

Rita Martins

RAUL BRANDÃO DO TEXTO À CENA



temas portugueses

Título: Raul Brandão — Do Texto à Cena

Autor: Rita Martins

Edição: Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Concepção gráfica: Departamento Editorial da INCM

Tiragem: 800 exemplares

Data de impressão: Fevereiro de 2007

ISBN: 978-972-27-1515-7

Depósito legal: 246 330/06



Rita Martins

RAUL BRANDÃO DO TEXTO À CENA

IMPrensa NACIONAL-CASA DA MOEDA

LISBOA

2007

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 Oiro» — 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 dramática 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).

Patrice Pavis denomina «filológicos» os estudos que consideram, por um lado, o texto como referência absoluta e imutável e, por outro, a encenação como uma ilustração ao serviço do texto: «Le texte n'est pas décrit dans son énonciation scénique, à savoir comme pratique de la scène, mais comme référence absolue et immuable, comme pivot de toute la mise en scène» (Pavis, 1996: 187).

O primado do texto não é uma inevitabilidade ou uma «essência» e o *textocentrismo* que domina o teatro ocidental não tem um carácter universal, decorre antes de um acidente histórico, como nota Pavis: «Cet accident historique — la fixation des textes et leurs reprises infinies, tout d'abord selon une rhétorique des actions très codifiée, puis selon une créativité liée à l'émergence irrésistible d'un metteur en scène — a pu passer pour une loi universelle: le texte précéderait la scène à la fois temporellement et statutairement» (Pavis, 1996: 186). A separação entre texto e espectáculo, objecto e acontecimento, foi uma das consequências da técnica da imprensa; a partir de Gutenberg, um simulacro do acontecimento teatral invade o texto, enquanto a «memória colectiva, oralidade e improvisado tornam-se aspectos cada vez mais secundarizados, censurados pelo poder do escrito normalizante» (Brilhante, 1998: 13) ².

A fixação do texto, as palavras que atravessam o tempo e as épocas asseguram a sua constante disponibilidade e capacidade de reprodução, ao contrário do gesto irrepetível do actor, génese de uma arte que se define enquanto presença absoluta: «la représentation théâtrale est finie, ne laisse derrière soi, derrière son actualité, aucune trace, aucun objet à emporter. Elle n'est ni un livre ni une oeuvre mais une énergie et en ce sens elle est le seul art de la vie» (Derrida, 1967: 363).

² No século xx, as técnicas da *commedia dell'arte* e das artes orientais são meios para recuperar uma essência do teatro para além do texto. Desde Meyerhold a Grotowski, o fundamento da acção teatral reside na energia e dinamismo do corpo do actor, na sua capacidade de gerar um confronto com o público.

O conceito de autonomia semântica, fundamento da teoria da interpretação de Paul Ricoeur, é essencial para esclarecer as contradições e tensões entre dramaturgos e encenadores, admitidas mesmo por Vilar: «Qu'on le veuille ou non, du fait même que l'auteur dramatique a besoin d'autrui pour faire représenter sa pièce, il y a là l'existence de deux volontés. Il y a disharmonie du fait même que l'oeuvre représentée est le produit de deux imaginations» (1969: 75).

Segundo Ricoeur, o discurso inscreve-se no tempo como evento, pertencendo a intenção subjectiva do locutor à situação da interlocução: «a intenção subjectiva do locutor e a significação do discurso sobrepõem-se um ao outro de tal modo que é a mesma coisa entender o que o locutor pretende dizer e o que o seu discurso significa» (1995: 79). Com a fixação escrita do discurso, o locutor torna-se ausente e o texto escrito dirige-se a um leitor desconhecido: «Porque o discurso está agora ligado a um suporte material, torna-se mais espiritual, no sentido de que é libertado da estreiteza da situação face a face» (1995: 80).

«A autonomia semântica do texto resulta da desconexão da intenção mental do autor relativamente ao significado verbal do texto» (Ricoeur, 1995: 79). O autor ausente perde os seus direitos, pois o «texto é mudo» e só o leitor pode conduzi-lo de novo ao mundo da significação fazendo-o falar: «O texto é mudo. Entre o texto e o leitor estabelece-se uma relação assimétrica na qual apenas um dos parceiros fala pelos dois» (1995: 120-121). Por outro lado, o texto autónomo dirige-se a um público, abrindo-se a uma multiplicidade de interpretações; o valor do texto não é absoluto, «pois é a resposta do auditório que torna o texto importante e, por conseguinte, significativo» (1995: 81). No discurso dos encenadores que pretendem manifestar ou transpor para a cena o sentido último do texto, procurando manter a fidelidade ao autor, está presente o que Paul Ricoeur denomina falácia intencional: «que sustenta a intenção do autor como o critério para qualquer interpretação válida do texto» (1995: 80). Este tipo de falácia elide a autonomia semântica do texto, que permite a actividade hermenêutica.

