



O teatro mínimo de Henocho

Uma leitura de *O Incompreendido* (drama psicopatológico em 3 actos e 4 quadros), de Raul Leal

Márcia Seabra Neves

Universidade de Aveiro (Doutoranda)

Loucos são os heróis, loucos os santos, loucos os génios,
sem os quais a humanidade é uma mera espécie animal,
cadáveres adiados que procriam.¹

(Pessoa, 1989: 125)

Palavras-chave: Drama, autobiografia, introspecção, transcendência, loucura, incompreensão.

Keywords: Drama, autobiography, introspection, transcendence, madness, incomprehension.

1. Raul Leal: *metteur-en-scène* de si próprio

Autor de uma obra extravagante, toda ela atravessada por um sopro religioso e filosófico, Raul Leal foi um polígrafo. Sempre norteado pela sua predilecção pela elucubração teometafísica, foi «poeta, contista, crítico literário, ensaísta, crítico musical, filósofo, teólogo, sociólogo, jornalista, político, polemista, panfletarista, crítico de artes plásticas, etc.» (Gomes, 1965: 8). Pouco publicou, contudo, em vida e uma parte substancial dos seus escritos continua, ainda hoje, inédita². Dele próprio ficou-nos apenas o registo de uma quase lenda biográfica, de uma figura das letras portuguesas caricaturalmente singular, que escolheu escrever toda a sua poesia em francês e que, ao longo de uma existência que se desenvolveu sob o signo da tragédia, foi saltando de vertigem em vertigem, encarnando diferentes personagens, numa tentativa obsessiva de *mise-en-scène* de si próprio.

¹ Fernando Pessoa, «Sobre um manifesto de estudantes». In FERNANDES, Aníbal (1989). *Sodoma Divinizada*. Lisboa: Hiena, 125.

² Para mais informações sobre a vida e obra de Raul Leal, ver o nosso artigo intitulado «Raul Leal (Henocho): Escritor bilingue, Poeta em francês» (Neves, 2006: 73-95). Retomamos, na primeira parte deste trabalho, considerações aí expandidas.

Raul Leal nasceu em Lisboa, em 1886, em berço de ouro. Entre 1904 e 1909, frequenta o curso de Direito na Universidade de Coimbra, chegando a exercer advocacia durante três anos. No entanto, na posse de uma avultada fortuna que lhe garantia total independência material, demite-se das suas funções, dedicando-se, sem concessões, ao cultivo das letras e à sua edificação espiritual. Entra, pois, Raul Leal numa nova fase da sua vida, que pode, com acerto, descrever-se como uma longa, dolorosa e paradoxal trajectória mística de ascensão espiritual e concomitante decadência material.

É por esta altura que germina o projecto do *Vertiginismo Transcendente*, concepção filosófica explanada na sua obra *Liberdade Transcendente* (1913) e que ecoará com notável coerência em toda a sua obra futura. Este sistema filosófico constituirá a fundamentação metafísica de uma nova religião por ele ideada. Com efeito, persuadido de ser a reencarnação de Henoch³, apelido cabalístico que anexará ao seu nome civil em todos os seus poemas e artigos mais polémicos, e que lhe terá sido sugerido pela leitura fascinada do romance *Là-bas*⁴ de Huysmans, Raul Leal anuncia-se o profeta de um novo credo e de uma nova civilização, concebendo assim o *Paracletianismo*, religião do Espírito Santo que Deus-Satã o incumbiu de propalar. A sua obra intitulada *Antéchrist et la Gloire du Saint-Esprit, Hymne – Poème Sacré* (1920) enuncia precisamente os fundamentos desta doutrina por ele diligentemente apregoada ao longo de toda a sua vida e obra. Inspirado no Paracletianismo, o escritor-profeta gizou também uma teoria da arte, a que deu o nome de *Astralédia* (Leal, 1970: 42).

³ No *Génese*, Henoc, filho de Jared, pai de Matusalem e bisavô de Noé, pertence à genealogia de Set, terceiro filho de Adão que substituiu Abel, assassinado por seu irmão Caim. Segundo Lucas, Henoc pertence também à linhagem de Cristo. O relato bíblico apresenta-o como tendo vivido 365 anos, sempre em harmonia com a vontade de Deus. Herdeiro dos segredos de Deus e decifrador dos seus mistérios foi atribuída a Henoc uma obra de teor apocalíptico, na qual divulga à sua progénie o maior segredo do Mundo: *O Livro de Henoch*. Assim, à semelhança do patriarca Henoc que profetizou a descida à Terra de Deus e da sua Legião de Anjos, também Raul Leal (Henoch) anunciará o advento do Reino do Espírito Santo Paráclito, esteando nessa crença toda a sua esperança de homem bom.

