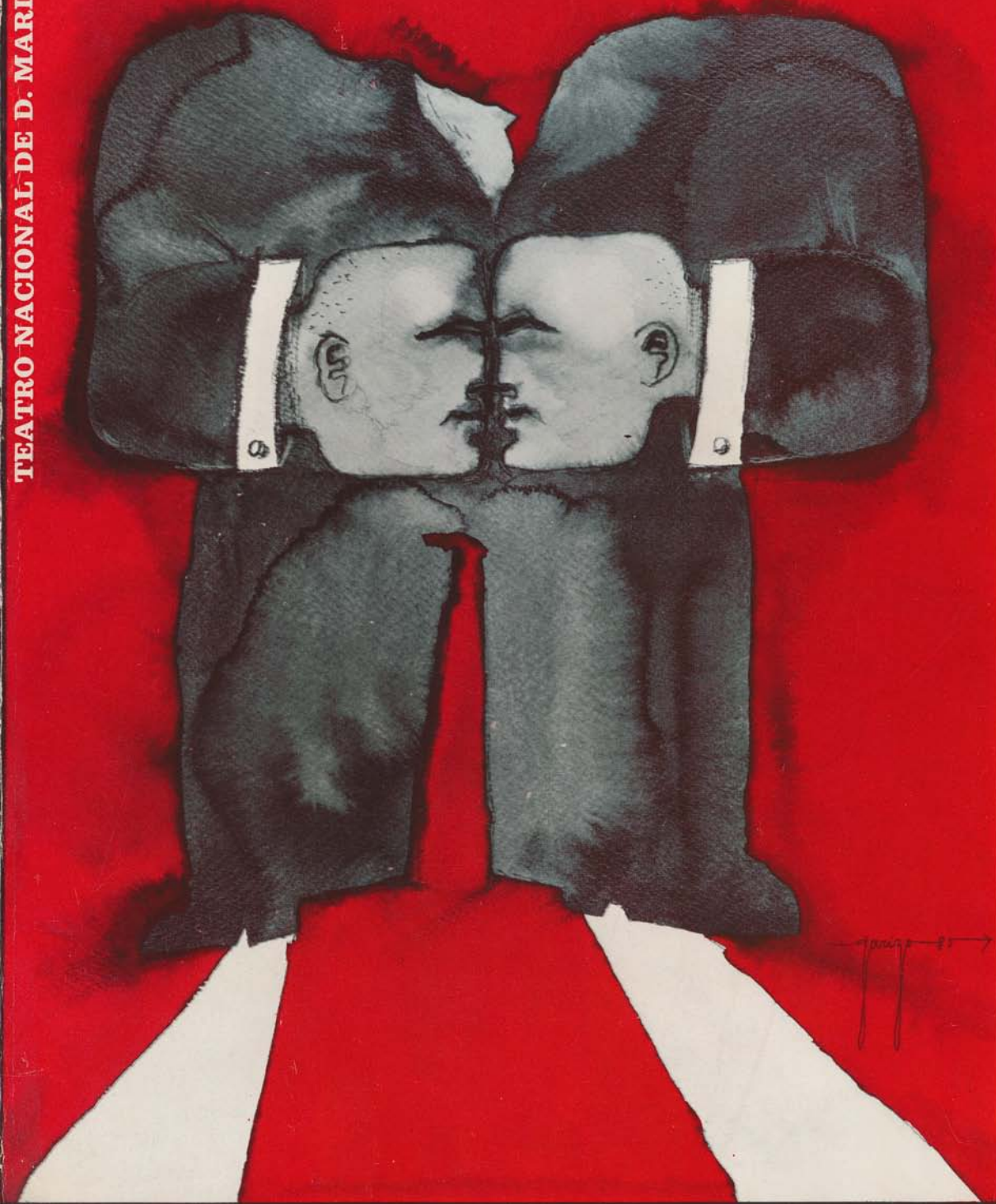


# O GEBO E A SOMBRA

RAUL BRANDÃO

TEATRO NACIONAL DE D. MARIA II



TEATRO NACIONAL DE D. MARIA II

O GEBO E A SOMBRA

RAUL BRANDÃO

*Retrato de Raul Brandão oferecido por Maria Angelina Brandão ao actor Rogério Paulo, intérprete de O Gebo e a Sombra, 12-5-1959.*





*Direcção de produção* ..... VARELA SILVA  
*Direcção de cena* ..... PEDRO LEMOS





*Uma imagem de trabalho de ensaio com o elenco de O Gebo e a Sombra.*

### Intérpretes

|                         |                    |
|-------------------------|--------------------|
| <i>Gebo</i> .....       | ROGÉRIO PAULO      |
| <i>Doroteia</i> .....   | EUNICE MUÑOZ       |
| <i>João</i> .....       | CARLOS DANIEL      |
| <i>Sofia</i> .....      | MARIA AMÉLIA MATTA |
| <i>Chamiço</i> .....    | BARROSO LOPES      |
| <i>Candidinha</i> ..... | FERNANDA ALVES     |

## ANTERIORES REPRESENTAÇÕES DE «O GEBO E A SOMBRA»

1927 — *Teatro Nacional*, Lisboa

Encenação: Araújo Pereira  
Gebo: Alves da Cunha

1967 — *Teatro Experimental do Porto*

Encenação: José Ernesto  
de Sousa  
Gebo: David Silva

1958 — *Teatro Avenida*, Lisboa

Encenação: Gino Saviotti  
Gebo: Rogério Paulo

1977 — *Radiotevisão Portuguesa*

Realização: Rui Ferrão  
Gebo: Rogério Paulo

1961 — *Teatro Nederlands Kamertoneel*,  
Antuérpia (Bélgica)

Encenação: Rogério Paulo  
Gebo: Rudi Van Vlaenderen

1978 — *Teatro «Les Trois Coups»*,  
Lausana (Suíça)

Encenação: Rogério Paulo  
Gebo: Domingos Semedo



Rogério Paulo (Gebo)  
e Cármen Dolores (So-  
fia), 1958, *Teatro Ave-  
nida*. Encenação: Gino  
Saviotti.





*Nederlands Kamertoneel (Antuérpia). Gebo: Rudi Van Vlaenderen.*



*Teatro «Les Trois Coups» (Lausana), 1978. Gebo: Domingos Semedo. Encenação: Rogério Paulo.*



O problema da morte instaura um problema da significação da vida, abre a interrogação sobre o seu para quê. Na realidade o problema da morte ilumina-se como tal à luz das tochas que velam o cadáver de Deus ... Mas a morte de Deus seria menos importante, ou não teria importância, se justamente não houvesse o problema da morte do homem. Porque quando o homem tiver reabsorvido em harmonia a sua condição de mortal, a vida ou morte de Deus será um problema menor — por mais que fosse ainda intrigante a própria vida, se ela não tivesse fim. Assim a questão central de Raul Brandão está no reconhecimento de que o sonho de não morrer é o «único problema fundamental». Ou: «o problema capital da vida é o problema da morte». Numa sequência cronológica dos dados desse problema, o dado primeiro é o da morte de Deus; mas o dado que centra todos os outros é o da morte do próprio homem. A morte de Deus, como é óbvio, não se afirma em Raul Brandão com o suporte de um qualquer «argumento». Há a evidência dessa morte e a evidência paralela de que toda a vida se desorganiza com essa morte, ou seja de que essa morte é *impossível*. E entre estas duas evidências contraditórias se desenvolve toda a angústia de Raul Brandão que expressivamente, humanamente, se decide no imenso grito que lhe atravessa toda a obra, e a que já aludi. A morte de Deus não se «demonstra»: apenas se constata, como todas as verdades fundamentais para a vida, que se constata depois de nos terem *aparecido*. Assim Raul Brandão se detém apenas nas consequências disso. Mas porque essas consequências recusam uma tal morte, é o espanto, a interrogação, o regresso à hipótese primeira de Deus vivo, a oscilação entre as duas hipóteses da vida e da morte de Deus, que definem a sua reacção e anunciam o limiar de um mundo novo. Assim lhe é possível afirmar que «Deus não existe», ou quase para o fim do livro afirmar através de Gabiru «eu creio em Deus», ou balançar numa variante do estético-ético *Enten-Eller* da oscilação kierkegaardiana «se Deus existe» ... «se Deus não existe» ... «Se Deus existe (...) esta vida é transitória, é um único minuto com a eternidade à minha espera (...) Mas se Deus não existe, que me fica no mundo? Sou nada no infinito». Porque «a questão suprema é esta e só esta: Deus existe ou Deus não existe». «Se Deus não existe (...) tudo é permitido» — como já o reconheceu o Karamazov — e «tu (consciência) não és senão um estorvo, meia dúzia de regras aprendidas ou herdadas». E a consciência, portanto, ou seja a regra moral, «não existe». Fixar-se num dos termos seria a atitude lógica



de uma lógica fácil e talvez rigorosa mas que a vida desconhece. Porque ou Deus está vivo e não há problemas, ou está morto, e não há problemas também. Se está vivo, o homem coordena-se com ele, e a sua ética e os valores que a organizam. Se está morto, não há que perguntar como pode isso ser, porque perguntá-lo é reflexamente pôr ainda a hipótese de que não tenha morrido. E no entanto é essa mesma reacção a que pomos à certeza de que alguém nos morreu. Frente ao cadáver de um pai, de um amigo, é o espanto, a obstinada afirmação de uma impossibilidade, que unifica a certeza da morte e a necessidade de que morte não houvesse. Para que o primeiro termo se isole e inteiro se reconheça, é necessário que a vida reabsorva o seu impossível — é necessário que uma espécie de síntese supere em aceitação a sua evidência e o seu absurdo. Raul Brandão surge quando justamente esse conflito se anuncia, para se prolongar até ao nosso tempo, até a um tempo decerto ainda futuro. A pura lógica tem a frieza do plástico; quando o sangue a aquece, ela entra na violência da vida onde a lógica não dá ordens mas apenas recebe.

