

Christine Zurbach (DLL/UE)

Contributo para o livro de homenagem ao Professor Augusto da Silva

Modernidade da obra teatral de Raul Brandão

O escritor Raul Brandão (1867-1930) costuma ser apresentado nos estudos de literatura portuguesa contemporânea como, para António José Saraiva e Oscar Lopes, "o principal re-elaborador [...] dos motivos da novela russa" ⁱ, ou ainda, para David Mourão-Ferreira, "o prosador prestigioso de *A Farsa*, de *Os Pobres*, de *Húmus*" ⁱⁱ e até como "um caso único na prosa portuguesa" ⁱⁱⁱ. De facto, acentua-se habitualmente o seu trabalho de contista/novelistas e de prosador e os mesmos estudos evocam, por outro lado, a obra teatral que também escreveu como a "dramatização de uma problemática" ^{iv} geral do resto da sua produção literária ou valorizam os temas, "admiravelmente teatralizados". Podíamos ver nestas leituras um olhar mais atento ao conteúdo de ideias do que ao trabalho formal e genérico que caracteriza a dramaturgia de Raul Brandão. Aliás, João Pedro de Andrade afirma que "o teatro viveu sempre no espírito de Raul Brandão como um sonho adiado"^v.

Noutro tipo de investigação, orientada para o estudo do teatro e da história da literatura dramática, encontramos também uma avaliação que nos parece limitada desta parte da obra do escritor. Com efeito, este tipo de trabalho crítico aprecia com frequência o teatro de Raul Brandão em termos comparativos com o resto da sua obra. Assim, encontramos Luiz Francisco Rebello evocando uma "meia dúzia de obras [...] não atingindo porventura os cimos a que se eleva a sua ficção não-dramática (excepção feita para *O Doido e a Morte*)"^{vi}, ou Urbano Tavares Rodrigues escrevendo, pelo contrário, que "foi no teatro que Raul Brandão mais acabadamente soube exprimir-se"^{vii}. Por vezes, as leituras revelam também um outro tipo de perspectiva que tenta estabelecer comparações das peças entre si, procurando uma hierarquia muitas vezes fundamentada num gosto ou num juízo impressionista; o ensaísta Guilherme de Castilho é disso testemunho nas páginas em que analisa o teatro de R. Brandão e cita as divergências dos críticos em relação ao valor desta ou daquela peça, preferindo ora o seu tom trágico, ora o seu carácter burlesco.

O presente ensaio não pretende, no entanto, fazer uma crítica da crítica nem produzir interpretações originais das cinco peças que chegaram a ser acabadas pelo escritor e são da sua exclusiva autoria^{viii}. Procurará, sim, analisar esta parte da obra de R. Brandão tendo em conta a existência dum outro grupo de textos igualmente da sua autoria: trata-se dos seus escritos sobre o teatro, constituídos no essencial por artigos de crítica teatral publicados em jornais diversos entre 1895 e 1925^{ix}. Se bem que este conjunto possa ser considerado como um enunciado de princípios ou de regras para a arte teatral da época, não se trata aqui de estabelecer comparações entre as obras finais e um projecto inicial implícito nestas crónicas jornalísticas; isto conduziria apenas a mais uma apreciação redutora tendo por objectivo verificar, por exemplo, se o autor teria ou não conseguido dar corpo às suas intenções.

Seguiremos antes neste ponto o entendimento de Umberto Eco na sua Introdução à segunda edição de *Obra*

aberta do significado do estudo dum "poética", - como estudo dum "projecto de obra a realizar" e não dum sistema de regras coercitivas, conforme a interpretação clássica das artes poéticas. Procuraremos entender a produção literária de Raul Brandão no domínio teatral, as críticas e as peças, como um trabalho artístico profundamente ligado ao quadro cultural e estético dos finais do século passado e dos princípios do século XX; com efeito, os pontos de vista expressos pelo autor inscrevem-se dum forma bastante clara numa atitude de reacção à realidade teatral dominante na altura e já em contradição com a arte pressentida pela vanguarda literária, e não só no campo do teatro.

Estudar o teatro e os escritos sobre o teatro de R. Brandão enquanto "poética", ou seja um conjunto constituído por um projecto a realizar e objectos artísticos realizados, deveria por fim conduzir a um entendimento do fenómeno teatral na sua vocação comunicativa particular; com efeito, o que distingue os géneros literários é em grande parte a sua estruturação formal, mas também o modo como é efectivada a sua recepção. Esta preocupação parece bem evidente nas "Duas linhas sobre teatro" de 1925 nas quais o escritor evoca o destinatário e a finalidade do seu trabalho de dramaturgo: "Caminhamos vertiginosamente para um mundo novo, que se está a gerar no tumulto e na dor da nossa época. [Por isso] desejava que se fizessem peças para o povo, teatro que ele pudesse compreender e amar, Arte, enfim, na frase de Tolstoi, que aproximasse os homens dos homens e os tornasse irmãos". Raul Brandão exprime nestas linhas o ideal novo do teatro no princípio do século, semelhante ao seu projecto de escritor da modernidade reflectido na sua temática e no seu trabalho formal.