⁴ O romance huysmaniano, justapõe, em alternância, dois planos diegéticos – um passado (séc. XV) e um presente (séc. XIX) –, ambos dominados pela onnipotência das forças malignas. No mundo obscuro de uma capital decadente, destacam-se duas figuras antagónicas: o cónego Docre, mago negro, e o Dr Johannès, mago branco que combate e mitiga os efeitos dos feitiços de Docre. O confronto titânico entre estas duas figuras não é senão uma transposição alegórica do combate entre o Mal e o Bem, o Deus das Trevas e o Deus da Luz, que, entre si, disputam a alma do Homem. Assim, num mundo em declínio, em que triunfam o materialismo e a magia, doutrinas do Anticristo, e em que se assiste à derrocada da Igreja Católica, o Dr Johannès é o profeta que anuncia a vinda do Paráclito, profetizando-se assim, no romance, o advento do Terceiro Reino, o Reino do Espírito Santo Paráclito. A leitura de *Là-bas* não pode deixar de convocar o universo teosófico de Raul Leal com o qual, aliás, apresenta nítidas afinidades. É, por exemplo, inequívoco o paralelismo entre a personagem de Johannès e Raul Leal, que a si próprio se assumia como o precursor do *Divino Paraclete*.

Numa obra intitulada *Sindicalismo Personalista – Plano de Salvação do Mundo* (1960), o profeta Henoch expõe programaticamente a sua teoria no campo político-social, postulando a fusão dos sistemas comunista, personalista e fascista, com o propósito de catalisar o advento da *Teocracia Paracletiana*, aquela que virá resgatar o mundo.

Conhecido pelo seu pensamento extravagantemente profético, a sua lenda avoluma-se também através de uma série de episódios mirabolantes por ele protagonizados e que pontuaram a sua atribulada existência. Assim, é do domínio público o «mundano que extravai uma fortuna para se apresentar em Paris» (Gomes, 1966: 50), para assistir à estreia do *Parsifal*, o drama musical wagneriano, cuja abertura se encontrava prevista para 1 de Janeiro de 1914, na Ópera de Paris. Na capital francesa, Raul Leal trava conhecimento com grandes figuras da *intelligentsia* europeia, como Gabriele d'Annunzio, por ele descrito, mais tarde, como «La gloire dernière de l'Italie paienne» (Fernandes, 1989: 142) e Marinetti, com quem virá a corresponder-se e assentar as bases duma religião e Igreja Futuristas e Paracletianas.

Ao dar a lume *Sodoma Divinizada*, em 1923, tornou-se o protagonista de uma ressonante polémica erótico-sexual, em que o poeta, pela intermediação da voz profética de Henoch, se aliou ao seu amigo Fernando Pessoa, na defesa de António Botto. Segundo João Gaspar Simões, foi por esta ocasião que o autor «conheceu uma das épocas mais *vertigicas* da sua carreira de escritor-profeta» (Simões, 1974: 141).

Raul Leal foi ainda uma figura excêntrica, que do modernismo de *Orpheu* ao surrealismo do Café Gelo, apoiou todos os movimentos vanguardistas. Tendo colaborado apenas no segundo número de *Orpheu*, a verdade é que foi membro activo da primeira vaga modernista e o seu nome ficará inevitavelmente associado a este movimento moderno-futurista, com o qual o seu pensamento e personalidade parecem perfeitamente compaginar-se. Colaborou também nas revistas *Centauro*, *Portugal Futurista*, *Athena*, *Sudoeste* e *presença*, todas de índole modernista, o que o vincula, de modo evidente, ao surto e consolidação do modernismo no contexto literário português. Refractário à adesão incondicional a escolas ou movimentos, em Raul Leal a apologia do ideário modernista é indissociável de uma pose de vanguarda. Numa fase mais tardia da sua vida, é adoptado como modelo e *maître à penser* pelos surrealistas do café Gelo, que o reivindicam como patrono simbólico do grupo. Por esta altura, colabora também assiduamente na imprensa, nomeadamente nos jornais *O Popular*, *Acto*, *Diário Ilustrado*, *Diário da Manhã*, *Praça Nova*, *O Debate*, *A Cooperação*, e pontifica como figura tutelar do grupo da revista *Tempo Presente*.

Outrora fabulosamente rico, a última década da vida de Raul Leal decorre na mais confrangedora penúria, conseguindo o autor subsistir, a custo, com uma modesta pensão. João Gaspar Simões relembra um encontro de Abel Manta com Raul Leal ocorrido por esta altura:

Abel Manta contou-me que a última vez que viu o dr. Raul Leal – saía ele do antigo Secretariado de Propaganda Nacional. Nos pés, sem meias, levava umas sandálias rotas – era Inverno – e as calças caíam-lhe em tiras pelas pernas nuas abaixo.