Pensemos nas propostas de José Régio, que coloca o autor do texto no centro do espectáculo de teatro (Régio, 1980: 135).

Segundo o dramaturgo, o espectáculo completa a obra literária — torna comunicável o texto e o espectáculo sonhado pelo dramaturgo. O encenador não deve, portanto, trair e violentar o pensamento teatral do autor, no qual reside a unidade do espectáculo: «não será antes o poeta quem fornecerá ao espectáculo teatral a intenção profunda e, simultaneamente, a ideia de um jogo através do qual essa intenção se revele, a densidade humana e, simultaneamente, a força de transfiguração que da vida faz arte?» (Régio, 1980: 137).

A pergunta de Régio pressupõe a «fidelidade» à verdade do texto e a possibilidade de traduzir correctamente as intenções do autor. Mas não se pode afirmar a existência de interpretações cénicas correctas ou incorrectas, válidas ou inválidas de um texto dramático. Ainda que o dramaturgo sonhe e projecte um jogo, visualize e conceba o desenho da encenação, a sua obra deixa de lhe pertencer. E o encenador pode amar e respeitar um autor, mas nunca conseguirá recuperar as suas intenções psicológicas ou o pensamento por detrás da obra. E, mesmo admitindo ser possível descobrir a intenção profunda do autor, ainda poderíamos questionar: se a encenação apenas afirma o que o texto já diz, sendo apenas o complemento visual e auditivo do projecto do dramaturgo, então, para quê encenar? Quem poderá arvorar-se em detentor da verdade do texto e como estabelecer um critério de fidelidade ao projecto ou aos objectivos de um dramaturgo? O texto é instável, sujeito a múltiplas interpretações; recorrendo ao vocabulário kantiano, não poderemos saber o que ele é em si mesmo, o seu *númeno* intemporal, somente apreendemos o que ele pode ser para nós, enquanto fenómeno, aparição, presença.

Na segunda parte deste nosso trabalho analisamos as encenações de Ernesto de Sousa (1966), Rogério Paulo (1985) e Carlos Otero (1997), que têm por base o texto dramático de Raul Brandão *O Gebo e a Sombra*. Estas encenações correspondem a três interpretações cénicas diferentes e não podemos afirmar que haja uma mais próxima de Raul Brandão ou que corresponda à verdade inscrita no texto. Cada uma das encenações dá a ler textos diferentes. Temos mesmo que confessar a nossa perplexidade, sobretudo ao visionar os vídeos dos dois espectáculos fixados nesse suporte, o de 1985 e o de 1997: o texto de Raul

Brandão havia «desaparecido», isto é, tornara-se irreconhecível³, pois as diferentes apropriações revelaram a criação de novos sentidos e a abertura a um novo «sentir». Pavis resume esta posição nas seguintes frases: «Le texte n'a rien, à notre avis, de permanent: certes il est sans cesse à relire, donc à reconcrétiser et il est donc éminemment instable: on ne saurait compter sur lui, comme quelque chose d'invariant et de durable» (1990: 45).

Se queremos neste trabalho focar as diferentes interpretações cénicas de *O Gebo e a Sombra*, não podemos ignorar a distância temporal que nos separa do texto de Raul Brandão e a questão apresentada por Jean Jacquot em *La mise en scène des oeuvres du passé*: «Comment présenter au public d'aujourd'hui des oeuvres qui sont nées dans une société très différente de la nôtre?» (Jacquot, 1956: 9)⁴. O conceito de apropriação, teorizado por Ricoeur, vem esclarecer o problema da interpretação e encenação de um texto dramático cuja produção foi condicionada por circunstâncias políticas, sociais e culturais que nos são estranhas, isto é, que não são as nossas — nem do público nem do encenador. Na verdade, o autor do texto dramático ignora a vida actual.

