

A obsessão das sombras ou culto do fragmento e pulverização da identidade no teatro de Raul Brandão*

Renata Soares Junqueira**

Resumo

Este artigo pretende rastrear determinados procedimentos modernos que marcam a construção das personagens na obra dramática do escritor português Raul Brandão (1867-1930). Trata-se de apontar de que maneira o culto do fragmento se projeta na pulverização das personagens, que amiúde parecem refletir-se umas às outras, como se de uma mesma personagem sempre se tratasse (o que o teatro brandoniano quer encenar é, afinal, o drama do indivíduo em luta com a sua própria sombra).

Palavras-chave: Raul Brandão; Teatro português; Teatro moderno; Personagem dramática; Personagem-fragmento.

Que importa que o drama tenha dois ou tenha mesmo um único personagem, que o ato tenha só uma cena e dure dez minutos, contanto que nos faça bater mais rijo o coração ou nos absorva, fazendo-nos perder a personalidade? (BRANDÃO, 1895)

NO PRINCÍPIO ERAM AS NUENS

Embora tenha publicado em 1890 o seu primeiro livro, **Impressões e paisagens** (coletânea de contos escritos na década anterior segundo o molde naturalista),¹ Raul Brandão (1867-1930) só começou a destacar-se na República das letras portuguesas quando mudou de tom. Com efeito, foi no ano seguinte que ele, atento

* Este ensaio é um dos resultados da pesquisa que desenvolvi em Portugal, de 5/10/2001 a 27/2/2002, com uma Bolsa de Pesquisa no Exterior concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Fui acolhida, no Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pela Profa. Dra. Maria João Brilhante, que muito contribuiu para o bom andamento do meu trabalho.

** Universidade Estadual de São Paulo – Araraquara.

¹ Para uma cronologia biobibliográfica de Raul BRANDÃO, veja-se o quadro que Luís Manuel GASPAR e Maria JORGE publicaram no n. 52 da revista *Ler* (Lisboa, 2001).

aos ecos do Simbolismo-Decadentismo que vinham de França, publicou um opúsculo jocoso, **Os nefelibatas**,² que vinha registrar literariamente o aparecimento de uma nova geração de escritores que buscavam superar as fórmulas desgastadas do modelo realista-naturalista. Mais especificamente, o opúsculo, publicado no Porto em 1891, marcava o aparecimento de um novo grupo literário do qual até hoje ainda se fala muito pouco (ou quase nada) nos meios universitários brasileiros. O título, **Os nefelibatas**, refere com ironia a designação pejorativa com que a crítica convencional acusava os novos escritores de “andar nas nuvens” e produzir somente obras “nebulosas”.³ Mas quem eram, afinal, os nefelibatas?

Sabe-se que Raul Brandão escreveu o opúsculo em parceria com dois companheiros de boêmia, Júlio Brandão e Justino de Montalvão, que juntos constituíam - com Alberto de Oliveira, D. João de Castro e outros escritores - o mais ativo cenáculo finissecular da cidade do Porto e que, no cenário nacional, faziam parte da chamada Geração de 90 à qual pertenciam também Alberto Osório de Castro, Antero de Figueiredo, Antônio Nobre, Camilo Pessanha, Carlos de Mesquita, Eugênio de Castro, João Barreira etc. (cf. VIÇOSO, 1999, p. 59). Eram todos, segundo Vítor Viçoso (1999), “autores que, para além de terem nascido fundamentalmente entre meados da década de [18]60 e princípios da de [18]70”, tinham “em comum um mesmo horizonte ideológico e simbólico de expectativas, aspirações e interrogações” (p. 38).⁴ Mas sabe-se também que os três nefelibatas (Raul, Júlio e Justino) criaram para o seu opúsculo um autor fictício, Luís de Borja - que, neste caso, constitui um “pseudônimo coletivo” (PEREIRA, 1995, p. 272) -, a quem Raul Brandão tentara atribuir uma biografia, fazendo-o passar por figura real - quase como Fernando Pessoa faria, mais tarde, com os seus heterônimos. Com efeito, num artigo sobre o livro **Alma póstuma** de D. João de Castro, publicado no jornal **Portugal** em 7 de Agosto de 1891 - antes da publicação d'**Os nefelibatas** -, Brandão referia-se a Luís de Borja “como sendo um ex-membro do ‘cenáculo’, posteriormente exilado num desconhecido retiro místico (...), onde expiava e se procurava redimir pelo facto de ter sido um ‘possuído’” (VIÇOSO, 1999, p. 73). Aliás, o opúsculo **Os nefelibatas** nada mais é que uma “narrativa evocatória” (VIÇOSO, 1999, p. 77) na qual o falso autor, Luís de Borja, rememora o tempo em que havia desfrutado da companhia dos seus companheiros de ce-

² A versão integral desse texto, que faz parte das primícias literárias de Raul BRANDÃO, foi reproduzida por Fernando GUIMARÃES em **Ficção e narrativa no Simbolismo** (1988).

³ No dicionário **Lello Popular** (Porto, 1996), o termo “nefelibata” indica aquele “que anda ou vive nas nuvens” e ainda, em sentido figurado, os “escrevedores excêntricos que fazem prosa e versos nebulosos” (p. 955).

⁴ Para uma análise penetrante da obra de Raul BRANDÃO (sobretudo da sua ficção narrativa), merece especial referência o trabalho de fôlego de Vítor VIÇOSO, que foi originalmente a sua Tese de Doutorado (1989) e que as Edições Cosmos, de Lisboa, deram à estampa em 1999: **A máscara e o sonho**: vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão. Recomendando ainda a mesma obra para quem queira uma análise circunstanciada das tendências culturais e literárias que marcavam Portugal e a Europa na passagem do século XIX para o XX.

náculo, associando jocosamente, nessa evocação do passado, figuras históricas (Raul e Júlio Brandão, Justino de Montalvão, Alberto de Oliveira, D. João de Castro etc.) e outras figuras – tão fictícias, estas, quanto o próprio Luís de Borja, e para as quais Raul Brandão forjou também traços biográficos. São desta segunda categoria o poeta R. Maria – “português de gema, natural da Póvoa de Varzim”, que já fora pescador e que, depois de ser membro do cenáculo, acabara também, como Luís de Borja, “por se libertar do mundo profano e, num exílio da vida, assumir uma postura mística” (VIÇOSO, 1999, p. 76) – e o escritor decadente K. Maurício, que era “aristocrata, beirão, masoquista, virgem, histérico e esteta” (VIÇOSO, 1999, p. 78).

Raul Brandão é, portanto, o criador de dois proto-heterônimos (Luís de Borja e R. Maria) e de um notável heterônimo (K. Maurício) que são, na literatura portuguesa, bem anteriores aos de Fernando Pessoa. De resto, as demais virtualidades estéticas da sua obra multifacetada exigem que ele deixe de ser conhecido de alguns apenas como o autor do **Húmus**. Para além d’ **Os nefelibatas**, é preciso ler a **História dum palhaço**: a vida e o diário de K. Maurício (1896), cujo protagonista tem um perfil que o caracteriza como “um parente luso de *Des Esseintes* de **À rebours**, de Huysmans” (VIÇOSO, 1999, p. 78). É preciso, ainda, ler **A farsa** (1903), **Os pobres** (1906), os três volumes das **Memórias** (1919, 1925, 1933), **O pobre de pedir** (1931) etc. – textos em que as personagens de Raul Brandão⁵ se repetem sistematicamente, transitando até, algumas, de um texto para outro e estabelecendo assim um complexo de relações intratextuais cuja dinâmica é estimulada por uma espécie de “dialética do espelho”. Em última análise, as personagens parecem refletir-se umas às outras, como se de uma única personagem se tratasse afinal: é a alma humana, cheia de contradições, que se expande nos textos de Brandão; é o homem que se confronta consigo mesmo e que se descobre múltiplo, dividido entre o bem e o mal, o grotesco e o trágico, o sonho e a realidade, a razão e o instinto; é o indivíduo que se debate, a todo o momento, com a sua própria sombra ou com a imagem invertida de si mesmo que o espelho lhe oferece.⁶

⁵ Insere-se na galeria de personagens do universo ficcional brandoniano um eu autobiográfico que me parece razoável e mesmo prudente interpretar (seja nas **Memórias**, seja em quaisquer outras manifestações autobiográficas na obra de Raul BRANDÃO) segundo a perspectiva apontada por Clara ROCHA no seu excelente ensaio **Máscaras de Narciso** (Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal): “Mais interessada na observação da emergência do eu ao nível do discurso, a crítica deixou de procurar na autobiografia a representação mais ou menos fiel duma história pessoal, e prefere entendê-la como uma recriação em que se fundem memória e imaginação, uma combinação entre experiência vivida e efabulação. Nesta perspectiva, a formação do eu através da palavra corresponde a um segundo nascimento, e o sujeito que (se) narra é um outro, um duplo da pessoa real” (ROCHA, 1992, p. 46).