– Como vai, dr. Raul Leal? Cumprimentou-o Abel Manta. E o dr. Raul Leal baixou os olhos, fitou as sandálias, mirou as calças e, erguendo para o interlocutor os olhos esgazeados, onde algumas lágrimas afluíam, respondeu:

– Vou como vê: um andrajo. Sou todo andrajos ... (Simões, 1974: 161)

Raul leal acaba por morrer, na mais absoluta indigência, no hospital e é sepultado no cemitério do Lumiar, após uma modesta cerimónia, que contou com a presença de onze pessoas. Personagem paradoxal, obsidiado pela sua missão de poeta-bobo, conjugação desconcertante de genialidade e loucura, a obra de Raul Leal confunde-se com a personalidade artística do seu criador. Messias incansável da esperança messiânica e da sua *Obra Divina*, Raul Leal (Henoch) apregou e escreveu, marginalizou-se e condenou-se a ser o «Incompreendido», título que, de modo sintomático, atribuiu à única peça de teatro que lhe conhecemos.

O drama *O Incompreendido*, redigido entre Outubro e Novembro de 1910, nunca chegará a ser publicado em volume. Raul Leal dá à estampa, na revista *presença*⁵, excertos do seu drama metafísico, mas a obra só será publicada na íntegra em 1960, em vários números da revista *Tempo Presente*⁶. Esta publicação, de orientação católica e fascista, empenhou-se na reabilitação dos modernistas e futuristas portugueses, tendo aliás acolhido, nas suas páginas, extensa colaboração de Raul Leal.

2. Um drama «sublimadamente psicopatológico»

Norteadas por um programa estético-ideológico de cariz metafísico e espiritual – tal como o fora, aliás, toda a vida e obra do seu autor –, *O incompreendido* é uma peça de carácter indisfarçavelmente autobiográfico e introspectivo:

Nesta peça exponho em grande parte e interpreto emocionantemente a minha angustiada vida de adolescente sonhador, fazendo de mim próprio, bem auto-introspeccionado, uma profunda psicanálise, com um certo carácter surrealista e existencialista ... (Leal, 1960: 75)

⁵ *presença* 23 (Dezembro 1929), 3; *presença* 25 (Fevereiro – Março 1930), 9-15.

⁶ *Tempo Presente* 15 (Julho 1960), 61-83; *Tempo Presente* 16 (Agosto 1960), 65-84; *Tempo Presente* 19 (Novembro 1960), 53-79; *Tempo Presente* 20 (Dezembro 1960), 53-75. No final do terceiro e último acto (p. 75), Raul Leal acrescentou um pequeno texto de «Advertência», em que apresenta algumas reflexões acerca do seu drama. Nesse texto explica que o primeiro e último actos não sofreram posteriormente modificações significativas; já o segundo acto foi melhorado em 1913, sobretudo a quarta cena.

O subtítulo, qualificando a peça como drama psicopatológico em três actos e quatro quadros, não deixa de convocar um horizonte de expectativas temático e genológico, onde é concedida inequívoca primazia ao estudo da experiência psíquica desequilibrante. O primeiro acto decorre em Novembro de 1904, no palácio da Condessa de Vilar – mãe do protagonista, Jorge Vilar, – pouco antes do jantar; o segundo passa-se em Maio de 1907, numa festa nocturna de caridade no Grande Clube Português; e o terceiro, constituído por dois quadros – gabinete de trabalho do Dr. Matos (presidente da Academia) e cenário do primeiro acto – desenrola-se em Fevereiro de 1910, também à hora do jantar. Separados por uma elipse de três anos, cada um dos três actos encena um instantâneo da vida do protagonista, que corresponde a um estágio diferente da sua progressiva degradação psicológica. Deste modo, este drama «sublimadamente psicopatológico» (Leal, 1960: 75) cartografa a evolução da «transcendente paranóia megalómana» (Leal, 1960: 75) do protagonista que, «tornada cósmica pela sua excessividade delirante» (Leal, 1960: 75), o conduzirá à loucura.