³ Patrice Pavis anuncia a experiência da diluição da leitura do texto no confronto com a encenação: «Si d'aventure il [le spectateur] connaît déjà le texte (un classique par exemple), il pourra certes comparer la mise en scène actuelle avec son ancienne lecture du texte, mais il aura du mal à préserver son ancienne lecture des marques insistantes de l'actuelle mise en voix par l'acteur. Seul le spectateur expert sera en mesure de reconstituer et de distinguer l'actuelle mise en scène et la lecture qu'il avait pu faire auparavant» (Pavis, 1996: 183).

⁴ O debate sobre a encenação das obras do passado tem lugar em países como a França, onde se encenam anualmente Molière, Corneille, Racine, sendo a encenação dos clássicos a origem das reflexões de encenadores e críticos. E retenha-se este dado, fornecido por Margot Berthold: «No início dos anos 60, seis montagens diferentes do *Tartufo* de Molière estavam em Paris, em seis diferentes teatros, durante a mesma temporada. Os críticos viram-se diante da necessidade de especializar-se em 'análise comparativa da direcção teatral'» (Berthold, 2000: 529).

Segundo Ricoeur, o texto dirige-se a um potencial leitor quando, na realidade, se dirige a mim. O texto mudo volta a viver através da minha leitura aqui e agora — torna-se presente. A interpretação não é, no entanto, pacífica e Ricoeur utiliza o termo «luta» para definir o movimento dialéctico que se estabelece entre a apropriação e a distanciação. A distância não é só temporal, mas surge no confronto com o próprio sentido — «c'est à dire, à l'égard du système de valeurs sur lequel le texte s'établit» (1986: 153). Na luta contra a estranheza, o leitor (ou o encenador) apropria-se de um sentido, actualiza a significação do texto: «A interpretação no seu último estágio quer igualizar, tornar contemporâneo, assimilar, no sentido de tornar semelhante» (1995: 135).

A significação do texto não é, então, ditada pelas circunstâncias históricas que determinaram a sua produção, pois é o leitor/encenador quem vai gerar um acontecimento: «A interpretação é levada a cabo como apropriação, quando a leitura produz algo semelhante a um evento, um evento do discurso, que é um evento no momento presente. Enquanto apropriação, a interpretação torna-se um acontecimento» (Ricoeur, 1995: 135). Ricoeur compara a leitura à execução de uma partitura, pois só através da interpretação o texto acontece, retoma o seu movimento para o mundo, abrindo-se na sua dimensão semântica. Se o texto era uma estrutura linguística, agora ele é descoberto como projecto de um mundo; na apropriação segue-se o movimento do sentido — o que a proposição diz — para a referência — aquilo de que o texto fala. Nas frases seguintes, torna-se claro o conceito de apropriação enquanto criação de um novo acontecimento, de uma efectuação semelhante à execução musical, contrária à ideia da interpretação como repetição do discurso num evento semelhante: «Les phrases du texte signifient *hic et nunc*. Alors le texte «actualisé» trouve une ambiance et une audience; il reprend son mouvement, intercepté et suspendu, de référence vers un monde et des sujets. Ce monde, c'est celui du lecteur; ce sujet, c'est le lecteur lui même» (Ricoeur, 1986: 153).

As encenações são apropriações de *O Gebo e a Sombra* na medida em que existe uma actualização, o desvelamento de um projecto de mundo na obra de Raul Brandão. Esse projecto já

não corresponde à intenção psicológica do autor e já não se encontra orientado para o público de 1923. O encenador, enquanto principal intérprete da obra, é responsável pelo desvelamento do conjunto de referências que constitui o mundo do texto. Esse mundo é, segundo Ricoeur, um projecto, um modo possível de olhar para as coisas e um novo modo de ser. A apropriação não implica a posse mas a capacidade de alargar a compreensão de nós próprios; no interior do texto encontramos-nos a nós próprios. A finalidade da encenação de um texto dramático não é pôr em cena o texto ou compreender o autor que fala por detrás do texto: a finalidade é projectar no espaço e no tempo uma ficção, ou seja, um mundo possível que não é mais do que uma forma possível de estar no mundo e na vida.