⁶ Desde logo, aliás, os críticos ficaram com a impressão de ambivalência (ou polivalência) relativamente às personagens brandonianas. Já em 1923, quando foi publicado o volume de **Teatro** de Raul Brandão, Orsini de MIRANDA aventava, na revista **De teatro**, que “O Gebo, o João, a Sofia, a Dorotéia, não são, cada um de per si, uma alma, um caráter. São símbolos. São a concretização de muitas almas e de muitos caracteres. A resignação e o dever, o vício e a ignomínia, a dedicação e o amor, o sofrimento, a revolta, o ódio e o desdém, entrechocam-se em luta titânica, hercúlea, mas silenciosa e sofrida!” (p. xvi). No fundo, é o Homem, ele mesmo, que ali vê a sua personalidade pulverizar-se e dilatar-se em diversos fragmentos.

Ora, a melhor realização desse tipo de personagem, desse homem em conflito com a sua própria consciência está, a meu ver, nas magistrais peças dramáticas de Raul Brandão. Estas, sobretudo, é urgente ler e levar para os palcos.

A OBRA DRAMÁTICA

A primeira experiência de Raul Brandão na área da produção dramatúrgica foi uma brincadeira escolar, “uma revista de fim de curso: **O Arraial**, por duas vezes representada em Mafra no ano de 1894, em cuja Escola Prática de Infantaria o futuro autor de **O Avejão** fizera o estágio de oficial do Exército” (REBELLO, 1994, p. 68). O texto não chegou até nós.⁷ Depois disso, escreveu em parceria com Júlio Brandão uma peça em três atos, **Noite de Natal**, que se estreou no Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, a 13 de Janeiro de 1899.⁸ A este mesmo teatro o autor encaminhou, em 17 de Outubro de 1902, outra peça em três atos, **O triunfo**, que entretanto nunca chegou a ser representada e cujo texto também se perdeu, assim como se perdeu o texto de **O maior castigo**, peça que “a companhia do Teatro D. Amélia levou à cena em 11 de Dezembro de 1902” (REBELLO, 1994, p. 69). Mais tarde, em 1927, Brandão publicou a tragicomédia em sete quadros, **Jesus Cristo em Lisboa**, que foi escrita em colaboração com Teixeira de Pascoaes e cuja primeira representação só ocorreu em 1978 (quarenta e oito anos depois da morte do escritor!).

Mas ainda não falamos do melhor teatro de Raul Brandão – aquele teatro que é produto da sua maturidade literária; aquele teatro, de sua autoria exclusiva, que ele acabou e publicou na década de 1920. É esta produção que cumpre aqui analisar mais detidamente. Vejamos.

No ano de 1923, Brandão publicou num mesmo volume, intitulado **Teatro** (e editado pela Renascença Portuguesa), as suas três melhores peças: **O Gebo e a Sombra** (cujo primeiro ato já havia aparecido, meses antes, com o título “A Sombra do Gebo”, nos números 9-10 da revista **A Águia**), **O rei imaginário** e **O doido e a morte**. Quatro anos depois, publicou o monólogo **Eu sou um homem de bem** no n. 104 da

⁷ No estudo introdutório ao primeiro volume de **Teatro** de Raul Brandão, que a Editorial Comunicação (Lisboa) lançou em 1986, Luiz Francisco REBELLO faz um levantamento exaustivo de toda a produção dramatúrgica de BRANDÃO, indicando as datas das respectivas publicações e representações, e informando também sobre os projetos e os esboços de peças que se encontram no espólio do escritor, na Biblioteca Nacional de Lisboa. O estudo, intitulado “Um teatro de dor e de sonho”, foi posteriormente reproduzido na coletânea de ensaios de L. F. REBELLO, **Fragmentos de uma dramaturgia** (1994), que eu aqui utilizo.

⁸ O manuscrito desta peça encontra-se na biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II.

revista **Seara Nova**, de 18 de Agosto de 1927. E finalmente, em 1929, deu à luz o “episódio dramático” **O avejão**, no n. 150 da **Seara Nova**, de 28 de Fevereiro.⁹

A peça de maior fôlego é **O Gebo e a Sombra**, que tem quatro atos. Mais breves são **O doido e a morte**, que constitui uma “farsa em um acto”,¹⁰ e **O avejão**, que o autor classifica como um mero “episódio dramático”. E ainda mais breves são os dois monólogos (ambos dotados de uma extraordinária tensão dramática, convém salientar): **O rei imaginário** e **Eu sou um homem de bem**. Nem poderia mesmo ser de outro modo: o tempo de Raul Brandão é o tempo dos modernos, da ruptura radical com os modelos tradicionais. “Une scène, un quart d’heure, c’est là (...) la pièce de théâtre type des hommes d’aujourd’hui”, afirmava o sueco August Strindberg já em 1889, no seu ensaio sobre **La pièce en un acte** (STRINDBERG *apud* SZONDI, 1983, p. 78). Com efeito, já no final do século XIX a renúncia à intriga convencional (de tipo naturalista), incitada pela orientação estética que arrancava o indivíduo das suas relações sociais para o esquadriñar em si mesmo, nos mais secretos recônditos da sua alma, abria espaço a novas diretrizes estético-ideológicas que, no teatro, gerariam as peças modernas (dramas de “situação”) de Ibsen, Tchekov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann. Instaurar-se-ia então, na forma dramática, uma crise que estes mesmos dramaturgos procurariam superar.¹¹ E Raul Brandão, que não era, de maneira nenhuma, indiferente ao teatro novo que no mundo se criava, adotou tam-

⁹ D’**O avejão a Seara nova** fez também, no mesmo ano de 1929, uma edição autônoma. Mas a publicação de um fragmento desta peça em **A Nossa Revista** de Dezembro de 1921/Janeiro de 1922 (cf. REBELLO, 1994, p. 70) atesta que Raul BRANDÃO começou a elaborar esse texto pelo menos sete anos antes da sua publicação integral.

¹⁰ Para citar as peças de Raul BRANDÃO usarei sempre a edição de **Teatro** da Editorial Comunicação (Lisboa, 1986).

¹¹ Para um esclarecimento dessa crise do drama no final do século XIX, remeto o leitor ao estudo de Peter SZONDI, **Theorie des Modernen Dramas** (1880-1950), que li na versão francesa de Patrice PAVIS e Jean e Mayotte BOLLACK (1983). “La crise que subit – diz Szondi –, vers la fin du dix-neuvième siècle, le drame, forme poétique de l’événement (1) interhumain (2) dans sa présence (3), a pour origine la transformation thématique qui remplace les éléments de cette triade de concepts par leurs contre-concepts. Chez Ibsen, c’est le passé qui domine à la place du présent. Est thématique, non pas un événement passé, mais le passé lui-même, comme passé remémoré continuant à agir intérieurement. De sorte que les relations entre les hommes sont, elles aussi, refoulées par les relations intérieures. – Dans les drames de Tchekhov, la vie active du présent cède la place à la vie rêvée dans le souvenir et l’utopie. L’événement est désormais accessoire, et le dialogue, forme de l’expression entre les hommes, se charge de réflexions monologiques. – Dans les oeuvres de Strindberg, les relations interhumaines sont soit annulées, soit perçues par la lentille subjective d’un moi central. Cette intériorisation fait perdre au temps ‘réel’ du présent sa suprématie: passé et présent se fondent l’un dans l’autre, le présent extérieur évoque le passé remémoré. (...) Le ‘drame statique’ de Maeterlinck abandonne l’action. Face à la mort, qui est la seule matière de ce drama, les relations entre les hommes disparaissent, elles aussi, et avec elles, la discussion d’homme à homme. La mort trouve en face d’elle un groupe d’hommes anonyme, sans voix et aveugle. – Enfin, la dramaturgie sociale de Hauptmann montre la vie entre les hommes comme déterminée par des facteurs extérieures: les conditions politico-économiques. L’uniformité imposée par ces conditions annule le caractère unique du moment présent; il est aussi le passé et le futur. L’action cède la place à la donnée situationnelle, dont les hommes sont les victimes impuissantes” (SZONDI, 1983, p. 63-64).

bém a peça em um ato – peça sintética cuja dramaticidade, para ele, se sustenta no princípio da mistura de gêneros (o trágico e o grotesco)¹² e na sugestão da “dualidade estrutural” das personagens.¹³

Mas falemos de **O Gebo e a Sombra**, que se apresenta, excepcionalmente, em quatro atos. Aqui a “dualidade estrutural” do protagonista se insinua desde logo, no próprio título da peça – aliás, isto fica ainda mais claro se lembrarmos que o seu primeiro ato, publicado antecipadamente n’ **A Águia**, intitulava-se “A Sombra do Gebo”.