Com efeito, detentor de um génio ilimitado e excessivo, Jorge Vilar – insofismável *alter ego* de Raul Leal – vive dilacerado pelas exigências irrealizáveis do seu espírito. A intensidade da sua vida anímica e a sua ânsia arrebatadora de transcendência e de infinito compelem-no a seguir um caminho de ascese, rejeitando a felicidade terrena, para se elevar a um plano superior, inacessível ao vulgo, em que são as «tragédias convulsionantes do génio» (Acto I, cena 1, 65)⁷ que sublimam e enaltecem a personalidade e o espírito:

É só nos espasmos, nas convulsões das almas, erguidas ao Espírito, afundadas no Além, que está a Grandeza, que domina o Poder Infinito de Nós! E é a Grandeza, o Máximo Poder do Eu que devemos ardentemente procurar, nunca a insípida Felicidade Terrena da Vida, só própria de inferiores, de larvas desprezíveis, incapazes de sentir a sublimidade pura dos Infernos de Fogo que só Tu, Génio da minha Alma, queres arrebatat contigo para tua Suprema Divinização! (Acto I, cena 1, 65)

A intensa, profunda e abísmica actividade espiritual de Jorge leva-o a conceber uma existência subjectiva aberta ao Infinito, ao Vertiginismo. Na sua perspectiva, só o Espírito existe e é através dele que se consubstancia a realidade das coisas e da própria Existência. O segundo acto abre com um longo monólogo, em que o protagonista medita sobre a sua filosofia da existência:

Através do nosso espírito que realidade dá às coisas, a Existência toda, assim magnificamente subjectivada numa espiritualização perfeita, em todo o seu poder que

⁷ Atendendo ao facto de a obra não ter sido publicada em volume, mas sim em números avulsos da revista *Tempo Presente*, indicaremos para cada citação, o acto, a cena e a página correspondente ao número da revista em que se encontra a passagem citada.

é o poder da nossa alma que a Existência concebe e que, pois, a cria, surge esplêndida, desenrolando-se numa vertigem imensa, inconfundível ... Sob todos os aspectos mais extraordinários Ela se impõe, de todos os modos nós a vivemos, concebendo-a, criando-a, diante d'Ela se abre o Infinito e é cada aspecto, cada expressão bela da Existência que pelo contraste e em nós essencialmente as outras cria! (Acto II, cena 1, 69)

Este apelo de transcendência encontra a sua correspondência grafêmica, ao longo de toda a peça e de toda a obra de Raul Leal, na utilização obsessiva e aleatória de maiúsculas, que visam conferir profundidade metafísica a conceitos puramente materiais, numa tentativa de constante espiritualização da matéria.

Com efeito, Jorge articula a sua filosofia da vertigem em torno de uma dicotomia estruturante, opondo Matéria e Espírito, relacionando-se o primeiro destes pólos com a bestialidade da vida terrena, governada pelo Império da Razão e do Materialismo que tolhem a vida anímica e espiritual. Assim sendo, o protagonista declara guerra aberta ao estreito ideário do Positivismo:

Combato o positivismo que não sente nas coisas o seu infinitizador excesso vertiginoso que a pura abstracção-Espírito as eleva através de nós, essencialmente infinitizados! É, com efeito, o positivismo que defende os limitados interesses mesquinhos, por isso concretos, e abandona a vida infinita, abstracta, pura do Espírito; é o positivismo que em novos altares materializados coloca a banalidade duma vida prática toda feita de limites e de exterior como neles coloca também a fealdade realista; é o positivismo que defende uma democracia material em que à escória da sociedade desçam os aristocratas do Espírito; é o positivismo que não conhece a revolução pasmosa que o pensamento puro provocará na humanidade inteira! ... (acto II, cena 4, 71)

Nestes postulados, é inegável a persistência da visão deceptiva e dualista herdada do Decadentismo finissecular que, aliás, se rastreia em toda a obra e pensamento do autor. O homem decadentista finissecular, desgostado de si próprio e alienado numa sociedade cegamente materialista, sofre com esse estado de decadência social e cultural, contra o qual não deixa de rebelar-se. Trata-se, é certo, de uma revolta «confusa e inconsciente, realizada pela afectividade e pelo irracional, facilmente desiludida e afogada em melancolia, pessimismo e nevropatia» (Pereira, 1975: 23). Assim, «feridos por tudo o que os contorna, vivem da sua rejeição, mas perdem, na tensão da luta, o equilíbrio psíquico e nervoso. É a época de *Les Névroses*.» (ibid.: 35)

A personagem de Jorge concretiza modelarmente este herói nevrótico, pois quanto mais se eleva espiritualmente, mais se enreda numa inelutável degenerescência mental. O seu génio condu-lo, tragicamente, ao abismo insanável da solidão e da loucura:

Se o génio, se o espírito, se o verdadeiro sopro divino expellido do meu pensamento inspirado, cada vez mais se eleva, se sublima mais, também a minha psicose terrível que por um lado genializa a minha inteligência, cada vez mais cava o abismo profundo da minha alma, tão bem ordenado, personalizado pelo génio e perdido pela megalomania forte dum paranóico. É a excitação nervosa que me dá o génio convulsor e são os mesmos doentios nervos que cavam a ruína do meu espírito mórbido. (acto II, cena 2, 72)

