

INTRODUÇÃO

1

Os fantasmas de Raul Brandão

Ao longo da sua existência (que decorre entre 1867 e 1930), Raul Brandão assiste a diversas mutações sociais — provocadas pela industrialização e desenvolvimento tecnológico — associadas a sucessivas perturbações económicas e políticas: o humilhante ultimato inglês (1890); a bancarrota de 1891; a revolta republicana de 31 de Janeiro de 1891; o Regicídio (1908); a revolução republicana (1910); a Grande Guerra de 1914-1918; o golpe militar de 1926.

A descrença no progresso e no racionalismo científico, a desilusão com os governantes políticos e a falência da autoridade religiosa determinam a mundividência trágica que Raul Brandão exprime no grito/acusação contra um Deus que lhe parece cego, surdo e mudo, indiferente à dor dos homens.

Raul Brandão vê no anarquismo e no socialismo a esperança dos pobres e humilhados que, deserdados na terra e abandonados por Deus, aguardam a redenção e a vingança. *O Gebo e a Sombra* (1923) e *Jesus Cristo em Lisboa* (1927) são peças de denúncia e de revolta contra o *darwinismo* social, que estabelece a divisão da humanidade, regulada pelo capitalismo

— a que Brandão chama o «poder do Ouro» — entre vítimas e predadores.

Nas peças publicadas em 1923 — *O Gebo e a Sombra*, *O Rei Imaginário* e *O Doido e a Morte* — tal como em *Eu Sou um Homem de Bem* (1927) e *O Avejão* (1929), o dramaturgo descreve a fragmentação do *eu* em duplos de si mesmo. As *sombras* fantasmagóricas que aí aparecem são o reflexo da crise ideológica e espiritual de uma época que procura novas referências, quando o mundo antigo começa a ruir.

O absurdo da dor e dos valores exaustos, sem referência à transcendência, revela-se nas personagens de Raul Brandão, que dão voz ao que o autor chama «monólogo interior» ou «debate com o meu fantasma». Um debate obsessivo que se projecta tanto no teatro como na narrativa e determina as relações entre os dois géneros. «Conto das almas o que há em mim, dos espectros que se erguem ou vagueiam dentro do meu ser» (Casimiro, 1967: 86) — declara Raul Brandão, apontando, assim, para o carácter autobiográfico e simbólico que define a sua escrita.

Tão forte é a ligação entre Brandão e as suas personagens que podemos dizer que são estas que dão voz ao autor, tornando perceptível o diálogo contínuo e repetido, entre o *eu* e o seu duplo (entre si e a sua consciência). O teatro permite a Raul Brandão encenar a tragédia intensa que vive dentro de si e as personagens são, afinal, os seus *fantasmas* a discutir, a debaterem-se na «busca atormentada do sentido da existência, através de uma incomplacente, ainda que emocional, descida às profundezas da consciência» (Rodrigues, 1961: 113-114).

A análise que aqui se propõe incide mais detalhadamente na peça *O Gebo e a Sombra*: são focados os temas, as personagens e as imagens (inscritas nas didascálias) a partir de cruzamentos intertextuais com a ficção narrativa do autor. A auto-referencialidade da obra de Brandão conduz-nos a *Húmus*, *Os Pobres*, *O Pobre de Pedir* e às *Memórias*, onde encontramos as personagens que transitaram para o teatro e as mesmas perguntas sem resposta.

Maria João Reynaud salienta em Raul Brandão uma «vontade de ruptura indissociável da intensa vocação indagadora que sustenta a singularidade do seu projecto estético» (2000: 18).

A «vontade de ruptura», também presente no teatro, descobre-se numa estética de transição em que, progressivamente, se abandonam as convenções realistas para configurar um expressionismo grotesco, capaz de manifestar a vivência dilacerante da dúvida.

A primeira parte deste ensaio é marcada pela incursão no mundo das *sombras* que habitam a dramaturgia brandoniana.

Na segunda parte, destaca-se a figura do encenador como *autor* do espectáculo, responsável pelas opções estéticas e ideológicas que determinam a interpretação do texto dramático e orientam a construção do espectáculo, conferindo unidade formal e coerência orgânica ao conjunto dos elementos plásticos e sonoros constitutivos da linguagem cénica — movimentação e gestos dos actores, enunciação vocal e corporal, cenografia, luz, som. Apresentam-se Ernesto de Sousa, cineasta, Rogério Paulo, actor, e Carlos Otero, cantor lírico e três encenações de *O Gebo e a Sombra*. As críticas, as fotografias, os vídeos e os depoimentos dos encenadores/*autores* são instrumentos que ajudam a recuperar a memória do evento teatral na sua efémera materialização cénica.