A Sombra, neste caso, materializa-se na figura do delinqüente João, que é o filho único do casal Gebo e Dorotéia. Com eles vive também Sofia, que é casada com João. O Gebo é o pai de família que garante o sustento do lar, esfalfando-se a trabalhar como cobrador corretíssimo da Companhia Auxiliar. Tem para o consolar, no seu miserável cotidiano de homem pobre e honesto, o afeto de Sofia, que é sua cúmplice em passar a vida ocultando da velha Dorotéia os delitos de João. Este, com efeito, representa a sombra do protagonista – “sombra” no sentido psicanalítico mesmo do termo: João é tudo aquilo que o Gebo “conscientemente não é” e que, em princípio, “não quer ser”.¹⁴ João é um revoltado, um ladrão que passou oito anos na cadeia

¹² Victor HUGO inspirou-se no teatro de SHAKESPEARE para expressar, no célebre prefácio a **Cromwell**, a doutrina do drama romântico, misto de sublime e de grotesco, de trágico e cômico, onde o homem se revela na sua inteireza, atraído igualmente pela matéria e pelo espírito, pelo céu e pelo inferno, pelo bem e pelo mal. No final do século XIX, os simbolistas retomam esta teoria romântica para defender, como Mallarmé, Gustave KAHN e outros, um teatro de “múltiplos sentidos” (ROBICHEZ, 1957, p. 181). Saint-Pol-Roux elaborou uma teoria do “Idéorealisme” para “sauvegarder à la fois les droits de l’idée souveraine et ceux de la sensation”, salientando assim “un aspect essentiel du drame nouveau: sa multiplicité. Avec une bonne volonté quelque peu naïve et chimérique les jeunes poètes prétendaient que chacune des catégories de spectateurs prit au théâtre un plaisir à la mesure de sa culture et de son goût: les plus habiles y suivraient le jeu subtil des concepts; les plus simples s’y enchanteraient sans arrière-pensée d’un debat ouvert entre des personnages humains” (ROBICHEZ, 1957, p. 181).

¹³ No “Prefácio” que escreveu para o volume de **Teatro** de Branquinho da FONSECA (Portugália, sem data), Luiz Francisco REBELLO fala em “dualidade estrutural das personagens” para destacar um tema recorrente no teatro que “de ambos os lados do Atlântico se escreveu entre as duas guerras”: o tema do “duplo” ou a “dialética do ‘eu’ e do ‘outro’” que se desenvolve com a “revolução pirandelliana (a qual, por sua vez, pressupõe Freud, Bergson, Einstein, e é o equivalente dramático da ficção proustiana e joyceana, da poesia de Rilke e Pessoa)” (REBELLO, s/d, p. 29). REBELLO considera que “no teatro europeu e americano de entre as duas guerras, foi esse um tema de constante recorrência, e múltiplos os processos que os dramaturgos empregaram para tornar ostensiva essa dualidade estrutural das personagens: Eugene O’NEILL, para citar apenas um autor particularmente representativo, utilizou as máscaras em **O grande Deus Brown**, o monólogo interior em **Estranho interlúdio**, o desdobramento em duas personagens do protagonista de **Dias sem fim** (...)” (REBELLO, s/d, p. 31). Considera também que, em Portugal, é no teatro de Branquinho da FONSECA “que esta dialética (...) pela primeira vez se afirma com toda a evidência”, mas não deixa de notar que “alguns signos precursores [são] detectáveis na obra de Raul Brandão” (REBELLO, s/d, p. 30).

¹⁴ Mais uma vez é oportuna a citação de Luiz Francisco REBELLO, que lembra a importância das “teorias psicanalíticas de FREUD, que então começavam a despertar o interesse de escritores e artistas das mais variadas disciplinas. No princípio do século, em 1901, o médico vienense publicava a sua **Psicopatologia da vida quotidiana**, situando no debate entre a razão e o instinto, entre as forças conscientes e inconscientes, o centro e o motor da atividade psíquica do indivíduo; e quatro anos depois formulava, em termos científicos, a sua teoria da sexualidade assente na ‘libido’. Desde os últimos anos do século XIX, porém, esta problemática vinha alimentando a obra dramática (para nos limitarmos a esta zona da criação artística) de vários autores, desde o STRINDBERG da **Estrada de Damasco** e do **Sonho** e do WEDEKIND do **Despertar da primavera**, ao SCHNITZLER de **Paracelso** e **Liebelei**, ao D’ANNUNZIO da **Cidade morta**, ao Adriá GUAL de **Mistérios da dor**” (REBELLO, 1987, p. 17-18).

e que agora vagueia furtivamente pelas noites, nas ruas mais desertas da cidade. Inconformado com a miséria da existência humana, ele exorta os que o rodeiam a libertarem-se da vida medíocre que os oprime – ainda que seja preciso, para tanto, abrir mão dos princípios morais e praticar crimes:

JOÃO: Uns são trapos, outros revoltam-se... Vêem o mundo duma maneira diferente.
(...)
Uns nascem como o pai pra beijar a mão que lhes atira uma côdea.
(...)
Mas antes a cadeia! Na cadeia também se come pão. Antes morrer do que viver sepultado. (BRANDÃO, 1986, p. 85-86)

O Gebo, pelo contrário, é o exemplo cabal do homem honesto e do funcionário aplicado. Sempre correto e cumpridor dos seus deveres, ele entretanto nunca conseguiu ocupar um cargo melhor que o de cobrador na Companhia em que trabalha. No emprego, todos se riem dele e chamam-no “Gebo”, escarnecendo assim do defeito físico (a corcunda) que sugere a espantosa resignação desta personagem ao fardo que a vida lhe impõe: a delinqüência do filho, a responsabilidade pelo sustento da família, o escárnio dos companheiros de trabalho na Companhia Auxiliar, as frequentes lamúrias de Dorotéia, que lastima a excessiva retidão do marido e a sua falta de ambição, e até mesmo o sentimento de piedade que Sofia nutre por ele – tudo isso, que constitui o cotidiano angustioso deste pobre homem honesto, maltrata-o até deixá-lo com o dorso arqueado. Nesse contexto, a obstinação do Gebo pelo cumprimento do dever ameaça deslocar-se do patético para o grotesco. Note-se, a propósito, quantas vezes se repete a palavra “dever” no diálogo que, no terceiro ato, ele trava com Sofia depois de João lhe ter roubado, dentro da sua própria casa, a mala com todo o dinheiro (setecentos mil réis!) proveniente das cobranças para a Companhia Auxiliar:

GEBOS: O que é preciso nas grandes ocasiões é cada um saber qual é o seu dever. Aqui é que está a verdade. E depois cumpra-lo sem uma hesitação, ouviu? É a isto que se chama a linha do dever. Eu estou inutilizado. Sou menos que nada. Morrer? Morrer é fácil, o que eu tenho é obrigação de me sacrificar. Eu cumpra sempre o meu dever na Companhia e na praça. Às vezes o dever é amargo, o dever é duro, mas o homem só se diferencia dos bichos em cumprir o seu dever. Tu ouves? (BRANDÃO, 1986, p. 105)¹⁵

Repetidas vezes, também, o Gebo entrecorta a sua fala, nos diálogos, com cálculos de contabilista que ele faz de si para si:

¹⁵ Aqui cabe uma outra hipótese psicanalítica – e, neste caso, biográfica –, a título de curiosidade: abandonar a máscara social e o cumprimento dos deveres devia ser uma perigosa tentação para um homem militarmente disciplinado como era Raul BRANDÃO, que durante mais de vinte anos (de dezembro de 1888 a junho de 1911) foi, paralelamente à sua carreira literária, oficial do Exército português. A tentação do sonho transgressor é, de resto, a que persegue *todas* as personagens da ficção brandoniana (seja no teatro, seja na narrativa).

GEBO: É a desgraça, é a desgraça que não nos larga. (...) Adiante, adiante... zero, zero, cinco... Oito e sete, quinze e seis são vinte e um, e vão dois... A luz hoje não está boa, tu arranjaste o candeeiro? (BRANDÃO, 1986, p. 68)

GEBO: Ah, então!... 7 e 8 – 15 e 6 são 21... O Torres... E tem tido muita gente? (...)

Ah!... 8 e 8 – 16 e vai um. Faz favor de me passar esse livro... esse, o Razão, esse que está por baixo. Isso! (BRANDÃO, 1986, p. 80)¹⁶

Mas cumpre observar que as repetições, cuidadosamente construídas pelo dramaturgo, não envolvem apenas a linguagem do Gebo. Envolvem, estruturalmente, toda a linguagem e todas as personagens da peça – e, em última análise, todo o conjunto da produção literária de Raul Brandão. Muito acertadamente, Luiz Francisco Rebello (1994) notou que “**O Gebo e a Sombra** é um pouco a ‘soma’ de toda a obra brandoniana” e que “não é por acaso que não só o seu protagonista como as restantes personagens, todas elas procedentes de obras anteriores, aqui aparecem enriquecidas e, por assim dizer, completadas na sua humanidade essencial” (p. 93). David Mourão-Ferreira (1969), por sua vez, falou da peça como “a mais ambiciosa (...) e (...) também a menos conseguida” do autor “por carência de qualidades literárias” (p. 110). Segundo este crítico, n’ **O Gebo e a Sombra** Brandão falha em não disciplinar as palavras, em não as submeter “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” (p. 111). Para Mourão-Ferreira (1969), resultam desta falha incoerências lingüísticas:

(...) 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 lhes opõe; é ainda João, em cujo entrecortado monólogo do segundo ato 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”. (p. 111)¹⁷

¹⁶ Pelo seu trabalho de cobrador, o Gebo ganha escassos “vinte mil réis mensais” e é obrigado a “fazer escritas à noite para não morrer à fome” (BRANDÃO, 1986, p. 68). O apego obstinado ao seu ganha-pão e a dedicação forçosa ao livro comercial – o livro “Razão” – da Companhia Auxiliar fazem dele um precursor do contabilista/sonhador de Fernando PESSOA: o Bernardo Soares do **Livro do desassossego**, que Pessoa começou a divulgar em 1929 nas páginas da revista **Solução Editora**. Ainda está por investigar a influência que o Gebo de Raul BRANDÃO, que chegou ao palco do Teatro Nacional D. Maria II em 1927, pode ter exercido sobre Fernando PESSOA no momento em que este criador de heterônimos substituiu Vicente GUEDES por Bernardo SOARES na autoria do **Livro do desassossego**.