Qual era a relação do escritor com o teatro? Encontramos no estudo de J. P. Andrade^x a expressão "um sonho adiado", surpreendente, sem dúvida, mas justificada a vários títulos. Podemos primeiramente entendê-la como significando "não-realizado" - e o número reduzido de obras concluídas, em contraste com a grande quantidade de projectos ou esboços (ver L.F.R., op. cit., p.17 a 20) assim como a data tardia da publicação do volume *Teatro* (-1923, R.B. tem 56 anos) comprovam este entendimento. A seguir, a expressão pode implicar que a realização não tenha sido definitivamente abandonada, mas antes tida como impossível para o tempo correspondente ao projecto e por isso remetida para um tempo futuro talvez mais favorável. Finalmente, sabemos pelos textos em que Raul Brandão evoca a arte teatral, na *Farsa* ou nas *Memórias*, a que ponto era ambígua a relação do poeta com o género dramático. Reflectindo nomeadamente sobre a acção exercida pelo teatro sobre o público, Raul Brandão confessa que é uma arte que o atrai e repele ao mesmo tempo: ao seu carácter impuro devido à dependência de um público que paga para ser lisonjeado, opõe-se a sua maior qualidade que consiste no aspecto directo e imediato da comunicação teatral, susceptível de comover e influenciar o público. O teatro era para o poeta "uma arte que não substitui a feroz realidade", antes a mostra na sua nudez trágica^{xi}. E na verdade os palcos dos anos 1890-1920 não ofereciam a este espectador tão exigente uma tal autenticidade, como poderemos ver mais adiante nos escritos sobre o teatro desse período.

Assim, o teatro-"sonho adiado" é a tradução dum dificuldade em realizar e levar a cabo desde logo um projecto que pressupunha uma transformação profunda da vida artística e cultural na qual se movia o género dramático da altura: "Isso que para aí se representa não faz pensar, nem rir, nem chorar: irrita. [...] Vem-se a gente

embora com a impressão de que actores, frases, cenário, é tudo de papelão, fingido e feito de propósito para nos incomodar", escrevia R. Brandão em 1895^{xii}.

Vejamos portanto o conjunto de escritos sobre o teatro. Se bem que numa maneira nem sempre igual no que diz respeito a importância relativa de cada uma delas, podemos definir três linhas mestras que estruturam o pensamento do escritor sobre esta questão: a primeira, fundamental, enuncia o que deve ser e o que não deve ser o drama moderno; a segunda decorre da anterior na medida em que implicitamente esta pede uma crítica do teatro contemporâneo que servirá assim de modelo negativo concreto; por fim, surgem alguns elementos mais precisos quanto à escrita ou à construção dos textos futuros, mas dificilmente poderiam ser considerados isoladamente como regras ou normas explícitas, sendo demasiado incompletos para lograrem derrubar a técnica da peça "bem feita" já consagrada e ainda em vigor.

Lembremos rapidamente as circunstâncias em que os textos de Raul Brandão sobre o teatro foram escritos. Em primeiro lugar, como ele próprio o confirmou quando proclamou: "Trabalhei sempre nos jornais", o escritor deu à produção jornalística um espaço importante na sua actividade literária, diversificando a sua intervenção nesse campo, não só segundo a qualidade e a importância dos jornais e revistas por que se interessou, como pela própria forma da sua colaboração. Encontramo-lo assim trabalhando como repórter, jornalista ou escritor/autor de textos de alto nível literário, desde 1895 até ao fim da sua vida, dando colaboração ao *Correio da Manhã* de Pinheiro Chagas e à *Revista de Portugal* de Eça de Queiroz, interessado por revistas como *O Universal* e *O Imparcial* que lhe permitiram a expressão numa maior fantasia, apoiando como "técnico" a imprensa progressista como no caso de *A República* em 1911, etc...^{xiii}