2

A enunciação cénica do texto dramático e a multiplicidade de trajectos interpretativos

Osório Mateus define com clareza e precisão o texto dramático na sua relação com a cena, explicitando o movimento próprio da escrita dramatúrgica para a dimensão espectacular:

Trata-se de um texto necessariamente *operável*: as indicações destinam-se à execução; todos os acontecimentos *indicados* pelas didascálias ou pressupostos pelas réplicas são programas de operação (e, neste sentido também, referência a uma situação concreta do discurso); por outro lado as réplicas implicam necessariamente um projecto de *oralidade*, que é uma outra forma específica de *execução*. No discurso que o texto dramático engendra

tudo deve (ou: tudo pode) ser/ter sido *executado*. Por aí a dependência, a não autonomia (1977: 44).

Não obstante o seu carácter «dependente», o texto dramático foi considerado, durante o século xx, a origem e fundamento da actividade do encenador, semelhante ao projecto arquitectónico que deve ser executado por empreiteiros diligentes¹. Jean Vilar exprime claramente esta posição quando aborda o estatuto do encenador em confronto com o texto dramático: «Le metteur en scène n'est pas un être libre. L'oeuvre qu'il va jouer ou faire jouer est la création d'autrui. Il met au monde les enfants des autres. Il est un maître-accoucheur. Il remplit une fonction éternelle et secondaire à la fois. Il est enchaîné à un texte vis-à-vis duquel il discerne toutes les libertés. Mais ses idées et ses aspirations sont tributaires de celles d'un autre» (1969: 74-75).

Roubine, quando estabelece relações entre a encenação e o texto (Roubine, 1998), considera toda uma corrente de encenadores que se colocam «ao serviço do texto», como Copeau, Pitoëff, Dullin, Jouvet, Jean Vilar: «Até uma época recente, digamos até ao fim da década de 1950, a noção de *polissemia* não era praticamente admitida. Supunha-se que um texto de teatro veiculava um único sentido, do qual o dramaturgo detinha a chave. Assim sendo, cabia ao encenador e aos intérpretes a tarefa de mediatizar esse sentido» (1998: 48).

¹ A eterna admiração das obras-primas do passado determina, segundo Artaud, a decadência do teatro ocidental, teatro que relega o encenador à escravidão para eleger o escritor — que domina a linguagem das palavras — como autor. Intérprete servil do pensamento do criador, o encenador é tomado como «uma espécie de tradutor eternamente votado a fazer a obra dramática passar duma linguagem para a outra» (Artaud, 1989: 116). O diálogo pertence aos livros, enquanto uma linguagem física, criadora de poesia no espaço, deve dominar o palco através da música, da dança, da arte plástica, da pantomima, da mímica, da gesticulação, da entoação, da arquitectura, da iluminação, do cenário (Artaud, 1989: 68). Gordon Craig apresenta uma posição semelhante em *Da Arte do Teatro*, ao sonhar com o dia em que «o teatro não terá mais peças para representar e criará as obras próprias da sua Arte» (Craig, s. d.: 163).

<i>Agradecimentos</i>	9
Introdução	11

PARTE I

A DRAMATURGIA BRANDONIANA

I — ESCRITOS SOBRE TEATRO	25
1. Crónicas de época	26
2. O teatro e a dor	30
3. Teatro e actores	34
II — ENTRE RUÍNAS	39
1. Grotescos	39
2. Sombras	46
III — VARIAÇÕES DO GRITO	53
1. Monólogos	53
2. O lugar da loucura em <i>O Doido e a Morte</i>	59

IV — O <i>GEBO E A SOMBRA</i>	69
1. Gebos	69
2. Pobres e humilhados	75
3. A sombra do Gebo	84
4. Teatro inumano	89
5. Luzes e imagens	98
V — <i>JESUS CRISTO EM LISBOA</i>	107

PARTE II

O *GEBO E A SOMBRA EM CENA*

VI — O <i>GEBO E A SOMBRA NO TEATRO EXPERIMENTAL DO PORTO</i>	121
1. António Pedro e o Teatro Experimental do Porto	121
2. Percursos de Ernesto de Sousa (1921-1988)	124
3. A encenação de <i>O Gebo e a Sombra</i>	127
3.1. O programa: ao encontro da modernidade de Raul Brandão	127
3.2. As opções estéticas e ideológicas	133
VII — A ENCENAÇÃO DE ROGÉRIO PAULO NO TEATRO NACIONAL	141
1. <i>O Gebo e a Sombra</i> no Teatro Nacional de D. Maria II	141
2. Rogério Paulo e <i>O Gebo e a Sombra</i>	145
3. A encenação de 1985	147
3.1. O grito do Gebo	147
3.2. O realismo expressionista na encenação de Rogério Paulo	152
VIII — A ENCENAÇÃO DE CARLOS OTERO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO DE SETÚBAL	161
1. Carlos Otero e o Teatro de Animação de Setúbal	161
2. A encenação de <i>O Gebo e a Sombra</i> : um regresso ao passado	163
<i>Bibliografia</i>	169

Anexos

A — Cronologia das edições e representações do teatro de Raul Brandão	181
B — Fichas técnicas	187