É, porém, a não existência de Deus que contrapolarmente suscita a existência do «eu», ou seja a sua revelação. O Estruturalismo admite que o homem só é um interesse para si próprio desde há duzentos anos. Mas esqueceu-se de frisar que um órgão só se nos revela quando ele está doente. Num corpo são os órgãos não existem, porque o que existe é esse corpo totalizado e totalizador. O homem só começou a interrogar-se profundamente sobre si mesmo, quando a Transcendência que o subsumia se dissolveu. É quando Deus definitivamente morre, que o homem definitivamente nasce. Raul Brandão distraidamente não correlaciona os dois factos numa dependência de causalidade, declarando que «mesmo que Deus não exista (tem) medo de (si) mesmo (...) há ainda outra coisa indefinida e imensa (...) dentro de (si)». Como se libertando-nos da Transcendência definitivamente e imediatamente nos libertássemos de nós. Mas é evidente que a relação dos dois termos Deus-Eu se não estabelece pelo «mesmo que Deus não exista», mas pelo «porque Deus não existe». Raul Brandão não reflecte pois demoradamente sobre a irrupção do «eu», como sobre nada afinal, mas atinge directamente o centro do problema e sobretudo denuncia-lhe as consequências. Assim ele podia dizer que «agora (sem Deus) sou mais pequeno e maior. Agora meto-me medo». A pequenez de si resulta da sua injustificação, da revelação do seu nada, da nulidade e absurdo da «mistificação» e «acaso» que o instauram na vida; e a sua grandeza deriva de ser remetida a si própria essa mesma vida. A pequenez resulta de que o escravo não tem já um senhor que o proteja; e a grandeza deriva de que o escravo não tem já um senhor que o domine. Mas nessa súbita e imprevista posse de si, o homem aterra-se, porque só agora se avalia no vertiginoso prodígio que o constitui e mede a distância sem medida



que o separa da morte. E eis pois que a reacção de Raul Brandão, frente a essa descoberta, é fundamentalmente a do pavor. É um pavor que resulta da simples abordagem do insondável de um «eu», como ainda do conflito ou separação entre esse «eu» profundo e o que o esquece na mecânica dos dias. A surpresa de nós próprios não anula a interrogação atónita do mundo; mas se há «o espanto que está ao nosso lado» há «o espanto pior que trazemos connosco». Que o mundo exista em vez do nada, é fantástico; mas o fantástico maior é que haja quem a esse fantástico reconheça. Obscuramente, a Transcendência subsumida pelo próprio homem dir-se-ia instalar-se aí precisamente como Transcendência. A grandeza do homem sem outra que o supere, amplia-se precisamente pela sua gratuidade: uma luz vê-se bem não contra a luz do sol mas contra a noite ... E é este o sentimento dominante, quase exclusivo, de Raul Brandão em face do seu «eu»: o pavor. «Tenho medo de mim, sinto-me isolado neste caos infinito» resume a fascinação e o terror de si, várias vezes afirmados, a revelação dessa «parte viva da nossa alma», esse «fantasma que não queremos ver porque a vida (ou seja o estar-se vivo) mete medo». Eis porque ao terror do abismo o tenta às vezes disfarçar e «desata a rir» ou o procura, o tenta redimir por um «acto que (o) salve de (si) próprio» — mas em vão. Mas porque justamente a evidência de nós é insuportável, duplamente nos vivemos à beira do abismo e na terra firme e tranquilizadora do aquém. O «eu» e o «outro» em Raul Brandão não se instalam apenas e superficialmente num problema de sinceridade mas sobretudo num problema de autenticidade, não remetem para uma duplicidade do comportamento mas para uma duplicidade de se ser. O «eu» autêntico perturba com o mistério da sua inesperada divindade e assim ele é estranho, ele é como que um «outro»; o outro tranquiliza a solidez do imediato, do concreto e visível e ele é o «eu» reconhecível. Assim esse «outro» tem o insondável da noite; e o «eu» plausível, a limitação do dia. «Eu e a noite — eu e o doido». No seu ser há «duas (figuras) encarniçadas uma contra a outra. Uma está calada. É a pior».

Do mesmo modo, o «tu», que é um «eu» que enfrentamos e nos enfrenta, surge, uma só vez embora, que eu me lembre, à fascinação do escritor: quando o narrador de *O Pobre de Pedir* olha a filha, sente brilhar-lhe no fundo dos olhos (porque é ao olhar que um «eu» assoma) «um ponto minúsculo» que «reluz e aumenta até se transformar num abismo, faz cismar e ter medo». Medo! O pavor salda ainda a revelação de um «tu» pelo abismo do mistério que vem nele. À irrupção da terrível divindade do homem, Raul Brandão nada mais pode opor do que o espanto. Mas o espanto é justamente a forma que assume a interrogação profunda, ou seja a pergunta que não chega a perguntar.

Mas porque Deus não existe — e esta é a afirmação dominante na oscilação do escritor — toda uma nova ordenação da vida se nos abre



em abismo. Porque o problema da existência de Deus começa a ter importância quando se pretende dar um sentido à vida e fundamentar uma ética. Mas na oscilação entre os dois termos da questão, há a solução intermédia de um panteísmo que se recusa, e de uma simples presença metafísica que se não pode recusar, porque justamente *está aí*. Na realidade, admitir que Deus exista, identificado à força da vida, é sermos nós próprios Deus com todo o universo. Curiosamente, aliás, este homem «inculto» que foi Raul Brandão, chega mesmo às margens da filosofia hegeliana, admitindo (em *Os Pobres*) que o homem é a essência do universo e que nasce «para que tudo tenha boca», ou seja, para que esse universo crie a consciência de si através do mesmo homem. Mas este monismo é uma construção mental que não tem em conta esta coisa simples e terrível e é que sou *eu* que morro: fundido ou não a uma totalidade universal, é a *minha* consciência que me instaura o estatuto de ser. «Se eu pudesse com a consciência de mim próprio — diz-se em *A Morte do Palhaço* — ir ser árvore de caminho, macieira de quintal, deitar galhos (...) que me importava a morte?» Porque o que custa na morte é a «perda da personalidade». Decerto, é justamente a autoconsciência que nos torna infelizes. Mas é «isto exactamente o que (nos) custa perder». Um Fernando Pessoa há-de debater-se no mesmo conflito antinómico: ser feliz sem consciência (mas isso nem «sorte se chama») ou ter consciência de ser feliz — optando pelo impossível «ter a tua alegre inconsciência (da ceifeira) e a consciência disso». Definitivamente, portanto, o homem *morre* e nada pode contra esse absurdo da destruição da nossa individualidade, ou seja do absurdo de uma vida sem significação. Aliás, se nós e o universo somos Deus, uma vez que a morte é a perda da consciência, a força do Deus-Universo é uma força estúpida. E nesse caso, ele «é tudo e nada». Tudo, porque está presente em imanência à totalidade do que é; nada, porque só através da consciência do homem ele se sublinha à autoconsciência e destruído portanto o homem ele perde a consciência de si. Mas se «eu tenho uma consciência» e «tu não passas de uma força cega e estúpida», «eu sou uma insignificância (mas) valho mais do que tu». Na realidade nós não valem mais do que Ele, porque Ele é nós. Mas se é radical a minha individualidade, a consciência que Deus toma de si é a *minha* consciência, *não a dele*; e nesse caso, eu sou maior. Aliás, se um Deus-Universo autoconsciencializando-se em nós, nos escapa no que foge à nossa consciência, e embora nós tenhamos consciência largamente da onda que nos leva, nem por isso ela deixa de levar-nos, nem nós de a ignorarmos bastante — «um Deus-força (...) não me interessa. Um Deus que caminha para um fim que não atinjo é um Deus absurdo». Toda a questão de Deus portanto começa e acaba nesta pequenina questão do sim ou não perder-se a consciência de nós próprios, ou seja, de ser ou não mortal ... Porque «o fim lógico da vida não é morrer, é viver sem-



# NEDERLANDS KAMERTONEEL

ann petersen  
denise de weerd  
paula sleyp  
bob dillen  
jan moonen  
rudi van vlaenderen

van 9 februari af



## dE SUKKELAAR EN dE SCHADUW van RAUL BRANDÃO

regie rogério paulo

decor tom & marc payot



pre, é ascender (...) até Deus», dando-se assim à vida um destino e uma justificação. Mas como «Deus desapareceu para sempre» e todos os subterfúgios para o reinventar têm de ter em conta o problema da *minha* individualidade, a morte instaura definitivamente o seu império e o seu absurdo. E no entanto, embora o Deus-Universo seja um logro e o Deus-Pessoa tenha morrido, o rasto da sua memória é uma intocável presença e uma fascinante presença no mundo: para aquém do religioso que um Deus com nome centralize, há a irrespirável atmosfera do sagrado que é o halo da pura interrogação. Deus morreu mas há a «outra coisa» que se lhe levanta no silêncio, há essa «sombra por trás (dele) e não (sabe) por que nome lhe (há-de) chamar»; mesmo que Deus não exista, há o terror e o espanto de «tudo o que existe», ele sente-se «defronte do espanto» e sente-se «perdido na vastidão infinita» como Pascal, há, ao crepúsculo, «de tudo o que existe», essa «prodigiosa alma etérea (...) que fala, que vai falar», há a emoção de um fluido, «um sentimento que nos põe em comunicação com não sei quê». A morte de Deus é-nos uma evidência; mas o vazio que ele deixou é o irrespirável da metafísica, obsecantemente presente, em que pese aos pregadores do Estruturalismo, essa teorização de um mundo de plástico ... (...).