Voltando agora aos textos que desenvolvem a temática teatral, estes surgem num período que nos parece merecer algum esclarecimento, sendo relativamente bem delimitado no tempo e na própria evolução literária do escritor. Distinguiremos os três primeiros^{xiv} com data de 1895 em função do critério temporal que acabamos de enunciar. Trata-se do "fim-de-século" que, no plano político e social, corresponde a uma fase de instabilidade mas que, no plano literário, vê irromper e desenvolver-se "uma iniludível renovação da literatura portuguesa, através do ascendente de correntes empenhadas numa produção descomprometida"^{xv} ou, por outras palavras, o Decadentismo e o Simbolismo que conquistam um lugar dominante em relação à geração realista e naturalista confinada ao romance e a uma parte do teatro. Estamos com efeito no período de expansão e de predomínio dessas correntes esteticistas em que R. Brandão tem um papel influente, se bem que de forma distanciada se considerarmos que a sua produção, sendo "mais esparsa, lhe prolonga o estatuto de promessa literária a confirmar"^{xvi}, evoluindo mais tarde para a afirmação da sua singularidade nos princípios do século XX. Importa reter em todo o caso o factor de ruptura que constituiu o elemento indispensável para a renovação. "Nefelibatas" de 1891 ou "Anarquistas das letras, petroleiros do Ideal" em busca da arte moderna, os artistas portuenses desta tertúlia exigiam uma transformação significativa da arte aplicada sobretudo ao domínio da lírica, mantendo-se a ficção narrativa num certo tradicionalismo. Quanto ao teatro, encontramos nos finais de 1894, no primeiro número da *Revista d'Hoje* dirigida por Júlio Brandão e Raul Brandão, um artigo intitulado "A

literatura dramática" por D. João de Castro, exemplar da atenção que os dois directores dedicavam aos aspectos teóricos e críticos neste domínio e que será novamente reflectida nas colaborações de Raul Brandão no ano seguinte, em 1895, prestadas ao *Correio da Manhã*.

Neste contexto finissecular, o teatro vive simultaneamente um período de crise no plano da literatura dramática e de êxito, algo surpreendente, junto do público. Mas a contradição é só aparente: o bom acolhimento é para uma literatura que, segundo D. João da Câmara, é reveladora da "mediocridade assustadora a que o nível intelectual da sociedade havia descido"^{xvii}; no caso presente, o dramaturgo evoca indirectamente as tendências dominantes, neo-românticas (com a reconstituição histórica) e realistas ou naturalistas no prolongamento da época anterior. O poema dramático de estética simbolista ou a imitação do drama maeterlinckiano não passaram infelizmente de tentativas e não permitiram, antes de António Patrício, uma autêntica mudança.

É portanto neste quadro que aparecem as crónicas literárias de Raul Brandão sobre temática teatral no *Correio da Manhã*. O tom por vezes francamente contundente e quase sempre polémico que caracteriza estes textos é provavelmente ainda o do nefelibata ou até o do escritor anarquista da *Revista d'Hoie* que citava Bakunine. Tomemos como exemplo a frase seguinte: "Quero lá saber eu das duquesas que dizem coisas engraçadas e da história decorativa de velhos reis imbecis" ou: "o Teatro aborrece e irrita [...] É uma coisa complicada e embirrenta. O público despreza-o e faz bem." De facto, o tom é apropriado à gravidade das críticas feitas ao teatro da época. Para além desta forma um tanto agressiva de se exprimir, R. Brandão encontra também na passagem em que evoca a peça *Dor suprema* de Marcelino Mesquita um momento favorável para a afirmação da sua sinceridade contra a hipocrisia: "Escrevo o que sinto; ... ataco...; sou sempre sincero, o que me tem apenas servido para que a calúnia me morda: pena é que me não apareça cara a cara, para lhe partir os dentes". Um outro tipo de expressões aparece igualmente, carregadas de ironia mordaz; a propósito de *Adão e Eva* de Jaime Cortesão, R. Brandão usa a palavra 'mulheres' mas, escreve ele, "por não poder empregar a outra..." quando fala do tipo de teatro ao qual os críticos estão habituados: um teatro "que só se interessa pelo que pensam as mulheres, pelo que dizem as mulheres e pelo que fazem as mulheres". Aliás, uma parte importante das críticas negativas dirigidas ao teatro do seu tempo tem por alvo a crítica teatral, "os literatos, os snobs", "os senhores" a quem desagradava um teatro que "rompeu com tudo", como no caso de Mesquita na *Dor suprema*. Voltaremos a falar do papel da crítica na manutenção de certos aspectos genéricos canonizados postos em causa por R. Brandão.

Referimos uma linha mestra dos textos que estudamos, ligada à avaliação feita pelo dramaturgo perante a dramaturgia que imperava nos palcos portugueses dos finais do séc. XIX. Como Ramalho Ortigão o fizera nas *Farpas* dos anos 80, R.B. pronuncia-se de maneira bastante negativa sobre a literatura dramática e as suas realizações em Portugal nas últimas décadas do séc. XIX. Com efeito, os seus textos sobre o teatro tecem dois tipos de comentários; alguns são de carácter geral e extensivos à actividade teatral no seu conjunto, envolvendo o texto e a sua apresentação cénica enquanto que os outros têm o carácter preciso que pertence à crítica jornalística e à polémica de natureza estética ou literária, por vezes citando nominalmente as obras ou as

pessoas visadas. Eles seguem, aliás, os artigos publicados na mesma altura na *Revista d'Hoje*. No número inaugural D. João de Castro ataca "a obra dramática de Pinheiro Chagas e sua descendência, isto é, [...] todo o drama neo-romântico de reconstituição histórica"^{xviii}; no terceiro número, Armando Navarro pronunciara a "morte iminente" do teatro enquanto que no número anterior Júlio Brandão corroborava as críticas de D. João de Castro e louvava o "naturalismo ingénuo" de *Os Velhos* de D. João da Câmara. O rol de autores que citamos pode desde já dar a entender que, perante a época, R. Brandão não estava só no seu questionamento dos modelos e dos factos culturais; a sua originalidade será, comparativamente, a de propor uma dramaturgia decorrente de alguma maneira do seu trabalho de reflexão crítica, dado que podemos vê-lo partilhar o mesmo tipo de rejeição do teatro neo-romântico e de louvor do teatro naturalista.