Replicando a atitude de Raul Leal, que adopta a máscara do profeta Henoch, também Jorge personifica uma atitude assumidamente profética, consciente de se encontrar superiormente investido de uma missão divina. Com efeito, considerando-se o precursor sublime do Espírito, este há-de manifestar-se nele e, por seu intermédio, se operará a remissão espiritual de toda a Humanidade:

Eu quero viver, quero ser o Universo, quero viver, quero ser a Vida Inteira, de Mim não quero que nada se isole ...! Só assim Me tornarei tudo, Me tornarei o Infinito, só assim o Universo, tornado Espírito, se Me arrebatará na Alma! E a pura vertigem do Universo, do Espírito, cheia de ânsia, cheia de dor, quero que se personalize em Mim tornado Dor e não mais pela dor prostrado ... (Acto II, cena 2, 79-80)

E é precisamente no cumprimento desta missão profética que Jorge vai panfletariamente apregoar, no decurso de toda a peça e sobretudo no segundo acto, a sua filosofia. Nele são discerníveis três momentos fulcrais para a diluição do pensamento do protagonista: o monólogo inicial (cena 1); o seu diálogo com Pedro, seu melhor amigo e confidente, a quem confia as suas mágoas (cena 2); e o diálogo com o Dr. Matos, presidente da Academia, a quem faz uma exposição delongada das suas teorias, na tentativa de persuadi-lo da sua inteligência superior e genial (cena 4). Segundo o próprio autor, esta última cena «constitui como que um pequeno tratado de filosofia fortemente dramatizado» (Leal, 1960: 75). Neste segundo e extensíssimo acto⁸ – posteriormente melhorado em 1913 –, o protagonista, instigado pelo seu génio vertigoso, tomará o monopólio da palavra, numa discursividade incontrolada, marcada por um tom paulatinamente mais obsessivo, convulso e desesperado. Encontramo-nos, em rigor, em face de *pseudodiálogos*, pois é a fala do protagonista que, de forma avassaladora, domina a comunicação intracénica, encontrando-se o seu discurso apenas pontuado pelas réplicas funcionalmente apagadas dos seus interlocutores.

Este estilo vertigoso, definido pela catadupa discursiva e pelo duelo conceptual, alicerça-se numa retórica do oximoro: matéria / espírito; génio / mediocridade; luz / trevas; purificação / luxúria; divindade / diabólico; bem / mal ... Os contrários, de presença certa na obra do autor, «tendem, no entanto, a resolver a sua posição através de

⁸ Os primeiro e terceiro actos contêm aproximadamente 19 páginas; o segundo ocupa 41 páginas.

um envolvimento verbal caudaloso, sujeito a obsessões, alargando-se em circunlóquios e ganhando, muitas vezes, um tom poético ao mesmo tempo vago e incisivo, devido ao *pathos* que tende a instalar-se na sua linguagem» (Guimarães, 2004: 126). O seguinte fragmento, extraído do monólogo de abertura do segundo acto, ilustra exemplarmente esta relação entre linguagem figurativa e *pathos*:

É das trevas que surge a luz, é do caos que nasce o progresso!... Pois quê? ... Não é a luz sem as trevas uma perfeita escuridão e não precisa o progresso de existir em relação ao caos? ... Os mais extraordinários génios que assombam a humanidade, fugitiva da vertigem impulsiva em que eles a pretendem arremessar, apresentam na sua vida o contraste mais maravilhoso do domínio da matéria perante o domínio do espírito. Se, por vezes, numa forte inspiração, revolucionam o progresso, revolucionando o pensamento, depois, exaustos, caem prostrados nos angustiosos prazeres da luxúria que uma degenerescência contraditória profundamente estimula, escorregando, pobres míseros, nas abjectas cavernas da degradação moral. Abandonam o sol, a luz do pensamento e da emoção, para convulsionantemente se contorcem na escuridão traiçoeira e indigna de um deboche eternamente agonizante. (Acto II, cena 1, 67-68)

O recurso sistemático a um léxico tradutor de dinamismo constitui outra particularidade estilística que se pode ainda deduzir deste excerto. A matéria lexical, longe de se revelar inerte, é semanticamente rendibilizada pelo autor para sugerir um movimento ascendente, rumo ao Infinito, à Vertigem astral:

Tudo é para essencificar, universalizar, ultrapersonalizar, egotizar, absorver, transplantar e modificar. (...) Anula-se e desconhece-se a razão filológica, a sabedoria lógica e gramatical. Anarquiza-se o estilo. Escreve-se em não-estilo, em anti-estilo, adapta-se o que nos deram ao que é necessário dizer. O que era pensamento desgarrado e fugidio, o que era Filosofia liberta de toda a Sabedoria Antiga, revela-se agora na palavra desordenada, no vocabulário fugidio, no estilo em Vertigem! (Gomes, 1969: 65).