Três encenações diferentes oferecem-nos distintas leituras de *O Gebo e a Sombra*, texto em que coexistem dois modelos estéticos, o naturalismo e o expressionismo, correspondentes aos dois planos que cruzam a peça: o social e o metafísico. Em 1966, no Teatro Experimental do Porto, Ernesto de Sousa propõe um «diálogo actual e apaixonante» com a obra de Raul Brandão, onde se adivinha uma filosofia da existência próxima de Sartre e Camus. O dispositivo cénico, o jogo dos actores, a pintura abstracta de José Rodrigues, a música de Jorge Peixinho, confluem numa encenação que se destaca pelo seu carácter simbólico e pelo apelo à imaginação do público. Em 1985, no Teatro Nacional de D. Maria II, Rogério Paulo opta por uma encenação «realista-expressionista», numa tentativa de cruzar duas estéticas opostas; a este encenador importa sublinhar o grito de revolta do Gebo, um grito com conotações sociais e políticas. A encenação de Carlos Otero, em 1997, no Teatro de Animação de Setúbal, é rigorosamente naturalista, o que suprime a dimensão metafísica e existencial do texto de Brandão. Para Otero, o teatro é um museu e *O Gebo e a Sombra* um melodrama que deve ser tratado da forma mais «natural» possível, criando ilusões de realidade.

A posição de Vitez assemelha-se à de Carlos Otero quando afirma: «Acho que o teatro, como forma, está ligado, com maior ou menor consciência, ao Passado. Narra-se a história do Passado, as pessoas vestem-se como no Passado, têm um modo

de outrora. Algo como um fóssil vivo» (Vitez, 1998a: 196). Será a vocação do teatro assumir o paradoxo de ser um «fóssil vivo», ou será a sua vocação compreender a complexidade do presente e apontar rotas para a compreensão de nós mesmos, aqui e agora? Cada encenação, nas opções cénicas, nas diferentes apropriações do texto, encerra uma ideia de teatro e projecta uma proposta sobre o que deve ser a função do teatro.

Preferindo deixar questões em aberto, voltamos a citar Vitez: «A obra dramática é um enigma que o teatro deve resolver. Às vezes ele leva muito tempo para isso. No começo, ninguém sabia como encenar Claudel, nem Tchekov, mas é ter de encenar o impossível que transforma a cena e a interpretação do actor; assim, o poeta dramático está nas origens das transformações do teatro» (Vitez, 1998b [1985]: 188). Enigma à espera de ser resolvido, suspenso no tempo, o texto é chamado ao presente quando alguém, *hic et nunc*, lhe oferece o seu olhar. A vida que damos aos textos é a vida que deles recebemos.

ESCRITOS SOBRE TEATRO

PARTE I

A DRAMATURGIA BRANDONIANA

I ESCRITOS SOBRE TEATRO

Em 1895, Raul Brandão aproxima-se do teatro pela via da crítica, tendo escrito três artigos para o *Correio da Manhã* (que recebe a sua colaboração de 1894 a 1896) nos quais aborda o repertório e o trabalho dos actores em Portugal. Percorrendo os seus artigos — «Teatro e actores», «Cómicos» e «Dor Suprema» (de 17 de Maio, 15 de Dezembro e 31 de Dezembro, respectivamente) —, verifica-se que Raul Brandão anuncia já um projecto dramaturgico, desenhado através das críticas aos dramas de actualidade, moldados em Dumas Filho. Por oposição ao teatro enquanto espaço de fingimento e artificialidade, Brandão faz a apologia de um teatro universal, para todos, onde a vida habite. Esta visão, apresentada de forma impetuosa, é retomada em toda a sua coerência em artigos posteriores — «D. João da Câmara» (*Álbum Açoreano*, 1903); «Depoiamento sobre a peça 'Adão e Eva', de Jaime Cortesão» (*Diário de Lisboa*, 1 de Junho de 1921); «Duas linhas sobre teatro» (*Teatro & Letras*, 1925) —, indo reflectir-se na sua prática de escrita para teatro.

Uma das primeiras impressões com que ficamos ao ler os artigos de 1895¹ de Raul Brandão é a de estarmos perante um homem que admirava a arte teatral e a intensidade da vida representada no palco. O seu amor pelo teatro é, no entanto, proporcional ao desprezo feroz que nutre pelas peças representadas no seu tempo. O principal alvo das críticas e causa da sua revolta é a Companhia Rosas e Brasão, à qual foi adjudicada a exploração do Teatro de D. Maria II desde 1880 a 1898².