Vejam, no quadro dos comentários que chamamos "precisos", quais os nomes ou obras citados: na primeira crónica no *Correio da Manhã* de 17 de Maio de 1895, são as "peças decorativas" de Henrique Lopes de Mendonça, por um lado, e as obras duma "simplicidade complicada e embirrenta" de Eduardo Schwalbach ao lado duma comédia "literária e penteada" do francês Richepin, por outro. Nas obras que consultámos sobre a história do teatro português, autores como Luciana Stegagno Picchio, Luiz Francisco Rebello ou Duarte Ivo Cruz são unânimes ao apresentarem o panorama teatral desse período; várias correntes coexistem, dispersas e heterogéneas. São elas os avatares do romantismo, que dominam com os dramas históricos em verso de M. Mesquita, L. de Mendonça e D. João da Câmara; André Brun e E. Schwalbach que representam por outro lado a comédia portuguesa de costumes, segundo a tradição ou inspirada também na produção francesa pós-romântica de Augier, Dumas Filho, Sardou e Daudet. A referência a Richepin é representativa deste tipo de textos que eram traduções ou adaptações ao gosto português. Esta situação prolonga-se seguramente no primeiro quartel do século seguinte porque R. Brandão se refere novamente por duas vezes a estas influências estrangeiras, mais precisamente francesas, em termos muito depreciativos; ataca, em 1921, a propósito de *Adão e Eva* de Jaime Cortesão, o teatro francês, "uma arte convencional", visivelmente sem vigor e sem força, de "mulheres"... e, mais tarde, em 1925, afirma redondamente: "Detesto o teatro francês - detesto o teatro em frases [...] artificial e inútil".

As outras referências explícitas, positivas desta vez, são para *Os Velhos* de D. João da Câmara e *Dor suprema* de Marcelino Mesquita, representativas dos primeiros passos do naturalismo na cena portuguesa. A admiração de R. B. vai também para *Adão e Eva* de J. Cortesão, "essa terrível peça tão discutida e que vários jornais têm tentado esmagar" e que ele chama em 1921 "início dum teatro novo". Consideremos estas críticas positivas, até entusiásticas, no que elas representam na apreciação geral feita pelo escritor-crítico do panorama teatral da altura. Os artigos acabam por opor autores e tipos de peças, mas esses casos particulares são avaliados dentro dum quadro mais vasto, o do "teatro que para aí se representa". É um teatro que "aborrece e irrita", que exagera e complica, embirrento e que não é humano; cujo conteúdo são "banalidades, sentimentos falsos, palavras escritas pelo autor gelado e indiferente, coisas empalhadas", para citar em desordem algumas das expressões mais frequentes, sublinhando dois aspectos que constituem a dominante do seu desagrado: a falsidade ou a falta de autenticidade provocada pelos traços literários (a peça "literária e penteada" de Richepin) que dominam o conteúdo a ponto de lhe retirarem toda a capacidade de comover ou "impressionar" o público,

mais disposto a "desprezá-lo" - ou mesmo a pensar que foi "feito de propósito para incomodar". R. Brandão tem também uma palavra para a má execução por parte dos actores, na realidade vítimas dos textos de má qualidade que lhes dão: "Claro que todos os actores hão-de sempre ser maus a representar banalidades [...]; escrevam peças humanas [...] e verão como os grandes actores aparecem". Como é "por não termos peças [...] que não temos actores e [...] que o público se não interessa pelo teatro", o ponto crucial da renovação teatral será naturalmente a questão da dramaturgia. Aplaudindo as três obras que já citámos, R. B. explica também como elas não são já só "palavras, palavras, palavras". Veremos assim transparecer nos seus elogios o que identificamos como primeira linha de leitura para os textos em análise, quer dizer, a definição do que deve - e não deve - ser o drama moderno.