¹⁷ O artigo de David MOURÃO-FERREIRA é, aliás, excelente. Intitula-se “Nota sobre o teatro de Raul Brandão” e defende o monólogo **O rei imaginário** como “uma verdadeira obra-prima no gênero, comparável apenas a certos monólogos de TCHÉKHOV – 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” (MOURÃO-FERREIRA, 1969, p. 113-114).

Mas afinal o próprio David Mourão-Ferreira (1969) intui que tais incoerências não o seriam se correspondessem ao propósito “de nos inculcar aquelas quatro personagens como aparentes figurações de um magma psíquico, indistinto e comum, como a pulverizada projeção do drama de uma só alma” (p. 112). Ora, justamente aí é que está, a meu ver, a mais interessante chave interpretativa para **O Gebo e a Sombra**. Trata-se, creio, “do drama de uma só alma” – mas de uma alma multifacetada, contraditória em si mesma, tal como a exhibe a literatura moderna. E não concordo com Mourão-Ferreira (1969) quando diz que, se a intenção fosse mesmo a de projetar o drama – psicológico – de uma só alma, o autor “não teria tido necessidade de recorrer, por meio de realísticos pormenores, a minudências de caracterização do comportamento individual, e sobretudo social, de cada uma [das personagens]” (p. 112). Este ponto requer esclarecimentos.

Para já, não há propriamente distinção social entre as personagens de **O Gebo e a Sombra**. O Gebo, Dorotéia, Sofia e João padecem, todos, do mesmo mal: são pobres. Juntem-se-lhes as personagens secundárias – o Chamiço, que é um músico de feira, e a Candidinha, que vive da esmola dos vizinhos – e o quadro não se altera. E, no entanto, a peça empenha-se em fazer denúncia social, como é óbvio. Mas não só. Destacam-se igualmente outros dois planos – o psicológico e o metafísico – que é preciso apontar.

O Gebo é o obstinado cobrador da Companhia Auxiliar, mas é também, no fundo, o sonhador rebelde que tem “horas de dúvida” e que ouve “uma voz dizer-me baixinho coisas que não quero ouvir” (BRANDÃO, 1986, p. 100). Para lá da miséria social, que abate a sua família, ele debate-se com a sua própria alma, que o deixa “assombrado” (entenda-se também, psicanaliticamente, tentado pela face mais obscura de si mesmo ou pela sua própria “sombra”), e pressente afinal o *nonsense* da existência humana e a inutilidade dos sacrifícios que fizera ao longo da vida.

João é a sombra que persegue o Gebo para dele exigir dinheiro nas ruas escuras; é o transgressor, o criminoso que cedeu ao apelo dos instintos; é a encarnação da desgraça – é ele que precipita a tragédia da família ao roubar do pai a mala com o dinheiro da Companhia. Representa, nitidamente, o lado obscuro do Gebo, com o qual este se identificará no remate da peça,¹⁸ depois de cumprir pena de três anos de prisão pelo crime que não cometera. Repare-se, aliás, que até mesmo os tipos que dividem com o Gebo a mesma cela de prisão são, para ele, como manifestações da sua própria alma:

¹⁸ Na sua Dissertação de Mestrado sobre **A negação como elemento de teatralidade na obra de Raul Brandão** (Lisboa, 1988), Maria Clara A. A. Nunes CORREIA também interpreta a dupla Gebo/Sombra segundo a perspectiva psicanalítica: “É esta duplicidade que criará a alteridade do ‘Eu’: a Sombra é outro Gebo que só desaparecerá no momento da emergência de um sujeito diferente que se torna responsável pela inutilidade de toda a acção existente anteriormente” (p. 144).

GEBO: Lá aprende-se tudo, o que é a vida e o que vale a vida. A princípio custou-me... À minha volta e – pior! pior! – cá dentro, numa escuridão cerrada, só ouvia gritos e apupos: – Ó Gebo! Ó Gebo tu roubaste! – Todos se riam de mim. Se contava a minha vida, o pão pelos outros, o sacrifício pelos outros, respondiam-me com risos de 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!... – (...) Eram homens como eu nunca vi homens, e vozes como eu nunca ouvi vozes, cá dentro! aqui dentro a pregar, a aqular, 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... (...) 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 não se arrepende do mal que faz neste mundo. (BRANDÃO, 1986, p. 115-116)

E quanto a Sofia e Dorotéia? A primeira sacrifica-se pela família (cuida da casa e de Dorotéia) e vive recalçando os seus sonhos e a sua revolta – embora esteja sempre pronta a admitir, receosa, que por trás de todas as aparências existe “outra coisa maior que não conheço mas que pressinto” (BRANDÃO, 1986, p. 102). Parece mais uma figuração feminina do Gebo que um caráter singularmente constituído. É Sofia, aliás, quem em dado momento sugere, num grito, o emaranhado psíquico em que se fundem as principais personagens desta peça: “Nenhum de nós se conhece. Nenhum de nós se conhece! Temos aqui vivido há muitos anos dominados por uma sombra. Eu já não posso mais!...” (BRANDÃO, 1986, p. 101). O drama de um é o drama de todos: é o drama da consciência moderna, “alienada, dividida entre o ser e o existir” (REBELLO, 1994, p. 103) ou entre “a vida e as formas em que esta se cristaliza” (REBELLO, 1994, p. 82), entre o sonho transgressor e a idéia fixa do dever a cumprir. É, de resto, o drama que perpassa toda a dramaturgia moderna desde que “as investigações de Freud, Wundt, Ribot e outros nos permitiram concluir que a alma humana não é um todo homogêneo e unitário, mas sim um composto de vários eus” (EVREÏNOV *apud* REBELLO, 1994, p. 102).

Só que, em **O Gebo e a Sombra**, esse drama da “dicotomia em que se confrontam (e defrontam) o eu profundo e o eu social, o rosto e a máscara, o homem e a sombra” (REBELLO, 1994, p. 103) potencializa-se por meio de um jogo de espelhos que faz duplicar a dualidade original. Assim, a peça apresenta uma estrutura quaternária: são quatro atos em que se confrontam quatro personagens principais: ao par psicológico Gebo/Sofia opõe-se o seu avesso, isto é, o par psicológico João/Dorotéia. Esta última também se rebela, à sua maneira, contra a realidade opressora (as dificuldades econômicas, a delinqüência do filho, a inutilidade dos sacrifícios, o *nonsense* da existência), que ela tenta substituir pela mentira, pela ilusão de que tudo está bem:

DOROTÉIA: Parecia-me que assim não era totalmente desgraçada, parecia-me que assim ele não era totalmente desgraçado. Há mentiras que podem mais do que verdades e a que a gente se apega com desespero. Há mentiras que precisam de gritos e de alguém que as defenda até ao último extremo. (BRANDÃO, 1986, p. 114)

E no último extremo, quando chega ao ponto de deixar o marido ser preso por um crime que o filho havia cometido – e ela, se não sabia, pelo menos suspeitava de tudo –, Dorotéia revela afinal uma perversidade similar à de João.

Em todo o caso, o verso e o reverso são faces distintas de uma mesma moeda. O Gebo e Sofia, João e Dorotéia são como desdobramentos de uma única alma, de uma única personagem que é, ao fim e ao cabo, a personagem arquetípica de toda a ficção de Raul Brandão: o homem dividido entre o sonho, que o eleva ao infinito, e a realidade, que o obriga a arrastar-se como um verme. E desta dialética participam também as personagens secundárias, Candidinha e Chamiço – ela aparenta o que não é: adula os ricos que lhe dão esmola e cujas casas frequenta assiduamente, mas no fundo sente por eles um ódio mortal e quer usurpar-lhes o lugar (cf. BRANDÃO, 1986, p. 111); ele, um pobre músico de feira que ganha a vida participando de pequenos espetáculos populares (BRANDÃO, 1986, p. 80), representa, como por sinédoque, a condição marginal do artista (o criador de sonhos) na sociedade capitalista.