No entanto, a atmosfera metafísica é — ainda e sempre — o «espanto» perante o mundo, a interrogação que não ousa, a surpresa de uma vida, agora sem significação. A atmosfera metafísica é o arrepio do mistério que persiste na certeza de que o mistério tem de reabsorver-se no universo, é o intrigante do absurdo e a evidência de que nada o pode suprimir, é, em suma, a certeza categórica do categórico impossível. E daí essa extraordinária afirmação de Raul Brandão segundo a qual «se (Deus) está morto, resta-nos ainda, depois de tanta discussão, de tanta luta e de tanto grito, o trabalho de o sepultarmos» ... Assim mesmo, porém, essa certeza obriga-nos, antes de ser-nos possível re-ordenar a vida, a perguntarmo-nos como ordená-la e a gritarmos o nosso logro na ordenação que lhe déramos, ou seja a que lhe dera um Deus vivo. Seria fácil a nossa ordenação, se a vida agora não acrescentasse ao seu milagre vertiginoso, que permanece, um sentido para ele e que não permaneceu. (...)

A morte, decerto, pode iludir-se. Pode iludir-se, antes de mais, pela simples recusa de a enfrentar, pelo simples facto de a ignorarmos, de se ficar indiferente em face dela. Porque há sujeitos que «morrem sem terem reparado que existiram» (*Os Pobres*). Raul Brandão, inequivocamente, diz desses tais que os «detesta» porque a tal «indiferença» nem a «entende» nem a «explica». E que seja ou não a morte o nada, «põe-se o pé em falso no abismo»; e «só a estupidez ou a inconsciência olham sem terror essa hora suprema». Raul Brandão aterra-se. Mas nem sempre para aguentar o seu fascínio, a interrogação que vem nele. E então, como na inautenticidade heideggeriana, tranqui-



liza-se pensando que a morte «fica muito longe ainda», ou como no *divertissement* de Pascal, volta-se para as «ninharias», as «insignificâncias»: «só a insignificância nos permite viver». São essas insignificâncias, aliás, que, como o lixo acumulado, nos cimentam a vida e acabam por centrar os motivos por que não queremos perdê-la: «Porque o pior não é morrer. O pior é a destruição do que criamos de ridículo neste mundo». No caso do escritor, tal ridículo, ou «grotesco», é a sua «papelada» — tão ridículo na preocupação com ela, como a velha (de *O Pobre de Pedir*) que «já não passa de um hábito fedorento» na preocupação com o «mausoléu». Porque a «papelada» de que se rodeou «é pior que lixo». Mas a questão fundamental não se ilude — e só tem importância o «monólogo interior diante da morte», «a voz que fazemos por abafar». Tal monólogo radica na pergunta obsessiva sobre a significação, sobre o «que fizeste da vida?», esse «grito» que lhe «não sai dos ouvidos», à hora em que «cheiramos todos mal». A questão fundamental é a de uma ética que nos oriente, a de sabermos «se o que se chama honra (...) o dever têm forças para se (nos) imporem» — porque «o problema é capital». Como para a D. Leocádia, essa «sórdida antropopíteca», Raul Brandão reconhece decerto para si, que foi simultaneamente «actor, tablado e público», reconhece existencialmente que somos réus e juízes de nós próprios, reconhece, segundo as suas próprias palavras, que «neste mundo absurdo» não encontra «quem (o) condene e quem (o) salve». E a primeira reacção contra o logro de uma vida mistificada, é a saudade de um carrasco que na sua tirania nos faça existir, é a saudade do escravo hegeliano que em face do «senhor» se reconquista em individualidade: «antes o inferno em lugar do nada», porque o «inferno era ainda o céu». «Antes o inferno com Deus», como se diz no *Húmus*, ou «antes a catástrofe (...) que o aflitivo do nada», como já se dissera na *Morte do Palhaço*. A primeira reacção é ainda, paralelamente, o protesto absurdo contra o Deus em que acreditou, ou seja contra si próprio, ou seja contra o seu vazio, como as crianças que pontapeiam o objecto em que se feriram: «Acuso-te de (me) teres criado a consciência», «de me dares remorso», «de impedires o instinto», «de me obrigares a olhar o assombro que não existe», «de me não deixares atascar à minha vontade em lodo, de me não deixares mentir, matar, chafurdar», «de me não deixares ser bicho», e assim «fui grotesco e tu não existias», «por uma palavra (a de «Deus», decerto) fui absurdo». E de tal modo desvaira neste protesto, que o termina por um regresso ao ponto de partida, ou seja ao «tens de existir por força», porque magicamente «existe o que eu quero que exista». No entanto, como vimos, por entre o atropelo do seu desordenado protesto, uma fundamentação ética aponta, esbatido eco de um Guyau, de um Nietzsche: a que apela para o imediatismo humano, ou seja o impulso cego dos seus instintos. Porque «a minha consciência já não é a mesma consciência»



(depois da certeza da morte de Deus) e «só os meus instintos se conservam de pé». Para que fazemos o bem, se não somos responsáveis perante uma transcendência? Temos «de obedecer é ao instinto e mais nada». «Agora que os valores mudaram» temos de «criar outras (palavras) (...) que traduzam a cólera, o instinto e o espanto», temos de reformar esses valores e o vocabulário que os exprima. É o grito do *Aveção* contra a Velha que à hora da morte se interroga: «que existe para mim, que passei a vida a recalcar o instinto, a viver de sacrifícios — a não viver?» Mas o instinto é para o escritor uma regra de animalidade e isso mesmo o desespero deixa transparecer: no protesto contra Deus, o arranque instintivo que se proclama única lei vai até ao «matar», ao «atascar em lodo», ao ser precisamente e simplesmente um «bicho»; e a norma de um comportamento com os que não podem dar-se ao luxo de obedecer aos instintos com o luxo de uma ética, ou sejam os humildes, os «desgraçados», é «iludi-los», «levá-los para uma mentira cada vez maior, para que possam suportar a vida», mentir-lhes «cada vez mais», forjando-lhes uma regra em que nós já não acreditamos. E isso é a negação total de um homem e militar que pedia aos soldados o «favor» de apresentarem armas, como o sabemos da legenda da sua bondade ... É assim fatal que, apaziguado o protesto, o instinto se cale e fale em vez dele a ternura, o amor: «compreendi que a ternura era o melhor da vida» — diz-nos ele à hora do fim. O amor existiu em Raul Brandão desde sempre; amar é fazer parte da vida, «de uma torrente de amor, misteriosa e esplêndida» — e «pelo amor conhece-se tudo» (*Os Pobres*). Mas foi necessário que o círculo se fechasse para reconhecer «que a ternura era o melhor da vida» e descobrir aí a suprema filosofia: a alma da criança em que a ternura encarnou, «é uma nebulosa que toca pouco na inteligência mas que se eleva acima do instinto até a um universo que nos é vedado» (*O Pobre de Pedir*). Decerto o rigorista inquirirá ainda sobre as razões do amor, sobre o que amar, sobre o fundamento — ainda! — desse «dever». Mas Raul Brandão não sabe responder. Ou sabe apenas que às evidências se não responde, que o amor «não consiste em fazeres o teu dever», que ele é «uma irradiação» ou mesmo «um estado de graça» como o acesso a um «tu» para um Buber. E Cristo reergue-se com o seu aceno de sempre, ainda que, segundo a lição de Bossi, não tenha existido ... Porque «não existir é talvez a maior prova da sua divindade». A maior prova? Raul Brandão não se explica. Mas talvez que essa maior prova — e a nova orientação do cristianismo o sugere — venha de que só uma força divina podia instaurar em divindade e realidade um homem que, mesmo imaginário, condensou em si a força da legenda para nos pregar uma doutrina em que milenariamente nos sentimos redimidos como homens, pela justiça humana que nos pregou: um Robinson não põe em causa a existência de Cristo; mas repercutindo a heresia arianista, põe em causa que ele tivesse sido Deus ...