Julgando pelos termos utilizados para traduzir qual o efeito produzido no público, verificamos logo que o tom é outro. *Dor suprema* foi representada "superiormente" por actores "magníficos de realidade e de dor", conforme a tese avançada anteriormente por R. B.: "Os actores - tão verdade é que as peças é que em geral os fazem". Quanto ao público, o drama é uma obra que "impressiona", "domina o público", que "comove, faz pensar ou irrita". Desta vez a irritação já não é sentida por aqueles a quem o texto aborrecia mas, pelo contrário, por aqueles a quem o outro teatro agrada: a peça é "discutida com fúria, levantada às alturas ou arrastada pela lama negra", o que se explica pela "probidade" do seu autor" escrevendo "sem receio de desagradar, sem pensar nos aplausos da multidão ignara". Apresentada como uma obra de ruptura, a peça é "uma obra própria" ou original, afastada dos modelos estrangeiros ou nacionais canonizados que R. B. tão severamente ataca. À proibidade e à originalidade, o espectador-analista entusiasta acrescenta mais uma qualidade: a escolha da simplicidade, de processos "simples e secos" para levar o público a "voltar à simplicidade primitiva"; acabando com a peça decorativa ou bem carpinteirada, M. Mesquita pôs de parte a retórica "sem piedade" e construiu o seu drama "apenas com duas criaturas em cena, durante três actos". Esta obra polémica não podia deixar de agradar ao escritor R. B. para quem a literatura nunca seria um mero exercício dum talento amestrado ao serviço do teatro que "os senhores imaginaram, derrancado e sem fibra, sem coração para bater e sem cérebro para pensar". Uma afirmação (extrema?) é significativa duma rejeição total do fingimento e da imitação tradicionais: "Esquecemo-nos que se está a representar [...]. Quase não há a preocupação do teatro, tão descarnado, tão seco é tudo aquilo", a representação de "duas criaturas vivas". Por isso, os detractores desta escrita nova comparam-na com "um banco de autópsia", negando ao teatro e à literatura esta vocação científica. Entramos aqui no debate sobre o naturalismo acerca do qual teremos que mencionar a presença no texto de dois adjectivos utilizados por Raul Brandão referindo-se a *Dor suprema*: "É pelo menos um drama naturalista" e, mais adiante: "é um drama realista". O primeiro identifica nitidamente a peça com uma escola ou uma corrente literária nascida nas últimas décadas do século XIX e levada tardiamente para os textos dramáticos, como o mostra o exemplo francês. Ao mesmo tempo que Brunetière proclamava a bancarrota do naturalismo na literatura, abre em Paris uma sala de teatro que influenciará seguramente o teatro europeu até ao século XX; trata-se do "Théâtre Libre" de A. Antoine, em 1887. De maneira muito sintética, resumindo a chave desta estética dramática e espectacular, encontramos uma afirmação de Emile Zola, pondo em primeiro plano a necessidade de pôr em cena obras de maior verdade, contra as convenções literárias do teatro

puramente mecânico e retórico, cortado da realidade e inimigo da verdade. O escritor deve ser um observador e um analista da realidade e do meio social contemporâneo. É preciso dizer a verdade da vida: "O drama [de M. Mesquita] é uma catástrofe arrancada com lágrimas e dor à Vida", mostrada no palco na sua dimensão particular, - "uma família impelida para a desgraça pela morte de uma filha" -; mas é preciso também atingir a universalidade, traduzida aqui no uso das maiúsculas para duas palavras, a Vida e a Morte; "resta-lhe agora aplicar o processo a um problema mais vasto", acrescenta Raul Brandão sem deixar de aplaudir M. Mesquita, para dar ao drama quotidiano uma dimensão simbólica. Uma última constatação: nesta crítica o autor coloca claramente o problema da utilidade ou da finalidade do "teatro", rejeitando aquele que é feito para divertir "nesta época de egoísmo e de desesperada luta pela vida". O comprometimento da literatura ou da arte com o social, o histórico ou (afinal) o transitório será a única maneira de impedir o seu afundamento na mediocridade. Ele tem que "fazer bater mais rijo o coração ou nos [absorver], fazendo-nos perder a personalidade", e assim comovidos, seremos capazes de entender o sofrimento alheio e, como o leitor que Brandão interpela no fim, de dizer ao desgraçado que deseja morrer: "- Vive! -Sê feliz!..." Sabemos no entanto que uma total identificação ou um total afastamento da teatralidade do teatro pode ter, pelo contrario, o efeito de impedir o reconhecimento do real numa verdade que esquece o papel da ilusão teatral na representação. O que parece dominar todavia aqui no plano do efeito procurado é um retorno aos valores essenciais de humanidade e de compaixão que tecem o conjunto da obra de Raul Brandão. O debate dum "grande problema social ou psicológico" é o fundamento do drama moderno, rivalizando assim com o romance que tinha sido até aí o único género aberto para a descrição e a análise da sociedade, para a imitação da realidade ou da vida. Teatro e romance interpenetram-se doravante através do abandono da retórica pela nova dramaturgia realista.