No entanto, a vidência superior do protagonista é inacessível ao vulgo. Todas as suas tentativas de comunicação redundam, por isso, no fatal insulamento do seu génio. Ora troçado, ora ignorado, Jorge é visto como um louco e tratado como tal. Exceptuando a mãe e o melhor amigo, Jorge é constantemente ridicularizado pelas outras personagens em cena, que depreciam sobranceiramente a sua inteligência. O texto didascálico é, a este respeito, eloquente. São recorrentes, ao longo dos dois primeiros actos, as indicações do tipo «com ironia» (Acto I, cena 1, 63), «com um sorriso sempre trocista» (Acto I, cena 1, 64), «querendo trocá-lo estupidamente» (Acto I, cena 2, 67), «dando uma formidável gargalhada» (Acto I, cena 5, 77), ou ainda «com algum

desprezo» (Acto II, cena 3, 82), dando conta da hostilidade escarminha destas personagens para com o protagonista.

Se Jorge é tratado com humilhante desdém, a sua obra, intitulada «*Uma nova estética*», também não é poupada a críticas ferozes. Numa discussão sobre arte, ocorrida na festa de caridade com a presença de várias figuras reputadas, o opúsculo é apodado de «uma enormidade inconcebível» e o seu autor descrito como «um quartanista de medicina muito pouco considerado pelos professores», «desgraçadíssimo» na arte e como «um misantropo que a ninguém fala e que quase ninguém conhece» (Acto II, cena 3, 82-83). Jorge entreouve a conversa e fica profundamente abalado ao ouvir as injustas palavras de demérito.

De um lado da barricada, só e incompreendido, Jorge corporiza o génio sublime, predestinado a atingir o Espírito Puro, o Infinito, a Vertigem; no campo oposto, os Outros, os seres vulgares, confinados ao plano inferior da vida terrena, não conseguem alcançar a plenitude espiritual do protagonista, atirando-o para o charco ignominioso da loucura.

Apesar de reconhecer a inferioridade desprezível das injúrias que lhe são dirigidas, Jorge não consegue ignorá-las e a verdade é que sofre dilacerantemente com a opinião mesquinha e com a falta de consideração dos outros. A chufa injusta e a funda humilhação provocam nele um desnorte precipitador da alienação mental. Mas antes de o conduzirem à inapelável loucura, a sua psicose e megalomania fazem-no enveredar pelo caminho cruel do suplício:

Mas não é só a isso [à loucura] que me pode levar a psicose, não é imediatamente para isso que a megalomania me vai impelir mas, antes, o caminho com crueldade se vai preparando, antes do delírio final sofro quedas constantes das minhas ilusões que a razão não compreende mas que o inconsciente, dominando, cria! (Acto II, cena 2, 74).

(...)

Ah, mas não é possível ... Horrroso é existir no isolamento de tudo, por ninguém compreendido, a todos estranho!... (Acto II, cena 2, 75).

Jorge é um proscrito e um louco consciente. Por isso, convicto dessa incomunicação e por ela atormentado, ciente também da sua megalomania e da sua ameaçadora neurastenia, o fosso entre si próprio e os outros abre-se inexoravelmente. O próprio cenário reflecte o total isolamento do protagonista, pois toda a fábula dramática elege locais fechados, indiciais do seu estado de enclausuramento e solidão. Por outro lado, a acção desenrola-se sempre à noite, que, neste contexto, reenvia explicitamente para as mais negras trevas da solidão depressiva do anti-herói.

No primeiro quadro do terceiro e último acto, Dr. Matos medita longamente sobre a última criação de Jorge, acabando, após longas hesitações, por lhe reconhecer todo o seu mérito e genialidade e propondo a sua candidatura para a Academia. No entanto, no quadro seguinte, não encontrando nos jornais menção alguma à sua última obra, e ao ver-se de novo injustiçado na depreciação de uma obra genial, Jorge rende-se definitivamente ao apelo neurasténico, agitando-se convulsivamente e com o olhar espectralmente vazio, atirando gargalhadas nervosas e proferindo frases entrecortadas e sem nexos. Quando finalmente todos lhe reconhecem o seu génio divino e lhe anunciam a candidatura do seu livro *O espírito psicofilosófico* à Academia, Jorge, cada vez mais agitado, recusa-se a acreditar, julgando-se de novo alvo de escárnio. Opera-se uma mudança dramática na atitude das outras personagens relativamente ao protagonista. Na realidade, se antes o tratavam com desdenhosa indiferença, agora, consternadas, sentem fundo remorso por não lhe terem dado o devido valor, causando assim a sua desgraça, e ao mesmo tempo deploram a aniquilação do génio divino de Jorge de que se verá privada a Humanidade. O reconhecimento chega, todavia, tarde demais: Jorge enlouquece. É tentador ver neste desfecho funesto um aviso lançado por Raul Leal aos seus contemporâneos e um pungente augúrio daquele que viria a ser o seu próprio destino.