Raul Brandão sugere, com a criação da personagem desdobrável, a multiplicação, *ad infinitum*, das máscaras em que a alma se derrama. De resto, este processo não tem passado despercebido dos críticos. José Carlos Seabra Pereira (1995) constatou que Brandão “dissolve a personagem progressivamente, desde a sua estereotipação esquemática à sua multiplicação”, e que tal dissolução assinala também “a anulação de um mundo estável, sólido, determinado em positividade e segurança” (p. 308-309). Daí que para o professor da Universidade de Coimbra a obra do criador do Gebo pareça estar “a meio caminho entre o dialogismo de Dostoievski e a tendência para a heteronímia num Fernando Pessoa ou em António Machado” (p. 311). Para Vítor Viçoso (1999), que também considera Raul Brandão como adepto da “descida aos subterrâneos do eu e da sociedade manifestos nos romances de Dostoievski”, “todas as suas obras são, no essencial, a captação hiperbolizada do diálogo interior com a sua alteridade fantasmática e a cena grotesca de personagens transfiguradas e deformadas como se fossem percebidas através de espelhos convexos” (p. 13 e 15). E falando propriamente de **O Gebo e a Sombra**, Urbano Tavares Rodrigues (1961), para quem esta peça “é um documento flagrante de existencialismo *avant la lettre*”, notava já em 1958 que “todas as personagens, ou quase todas, através dos quatro actos da peça, se interrogam a si próprias mais do que se dirigem aos outros” (p. 114-115). Nos anos 60, João Pedro de Andrade (*apud* REBELLO, 1994) classificou a peça como

“uma tragédia do nosso tempo”, tragédia em que o *fatum* antigo toma, no plano social, a forma da injustiça e da desigualdade das classes e, no plano metafísico, a for-

ma do “fantasma”, do “outro” que está “para lá do homem que todos nós somos”, que “se intromete na nossa vida e nos deixa esfarrapados”. (p. 90)

E para ficarmos por aqui,¹⁹ convém lembrar ainda o nome de Hernani Cidade (*apud* REBELLO, 1994), que avaliou a peça como “um drama da vida profunda, subconsciente” e que a qualificou como “a mais importante peça da coleção” (p. 91) que Raul Brandão publicara em 1923.²⁰ Terá razão Hernani Cidade, e o próprio Raul Brandão deve ter considerado **O Gebo e a Sombra** como a sua melhor peça dramática – não fosse assim e a peça nem seria a primeira a apresentar-se na edição de 1923, nem o seu título, escrito em letras garrafais na capa do livro, teria merecido tanto destaque ao lado dos outros dois.²¹

De resto, a mesma dialética do “Eu” e do “Outro”, à qual corresponde a dicotomia realidade/sonho, sustenta também todas as demais peças dramáticas de Raul Brandão.

O monólogo **O rei imaginário** exhibe-nos um único protagonista, o Teles, num conflito dramático consigo mesmo. O cenário é o de um calabouço em cujo interior é lançado, logo no princípio da peça, o Teles, “homem de sobrecasaca no fio e botas cambadas” (BRANDÃO, 1986, p. 121). A efabulação é constituída dos elementos narrativos com que a personagem, no seu monólogo, vai contando a sua história e expondo, assim, os motivos que fizeram de si um presidiário. Trata-se de um “antigo magistrado”, procedente de “família ilustre”, que a prática ilícita de “algumas porcarias”, o vício do jogo e ainda “uma vergonha maior” transformaram em pedinte: “De miséria em miséria acabei, é claro, por pedir à porta dos cafés e nas casas de jogo aos meus antigos condiscípulos” (BRANDÃO, 1986, p. 121). Há, sem dúvida, uma aura trágica que envolve a personagem, cuja degradação é progressiva – o Teles passa de magistrado a ladrão, numa trajetória pontuada por outras desgraças: a mulher morreu de desgosto, uma das filhas morreu tísica e a outra prostituiu-se aos dezoito anos de idade. Mas há também o grotesco que advém da compensação, simplória e ridícula, que o Teles encontra para a degradação da sua existência: na sua pelintrice de homem corrupto e esfarrapado, ele imagina, entretanto, que é “rei absoluto” e pode assim esquecer das horas que o enchem “de desespero e de vômito”, das horas em que chega “a ter vontade de morrer” (BRANDÃO, 1986, p. 123). “A minha imaginação é ridícula, diz ele, mas ampara-me” (BRANDÃO, 1986, p. 121).

¹⁹ Outros críticos respeitáveis também se manifestaram sobre **O Gebo e a Sombra**, como Jorge de SENA, Óscar LOPES e Guilherme de CASTILHO.

²⁰ A respeito desta “coleção”, ou seja, do volume intitulado **Teatro**, Luiz Francisco REBELLO (1994) tem outra opinião: a mais importante das três peças ali incluídas é **O doido e a morte**, “que é uma obra-prima e o momento mais alto de todo o teatro brandoniano” (p. 95). E David MOURÃO-FERREIRA, como já foi dito, prefere, dentre as três, **O rei imaginário**.

²¹ Veja-se, adiante, a reprodução da capa da 1. edição de **Teatro**.

A degradação proporcionou ao Teles o conhecimento do “fundo de mim mesmo” (BRANDÃO, 1986, p. 123), e desta experiência ele extraiu a lição que é a mais importante em toda a obra de Raul Brandão (1986):

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... Outra coisa me persegue agora para além da papelada dos autos, outra coisa em que não tinha pensado, porque o juiz julga segundo o código e a lei, e eu julgaria segundo outro fantasma que está a meu lado, segundo outro homem que tenho encontrado em mim e nos outros. (p. 122)

Assim, a personagem do Teles, densa, dúbia, trágica e grotesca ao mesmo tempo, revela-se portadora de uma admirável tensão dramática. Como rei absoluto ou como pelintra deplorável, ele impõe-se e subjuga o leitor/espectador pela pertinência da interrogação que o (nos) obsidia: “Que distância há entre o homem e o homem? entre o homem correcto, o homem de todos os dias e o homem capaz de praticar um crime?” (BRANDÃO, 1986, p. 123).

Trajectoria inversa à do Teles é descrita pelo protagonista do outro monólogo de Raul Brandão (1986), **Eu sou um homem de bem**. Aqui o confronto se dá entre um negociante bem sucedido, “conhecido e aplaudido na praça” (p. 151), e o seu alter-ego: “Chamar-te-ás o Remorso? Serás tu a Consciência com um C grande?” (p. 149), pergunta a personagem ao seu interlocutor-fantasma.²² Deste modo, a estrutura monologal resguarda, mais uma vez, um diálogo virtual entre duas personagens: um protagonista – o “homem de bem” –, que se ouve e que se vê claramente, e um deuteragonista – o seu fantasma – que nem se ouve nem se vê, mas cuja argüição pode ser deduzida das réplicas do primeiro:

— Aí te pões tu outra vez a rir, com um riso que me faz mal, e a recordar o ser que eu já fui quando era moço e que felizmente desapareceu do mundo... Esse? esse é que era eu?! Então o outro é que era eu?! o outro é que era o homem?! O outro que acreditava em tudo, iludido e pobre, o outro é que era o ser esplêndido e vivo?! Se fosse assim, a minha existência tinha sido inútil e eu não era o negociante conhecido e aplaudido na praça. Matei-o logo que pude. Durante muitos anos uma voz baixinha falou em mim, cada vez mais baixo, até que consegui calá-la. Um estremeção e morreu... Mas a bem dizer não fui eu que o matei – foi a vida que o matou. Enriqueci. Mas sinto na verdade que alguma coisa falta em mim para ser um homem. (BRANDÃO, 1986, p. 151)

²² É importante notar que o tema do *duplo*, tão recorrente na literatura depois das descobertas de FREUD – pense-se em **O retrato de Dorian Gray**, de Oscar WILDE, para citar apenas um exemplo bem conhecido entre muitos outros possíveis –, tem muita importância já na primeira metade do século XIX, quando começavam a surgir os primeiros sintomas da crise de consciência do burguês vitorioso. Quem se esquecerá, alguma vez, do “William Wilson” de Edgar Allan POE?

A trajetória do rei imaginário é de queda vertiginosa, da magistratura para a pelintrice e a cadeia; a desse outro, o homem de bem, é de ascensão social, da pobreza para o sucesso comercial. No plano moral, os dois são falhados; no plano social, um deu-se bem e o outro deu-se mal. Em última análise, os dois são “o verso e o reverso da mesma criatura” e aderem perfeitamente à “dialética essencial da obra brandoniana” (REBELLO, 1994, p. 101): “O Teles, juiz que acaba em ladrão, escorraçado pela sociedade, é a imagem degradada do ‘negociante conhecido e aplaudido na praça’, como este é a imagem respeitável daquele” (REBELLO, 1994, p. 102).

