de Lisa!»

PARA LÁ DA FRONTEIRA
DO SIMBOLISMO

O simbolismo, no teatro português, paira para lá de enquadramentos cronológicos, ou mesmo, como vimos, de dominantes estéticas.

Atravessa o século e transcende os grandes referenciais da cultura. Acima ficaram nomes, e obras, ligadas ao neo-romantismo, aos dois modernismos, ao Orpheu e à *presença*, ao realismo poético das últimas décadas. Os nomes de Almada ou de Branquinho não teriam ficado muito mal neste estudo, pelo menos com registos semelhantes ao de Sá Carneiro: a própria negativa, aqui, funciona como referencial.

O simbolismo não morreu no teatro português. Ainda em 1985, um autor da novíssima geração, Francisco José Viegas, faz representar *O Segundo Marinheiro*, peráfrase e prolongamento do poema dramático de Pessoa. E *O Touro* (1986) de Abel Neves (n. 1956) também anda próximo do ambiente e da linguagem simbólica.

Um século exacto depois da sua «criação oficial», o simbolismo continua a constituir uma referência sólida da poesia dramática portuguesa.

Talvez porque, efectivamente, a festa verbal, a expressão onírica, o calor da imagem, a riqueza da analogia; e, noutro plano, a debilidade da acção teatral — tudo isto seja adequado, esteja próximo da nossa maneira bem própria, subjectiva e peculiar, de conceber, construir e realizar o teatro.

BIBLIOGRAFIA

- Almeida, Fialbo de* — «Actores e Autores (Impressões de teatro», Clássica ed., Lx.
- Andrade, João Pedro de* — «Raúl Brandão, a Obra e o Homem», ed. Arcádia, Lx.
— «D. João da Câmara visto no nosso tempo» in «Estrada Larga», 2.º vol. Porto ed.
- Barata, José Oliveira* — «Para uma leitura de *O Judeu* de Bernardo Santareno» — ed. Contraponto, Porto 1983.
- Blanco, Adrés González* — «Eugénio de Castro», in obras Poéticas, vol. III, ed. Lumen, Lx 1928.
- Bruno, Sampaio* — «O Brasil Mental».
- Castilho, Guilherme de* — «Raúl Brandão» Bertrand ed., Lisboa 1978.
- Cidade, Hernani* — «História de Literatura Portuguesa Ilustrada dos séc. XIX e XX» — Liv. Fernando Machado, Porto 1942.
— «A Propósito de Manuel da Silva Gaio» in Estrada Larga, Vol. I, Porto ed.
- Correia, Manuel Tanger* — «António Patrício (Poeta Trágico) — Rev. Ocidente Lx 1959-60.
- Colombini, Duílio* — «Primeiro Fausto» de Fernando Pessoa. Ed. Epopeia, S. Paulo 1986.
- Costa, Eduardo Freitas da* — Nota explicativa aos «Poemas Dramáticos» de Fernando Pessoa, ed. Ática, Lx 1956.
- Cunha, Teresa S.* — «in Fausto, Tragédia Subjectiva». 1988.
- Cruz, Duarte Ivo* — «Introdução à História do Teatro Português» Guimarães ed. Lx 1983.
— «Repertório Básico de Peças de Teatro» vol. I, ed. SEC, Lx 1986.