Com efeito, se Jorge foi um «pigmeu a berrar pelo Universo» (Acto II, cena 4, 68), Raul Leal afivelou, por seu turno, a máscara de «profeta a pregar no deserto» (Simões, 1974: 138). Durante todo o seu percurso de maldito, hostilizado pela desinteligência dos outros, o autor lutou infatigavelmente contra a incompreensão de que se sentia vítima.

Neste drama esquemático, esboça já Raul Leal os fundamentos do *vertiginismo*, filosofia que virá a aprofundar em *Liberdade Transcendente*, propondo-se:

Elevar a humanidade toda à espiritualidade lusitana e transcendentemente integralizar bem essa espiritualidade convulsiva, cujo integralismo, cujo transcendentalismo é apenas pressentido e não transcendentemente sentido pelos portugueses mais espiritualistas, elevar assim todo o Homem ao Transcendental Vertigico, à Vertigem Pura [...] sentindo-se então a Vertigem, prepararei enfim, a mais sublime morte para a Humanidade, a Morte transcendentemente Vertigica, preparando-a então, para mim!... (Leal, 1913: 130)

Para mais tarde ficará o advento do Paracletianismo. Assim, se Jorge atinge o paroxismo da loucura, o mesmo não ocorrerá com o profeta Henocho, o predestinado de Deus e de Satã. É o que o autor explica no texto de *Advertência* à peça:

Apesar das semelhanças que há entre este e o Jorge de Melo (Vilar) eu nunca poderia cair numa verdadeira loucura, pois a minha Predestinação Divina de Eleito de Deus e de Satã não o permitia, por muito trágicas que tenham sido sempre as igno-

miniosas perseguições, de todos os géneros, que tenho sofrido e continuo a sofrer. Vilar pôde tornar-se louco precisamente por não ter ainda sido predestinado a fundar o *Paracletianismo*, Reino Sagrado do Espírito Santo ou Divino Paraclete, que Deus-Satã quer que eu anuncie ao Mundo em Glória e Poder! (Leal, 1960: 75)

3. *O incompreendido*: teatro mínimo

Uma análise do drama psicopatológico de Raul Leal não deixa dúvidas de que, intermediada pelo protagonista, é a voz de Raul Leal que se ouve, é a sua presença que se insinua por detrás da *persona* de Jorge. O seu repúdio pelo materialismo e a sua ânsia de espiritualização encontram-se transvazados na sua peça, até mesmo na simplicidade da máquina teatral implícita no texto dramático. De facto, prescinde-se do aparato cénico espectacular, concedendo maior ênfase à minuciosa análise psicológica e à sondagem do seu próprio mundo interior, conferindo à obra uma dimensão subjectivamente intimista.

Com efeito, cénica e cenograficamente elementar, o drama aproxima-se mais do esboço dramático. Uma vez que todo o texto didascálico se limita a coligir notações de ordem emotiva e comportamental relativamente às personagens em cena, os únicos pormenores cenográficos facultados situam-se estrategicamente no início de cada acto⁹. Refira-se que os adereços indispensáveis à *mise-en-scène* do drama e expressamente mencionados se limitam a um sofá, uma mesa, livros e jornais. Esta penúria material é inversamente proporcional ao poder analítico e revelador da palavra de que visivelmente se alimenta a fábula dramática.

O despojamento do cenário é, de perto, acompanhado pelo esquematismo do enredo. A progressão dramática é mínima, uma vez que o fulcro é deslocado da materialidade da acção cenicamente representada para o conflito íntimo de Jorge vivido na e pela linguagem. Esta subordinação de todos os meios dramáticos à encenação do eu ajuda a compreender, por outro lado, a débil estrutura dialógica ou a economia temporal detectável no hiato temporal de três anos que separa cada acto. Na verdade,