Para lá de tudo, porém, da fundamentação de uma vida reorganizada, da orientação do amor, o que definitivamente se afirma no mundo de sombras de Raul Brandão, em todo o seu pretenso desespero, é a exaltação da luz e da vida — ou seja de um saldo afinal optimista. «Se vale a pena viver a vida (...) ? Só a luz! só a luz vale a vida!» Fugidia alegria, serena aceitação, ela não esquece ou anula a angústia da interrogação, mas compensa-lhe o amargor pelo simples gosto de ter vivido. «Valeu-me a pena viver? Fui feliz, fui feliz no meu canto.» Decerto Deus regressa à hora do fim, e à frase anterior Raul Brandão acrescenta que nesse «canto» foi onde «talvez (se) aproximasse mais de Deus». Mas que Deus é esse, inesperadamente ressurgido inteiro do jogo da vida-e-morte de *Húmus*? Depois das vicissitudes por que passou, da existência à não existência, da existência transcendente a uma existência imanente, Deus é no fim da vida de Raul Brandão o mito da sua serenidade. «Não sei se creio (...) na imortalidade da alma, mas do fundo do meu ser agradeço a Deus ter-me deixado assistir um momento a este espectáculo desabalado da vida.» Ora é em referência à imortalidade da alma que se põe o problema da existência de Deus. Acreditar na sua existência e duvidar da imortalidade é agravar infinitamente o absurdo da vida. Porque se a vida não tem sentido por não haver uma transcendência, tal absurdo é muito maior se a houver e o sentido faltar ainda. O que era absurdo pela fatalidade de uma vida reabsorvida em si, dobra-se do escárnio de um Deus que a condene a isso mesmo. Assim na frase acima Deus é apenas uma palavra mítica que a si se defende como indicativo do que noutros se recobre com a palavra Ser, Força da Vida, mesmo talvez Destino ... Ou, adentro de uma dimensão especificamente religiosa (e por mais que se pretenda para lá de todos os sistemas ou doutrinas religiosas) Deus é um termo que a tradição consagrou mas recobre o indefinido teísmo de um Robinson (e de outros) para quem Deus não é uma «pessoa», um «arquitecto» do mundo, mas uma íntima presença ao universo e cuja realidade profunda é o «Amor». Mas que seja o Deus do catecismo, quero dizer, da infância, como talvez possa deduzir-se de certo passo em que se diz dos homens «extraordinários» mas ateus que «têm Deus lá dentro, quer queiram quer não»: é um pouco tarde para que essa verdade *da* infância não seja uma verdade *de* infância, ou não seja mais simplesmente a sua saudade. Definitivamente, a palavra que resume todo o Raul Brandão e o implanta no centro de todos nós é essa espantosa palavra de que «a nossa época é horrível porque já não cremos — e não cremos ainda». Todos os valores do passado se nos esgotaram; mas nenhuns outros os vieram ainda render. «O passado desapareceu — ele o disse ainda — de futuro nem os alicerces existem. E aqui estamos nós sem tecto, entre ruínas à espera ...».

(Excerto de *Espaço do Invisível*,  
vol. II, Arcádia Editores, Lisboa, 1976)



Embora desde sempre o teatro o tivesse atraído, embora houvesse mesmo escrito, por volta de 1900, duas peças de colaboração com Júlio Brandão, só em 1923 — depois dos cinquenta e cinco anos — é que o prosador já então prestigioso de *A Farsa*, de *Os Pobres* e do *Húmus*, do *El-Rei Junot* e do primeiro tomo das *Memórias*, viria a fazer isoladamente a sua estreia como dramaturgo, em letra de imprensa, num pequeno volume em que incluiria três textos dramáticos de diferente extensão e diferente valor: a peça em quatro actos *O Gebo e a Sombra*, o monólogo *O Rei Imaginário* e a farsa num acto *O Doido e a Morte*. Depois disso, acrescentaria apenas à sua obra dramática — além da tragicomédia *Jesus Cristo em Lisboa*, escrita de colaboração com Teixeira de Pascoas — o monólogo *Eu Sou um Homem de Bem* (1927) e o episódio dramático *O Avejão* (1929). Das obras escritas de parceria não falaremos aqui — até porque se ignora o paradeiro de uma delas, porque de outra só tenho conhecimento indirecto e porque, da terceira (*Jesus Cristo em Lisboa*), é muito difícil destringer o que pertence ao prosador de *A Farsa* do que realmente cabe ao poeta de *As Sombras*. Cinjamo-nos pois às outras cinco — da exclusiva autoria de Raul Brandão — que podem conter-se, todas juntas, num volume de cem páginas e que nem três horas demorarão a representar.

A mais ambiciosa é *O Gebo e a Sombra*; e, quanto a mim, também a menos conseguida. Não propriamente por falta de qualidades dramáticas; mas — o que é deveras singular no caso de um ficcionista, de um prosador, de um poeta em prosa — por carência de qualidades literárias. Raul Brandão manifesta exemplarmente, nessa obra, esta superior intuição do verdadeiro homem de teatro: a de que as palavras, em teatro, são apenas um *meio*, não um *fim*, na criação da poesia cénica. Não cai ele, por isso mesmo, no frequentíssimo equívoco de tantos outros poetas e homens de letras, que trazem para a dramaturgia a extrema volúpia do valor das palavras, a crença implícita na sua existência como realidades autotélicas, a enganosa superstição de que elas sejam capazes, só por si, de engendrar poesia sobre as tábuas do palco. Raul Brandão, pelo contrário, *sabe* que a poesia, no tablado, nasce das situações que sobre esse tablado momentaneamente se desenham, do complexo sistema de forças contraditórias — de amor e ódio, de atracção e repulsa, de ternura e de espanto — que sucessivamente se compõem e sucessivamente se desfazem. Todavia, para o agenciamento dessas situações, para a constituição desses continuados sistemas de forças, as palavras têm de agir, intervir, circular



— não como senhoras todas poderosas — mas como servas bem disciplinadas. Algumas há que só podem ser proferidas por determinadas personagens; outras, apenas, em determinadas circunstâncias; e têm de ser, todas elas, submetidas a um treino constante e intensivo para não esquecerem o lugar que lhes pertence, a área exacta em que podem mover-se, o momento certo em que devem surgir. Ora, em *O Gebo e a Sombra*, raramente Raul Brandão se mostra capaz de as submeter a esse treino; e não é apenas Sofia que fala do mesmo modo do Gebo (o que ainda seria admissível, dada a afinidade psicológica destas duas figuras, durante os três primeiros actos): é também Doroteia, que nesses três actos se lhe opõe; é ainda João, em cujo entrecortado monólogo do segundo acto nunca deixam de cirandar os vocábulos característicos e os giros sintácticos (às vezes simples bordões ou meros *clichés*) da linguagem do Gebo. Em suma, todas falam como o Gebo; e o Gebo fala como escreve Raul Brandão. Vejam-se tão-só estes dois breves exemplos: «Uma alma — foste tu que falaste aí duma alma? Uma coisa que não tem limites de dor e de sonho ... Nem sabes o que é! ... A minha alma! (...) Uma alma que grita e sonha e não pode com o seu mundo de espanto, e que conhece o que é a desgraça e a dor! ...» (II Acto); «Tenho o coração negro como a noite ... É uma coisa tão funda que não sei donde vem. É uma voz que começa a falar baixinho e que a gente tem por força de sofrer e de ouvir. Uma coisa que não me pertence e de que me não tenho conseguido desfazer. Esta voz não é a minha voz e revolve-me, dói-me ...» (III Acto). No primeiro caso, é João quem fala; no segundo, o Gebo: mas as frases de um e de outro seriam perfeitamente intercambiáveis. O mais estranho e paradoxal, no entanto, é que estas figuras, indiferenciadas sob o aspecto linguístico, apresentem afinal nítida autonomia psicológica.

Será isto realmente um erro? Não o seria, decerto, se correspondesse a um propósito deliberado: ao propósito, por exemplo, de nos inculcar aquelas quatro personagens como aparentes figurações de um magma psíquico, indistinto e comum, como a pulverizada projecção do drama de uma só alma. Para isso, contudo, não teria tido necessidade de recorrer, por meio de realísticos pormenores, a minudências de caracterização do comportamento individual, e sobretudo social, de cada uma delas. Assim, é uma obra de compromisso; a meio caminho, a vários níveis, de tentações diametralmente opostas; a meio caminho da tradição e da modernidade; a meio caminho do drama social e do drama psicológico; a meio caminho da criação plurívoca e do estrangulamento monologal.