- «Fernando Amado, Homem de Teatro» sep. revista Gil Vicente — Guimarães 1972.
- «Evocação do Dramaturgo José Régio», no «In Memoriam». Brasília ed. Porto 1971.
- Introdução a «Sonho duma Véspera de Exame» de José Régio — Vila do Conde 1989.
- «O Ciclo do Romantismo». Guimarães ed. Lx 1988.
- «*Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*». Liv. Figueirinhas, Porto, 1969.
- «*Dicionário do Teatro Português*», ed. Prelo, Lx.
- Figueiredo, Fidelino de — «História Literária de Portugal», ed. Nobel, Coimbra 1944.
- Garcia, Mário — «Teixeira de Pascoaes» — ed. F. Filosofia, Braga 1976.
- Guimarães, Fernando — «Ficção e Narrativa no Simbolismo» — Guimarães ed., Lx 1988.
- «*In Memoriam*» de José Régio, Brasília ed., Porto.
- Lisboa, Filho Eurico — «O Teatro de D. João da Câmara», Lx 1954.
- Lourenço, Eduardo — «Fausto, ou a Vertigem Ontológica», in «Fausto, Tragédia Subjectiva», Ed. Presença, Lx 1988.
- Lopes, Óscar — «Os Sinais e os Sentidos», — ed. Caminho Lx 1986.
- «Jaime Cortesão, a Obra e o Homem», ed. Arcádia, Lx.
- «Cinco personalidades literárias».
- Lopes, Teresa Rita — «Fernando Pessoa et le Drame Symboliste: Heritage et Creation». ed. FCG Paris 1985.
- «O Privilégio dos Caminhos» de Fernando Pessoa. Ed. Rolim Lx 1988.
- Maurício, Domingos — «Jaime Cortesão» in VELBC.
- Oliveira, Lopes — «Guerra Junqueiro» — ed. Excelsior, Lx.
- Picchio, Luciano S. — «História do Teatro Português», Portugalía ed., Lx 1964.
- Povolide, Condessa de — «Nossa Junqueira» — 1959.
- Quadros, António — «Fernando Pessoa — Vida, Personalidade e Génio» — Publ. D. Quixote, 2.^a ed. Lx 1984.
- «A Existência Literária», Lx 1959.
- Prefácio e Notas a Fernando Pessoa — «Páginas sobre Literatura e Estética» e «Textos Dramáticos» — Ed. Europa América, Lx 1986.
- Quadros, António e Costa, Dalila Pereira — Prefácio e Notas a Fernando Pessoa — «Obras em Prosa» — ed. Lello, Lx 1986.

- Rebello, Luís Francisco* — «História do Teatro Português», ed. Europa América, Lx.
- Prefácio a D. João da Câmara «Os Velhos e Meia Noite» ed. Livraria Civilização, Porto 1983.
 - «D. João da Câmara e os Caminhos de Teatro Português» ed. Contraponto, Lx.
 - «Teatro Português — do Romantismo aos Nossos Dias», Lx 1960.
 - «Teatro Moderno», ed. Prelo.
 - «100 Anos de Teatro Português», Brasília ed., Porto 1984.
 - «O Teatro Simbolista e Modernista» — ed. ICLP, Lx 1979.
 - «Raúl Brandão — Obras Completas», ed. Comunicação, Lx 1986.
 - Posfácio às «Obras Completas de Bernardo Santareno» ed. Caminho Lx 1987.
 - «História do Teatro de Revista em Portugal» — Publicações D. Quixote, Lx 1984.
- Régio, José* — «Vistas sobre o Teatro» in «Três Ensaios sobre Arte» Portugália ed., 1967.
- «Sobre o Teatro de António Patrício», in «Estrada Larga», Vol. II. Porto ed.
 - «Iniciação ao Estudo de João Lúcio». Idem, vol. I.
- Ribeiro, António S. e Cunha, Teresa Sobral* — «Fausto, Fernando, Fragmentos», ed. TNDM II, Lx 1988.
- Ribeiro, Maria Aparecida* — «Mitogênese no Teatro de Bernardo Santareno». Rio de Janeiro
- Santos, Vítor Pavão dos* — «A Revista à Portuguesa», ed. O Jornal Lx 1976.
- Sena, Jorge de* — «Aforismos sobre Teatro e Drama Oculto» — Espiral 1965.
- «Do Teatro em Portugal», Edições 70, Lx 1988.
- Seabra, José Augusto* — «Fernando Pessoa ou o Poeta-drama», INCM 1988.
- Simões, João Gaspar* — «Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa», Portugália ed., Lx 1976.
- «Crítica VI — O Teatro Contemporâneo», INCM, Lx 1985.
- Vasconcelos, José Manuel de* — Prefácio à edição de «Jesus Cristo em Lisboa» Lx 1984.

Vieira, Afonso Lopes — «A Campanha Vicentina» Lx 1914.
Vieira Pimentel — «Tendências da Literatura Dramática nos Finais do
Séc. XIX» — U. Açores, Ponta Delgada, 1981.