⁹ O cenário do primeiro acto é constituído por uma saleta – no palácio da Condessa de Vilar –, com uma porta ao fundo e um sofá no qual Jorge está sentado. No segundo acto – festa nocturna de caridade no Grande Clube Português –, o cenário é composto por duas salas comunicando por um arco grande; na primeira Jorge está sentado num sofá e na segunda estão a jogar *bridge*; a indumentária cerimoniosa é consonante com o ambiente festivo. O terceiro acto divide-se em dois quadros: as indicações cénicas relativas ao primeiro mencionam um gabinete de trabalho, repleto de livros e composto por uma mesa, junto à qual está o Dr. Matos sentado com um livro aberto; o segundo quadro corresponde ao cenário do primeiro acto, mas é-nos dada a indicação adicional de que também há uma mesa, ao pé da qual Jorge está sentado, percorrendo vários jornais.

a Raul Leal não interessou tanto a apresentação cronológica do protagonista como a pintura da sua gradual descida ao inferno de si próprio e a sua odisseia espiritual. Por isso, limita-se a encenar três fugazes momentos da trajectória vital da personagem principal, expondo, em cada um deles, um estágio da sua evolução/decadência mental. Neste drama a acção é, assim, puramente verbal, pois nasce e desenvolve-se através da palavra. Sendo o protagonista detentor hegemónico da palavra dramática, *O Incompreendido* pouco mais é, afinal, do que um longo monólogo.

O Incompreendido revela inegáveis semelhanças com a estética do drama simbolista. Com efeito, os simbolistas, postulando uma negação assertiva da precedência da realidade material, desprezavam os elementos acessórios ao drama, optando assim pela simplificação extrema da fábula narrativa e pela depuração formal da cena, tendo, neste sentido, preconizado o teatro estático (Rebello, 1979: 9-17). Fernando Pessoa exemplifica, eloquentemente, este conceito no seu drama *O Marinheiro*, e define-o, nas suas *Páginas de Estética*, da seguinte forma:

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 porque creio 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 das almas sem acção, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade. (Pessoa, 1973: 112)

Em sintonia com a pragmática teatral simbolista, que valorizava a leitura da peça mais do que a sua encenação, o ideal seria que a peça de teatro fosse um monólogo recitado. Nestes termos, e em consonância com o que temos vindo a demonstrar, o texto de Raul Leal é tributário desse programa dramaturgíco de matriz simbolista.

No drama *O incompreendido*, Raul Leal, por interposta personagem, conduz uma sondagem dos escuros e sinuosos meandros do espírito. Esta escavação psicanalítica dos demónios íntimos e a inscrição parabiográfica do autor no texto convertem esta peça em verdadeiro exercício terapêutico e catártico. Autobiografia espiritual posta em teatro, teatro do eu mais do que teatro dos outros, *O Incompreendido* não podia, assim, deixar de ser teatro mínimo.

Bibliografia

- CESARINY, Mário (1989). *O Virgem Negra: Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais & estrangeiras*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- FERNANDES, Aníbal (1989). *Sodoma Divinizada*. Lisboa: Hiena.
- GOMES, Pinharanda (1965). *Um d'Orpheu – Raul Leal: ensaio bio-bibliográfico*. Lisboa: s.e.
- (1966). «O incompreendido». In *Filologia e Filosofia*. Braga: Ed. Pax, 47-56.
- (1969). «O Rebelde». In *Pensamento Português*, Vol. I. Braga: Ed. Pax, 63-69.
- (2003). «Raul Leal». In *Dicionário de Literatura*, 2º volume. Porto: Livraria Figueirinhas, 451-452.
- GUIMARÃES, Fernando (2004). *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LEAL, Raul (1913). *A Liberdade Transcendente*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- (1960, Dezembro). «Advertência». *Tempo Presente*, 20, 75.
- (1970). *O Sentido Esotérico da História*. Coord., pref. e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Livraria Portugal.
- PESSOA, Fernando (1973). *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Lisboa: Edições Ática.
- REBELLO, Luiz Francisco (1979). *O teatro simbolista e modernista*. Lisboa: ICP, Biblioteca Breve, Vol. 40.
- NEVES, Márcia Seabra (2006). «Raul Leal (Henocho): Escritor bilingue, Poeta em francês». *Portugal e o Outro: Imagens, Mitos e Estereótipos*. Universidade de Aveiro, 73-95.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1975). *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra Editora Lda.
- SIMÕES, João Gaspar (1974). *Retratos de poetas que conheci*. Porto: Brasília Editora.

Resumo: *O Incompreendido* é uma autobiografia espiritual, em que Raul Leal, uma das figuras mais excêntricas das letras portuguesas, procede a uma auto-introspecção, reflectindo nesta peça sobre a sua própria condição de incompreendido e marginalizado.

Abstract: *O Incompreendido* is a spiritual autobiography in which Raul Leal, one of the most infamously eccentric figures of Portuguese Literature, conducts an exercise of self-introspection, hence reflecting upon his own misunderstood and marginalized condition.