Em **O doido e a morte**, o conflito gera-se também entre duas figuras antípodas: o Sr. Milhões – um louco que se faz passar pelo “homem mais rico de Portugal” (BRANDÃO, 1986, p. 130) – e um Governador Civil que, bem instalado no seu gabinete, em vão se esforça por conferir respeitabilidade ao seu papel de “autoridade constituída” (BRANDÃO, 1986, p. 132). Ao ameaçar explodir o gabinete do governador com uma falsa bomba, o doido faz cair a máscara social do político bem sucedido. No final da farsa, pouco antes da chegada dos dois enfermeiros que irão reconduzir o doido ao manicômio, o Governador Civil, já inteiramente descomposto pelo medo da morte, reduzido ao mais grotesco aspecto da sua pequenez humana, acaba por confessar que não passou de um mentiroso ao longo de toda a sua vida:

GOVERNADOR CIVIL: Já que me nega um confessor, ouça-me ao menos de confissão. Ouça os meus pecados. Confesso que menti... que menti sempre que pude. Toda a minha vida foi uma mentira pegada. Espere! Ó meu Deus! Espere! espere! Que é que eu vou sentir na situação de cadáver? (BRANDÃO, 1986, p. 144)

Na eminência da morte, todas as máscaras caem, as identidades supostamente bem constituídas pulverizam-se: “Ser pulverizado, pertencer ao cosmos, viajar nas nuvens, que melhor quer o senhor? que mais quer o senhor?” (BRANDÃO, 1986, p. 135), diz o doido ao governador e o homem revela-se afinal na sua mais profunda ambigüidade, em estado fragmentário, como corpo em que se concentram identidades múltiplas, contraditórias e complementares entre si:

SR. MILHÕES: (...). Eu sou imperador, sou rei, sou Deus! Posso à vontade aniquilar o universo, ou fazer uma grande hecatombe. (...) Tudo depende de mim. Eu! eu! eu! (...) Em que se distinguem os heróis e os imperadores da canalha sem nome? Pelo número de homens que podem aniquilar sem responsabilidade nenhuma. (BRANDÃO, 1986, p. 132-133)

É, pois, um princípio estrutural do teatro de Raul Brandão, indispensável à construção do seu significado, a repetição sistemática da personagem-fragmento, ou personagem desdobrável, que desaparece aqui para reaparecer ali, transitando mesmo de um texto para outro – ainda que com nomes e aspectos distintos.

É o mesmo medo de morrer que, em **O avejão**, faz cair a máscara do puritanis-

mo beneficente de uma velha que se defronta, nas vascas da agonia, com o seu alter-ego, aqui disfarçado de fantasma da Morte:

CENA III

O AVEJÃO E A VELHA

A VELHA: Ah! és tu? és tu?... É talvez a hora tremenda. És o diabo? (O Avejão ri-se.) És talvez a consciência?... (O Avejão ri-se). És talvez a dúvida?... Eu nunca duvidei. (O Avejão ri-se; e ela afirma mais alto.) Nunca duvidei. Nunca duvidei. (BRANDÃO, 1986, p. 163)

O Avejão é implacável e não vai condescender com as súplicas da velha, que ainda quer viver mais um pouco. Mas o que entretece este simples “episódio dramático” de trágico e de grotesco não é propriamente a morte, que em si mesma é natural e inexorável. O pior é o arrependimento da velha no seu último instante de vida [“Não quero! Não quero! (...) Estou arrependida! Estou arrependida de ser santa!” (BRANDÃO, 1986, p. 169)]; o pior é mostrar-lhe, como faz o Avejão, que foi inútil toda a sua vida de caridade apenas aparentemente altruísta – porque, afinal, o que a velha queria para si mesma não era menos que a glória da vida *post mortem*:

AVEJÃO: Viveste de mentira. Foste iludida e vais morrer.

A VELHA: Não vivi! Não vivi! Então o que é a vida superior, a vida mais alta e completa, senão este esforço que fiz sempre para esmagar os maus instintos e as paixões? (...) senão este calvário onde deixei a carne aos farrapos, afastando de mim o pecado? Que há mais do que isto?...

AVEJÃO: A vida.

(...)

A VELHA: Não vivi esta vida, para chegar a outra vida.

AVEJÃO: Que não existe.

A VELHA: Tem de existir por força, ou então...

AVEJÃO: É inútil. Tudo é inútil.

A VELHA: Tudo o que fiz foi inútil? Todo o sacrifício foi vão e inútil? (O Avejão ri-se.) Toda a minha vida! Toda a minha vida! (BRANDÃO, 1986, p. 164-165)

Com esta peça – a última a ser publicada na íntegra pelo autor, em 1929 – fecha-se e reinicia-se o ciclo da criação dramatúrgica de Raul Brandão. Com efeito, a terrível sentença do Avejão (“É inútil. Tudo é inútil.”) e o desespero que ela provoca na velha remetem-nos novamente ao grito apavorado de Sofia, com o qual se encerra **O Gebo e a Sombra**: “Foi tudo inútil! foi tudo inútil!” (BRANDÃO, 1986, p. 116).

Trata-se, repito, de um teatro magistral a cujo conjunto será justo estendermos as palavras com que Jorge de Sena se referiu apenas a **O Gebo e a Sombra**: “texto de intensa e oculta teatralidade, denso de significações e reticências emocionantes” (SENA *apud* REBELLO, 1994, p. 93). Só é pena que a intensa teatralidade e a densidade semântica do teatro de Raul Brandão não o tenham levado mais vezes – como ele merecia, sem dúvida – aos palcos em que se fala a língua portuguesa. No Brasil,

Brandão ainda será provavelmente muito pouco conhecido. Em Portugal, a sua densidade semântica requer ainda outras interpretações, além daquelas que já foram realizadas.²³

CULTO DO FRAGMENTO, PULVERIZAÇÃO DA IDENTIDADE

Raul Brandão começou a firmar-se na carreira literária num tempo em que o Positivismo e o rigor científico, que marcaram profundamente o século XIX, deixavam já fissuras inquietantes na estrutura das sociedades chamadas modernas. Acontecimentos deploráveis como a guerra franco-prussiana e a violenta debelação da Comuna de Paris – para só falar do caso francês –, mostravam como as instituições políticas, sociais e econômicas vigentes estavam longe de promover o bem-estar, a justiça e o equilíbrio social que o liberalismo burguês prometia já desde 1789.²⁴

Em Portugal, a crise das instituições revelava-se mais aguda com o choque provocado pelo episódio do *Ultimatum* inglês de 1890. Moralmente abatidos, cansados da política “regeneracionista” e, no plano cultural, do pretensiosismo científico do modelo realista/naturalista que então se impunha à literatura e às artes em geral, os escritores da “Geração de 90” voltavam-se novamente para o mundo interior do indivíduo, para o sonho e a imaginação, para a profundidade abissal da alma huma-

²³ **O Gebo e a Sombra** estreou-se em 27 de março de 1927 no Teatro Nacional D. Maria II, com encenação de Araújo PEREIRA, que fora o fundador do Teatro Livre em Portugal no princípio do século XX e que depois, como professor do Conservatório Nacional, levou os seus alunos a interpretarem (já depois da morte de Raul BRANDÃO) **O rei imaginário** e **O avejão**. Posteriormente, o Gebo voltou a palcos portugueses em espetáculos realizados nos anos de 1966 (dos dois espetáculos realizados ao longo deste ano, um foi de responsabilidade do Teatro Experimental do Porto), 1985, 1993 e 1997. (Em Antuérpia, no ano de 1966, **O Gebo e a Sombra** teve uma encenação flamenga). Em 1982, a Sala Experimental do Teatro Nacional D. Maria II serviu ao “Espectáculo Raúl Brandão”, que incluía os textos de **O rei imaginário**, **O avejão**, **Eu sou um homem de bem** e **O doido e a morte** e que foi encenado por Varela SILVA. Mais recentemente, em 1995, o G.I.C.C. – Teatro das Beiras realizou o espetáculo **Dor e Sonho**, baseado nos textos de **Eu sou um homem de bem**, **O doido e a morte** e **O rei imaginário** (encenação de Rui SENA; dramaturgia de Rui SENA e Gil NAVE). E nesse mesmo ano os grupos Efêmero (Companhia de Teatro de Aveiro) e Pé de Vento realizaram o espetáculo **Um homem de bem**, baseado nos textos de **Eu sou um homem de bem**, **Memórias**, **Húmus** e **Hélia** (encenação de João LUIZ; dramaturgia de Maria João REYNAUD). Quanto à estréia de **O doido e a morte** em Lisboa, em récita única, no dia 1 de Março de 1926, é bom lembrar que o espetáculo, produzido pela respeitável Companhia Rey Colaço – Robles MONTEIRO, demonstrava bem a falta de percepção do caráter inovador do teatro de que ora me ocupo: foram representadas, juntamente com a peça de Raul BRANDÃO, pequenas peças do teatro mais convencional que então se fazia em Portugal, entre as quais estava a **Soror Mariana**, de Júlio DANTAS, que ALMADA-NEGREIROS tinha desancado em 1916, no seu virulento **Manifesto anti-Dantas e por extenso**. [No momento em que eu escrevia este artigo (jan. 2002)], encontrava-se em cartaz, na cidade de Braga, a farsa **O doido e a morte** representada pela Companhia de Teatro de Braga, com encenação de Antônio DURÃES).