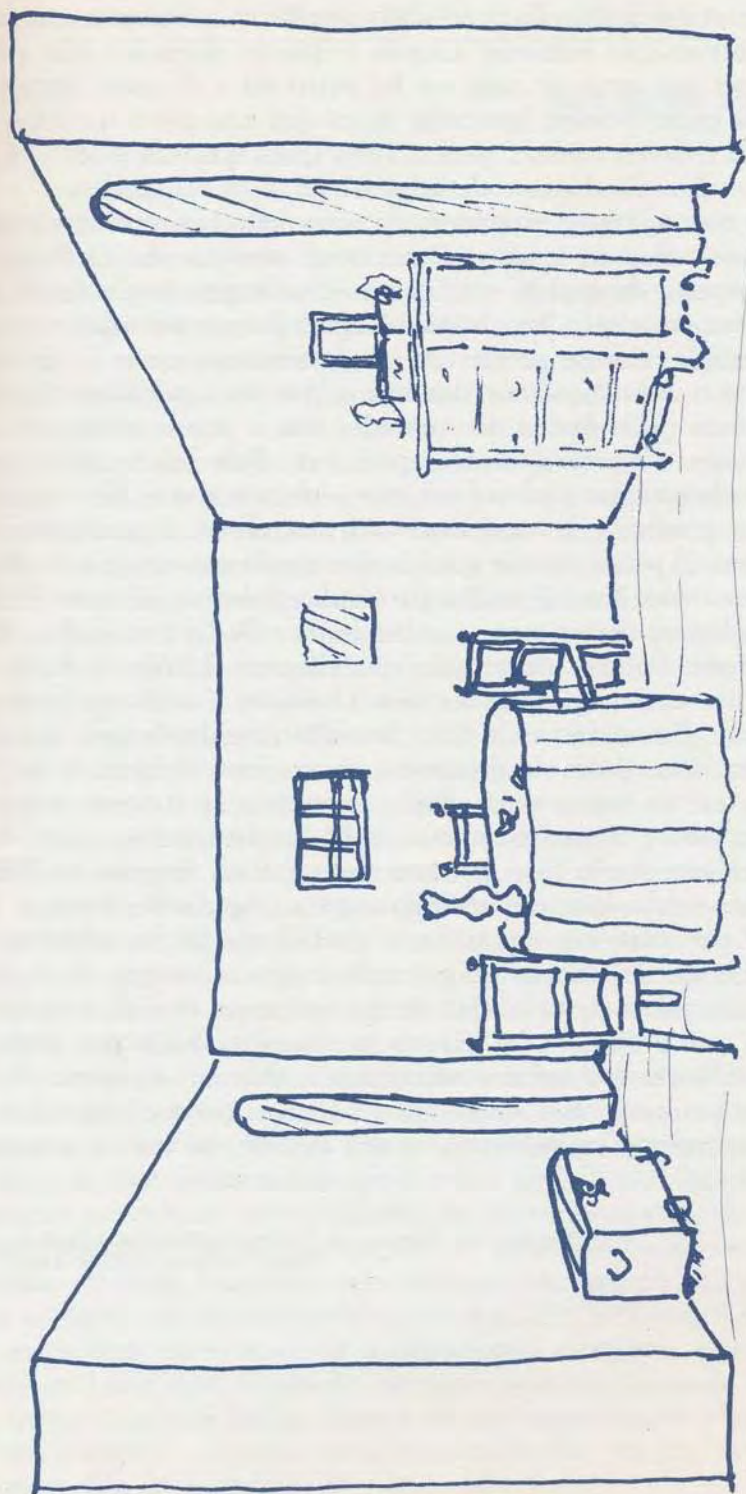
Estranhíssima obra, de qualquer modo! Porque a verdade é que lhe não falta «teatro»; nem mesmo «carpintaria teatral», embora esquemática, esquelética, reduzida ao essencial de traves elementares que não chegaram a ser aplainadas. Na sôfrega pressa de as erguer, uma após



outra, dir-se-ia que Raul Brandão foi obrigado a *brûler les étapes*, a passar adiante, sem cuidar de saber se ficavam convenientemente «acabadas». E o mesmo poderá dizer-se a respeito de *O Avejão*, peça igualmente esquemática, mais enunciada do que escrita, de uma linearidade que antes parece falta de aplicação ... Era nisto que eu pensava, quando há pouco aludi a «carência de qualidades literárias». Creio, com efeito, que, se a «carpintaria» é indispensável numa obra dramática, não menos indispensável vem a ser — e desculpe-se-me a trivialidade da imagem — um trabalho complementar de «marcenaria». O certo é que *O Gebo e a Sombra* sempre me deu a impressão de um daqueles móveis «em branco», magistralmente concebidos, mas à espera de acabamento.

Mesmo com tais reservas, uma coisa porém é certa: logo aí se nos patenteiam, de modo iniludível, os excepcionais dotes de Raul Brandão para a criação do monólogo dramático; e, sob este aspecto, *O Gebo e a Sombra* facilmente faria pressagiar as obras perfeitas, dentro de tal género, que viriam a ser *Eu Sou um Homem de Bem* e, sobretudo, *O Rei Imaginário*. Quer-me aliás parecer que o valor deste último monólogo não tem sido devidamente sublinhado pela crítica brandoniana. Por mim, tenho pensado sempre que *O Rei Imaginário* é uma verdadeira obra-prima no género, comparável apenas a certos monólogos de Tchekov — mas levando-lhes a palma na genial superação (ou supressão) das digressões marginais e no sábio doseamento — em que todo o monólogo deve consistir — de elementos líricos, narrativos e dramáticos. É um grito, uma patética exclamação, *desdobrada*, em meia dúzia de páginas, no sumário retrato de uma vida inteira, naturalmente *encarnada*, com a mais estrita economia de rubricas, numa daquelas figuras, a um tempo trágicas e grotescas, que nunca mais se esquecem. Melhor ainda: numa daquelas figuras que inteiramente se abrem diante de nós e que se revelam, desde logo, portadoras do mágico volume do próprio palco de um teatro. «Abram a porta! Sou eu, o Teles!»: com estas duas exclamações iniciais, a personagem sai imediatamente das páginas do livro; é já num tablado que se move. Logo a seguir, a indicação de que se trata de «um antigo magistrado», agora no calabouço, é do mais seguro valor dramático-narrativo: ficamos logo suspensos e interessados em saber as causas de semelhante degradação. «Toda a gente me conhece. Algumas porcarias, o jogo ... uma vergonha maior, e atiraram comigo para fora do quadro. Mas fui juiz, deviam ter por mim alguma consideração. Sou de uma família ilustre. De miséria em miséria acabei, é claro, por pedir à porta dos cafés e nas casas de jogo aos meus antigos condiscípulos». Sim, todos o conhecemos; e a figura impõe-se-nos tanto mais quanto é certo que simboliza, não sei se involuntariamente, uma situação colectiva: o Teles, no fim de contas, é um parente muito próximo, ainda mais desgraçado, daqueles que, no dizer de Álvaro de Campos, «depois de estar a Índia descoberta / ficaram sem trabalho». Mas esta situação





*Apontamento para o espaço cénico do pintor João Hogan.*



local é apenas um trampolim para mais amplas considerações que envolvem toda a condição humana: «Agora é que eu devia ser juiz, porque aprendi e sei que atrás de cada ser há outro ser e de cada homem que conhecemos outro homem ignorado, agora que não passo do Teles ...». E doravante o único recurso, para o Teles (para quantos Teles?), é mergulhar no sonho megalómano de julgar-se rei — e rei absoluto.

Creio que se trata, realmente, de uma definitiva criação do teatro português de todos os tempos. Outra será, sem dúvida, *O Doido e a Morte*, a respeito da qual se verifica, aliás, uma grande unanimidade de juízos. «Obra perfeita», lhe chamou Miguel Torga; «um dos raros momentos verdadeiramente geniais do nosso teatro», assim a classificou Luís Francisco Rebello; «uma das suas obras mais perfeitas», a considerará também João Pedro de Andrade, que a seguir acrescenta: «do ponto de vista de *género*, a mais perfeita». Pela minha parte, penso apenas que ela será, no género *farsa*, tão perfeita como *O Rei Imaginário* nesse outro género — o monólogo — que todavia é geralmente mais negligenciado. E penso mesmo que ela tem simultaneamente contribuído, dentro do teatro de Raul Brandão, para indirectamente valorizar *O Gebo e a Sombra* e para deixar numa sombra injusta *O Rei Imaginário*. Como Luís Francisco Rebello observou, «poderíamos definir *O Gebo e a Sombra* como uma tragédia grotesca e *O Doido e a Morte* como uma farsa trágica, pois no teatro de Raul Brandão desenha-se uma trajectória reversível entre os pólos do grotesco e do trágico». Afigura-se-me, simplesmente, que as linhas dessa dupla trajectória se fundem ambas em *O Rei Imaginário*; ou ambas partem de *O Rei Imaginário*, como de um foco privilegiado. Razão teve, por isso mesmo, Raul Brandão em colocar, no seu volume de teatro, o monólogo *entre* a tragédia e a farsa: o Teles encontra-se perfeitamente equidistante do Gebo e do Sr. Milhões; tem a experiência da degradação do primeiro e tem a loucura do segundo. É, por outras palavras, na síntese de um momento crucial, o Gebo que já não luta com a Sombra (os valores morais) e o Doido que ainda não luta com a Morte (os valores metafísicos): defronta-se apenas com o seu próprio fantasma. E é muito mais patético, porque nem se debate nem espera: assume ingloriamente o seu destino, só com o amparo da imaginação.

(Excerto de *Tópicos de Crítica e História Literária*,  
União Gráfica, Lisboa, 1969)



Para gizar e escrever a sua obra teatral, Raul Brandão não cuidou de afeiçoar as suas personagens à maneira comum de falar e de agir segundo os convencionalismos em curso. Tão-pouco pretendeu revolucionar a dramaturgia usando de audácias com mira a efeitos puramente artísticos. O convencionalismo do seu teatro, que sem dúvida o tem, é de raiz individual. Como nas suas ficções desvairadas, na história, na paisagem, o homem e o artista projectam-se e revelam-se.