"Uma fonte, aberta em rocha viva, donde corre um fio de água límpido e frígido como um fio de lágrimas": eis a imagem com a qual R. Brandão caracteriza o outro dramaturgo elogiado nestas crónicas literárias, D. João da Câmara. A maior qualidade reconhecida ao dramaturgo é igualmente a sua humanidade; "as suas obras ficarão no nosso teatro porque são profundamente humanas" e as suas figuras, "os tipos dos seus dramas", são iluminados pela piedade. Uma temática comum acompanhada por processos idênticos: "ele não dispõe de grandes efeitos" ou, por outras palavras, procura a simplicidade nos meios artísticos que utiliza. 'Humano' e 'simples' são dois adjectivos que passam a significar de forma quase idêntica, se analisarmos um último traço relevante para Raul Brandão na escrita do "poeta" D. João da Câmara: trata-se do objectivo que lhe é atribuído, a busca da verdade que os poetas vão descobrir "através de todas as máscaras". As personagens escolhidas na categoria social mais baixa, os "desgraçados" e os "infelizes", são aqueles que conquistam maior grandeza à medida da sua degradação, revelando a sua alma imortal, eterna, onde se encontra a verdade. A "fonte aberta em rocha viva" é o próprio poeta cujo sofrimento dá autenticidade e verdade à sua obra. Podíamos estranhar esta marca que seria antes romântica: "tinta espalhada sem dor, só tinta fica"; mas parece que o sofrimento referido aqui deva ter uma outra significação. O autor não deve exprimir a sua subjectividade, mas pôr a sua sensibilidade e a sua capacidade emotiva ao serviço da criação. Este tema lembra uma passagem da crítica intitulada "Cómicos" de Dezembro de 1895 dizendo: "Um actor ou um escritor tem obrigação, mesmo por proibição artística, de gastar todo o seu cérebro e todos os seus nervos a criar [...], de endoidecer ou de ter talento. E quando o não tenham, calem-se ou tratem de nos levar pela piedade"^{xix}. Mais tarde, e com maior

crueza talvez, escreverá que, para representar o teatro que ele deseja, melhor seria que "os actores fossem desgraçados e que a vida lhes tivesse ensinado o sofrimento"^{xx}. De novo se adivinha o naturalismo nestas linhas através do papel da experiência ou da experimentação objectiva e concreta do real anterior à sua representação. Na obra de R. Brandão, a observação do sofrimento enaltecido pela dor tornar-se-á condição de acesso ao conhecimento, como será o caso da personagem Gebo, por exemplo. No plano da recepção da obra de D. João da Câmara, R. Brandão anuncia repetidamente a sua consagração no futuro, devido ao seu carácter divinatório: "os poetas adivinham, sabem onde se encontra a verdade" - será isto reconhecer ao dramaturgo um carácter de vanguarda, ou pelo menos de modernidade, se optarmos por um significado da palavra 'moderno' que podemos deduzir da globalidade destas crónicas. Com efeito, Raul Brandão num tom animado condena o que é o teatro do seu tempo, mas anuncia também o que ele deve ou deveria ser, concluindo o artigo "Cómicos" que responde a Ramalho Ortigão na "questão do teatro" lançada para as gazetas, com um programa global: "O que fazer? É afinal simples. Trabalhar, passar a vida a estudar [...], escrever peças onde a Vida e o Sonho entrem", "formar boas companhias", "gastar todo o seu cérebro e todos os seus nervos a criar". A obra moderna resulta dum ruptura com as regras estabelecidas que vê a arte como o resultado dum trabalho que busca a representação do que seria o irrepresentável, intensificando o sentimento da Vida contra o Vazio existencial.

Sobre a peça *Adão e Eva* de Jaime Cortesão, a questão da modernidade é afirmada em defesa de características textuais da peça. Assim, a divisão em três actos, já vista anteriormente, suscitou alguns reparos negativos "num jornal"; por isso R. Brandão confronta a novidade da escrita com os nossos hábitos, a nossa alma deformada "pelas artes do teatro francês e acrescenta que a novidade do terceiro acto não vale pela perfeição artística conseguida, mas pela "beleza eterna" atingida pelo escritor. Com certeza não será estranha a esta impressão a presença da "figura enorme que se agita por trás do cenário e que estamos a ver quando irrompe pelo tablado dentro", ou seja o "outro" homem, "para lá do homem que todos nós somos", "o verdadeiro", "a verdadeira figura capaz de nos explicar a vida". Podemos agora resumir os traços que (pre)figuram a nova dramaturgia tal como ela é delineada pelo escritor R. Brandão na análise que faz de outros autores e na condenação da arte teatral ainda viva nos palcos dos anos 1880-1900. O regresso à "simplicidade primitiva", o abandono do teatro como arte, técnica ou saber-fazer a favor da autenticidade assim como a procura da verdade são os princípios que parecem dominar. O drama moderno será por isso um sinal de ruptura com a tradição e procurará "dizer" em cena o tempo no qual vive o público, o presente. O mundo real assim atingido permitirá, para além das máscaras, que seja possível representar o mundo da alma expresso na humanidade e na dor das figuras que contam os dramas aos quais a Vida condena os homens. Uma única frase pode resumir este projecto: "O trabalho (de) teatro deve ser, mais do que nenhuma outra obra de literatura, uma peça sintética: a alma descarnada das coisas apenas, e, por isso mesmo, para que apaixone, é preciso que seja simples, e cavando fundo no coração humano"^{xxi}.