Para o futuro dramaturgo os textos stupidificantes levados à cena explicam o mau trabalho dos actores e o divórcio entre o público e o teatro. No artigo do *Correio da Manhã* com data de 17 de Maio de 1895³, Brandão refere «as peças decorativas do Sr. Lopes de Mendonça», «a simplicidade complicada e embirrenta do Sr. Schwalbach» (173) e a peça de Richepin «literária e penteada» (174). As peças a que assistiu foram *Santa Umbelina* de Eduardo Schwalbach e *O Flibusteiro* de Auguste-Jean Richepin, da temporada de 1894-1895. Os actores, diz, representam mal, nomeadamente Augusto Rosa e Eduardo Brasão; as excepções são João Rosa, Lucinda e Joaquim d'Almeida, retirados da companhia, e António Pedro, a quem cabem os pequenos papéis.

Lopes de Mendonça — e a «história decorativa de velhos reis imbecis» — é o representante do inesgotável filão de dramas

¹ Os artigos de 1895 são os mais relevantes devido ao seu desenvolvimento; os outros são muito breves e não indicam alterações fundamentais no pensamento do autor.

² Dissidências internas obrigam a companhia a abandonar o Teatro de D. Maria II em 1898, sendo acolhida no Teatro de D. Amélia (hoje conhecido como Teatro de São Luiz) pelo empresário visconde de São Luiz Braga.

³ Raul Brandão, «Teatro e actores» (*Correio da Manhã*, 17 de Maio de 1895), in *Teatro*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1986, p. 174. As páginas de onde são retiradas as citações dos artigos referem-se a esta edição e passam a ser indicadas no corpo do texto.

históricos. Com *O Duque de Viseu*, em 1886, este autor marca o retorno ao palco lisboeta de um género ultrapassado⁴. Revive-se nas décadas de 80 e 90 a paixão pelo drama histórico e para a sua escrita contribuem autores como D. João da Câmara (1852-1908), Marcelino Mesquita (1856-1919) e Júlio Dantas (1876-1962). Alguns dos títulos das peças de Marcelino Mesquita são *Leonor Teles* (1889), *O Regente* (1898), *Petrônio* (1901), *O Rei Maldito* (1903). Júlio Dantas desenvolve a sua dramaturgia recriando os ambientes das mais variadas épocas em peças como *Viriato Trágico* (1900), *A Ceia dos Cardeais* (1902), *Serão das Laranjeiras* (1904). Em 1902, Augusto Rosa fala com orgulho dos deslumbrantes adereços cénicos de *A Ceia dos Cardeais*: «A cena estava ornamentada profusamente com autênticos e riquíssimos pratos, a mesa guarnecida com os melhores cristais e loiças, o chão coberto de soberbos tapetes orientais. Eu trinchava um faisão a valer, assado nesse tempo no Ferrari, os criados serviam vinhos e champagne Moet et Chandon, que não bebíamos» (Rosa, 1915: 311).

Nas suas crónicas, Raul Brandão vai destacar Marcelino Mesquita e D. João da Câmara, dramaturgos que recebem a influência das mais díspares correntes estéticas: a par do drama histórico, o primeiro escreve a *Pérola* (estreia no Teatro do Príncipe Real, em 1885, depois de o Teatro Nacional a rejeitar por imoral) e a tragédia burguesa *Dor Suprema* (1895), elogiada por Raul Brandão, e o segundo colabora com Gervásio Lobato em operetas e produz a obra que é considerada a primeira expressão teatral do realismo em Portugal — *Os Velhos* —, estreada em 1893, no Teatro de D. Maria II. D. João da Câmara é ainda responsável pela introdução do teatro simbolista em Portugal: sob a influência de Maeterlinck escreve *O Pântano* (1894) e *Meia-Noite* (1900), mas ambas as peças são mal recebidas pelo público, que oferece resistência às inovações dramáticas de D. João da Câmara. Segundo Fialho d'Almeida: «o distinto escritor ou se enganou com os nossos actores e com o nosso

⁴ Henrique Lopes de Mendonça escreve *O Duque de Viseu* (1886), *A Mórta* (1890) e *Afonso de Albuquerque* (1907).

público, ou se iludiu com a ideia e a forma da sua nova peça. Por qualquer destes modos, ou por ambos, se explica o insucesso relativo de *O Pântano*» (Fialho d'Almeida, 1925: 30).