*O Gebo e a Sombra* é o drama da miséria e do sonho, da miséria que tudo subverte e do sonho que se revela irremediavelmente inútil. A tragédia vai direita ao seu fim, sem outras digressões que não sejam as que servem à auscultação das almas. Como n'Os Pobres, de cujas páginas saiu a figura dolorida do Gebo, as personagens são emanações da alma do autor: o Gebo é o mesmo ser pícaro e desgraçado, mantendo todavia uma relativa tranquilidade na pobreza. («A felicidade na vida é não acontecer nada»), e no seu fatalismo resignado há, como única noção nítida, o cumprimento do dever; Doroteia, sua mulher, mantém o egoísmo inconsciente dos que se nutrem duma ilusão vital, suspeitando-lhe embora os frágeis alicerces; Sofia (nome que serviu sempre, na obra do escritor, a designar uma juventude triste e sofredora) é aqui a voz consciente que, na desgraça, lança o apelo desesperado a uma vida mais humana. Outra figura completa o primeiro plano das *dramatis personæ*: João, filho do Gebo e de Doroteia e marido de Sofia. E há ainda duas personagens episódicas: Candidinha, a trágica figura d'A Farsa, que conserva a sua torva personalidade tecida de cobiça e ódio, e Chamiço, músico de feira.

Há na peça dois planos que se intersectam e confundem: um, o da visão directa da pobreza, que é de realismo extreme e forma o fundo do drama; outro, que poderá dizer-se da visão reflectida do espírito do dramaturgo, que dá às personagens valor simbólico e lhes atribui uma linguagem cortada de ambiguidades, de pressentimentos, de incertezas. É neste plano que se movem os valores significativos da peça, que não pretende ser uma fotografia sem retoques do mundo dos deserdados, como a tentou um Marcelino Mesquita em *Dor Suprema*, e se livrou de ser um panfleto envolvendo as acusações com a retórica, como *Amanhã*, de Manuel Laranjeira. O enredo, um tanto primário, quase de melodrama, permite que nas suas linhas aflorem os problemas vitais: o bem e o mal, o dever, a honra — situados numa zona em declive, na qual se confundem as convenções do mundo e os valores absolutos.



Gebo, Sofia, Doroteia, são almas embrionárias que, na sua existência larvar, suspeitam de uma vida mais digna, que reduzem a um reverso simplista: o pobre deve tornar-se rico, como a criança se torna homem. Enriquecer é como crescer. João adquiriu na adversidade certezas que adensam as dúvidas dos outros. A vida é o mal, e só pelo mal pode resolver-se.

«Se cada um, dos que aqui estamos, fizesse as mortes em que cisma, por ódio, por ambição, por interesse, o mundo seria uma hecatombe.»

A mesquinhez e a inutilidade da vida aparecem-lhe consubstanciadas no serão banal, em que se cruzam lugares-comuns e as figuras lhe surgem deformadas. A sua fala longa no segundo acto é uma meia confissão, que culmina no grito de animal ferido em que o instinto de conservação aflora: «Não fui eu! não fui eu! ...»

A vinda de João faz deflagrar o drama, até ali oculto na monotonia das palavras e dos gestos quotidianos, quase rituais. Ele é o homem que não pode beijar a mão que lhe atira uma còdea, mas a sua moral de homem superior fica-se por ali. A demonstração mesquinha da sua teoria traduz-se no roubo da magra cobrança paterna. E então, as outras figuras fixam-se, no admirável terceiro acto, em atitudes que transcendem o viver quotidiano. As duas visões, a realista e a simbólica, integram-se num plano único. Na dúvida de Sofia insinua-se, a par da aspiração concreta por um mundo melhor, um nebuloso terror metafísico, que é também desejo:

«Tenho medo doutra coisa, doutro mundo de pesadelo. À minha roda tacteia não sei o quê que me aterra e deslumbra.»

Já não se pede às personagens que harmonizem as suas falas com a sua condição humilde. Algumas incidências realistas, como as alusões ao guarda-chuva rasgado, alternam ainda com o debate tremendo em que o Gebo sente pela primeira vez o travor da sua honestidade inútil. Nas palavras do velho e de Sofia ergue-se uma questão existencial de várias faces: a necessidade e ao mesmo tempo a inutilidade do sacrifício; a suspeita de que o egoísmo rege todos os nossos actos, ainda quando estes se cifram no cumprimento do dever.

O sacrifício extremo e final do Gebo, o da sua própria honra, imolada ao culto das aparências e ao resto de sonho da velha companhia, tem um remate sarcástico e, apesar de tudo, lógico. Ao invés de certo herói pirandelliano, que, saído da crápula e do vício, sente a volúpia da honestidade de que revestira as aparências, para ficar intrinsecamente honesto, o protagonista do drama de Raul Brandão aceita voluntariamente



o destino dos homens desonestos e volta da cadeia descrente dos valores humanos.

É difícil estabelecer a linhagem dramática deste dramaturgo isolado, que não cultivava o êxito e relegou para uma época tardia a sua aparição. Se quisermos integrá-lo numa genealogia, pensamos por momentos em Ibsen, cujo simbolismo social encontra ressonância no teatro do autor de *Os Pobres*; mas é, em última análise, aos russos que teremos de recorrer: a Tchekov, pelo intimismo dos ambientes, e até, como veremos, pelo intenso sentido satírico das peças curtas; a Gorki, pelo sentimento extremo da miséria, que conduz a uma meditação metafísica sobre os destinos do homem. Contudo, pela mesma época que viu surgir o primeiro livro de teatro de Raul Brandão, Pirandello revolucionava o teatro mundial com a sua percuciente visão da instabilidade do ser humano, negando, através dum cerebralismo exaltado, a existência de uma verdade objectiva, e denunciando o predomínio das aparências sobre a realidade. Uma das personagens de Raul Brandão exclama: «Há mentiras que podem mais do que verdades e a que a gente se apegava com desespero. Há mentiras que precisam de gritos e de alguém que as defendá até ao último extremo». Estas palavras mostram bem quanto o dramaturgo se situava nas coordenadas do seu tempo, mau grado o seu isolamento.

Com *O Gebo e a Sombra*, Raul Brandão não quis moralizar — e o seu drama é, contudo, um exemplo de moral superior, daquela moral que para os espectadores rotineiros e para os críticos de apoucada visão representa «imoralidade». Não pretendeu concretamente fazer um libelo social, mas no seu espírito estava tão fundamente radicada a noção da injustiça dominante que dificilmente deixariam de repercutir no drama os ecos da sua revolta prenhe de indignação. Adaptado aos pobres seres que são as suas personagens dramáticas, esse sentimento de injustiça toma os aspectos falsos da cobiça, da inveja, da vontade de riqueza, do acto arbitrário (o roubo de João), do sonho inutilmente gerado. As próprias figuras secundárias conduzem um sonho, expresso caricaturalmente em estafados lugares-comuns. São destroços de tragédia, que servem de fundo à que se representa em primeiro plano.

De facto, embora o autor não apusesse o rótulo à sua criação dramática, bem pode afirmar-se que *O Gebo e a Sombra* é uma tragédia do nosso tempo, em que a fatalidade, não formulada pelos oráculos, mas construída por uma longa sucessão de iniquidades sociais, está representada pelas modernas potências, invisíveis na peça, como os deuses na tragédia antiga.

(Excerto de *Raul Brandão*, Arcádia Editora, Lisboa, s/d)



O enredo desta peça é simples e desenvolve-se de maneira linear, rectilínea, directa ao fim que se propõe, o que não quer dizer que não haja algumas divagações abstractas, embora sempre mais ou menos pertinentes ao objectivo que a peça pretende atingir.

Para quem estiver já familiarizado com a obra anterior de Raul Brandão, concretamente com *Os Pobres* e *A Farsa*, não constitui surpresa o quadro e as personagens que vai encontrar nesta peça: aquele e estas são já de nós conhecidos. Quando no primeiro acto vemos o Gebo chegar a casa e sentar-se à secretária a contas com os seus livros comerciais, imediatamente reconhecemos que está diante de nós o mesmo Gebo d'*Os Pobres*; Doroteia, sua mulher, a mesma é. À parte a ânsia incontida de conhecer o destino do filho, de cuja desgraça suspeita, as suas ininterruptas queixas contra a vida mesquinha a que o marido a sujeita aferem aqui também pelo mesmo diapasão. Sofia mantém a sua exemplaridade de sujeito passivo de sofrimento, destinatária inconsciente do fatalismo das acções humanas, embora demonstrando já uma certa capacidade de reacção a esse mesmo fatalismo, capacidade de reacção que, como veremos, irá ajudar a «libertação» final do Gebo.

Candidinha, nos seus traços morais e físicos, na sua vaga realidade psicológica, nos farrapos ridículos com que se veste e adorna, vem, de corpo inteiro, das páginas d'*A Farsa*. A rubrica mostra-a «com um velho penante, um xale e uma bolsa — farrapos dados por este e aquele»; o mesmo gosto lambareiro pelo café — «Que eu café só do forte» —; a mesma «palpitação»; o mesmo sonho de mando e domínio: «Ter dinheiro para mandar os outros, para dizer: — Faça! rua! vá! Quem me dera ter um pessoa em quem eu pudesse mandar à vontade! Não tinha contemplanções»; a mesma inveja e o mesmo ódio recalcados: «Tenho-lhes ódio, odeio todos esses ricos que me fazem bem e que me dão de comer (...) Eu abaixo a cabeça e humilho-me, mas se tu soubesses a inveja e o ódio que lhes tenho!»