O texto que acabamos de citar destaca uma qualidade geral designada por Raul Brandão para toda a obra literária, ou seja, o seu carácter sintético, mas insiste simultaneamente sobre uma especificidade do "trabalho de teatro", ou por outras palavras, da escrita dramática. O escritor coloca agora a questão do género dramático

tal como foi apresentada pelas teorias modernas e pelo romantismo, admitindo uma relação entre texto e género na qual o género corresponde à essência das obras que são susceptíveis de serem reconhecidas como pertencendo à mesma categoria, desde que tenham alguns traços comuns. No nosso exemplo, seria algo que estabelece uma diferença com o resto da literatura. Com efeito, R. Brandão parece exigir da obra dramática determinada qualidade constitutiva que os outros géneros, o narrativo e o lírico, não requerem com tanta necessidade. Voltando a um aspecto inicial do nosso trabalho que passou pela constatação do facto que o teatro e a escrita teatral sempre interessaram Raul Brandão e que passou também pela estranheza perante o modo como os estudos sobre a sua obra absorviam o seu trabalho dramático no conjunto da sua obra literária, aplicaremos agora a nossa reflexão sobre a poética teatral de R. Brandão aos cinco textos dramáticos já citados, publicados entre 1923 e 1929, quase trinta anos após as crónicas que foram objecto do nosso estudo.

Pôr a questão do género literário a propósito da obra de Brandão não é simples, sabendo-se que a sua maior criação, segundo os críticos, *Húmus*, é de classificação duvidosa; poesia ou ficção? Abandonando esta interrogação um pouco estéril no panorama dos estudos literários actuais, nos quais a questão genérica se alterou profundamente, nomeadamente à luz das diversas concepções de literatura, resta-nos concordar que este estatuto de indefinição dá forçosamente à obra em questão um lugar importante no conjunto das produções deste século normalmente conotadas como obras de ruptura ou de mudança significativa no campo artístico. No que diz respeito ao tipo de indicações que o próprio autor deu quanto à designação genérica das suas peças, encontraremos, já não os três sub-géneros hegelianos da tragédia, da comédia e do drama, mas termos como 'peça em quatro actos' para *O Gebo e a Sombra*(1923), 'monólogo' para *O Rei imaginário*(1923), 'farsa em um acto' para *O Doido e a Morte*(1923), 'episódio dramático' para *O Avejão*(1929), e nenhuma indicação para o monólogo em um acto intitulado *Eu sou um homem de bem* (1927). A terminologia utilizada evita as designações clássicas, propõe um trabalho diferente a partir da metalinguagem que encontramos habitualmente e designa ora o conteúdo ora a estrutura que conferem a cada um dos textos um carácter único. A 'peça em quatro actos', não registada no teatro canonizado, acaba com a transformação que define a tragédia segundo Aristóteles, quer dizer, a passagem da felicidade (relativa, aqui, seguramente) para infelicidade das personagens num período de tempo determinado; seria, portanto uma peça/"tragédia" mas o número de actos desrespeita as normas: são necessários cinco actos para equilibrar a progressão da intriga. A redução feita aqui passa por uma outra técnica, mais própria do trabalho do contista: cada acto é portador duma peripécia ou dum evento que marca a progressiva degradação do herói e que surge no final, nas últimas falas (Acto I: regresso imprevisto do filho; Acto II: o roubo pelo filho do dinheiro da colecta; Acto III: o pai acusa-se do roubo; Acto IV: três anos depois, o regresso do pai, saído da prisão e a sua degradação final). Os quatro actos são quatro quadros equivalentes à técnica naturalista da "tranche de vie", retomada e retrabalhada depois pela escrita "épica" brechtiana, por exemplo. Sem digressões, a peça chega ao fim trágico da figura central sem que todavia se possa evitar reconhecer nos acontecimentos o resultado duma força superior, semelhante ao "destino" clássico, mas vestida no mundo real com o traje da fatalidade histórica e social. Quanto aos 'monólogos', eles derivam da primeira obra, *O Gebo e a Sombra*, onde eles constituem as passagens de análise psicológica e de