O modelo do teatro francês domina o palco do Teatro de D. Maria II: as peças são francesas, as marcações são compradas em Paris, assim como os tecidos: «A aspiração suprema da Companhia era que o espectáculo se aproximasse do que se fizera em Paris, muito em especial na Comédie Française» (Pavão dos Santos, 1979: s. p.). Richépin, Sardou, que escrevem uma série considerável de dramas históricos, são traduzidos e interpretados pelos actores portugueses, assim como Augier e Dumas Filho, profícuos produtores de dramas de actualidade; embora estes dois últimos autores se orientem para uma escrita de teatro próxima do real quotidiano, cedendo à tendência geral da época, «aí não se mantêm, permitindo que o convencionalismo e o artifício comprometam a 'verdade' que pretendiam atingir e remetendo-nos, assim para o 'vaudeville' e o melodrama» (Pimentel, 1981: 84).

O drama de tese, ou de actualidade, tem o seu triunfo em 1852, com *A Dama das Camélias* de Dumas Filho, autor de sucesso na cena francesa durante trinta anos, sendo as suas peças traduzidas para a companhia do D. Maria: *A Estrangeira* (temporada de 1880-1881); *A Princesa de Bagdad* (temporada de 1881-1882); *Dionísia* (temporada de 1884-1885); *O Amigo das Mulheres* (temporada de 1895-1896); *O Filho Natural* (temporada de 1896-1897).

Durante dezoito anos a Companhia Rosas e Brasão adapta o teatro francês ao gosto do público português, alheando-se do quotidiano dos espectadores, dos problemas nacionais (como o humilhante Ultimato de 1890, a bancarrota em 1891, a decadência da monarquia) e da realidade humana: «No plano internacional, o repertório francês domina em absoluto, com a representação de 55 peças francesas, de 40 autores diferentes. Ignorando os ventos do Norte e as correntes estéticas renovadoras, os dramas elegantes de Dumas Fils, de quem se representam cinco peças, e de Sardou, com quatro, entusiasma o público burguês e composto do Normal» (Pavão dos Santos, 1979: s. p.). Raul Brandão resume a sua opinião pelas peças em voga em poucas palavras: «Essas peças não são humanas. Quero

lá saber eu das duquesas que dizem coisas engraçadas e da história decorativa de velhos reis imbecis!» (174).

«O público habituou-se a ir passar algumas horas, sem sofrer e sem pensar» (184), observa Raul Brandão. Os dramas históricos relembram o passado glorioso, a elegância parisiense dos cenários faz esquecer a miséria. Raul Brandão, por sua vez, sai do teatro irritado, incomodado e revoltado contra esse espaço de fingimento: «vem-se a gente embora com a impressão de que actores, frases, cenário, é tudo de papelão, fingido e feito de propósito para nos incomodar...» (175). A dramaturgia reduz-se à técnica — «a peça de Richopin é literária e penteada» (174) —, os actores são obrigados a «dizer palavras escritas pelo autor gelado e indiferente» (175) e restam apenas: «Palavras, palavras e palavras!» (175). A verdade do teatro está, para Brandão, na sua ligação à vida: o dramaturgo deve escrever com a verdade das suas emoções e os actores poderão, assim, ser autênticos na sua representação. O «teatro humano» é um reflexo apaixonado da vida e implica a universalidade, isto é, deve falar sobre a condição humana, entre a Vida e o Sonho, para ser um teatro para todos: «Mostrem-lhe [ao público] peças escritas antes com alma, do que com sabedoria, verdades eternas, que entrem na sua vida e na vida de todos nós e o povo correrá ao teatro» (175). Brandão propõe que o teatro trate temas universais: «O Amor e o Ódio, a Fome e a Ambição, a Quebra e a Ruína, a Miséria e a Dor Humana» (181); em resumo, o teatro deve mostrar a condição humana entre a dor e o sonho: «Dêem-lhe a Vida e dêem-lhe o Sonho [ao público]» (181).

As peças construídas sobre banalidades não passam de palavras inúteis, ocas, pois nenhuma verdade lhes corresponde. A identificação com a acção cénica torna-se impossível e resta apenas o aborrecimento.