²⁴ Aliás, à crença na felicidade advinda do progresso científico opunha-se, já no princípio do século XIX, a filosofia de Arthur SCHOPENHAUER – lembre-se que o filósofo alemão começou a escrever **O mundo como vontade e representação** em 1819. Um pouco mais tarde – mas ainda na primeira metade do século –, o **Manifesto comunista** (1848) de MARX e ENGELS viria acusar vigorosamente a falácia do progresso proposto pelo liberalismo burguês.

na, para as potencialidades do *Eu*. O narcisismo impunha-se mesmo como o único refúgio possível ao poeta daquele *fin de siècle* já completamente dominado por uma “organização social que afasta[va] cada vez mais o artista dos seus semelhantes e o relega[va] à posição de palhaço oficial ou de excêntrico desprezado” (DAICHES, 1967, p. 351). Excêntrico ou “nefelibata”, o artista só podia, com efeito, ocupar um lugar marginal na sociedade industrial, pragmática e utilitarista, que então se consolidava.²⁵ Nessa época, como notou Vítor Viçoso (1999),

Já não há qualquer possibilidade de diálogo entre o eu-artista e o mundo (o não-eu), a ruptura entre o interior e o exterior absolutiza-se, daí resultando uma introversão irreversível e uma inadequação radical entre a hipersensibilidade esteta e a sociedade. A recusa do mundo é, em suma, a repulsa da mácula que este inevitavelmente inculca a partir do momento em que o sujeito nele se embrenha. E, se o diálogo se inviabilizou (o monólogo é a cristalização literária desse ensimesmamento e emboscamento), do mesmo modo a aventura (a ação expansiva do eu no espaço do não-eu) e o desejo que a impulsiona ausentaram-se do campo semântico do “herói”. A este resta-lhe a orla onírica e narcísica onde se consome (...). (p. 166)

Era, pois, natural que surgissem, nessa mesma época de valorização do indivíduo em confronto com o mundo supercivilizado, as obras de Nietzsche e de Freud.²⁶ Por volta de 1930 (ano da morte de Raul Brandão), estaria já escancarado o caminho para os subterrâneos do “Eu”, para a descoberta da “contradição [que há] entre mim e mim” (BRANDÃO *apud* COELHO, 1976, p. 227).

Na verdade, não é apenas o Eu que se descobre múltiplo, desdobrável; é o mundo todo que, no ritmo acelerado do desenvolvimento industrial, tem as suas formas em processo permanente de renovação:

O mundo, cujos fenômenos se encontram num estado de constante fluxo e transição, produz a impressão de um contínuo no qual todas as coisas se fundem e se aglutinam e onde não existe diferença alguma, exceto as diversas abordagens e pontos de vista do observador. Uma arte de acordo com esse mundo não enfatizará apenas a natureza momentânea e transitória dos fenômenos, não verá no homem, simplesmente, a medida de todas as coisas, mas buscará também o critério de verdade no aqui e agora do indivíduo. (HAUSER, 1994, p. 898)

Ao eger o sujeito observador como “medida de todas as coisas”, a arte do fim do século XIX – o Simbolismo-Decadentismo na literatura, o Impressionismo na

²⁵ Clara ROCHA interpreta o narcisismo nas modernas sociedades capitalistas como “um modo de reagir contra a alienação da sociedade de consumo” (1992, p. 18).

²⁶ FREUD nasceu em 1856. Entre 1893 e 1896 divulgava já os seus conceitos de defesa e de recalamento, bem como os seus estudos sobre a neurose como resultado de um conflito entre o ego e a libido. Cerca de 1910, fazia a primeira formulação da sua teoria do “narcisismo”. Em 1923 (curiosamente, o mesmo ano em que Raul Brandão publicava o essencial da sua dramaturgia), publicava o ensaio *O ego e o id*, e em 1930 *O mal-estar na civilização* (Cf. “Quadro cronológico da vida e obra de Freud” em FREUD, S. *Textos essenciais da psicanálise*, 2001).

pintura – proclama o fim da forma fixa, sólida, estável. Cada sujeito é capaz de apreender apenas parcialmente o mundo, de acordo com a sua sensibilidade pessoal. E o mesmo sujeito pode, segundo o seu estado de ânimo, ver o mundo de uma maneira hoje, e de outra maneira amanhã. Estilhaçam-se, assim, as formas e as identidades, de maneira que a mais legítima concepção do mundo moderno é a que o identifica com o fragmento ou com uma colagem de diversos fragmentos.

Isto explica a simbiose dos gêneros, tão cara à arte finissecular, bem como a pretensa supremacia da ópera como obra de arte total, capaz de reunificar a música e a poesia.²⁷ Explica também o projeto simbolista de um teatro de “sentidos múltiplos”²⁸ e, provavelmente, está na origem do culto que a arte moderna, em geral, devota ao fragmento.²⁹ Strindberg (1996), no célebre prefácio a *Menina Júlia* (1888), já falava assim das personagens que criava:

As minhas personagens são caracteres modernos, vivendo numa época de transição, mais agitada e mais nervosa que a anterior. Pinteí-as então hesitantes, divididas, esquarteladas entre a tradição e a revolta. (...).

A alma das minhas personagens (o seu caráter) é um conglomerado de civilizações passadas e atuais, de pedaços de livros e de jornais, de pedaços de homens, de retalhos de fatiotas de Domingo tornados farrapos, tal como a própria alma é uma colagem de peças de todos os tipos. (p. 357)

Voltemos então a Raul Brandão. É fácil avaliar quanto o culto do fragmento³⁰ e o apego à personagem desdobrável – dividida, esquartelada, fragmentária – são tributários do seu “nefelibatismo” claramente enraizado no campo teórico do Simbolismo-Decadentismo. Mas não só. Brandão faz da adesão epocal à concepção de um

²⁷ “Pour Baudelaire l’originalité de Wagner, ce qui constitue son génie, c’est d’avoir compris que l’art consiste à pénétrer jusqu’à la réalité profonde et essentielle dont le poète entend parfois les ‘confuses paroles’. Ni la musique seule, ni seule la poésie ne parviendrait à l’exprimer. La musique ne parlerait pas assez clairement à l’intelligence, la poésie pas assez délicatement à la sensibilité. Il faut l’union de ces deux arts, réalisée dans le drame wagnérien, ‘l’un des deux arts commençant sa fonction là où s’arrêtent les limites de l’autre’” (ROBICHEZ, 1957, p. 35).

²⁸ “Théâtre à sens multiples, c’était déjà une idée de Mallarmé, que Gustave Kahn avait exprimée à son tour dès 1889. C’est ainsi que Mauclair interprétait Maeterlinck, et c’est à ce titre qu’on rangeait les pièces d’Ibsen parmi les oeuvres représentatives de la nouvelle dramaturgie” (ROBICHEZ, 1957, p. 181).

²⁹ Na sua *Estética teatral*, coletânea de “textos de Platão a Brecht”, Monique BORIE, Martine de ROUGEMONT e Jacques SCHERERER falam, por exemplo, do drama expressionista como um drama que “retomou a tradição trágica, mas em peças construídas de fragmentos, episódios. Dramaturgia da hipérbole e da alegoria, *da tensão entre os extremos*, o expressionismo, para além dos seus excessos, não deixou de exercer uma grande influência sobre autores tão diferentes como STRINDBERG e BRECHT nos seus começos” (BORIE, ROUGEMONT, SCHERERER, 1996, p. 416). (O itálico é meu).

³⁰ Relativamente à narrativa de Raul BRANDÃO, José Carlos Seabra PEREIRA chama a atenção para o “caráter obsessivo e clamoroso da (...) [sua] desconstrução estrutural (...) (em favor de uma anômala reestruturação fragmentária e reiterante) e do próprio jogo de recorrências e variações de temas e motivos, personagens, estilemas e lexemas” (1995, p. 281). Vítor VIÇOSO (1999), por sua vez, observa que a estrutura da obra brandoniana “remete-nos de imediato para o egocentrismo narrativo, para o fragmentarismo ou a descontinuidade, e para uma tessitura simbólica de analogias e correspondências” (p. 14) que suscitam, afinal, “uma estética do pânico, da desmesura e da deformação” (p. 15).

mundo em fragmentos o ponto de partida, estratégico mesmo, para a elaboração de uma obra de múltiplas facetas estéticas que lhe conferem uma modernidade singular – uma modernidade “completamente autonomizada dos movimentos literários que a tinham como bandeira na segunda década do século XX”, como nota Vítor Viçoso (1999, p. 99). Daí a dificuldade dos críticos nas suas tentativas de enquadrar esteticamente a obra do escritor.

Seabra Pereira (1995), por exemplo, admite que “o que Raul Brandão melhor antecipa, na literatura portuguesa e na europeia, em nível semântico-pragmático e em nível técnico-compositivo, é a literatura de inspiração existencialista, a narrativa do absurdo e a questionação formal do *nouveau roman*”, mas não deixa de notar que, em Brandão, “entre as heranças finisseculares e os rasgos proto-existencialistas afirmam-se os parentescos com o Neo-Romantismo saudosista”, para afinal concluir que “a mais congruente integração sistémica do idiolecto literário, do universo ficcional de Raul Brandão e da sua surrealizante (...) subversão do real pelo ‘sonho’ parece, sem dúvida, a da sua leitura à luz do Expressionismo, em Portugal tão raro e sáfaro” (p. 280). Temos, assim, um Raul Brandão cuja obra multifacetada evidencia ligações com o Romantismo, com “heranças finisseculares” e com o Existencialismo, o Surrealismo e o Expressionismo.