Chamiço, músico de feira, integra, com Candidinha, o duo de figuras secundárias desta tragédia grotesca, as quais, no dizer pertinente de João Pedro de Andrade, «São destroços de tragédia, que servem de fundo à que se representa em primeiro plano».

João, filho do Gebo e de Doroteia, é a única personagem da peça — entre as principais — que não vem de obras anteriores. É ele, através do seu comportamento, que agirá, servindo de força catalítica para desencadear a reacção final do Gebo.



Passadas em revista as *dramatis personae*, ocupemo-nos agora da própria peça.

O primeiro acto põe-nos diante desta realidade: o Gebo integrado na sua condição de homem escravizado ao dever, à honra, ao trabalho, um vencido na luta pela vida; a mulher, Doroteia, ardendo no desejo de saber novas do filho, João, que há oito meses partira do lar. Tanto a mulher deste como o pai, o Gebo, estão inteirados do seu trágico destino de ladrão. Só Doroteia desconhece, ou quer desconhecer, os passos do filho ausente. Todo o empenho do «velho» e de Sofia é manter Doroteia ignorante da sorte de João. Alimentar, com piedosas mentiras, cada vez com mais custo inventadas pela falta de imaginação do Gebo, a situação criada. No primeiro acto há como que um começo de definição das linhas psicoiógicas e morais que caracterizam as personagens centrais em ordem à eclosão do conflito. Na definição do Gebo, neste primeiro acto, embora o que avulta seja o apego à conduta expressa pela máxima: «A felicidade na vida é não acontecer nada», já se nota, no entanto, uma suspeita, um fugidio indício de haver alguma coisa para lá da miséria e da humilhação resultantes da frustração no cumprimento do dever. Numa das últimas cenas deste acto, quando Sofia exclama: «Tenho medo! tenho medo», o Gebo não tem outra réplica para os receios desta senão o assentimento: «Também eu! também eu!» Medo da *sombra*, de qualquer coisa que se pressente e ao mesmo tempo se quer e se receia.

Antes de o pano descer neste primeiro acto, perante o espanto do Gebo, alienado no *deve e haver*, surge em cena a figura de João, o filho pródigo, vindo não se sabe de que ignorados e negros caminhos para desencadear a tragédia.

O segundo acto centra-se na confrontação entre o universo a que o Gebo vive acorrentado (e com ele os seus familiares), e essa outra forma de vida experienciada por João, repetidamente expressa por falas suas que preparam o leitor — ou o espectador — para um desenvolvimento da acção no sentido de fazer surgir o conflito entre estas duas atitudes de estar no mundo.

A acção decorre no mesmo cenário — que de resto se mantém em toda a peça — durante um serão burguês, com a presença de Candidinha e de Chamiço, além dos familiares do Gebo. Este serão, com o cafezinho bem quente, o «79 e 9 são 88, e vão ... e vão» da aritmética comercial do Gebo, o comentário ao estado do tempo — «Então que me diz a este frio?» — é o espelho paradigmático da existência sem sobressaltos, da vida onde nada acontece. Em contraponto, a posição contestatária de João, o liberto, o habitante de um outro mundo onde os valores morais mudaram de sinal, que olha para os seres e para as coisas à sua volta e tudo e todos lhe são estranhos e irreais: «As figuras parecem-me deformadas ... Outras figuras.» Com espanto, interroga, mais para si mesmo do que para a doméstica assembleia: «É isto que vocês fazem



todas as noites? Todas as noites? sempre? ...» E acrescenta: «Sufoco. Sinto um peso enorme desde que aqui entrei.» Embora veladamente quanto à significação final das invectivas, mas firme na sua formulação, vai lançando reptos de libertação e de fuga à face de um auditório atônito sem que qualquer sopro de dúvida os faça estremecer. «Vocês nem sabem o que é a vida», «Vocês vivem como cegos e há outra coisa — há outros vivos.» Desvendando um pouco do seu mundo íntimo, deixa entrever: «Sou um ser diferente, dominado por outra coisa maior ... Nem talvez eu mande em mim mesmo ...»; «Com a noite desce sobre mim outra vida. Uma força a que não há resistir.» Em coerência com o desfecho espectacular que se vai seguir, lança ainda, como que em provocativo desafio: «Na cadeia também se come pão.»

O roubo praticado por João da mala onde o Gebo guarda o produto da cobrança — «Setecentos mil réis», «Setecentos! Olhem que já é!» — é a resultante lógica do que temos vindo a saber da personalidade do filho do Gebo, e, no plano da intriga, um passo decisivo para a eclosão do desfecho final.

No terceiro acto atinge-se o ponto máximo da tensão dramática. Aí se debate o problema que é tema central da peça. E esse debate desenvolve-se em dois níveis que, embora por vezes se confundam, não deixam de existir: o nível moral e aquilo a que poderíamos chamar o nível metafísico.

A nível moral põe-se um problema que desde sempre vem preocupando o espírito e a consciência de Raul Brandão: o de saber se existe ou não, como norma imperativa, o dever moral; se o homem deve continuar a obedecer-lhe não obstante essa obediência nem sempre conduzir à felicidade, à justiça, ao amor. É este o monólogo, o diálogo dramático, hamlético, sustentado pelo Gebo durante todo o terceiro acto. Ao mesmo nível se desenvolvem também neste acto parte das dúvidas, das perplexidades de Sofia. Mas nesta — talvez por mais intimamente tocada pela «fuga» de João, seu marido — os ímpetos desalienadores apontam já, por vezes, para caminhos que transcendem o apreço moral da situação, ou seja, para vias metafísicas diferentes do quotidiano imediato. Quando Sofia invectiva o «velho» para que considere a inutilidade do dever cumprido: — «De que nos tem servido o sacrifício? — Pobres e humildes ... sempre pobres. Olhe bem ... veja bem ... Mais tarde não é tempo» — está a julgar, ou antes, a pôr a dúvida num plano puramente moral; mas quando exclama: «há talvez outra coisa maior que não conheço mas que pressinto», «Outra vida (...) outra vida maior. Talvez a verdade» — transcende o nível do juízo ético para se colocar no plano da transcendência metafísica: a suspeita de que a «verdadeira vida» corre paralela mas indiferente àquela em que nos afunda a mesquinhez do quotidiano.



Candidinha  
2º Acto





Quanto ao Gebo, só no rasgo final da peça é que a sua meditação se integra, por afirmação agente, no plano da superação metafísica.

Em todo este terceiro acto o diálogo do Gebo com Sofia é como que um movimento pendular entre a certeza e a dúvida: a certeza de que a vida não pode deixar de ser o cumprimento do dever moral e a dúvida de que assim seja. Se nos actos anteriores esta incerteza não existia ainda, ou era apenas expressa em termos vagos, passa agora a assenhorar-se do espírito do pobre Gebo: «Então tu imaginas que eu não tenho também horas de dúvida? Duma tristeza inexplicável, quando ouço uma voz dizer-me baixinho coisas que não quero ouvir. Mas calo-as, mas finjo que as não ouço. É o meu dever.»

Noutra fala sua o dilema é posto em termos peremptórios: «Um homem deve ser honrado acima de tudo, o seu dever é ser justo e honrado ou enriquecer?»

O Gebo, por agora, não obstante as dúvidas que o abalam, continua Gebo, escravo do dever e da honra, pronto a todos os sacrifícios, por bondade, por abnegação. O contrário seria «a condenação de toda a [sua] vida».

É por bondade, por abnegação, pelo cumprimento do dever que o Gebo toma a resolução de se sacrificar pela mulher e pelo filho, assumindo a responsabilidade do roubo que este cometera.

O acto termina com a prisão do Gebo, um Gebo ainda formalmente crente nos valores que até aí têm sido o seu norte.

O quarto acto, de todos o mais breve, começa, três anos depois da cena anterior, quando o Gebo sai da prisão. Ao surgir em casa, cumprida a pena, apresenta-se perante as mulheres estupefactas, um Gebo completamente diferente, de corpo e de alma. A rubrica descreve-o «sinistro, mais gordo, enlameado, com a barba por fazer. Voz rouca, bengalão preso ao pulso por uma correia, uma trouxa que pousou no chão ao pé de si». Os seus modos e linguagem inculcam, desde logo, em Sofia e Doroteia, que o acolhem, e no espectador que o observa, que qualquer coisa de radical se passou na alma e no espírito do Gebo, de que a figura exterior não pode deixar de ser insofismável indício.

A sua fala, neste final de peça, é breve e até reticente mas não tão breve e reticente que não se fique inteirado das razões de tamanha mutação, sobretudo se a conjugarmos com o que tem vindo a ser a linha de evolução da personagem. «O que eu aprendi na cadeia! Foi como se me abrissem os olhos. Na *choça* sabe-se tudo. Lá é que destapam os *lúzios* à gente. (...) 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 escárnio: — 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 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 pregar, 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 ... (...) Uma hora em que entendi tudo e todas as vozes dentro em mim se sumiram com medo à minha própria voz (...) A gente só se não arrepende do mal que faz neste mundo. (...) Sim, no princípio lembravam-me as mulheres e doía-me o coração de saudade. Mas depois o que eu me ri! Toda a gente se ri de quem é Gebo. Agora rio-me eu, rio-me do que sofri. E quando um dia cem ladrões chamaram virados para mim: — Ó Gebo! ó Gebo! — eu gritei-lhes: — Haja aí quem me chame Gebo que o estrafergo. — Eu tinha boca e nunca tinha gritado, força e nunca tinha feito sofrer!»