Em 1925, no artigo «Duas linhas sobre o teatro», ouvimos o mesmo protesto de Raul Brandão: «Detesto o teatro francês — detesto o teatro em frases, que os nossos actores para aí representam [...]. Acho-o artificial e inútil. Artificial, porque a essa arte, para mim, lhe falta humanidade e grandeza; inútil, porque ele, em geral, não se apercebeu que caminhamos vertiginosamente para um mundo novo, que se está a gerar no tumulto e na dor da nossa época» (191). Segundo o testemunho

de Raul Brandão, a revolução republicana, a I Grande Guerra, não provocam alterações no panorama teatral português; os actores, as companhias e o público de teatro ignoram, ou pretendem esquecer, o advento de uma nova sociedade, gerada no sangue e na dor. Olhando para a história do espectáculo em Portugal, e não para a história da sua literatura dramática, constata-se a «ausência da moderna dramaturgia no teatro português contemporâneo»: «Se passarmos em revista os programas dos teatros ao longo desse quarto de século [o período entre as duas guerras], depara-se-nos uma esmagadora percentagem de comédias e dramas franceses e de farsas espanholas de nula ambição artística» (Rebello, 1967: 577). Fechado às novas tendências da dramaturgia, o público português continua a entregar-se, como em 1895, ao teatro da distração e do esquecimento, enquanto as companhias continuam a importar o modelo francês ou a produzir a revista à portuguesa. Em 1919, Raul Brandão chega a dizer que prefere as obscenidades das revistas às traduções francesas: «Estou quase a dar razão ao público, que prefere as revistas do ano» (1999b [1925]: 185).

2

O teatro e a dor

Por oposição a um teatro que «irrita» e «aborrece», Raul Brandão pede, ou antes, exige, um teatro que desperte a emoção do público. As emoções devem ser extremas, entre o riso e as lágrimas, e tão intensas que o público saia do teatro «sacudido e com febre» (175). A analogia com os sintomas físicos mostra bem a violência com que o teatro deve assaltar o público: «um grito que exprima uma dor, uma cena que nos faça estremecer, perder a personalidade, nos dê risos a valer ou verdadeiras lágrimas» (173). A *Dor Suprema*⁵, de Marcelino Mesquita, um drama naturalista que suscita polémica entre os críticos, en-

⁵ *Dor Suprema* estreou no Teatro Nacional de D. Maria II em 27 de Dezembro de 1895, tendo Virgínia e João Rosa nos protagonistas.

contra em Raul Brandão um fervoroso defensor. Na verdade, a peça de Marcelino Mesquita provoca, como nos relata Augusto Rosa, estados emocionais intensos: «A peça causou uma impressão profundíssima no público. Esta impressão foi tão extraordinária que rara era a noite em que não havia lágrimas, ou desmaios, ou ataques histéricos» (Rosa, 1915: 277).

Raul Brandão é indiferente aos estilos e não defende uma corrente estética. O que realmente valoriza é a atitude ética dos autores e dos actores perante o seu trabalho, em detrimento das regras e das convenções. Quando defende a *Dor Suprema* dos seus detractores, afirma Raul Brandão: «Que importa que o drama tenha dois ou tenha mesmo um único personagem, que o acto tenha só uma cena e dure dez minutos, contando que nos faça bater mais rijo o coração ou nos absorva, fazendo-nos perder a personalidade» (184). Só uma ética da responsabilidade permite que o teatro seja expressão da vida, cuja intensidade se revela na dor.

A admiração de Raul Brandão vai para peças tão diferentes como *Adão e Eva*, de Jaime Cortesão, que apresenta o conflito entre os ideais revolucionários de um jovem e o pragmatismo capitalista de um negociante, *A Rosa Enjeitada*, de D. João da Câmara [«um dos mais belos dramas que eu tenho visto na minha vida» (187)], ou *Dor Suprema*, um drama naturalista. O estilo e a corrente estética são aspectos secundários; o essencial é que, no contacto com a cena, o espectador esqueça a sua máscara, o espaço social e a própria representação, para se deixar arrastar pelas emoções.

O despertar anímico de emoções violentas não se pode confundir, no entanto, com o teatro-distracção. A dor incutida ao espectador é um meio para que este se abra ao sofrimento dos outros: «O teatro derrancou-se nesta época de egoísmo e de desesperada luta pela vida. O público habituou-se a ir passar algumas horas, sem sofrer e sem pensar — de forma que é necessário, ainda que isso o revolte, voltar à simplicidade primitiva» (184). Pede Raul Brandão um regresso à pura emoção de quem contempla uma árvore e se sente transido pela vida que nela habita. O sentimento que descreve é o da sublime fusão entre o sujeito e o objecto contemplado, que provoca o arrebatamento. A submersão emotiva é, no entanto, um meio para