Vítor Viçoso (1999) nota logo que, para os escritores da geração de Raul Brandão, “a prática cultural finissecular deveria assentar na diversidade, na heterogeneidade e na assunção dum eclectismo que permitisse tanto a integração dum formalismo estético decadente, como duma literatura, tal o caso da eslava, dotada de um conteúdo ético e social” (p. 65). E concorda que é mesmo o apego de Brandão “a um expressionismo grotesco” o que o afasta “progressivamente da rigidez da codificação decadentista-simbolista” e lhe permite, “em convergência com o seu modo específico de viver e interrogar o mundo, um caminho próprio na literatura portuguesa, do fim do século XIX às três primeiras décadas do século XX” (p. 96).

Luiz Francisco Rebello também alude ao “simbolismo e o decadentismo finisseculares” como “característicos dos primeiros objectos literários de Raul Brandão (1994, p. 81), mas fala ainda de um “naturalismo” que todavia se confina “à arquitetura externa do drama” brandoniano, “cujo âmago está bem mais próximo do expressionismo” (p. 88). Rebello capta na obra de Brandão, para além da repetição obsessiva de personagens e situações,

uma obsidiante problemática, em que a prospecção psicológica, as preocupações sociais e a inquietação metafísica se entrelaçam e misturam, tal como se fundem um cristianismo e um socialismo, por igual anarquizantes, num cadinho onde se contorcem a miséria e a revolta, a dor e o sonho. (REBELLO, 1994, p. 89)

Em suma, a obra de Raul Brandão reflete, na sua dimensão semântica e na sua

estruturação formal, a mesma deliberada “pulverização” que vimos como elemento composicional ou como processo essencial à construção da personagem no seu teatro. A diversidade, a concepção do mundo como “colagem de fragmentos” está na base da sua estética e com frequência aparece tematizada no discurso das suas personagens: no de Sofia (“Será a vida só uma? Só uma?” – BRANDÃO, 1986, p. 74), no de João (“A minha alma! Eu não sei o que é a minha alma. Está muito funda! Se me debruço lá para dentro [...] vejo no fundo sombras que me metem medo” – BRANDÃO, 1986, p. 87), no do Teles (“Que mixórdia! e que canalha eu sou quando deparo com o fundo de mim mesmo!” – BRANDÃO, 1986, p. 123), etc.

Trata-se, sem dúvida, de uma obra particularmente moderna, e de uma modernidade militante, que jamais perde de vista o seu apelo social. O projeto estético de Raul Brandão traz no bojo o seu projeto revolucionário, de desconstrução e reconstrução do mundo. E no universo das suas criaturas parece erguer-se acima de todas, como figura emblemática do seu processo criador, o Sr. Milhões, que em **O doído e a morte** ameaça explodir a “autoridade constituída”. Cito-o aqui em guisa de conclusão: “Pulverizando-o comigo e com o globo, realizo o pensamento dos mais altos filósofos”. “Fazendo saltar o globo, suprimo para sempre os gritos e todas as injustiças” (BRANDÃO, 1986, p. 135-134).

RAVL BRANDÃO



O·GEBO·E
A·SOMBRA

- O·REI·IMAGINARIO·-
- O·DOIDO·E·A·MORTE·-

Figura 1: Capa da 1ª edição do volume de *Teatro* (1923).



ESPECTÁCULO RAÚL BRANDÃO	
O REI IMAGINÁRIO	— Jacinto Ramos
O AVEJÃO	— Catarina Avelar – Velha Carlos Duarte – Avejão Costa Ferreira – Sr. Caetano Josefina Silva – Velha Paula Mora – Velha Madalena Braga – Velha Lúcia Maria – Criada
EU SOU UM HOMEM DE BEM	— Rui de Carvalho
O DOIDO E A MORTE	— Varela Silva – Sr. Milhões António Anjos – Governador Civil Luz Franco – D. Ana Baltazar Moscoso António Banha – Nunes Carlos Pimenta – Enfermeiro João de Carvalho – Enfermeiro
ESPAÇO CÊNICO, DIRECÇÃO E ENCENAÇÃO — Varela Silva	
LUMINOTECNIA	— Luís de Almeida
Operador	— Mário Andrade
SONOPLASTIA	— Leonel da Silva
Operador	— António Venâncio
CONTRA-REGRA	— Manuel Guicho
PONTO	— Salvador Santos
CENA	— José Palma
Operador	— José Vicente
GUARDA-ROUPA	— Emília Lima

FOTOS E DESIGN DE GARIZO DO CARMO
FOTOLITOS DA REPROSCAN — IMPRESSO NAS OFICINAS DA D. G. C. S. — 1000 Exempl.
1982

Figura 2: Programa do “Espectáculo Raúl Brandão”, de 1982.



Figura 3: Cartaz da peça **O doido e a morte** encenada por António Durães, em Braga – Portugal, janeiro/fevereiro de 2002.

Résumé

Cet article a pour but de relever certaines procédés modernes caractérisant la construction des personnages de l'oeuvre théâtrale de l'écrivain portugais Raul Brandão (1867-1930). Il s'agit de démontrer la façon dont son culte au fragment se projète sur le morcellement des personnages. Ceux-ci fréquemment se ressemblent tellement les uns aux autres qu'on dirait s'agir du même personnage. En fait ce que le théâtre brandonien veut représenter est le drame de l'individu en lutte avec son propre double.

Mots-clé: Raul Brandão; Théâtre portugais; Théâtre moderne; Personnage dramatique; Personnage-fragment.

Referências

BORJA, Luís de. Os nefelibatas. In: GUIMARÃES, Fernando (Org.). **Ficção e narrativa no Simbolismo**. Lisboa: Guimarães Editores, 1988. p. 25-43.

BRANDÃO, Raul. Dor suprema. **Correio da Manhã**, Lisboa, 31 de dezembro de 1895.

BRANDÃO, Raul. **Teatro**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986. (Obras Completas de Raul Brandão, 3).

COELHO, Jacinto do Prado. Raul Brandão: a consciência burguesa de culpa. In: **Ao contrário de Penélope**. Venda Nova: Bertrand, 1976. p. 227-233. (Tempo Aberto).

CORREIA, Maria Clara Abelho Amarante Nunes. **A negação como elemento de teatralidade na obra de Raul Brandão**. Lisboa, 1988. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

DAICHES, David. A crítica e a sociologia. In: **Posições da crítica em face da literatura**. Trad. T. Newlands Neto. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1967. p. 349-364.

DICIONÁRIO Lello Popular. Porto: Lello Editores, 1996.

FERREIRA, David Mourão. Nota sobre o teatro de Raul Brandão. In: **Tópicos de crítica e de história literária**. Lisboa: União Gráfica, 1969. p. 109-116.

FREUD, Sigmund. **Textos essenciais da psicanálise: a estrutura da personalidade psíquica e a psicopatologia**. 2. ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2001. v. 3. (Biblioteca Universitária, 53).

GASPAR, Luís Manuel; JORGE, Maria. Raul Brandão: cronologia. **Ler**. Lisboa, n. 52, p. 52-54, 2001.

HAUSER, Arnold. Naturalismo e Impressionismo. In: **História social da arte e da literatura**. Trad. A. Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 727-955 (Paidéia).

MIRANDA, Orsini de. Teatro: o novo livro de Raul Brandão. **De teatro: revista de teatro e música**. Lisboa, n. 13, p. xvi, set. 1923.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Raul Brandão e o legado do Expressionismo. In: **História crítica da literatura portuguesa: do fim-de-século ao Modernismo**. Lisboa: Editorial Verbo, 1995. v. 7. p. 267-311.

REBELLO, Luiz Francisco. Prefácio. In: FONSECA, Antônio José Branquinho da. **Teatro**. 2. ed. Lisboa: Portugália, s./d. p. 7-37.

REBELLO, Luiz Francisco. Nota introdutória. In: SÁ-CARNEIRO, Mário de; PONCE DE LEÃO, Antônio. **Alma**: original em 1 ato. Lisboa: Rolim, 1987. p. 7-24.

REBELLO, Luiz Francisco. Um teatro de dor e de sonho. In: **Fragmentos de uma dramaturgia**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994. p. 67-104. (Temas Portugueses).

ROBICHEZ, Jacques. **Le Symbolisme au théâtre**; Lugné-Poe et les débuts de l'OEuvre. Paris: L'Arche, 1957.

ROCHA, Clara. **Máscaras de Narciso**; estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Almedina, 1992.

RODRIGUES, Urbano Tavares. O Gebo e a Sombra: o mal e a dor no mundo dos humilhados. In: **Noites de teatro**. Lisboa: Ática, 1961. v. 2. p. 113-120. (Ensaio).

STRINDBERG, August. Prefácio a **Menina Júlia**. In: BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques (Org.). **Estética teatral**: textos de Platão a Brecht. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. p. 355-357.

SZONDI, Peter. **Théorie du drame moderne (1880-1950)**. Trad. Patrice Pavis, Jean Bollack, Mayotte Bollack. Lausanne: L'Age d'Homme, 1983. 145p. (Théâtre Recherche). Tradução de: **Theorie des modernen dramas (1880-1950)**.

VIÇOSO, Vítor. **A máscara e o sonho**: vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão. Lisboa: Cosmos, 1999. (Cosmos Literatura, 42).