Eis «demonstrada» a outra face do Gebo, a que havia sido excluída d'*Os Pobres*. No fundo, estas duas faces contraditórias, embora complementares, de uma mera figura de ficção mais não são do que a expressão de uma vivência do seu criador e, em última análise, a expressão de uma dúvida universal e eterna: o dever obriga ou não obriga?; existe ou não existe o dever e a consciência moral? Se o dever e a moral não existem — se não há para eles uma razão, uma necessidade — tudo é lícito ao homem e uma outra vida — aquela a que Raul Brandão tem chamado, à falta de melhor designação, a «verdadeira vida» — se lhe abre de par em par, onde faz lei o instinto e os apetites primários, ou seja, a totalidade do ser exprimindo-se e realizando-se sem entraves de qualquer ordem.

Esta, uma das leituras possíveis de *O Gebo e a Sombra*: a leitura a nível metafísico. A outra, a nível moral, integra-se na procura de justificação para a dor injusta dos desgraçados, que continua a ser preocupação de Raul Brandão, uma vez que a resposta que encontrara n'*Os Pobres*, por verbalista, formal, não satisfizera a sua inquietação. O Gebo da peça é o paradigma do ser que supera a sua situação injusta de degradação na dor e na miséria física e moral, reagindo frontalmente contra as peias que motivaram essa situação.

(Excerto de *Vida e Obra de Raul Brandão*,  
Livreria Bertrand, Lisboa, 1979)



O mais belo momento a que um homem de teatro pode aspirar é o do encontro com um autor ao qual se sinta intimamente ligado. E para se sentir «intimamente ligado» não é imprescindível conhecê-lo fisicamente. A obra do criador é mais importante que ele próprio.

O Teatro, como alguém o definiu, é «le plus beau des arts, mais le plus sale des métiers». O profissional gasta anos da sua vida a procurar animar personagens sem vida e a impor teses sem profundidade. À semelhança do quotidiano é obrigado a conhecer muita gente para conseguir amar apenas alguns.

Quantas vezes o profissional sofre da angústia do desencontro, que provém do desajustamento entre a personagem que interpreta e a sua própria personalidade — entendendo-se personalidade como posição perante o mundo e os homens.

Ora bem: um dia, em 1958, encontrei como intérprete Raul Brandão ou, mais concretamente, o seu *Gebo*. Vivi-o durante um mês e meio de ensaios e um mês de representações. Sofri com ele, conheci a sua vida, partilhei as suas angústias, chorei com o seu desespero, esfarrapei-me com o seu desencontro, revoltei-me com a sua revolta e amei-o como a um amigo que fala a mesma linguagem e cala os mesmos silêncios.

Mais tarde, em 1961 e 1978, dei-lhe o braço, atravessei com ele a Europa, ouvi com ele outros idiomas, comemos outras comidas, criámos amigos novos e quedei-me maravilhado a assistir à sua facilidade em se impor e em transmitir o seu *portuguesismo*. O *Gebo* traduzia em flamengo e em francês a *linguagem* portuguesa, muito nossa, muito íntima, destruindo num repente todas as barreiras de incomunicabilidade.

O que maravilha no Teatro dos grandes autores são as personagens. O nosso Teatro é tão pobre delas. Porquê? Talvez porque a nossa histórica tragédia peninsular seja mais a tragédia de todo um Povo do que a angústia de um homem só. Talvez porque nos apagámos todos há séculos sem a consciência de que um grito vale às vezes mais que um rugido lamentoso sem ressonâncias universais nem a coragem de uma afirmação. Um grito lúcido pode acordar consciências adormecidas, revelar cobardias disfarçadas de conformismos e transformar a revolta surda de tantos numa audácia renovadora de muitos mais.

O *Gebo* é uma personagem profunda e autêntica, completa e poderosa. Surge ao intérprete com a força de uma criação trágica de um



autor enorme em dimensão humana e senhor de uma maravilhosa capacidade de espanto e amor.

Classificou, lucidamente, João Pedro de Andrade, *O Gebo e a Sombra* como «o drama da miséria e do sonho que se revela irremediavelmente inútil. A tragédia vai direita ao seu fim, sem outras digressões que não sejam as que servem à auscultação das almas».

Concordo inteiramente com ele: não existem «outras digressões que não sejam as que servem à auscultação das almas».

Mas as almas de quem? Só as das personagens? Ou as de todos nós?

Inclino-me para esta última hipótese.

Daí uma encenação quase desprovida de tudo. Apenas os elementos necessários para o desenrolar da trama e uma música e uma luz para sublinhar a tal «auscultação». Daí os intérpretes se dirigirem frequentemente aos espectadores.

O *Gebo* aponta-nos um caminho urgente, implacável quando, depois de encontrar a sua enorme força adormecida, nos grita: *Haja aí quem me chame Gebo que o estrafeço!*



ELENCO PERMANENTE  
DO TEATRO NACIONAL DE D. MARIA II

---

ALBERTO VILAR  
ANTÓNIO ANJOS  
ANTÓNIO BANHA  
ANTÓNIO RAMA  
ANTÓNIO SARMENTO  
ASSIS PACHECO  
BARROSO LOPES  
CARLOS CABRAL  
CARLOS DANIEL  
CARLOS DUARTE  
CARLOS FONSECA  
CARLOS PIMENTA  
CATARINA AVELAR  
COSTA FERREIRA  
CURADO RIBEIRO  
EUNICE MUÑOZ  
FERNANDA ALVES  
FERNANDA BORSATTI  
GUIDA MARIA  
IGOR SAMPAIO  
IRENE ISIDRO  
JACINTO RAMOS  
JOSEFINA SILVA  
LÍGIA TELLES  
LURDES LIMA  
LURDES NORBERTO  
LÚCIA MARIA  
LUÍS BANDEIRA  
LUZ FRANCO  
MADALENA BRAGA  
MANUEL COELHO  
MARIA AMÉLIA MATTÁ  
MÁRIO PEREIRA  
PAULA MORA  
ROGÉRIO PAULO  
RUI DE CARVALHO  
RUI DE MATOS  
VARELA SILVA  
VICTOR RIBEIRO





---

## FICHA TÉCNICA

---

DIRECTOR: António Braz Teixeira  
SUBDIRECTOR: Afonso Botelho  
ADMINISTRADOR: João Abraão

---

SERVIÇOS ADMINISTRATIVOS: José Mendonça  
SERVIÇOS FINANCEIROS: João Abraão  
SERVIÇOS DE ECONOMATO: Mário Jorge Miranda

---

DIRECTOR DE PRODUÇÃO: Varela Silva  
DIRECTOR DE CENA: Pedro Lemos  
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO E DE CENA: Jorge Corte-Real

---

ADEREÇOS: José Carlos Barros — Ildeberto Gama — Virgínia Rico  
CENOGRAFIA: José Manuel — Vítor Rebocho — Alberto Barros  
CONSTRUÇÃO DE CENÁRIOS E MOBILIÁRIO: José Palma — Joaquim Lino — Domingos Silva — Fernando Charraz — José Barroca — Paulo da Conceição  
CABO DE VARANDA: José Vicente  
CONTRA-REGRA: Marcos Aparício — Manuel Guicho — Alberto Maia — J. Carlos Ferreira  
ASSISTENTES DE CAMARINS: Maria de Lurdes Aparício — Alice Lima — Maria da Conceição — Celeste Esteves — Armino Faria — Albertina Gonçalves  
PONTOS: Salvador Santos — António Ferreira — Leonor de Oliveira  
CABO DE FIGURAÇÃO: José Francisco  
GUARDA-ROUPA: Emília Lima — Emília Alves da Costa — Elisabete Leite — Júlia Félix — Fernanda Claudino — Joaquina Rodrigues — M. Graça Gonçalves  
LUMINOTÉCNICA: Luís de Almeida — Mário Andrade — José Carlos Rodrigues  
SONOPLASTIA: Leonel da Silva — Rui Ferreira — António Venâncio

---

CABINE ELÉCTRICA: Custódio Viegas — Manuel Pascoal — José Mário Santos  
MANUTENÇÃO ELECTRÓNICA: José Luís Santos — Manuel Beito — Orlando Carreto  
OPERAÇÃO E MANUTENÇÃO MECÂNICA DE CENA: Emídio Silva  
MANUTENÇÃO TÉRMICA E SERRALHARIA: Artur Cruz  
Constantino Duarte  
MANUTENÇÃO DE CONSTRUÇÃO CIVIL: Carlos Paixão — Luís Souta

---

BILHETEIRAS: José Faria — Ferrer de Sousa — Carlos Martins  
FISCAIS: João Santos Félix — Henrique Coelho  
AVISADORES: José Baptista — Hélio Amaral

---

RELAÇÕES PÚBLICAS E IMPRENSA: Fátima Martins — Pinho Lopes  
GABINETE CRIATIVO / FOTOGRAFIA: Garizo do Carmo — Luís Carlos Peixoto