elucidação das motivações das personagens. Indispensável para equilibrar os aspectos líricos, dramáticos e narrativos que a figura da confissão envolve (nos casos do Gebo ou do filho João), esta componente clássica, privilegiada na tragédia, torna-se autónoma, lembrando antes o discurso interior da personagem de romance da época moderna que traduz, já não a exposição reflexiva do herói perante um dilema, mas a desordem emocional ou cognitiva da consciência. *O Rei imaginário* e *Eu sou um homem de bem* têm, por outro lado, uma outra dimensão: as personagens acabam por encarnar ou dar corpo, no tempo limitado da sua fala, a uma vida inteira, trágica e grotesca ao mesmo tempo, alargada a uma situação colectiva, a do tipo social, e finalmente a toda a condição humana. Será esta mais uma amostra do sintetismo desta obra que se quer simples e contundente como "a faca que se enterra". Como entender o termo 'farsa' para *O Doido e a Morte* se não considerarmos que estamos diante duma peça cuja intriga assenta, como na tradição medieval e cómica, no nó fulcral do engano e da burla. O Sr. Milhões e o perigo nunca existiram realmente, mas o medo que provocaram no Governador Civil fê-lo descer até à mais caricata e cruel condição do ser humano quando este fica exposto na sua nudez total, sem a protecção da máscara que a sociedade lhe aplica. O acto único torna seguramente mais eficaz a comoção que tal tratamento implica no espectador, pondo em jogo o factor tempo que actua no próprio texto (o Doido lembra sem parar a fuga dos minutos que antecedem o fim) e fora dele, na condensação de emoções sucessivas no destinatário, do riso ao medo compartilhado. Que pensar, por fim, da designação 'episódio' para *O Avejão*? O dicionário propõe um significado próximo da origem grega "epeisodion" ou 'entrada' que parece muito interessante neste caso. É realmente a entrada do Avejão, entre os cantos do coro ou, aqui, os momentos rituais dum velório antecipado pelas "velhas antediluvianas", com o Sr. Caetano que constitui o centro da acção. Sem redundância, R. Brandão escreve 'episódio dramático', utilizando a conotação emocional atribuída ao adjectivo na medida em que o Avejão traz antes o desespero à moribunda. As condições tradicionais do género dramático, ou seja a intriga, o espaço, o tempo e as personagens são igualmente tratadas por R. Brandão duma forma muito pessoal e são fruto duma experimentação amadurecida na obra em prosa. A intriga tende para desaparecer; o espaço é recortado em quadros ou "tranches de vie" e concorrenciado pelo tempo que modifica a personagem e se torna ele próprio personagem, agindo contra os seres que se diluem na ambiguidade e na duplicidade da máscara e do fantasma que os enforma. Por fim, as personagens: *O Avejão* é o nome duma delas. Aliás, os títulos reproduzem em geral a presença do irrepresentável; as palavras "Sombra" ou "Morte", colocadas ao lado de "Gebo" ou "O Doido" (o Senhor Milhões) dão ao fantasma o estatuto de protagonista ou de agente na acção.

O teatro de Raul Brandão é portanto constituído por obras situadas em margem das convenções ou das normas aplicadas ao género dramático e por isso susceptíveis de o renovarem. A crise de valores que o Naturalismo e o Simbolismo criaram no fim do século facultou aos autores um espaço para experiências que deram origem ao novo teatro. Este não foi apenas um fenómeno literário pois teve a sua origem e a sua razão de ser no mundo cuja ordem aparente era questionada e posta em causa através do pensamento dessas mesmas correntes, descobrindo, ou melhor, pondo a descoberto a desordem e o caos. É assim que entendemos uma outra maneira de ler o adjectivo 'sintético'. Com efeito, a desordem é revelada na mistura ou na justaposição dos tons das peças onde o grotesco e o trágico, o elevado e o comezinho, o essencial e o contingente se tornam interdependentes na significação. Tragédia grotesca para *O Gebo e a Sombra*, farsa trágica para *O Doido e a*

Morte são por exemplo as expressões que encontramos nos estudos destas obras. O teatro romântico francês tinha erigido como princípio esta mistura dos tons a fim de devolver ao drama o realismo de que tinha sido frustrado na sua evolução pelo peso das convenções e das formas temporalmente ultrapassadas. O tema é retomado e aprofundado pelos naturalistas o que dá lugar, no teatro dos finais do século XIX, a um tipo de obra cujo tema central pode ser a Vida, para empregar a terminologia de Raul Brandão. A propósito de Molière, o escritor fala da sua admiração perante um texto que o deixa "sem saber se rir, se chorar: a desgraça [de Sganarelle] é pícara, mas a dor que afinal cavalga a farsa - incomoda"^{xxii}; rir e chorar perante o Amor e o Ódio, a Vida e o Sonho, e também ironizar, numa atitude combativa para enfrentar a desgraça e o sofrimento.

Vimos que na obra de R. Brandão as fronteiras entre os géneros escolhidos ou entre os tons imprimidos aos textos são dificilmente visíveis, transgredindo os hábitos literários e culturais dominantes. Resta-nos, num último ponto, produzir uma breve reflexão à volta da questão da sua filiação estética. Já sabemos que o traço saliente geralmente sublinhado é o da originalidade absoluta de R. Brandão. Todavia, o seu nome aparece nos estudos histórico-literários no período simbolista e não tanto do naturalismo como os seus escritos sobre o teatro nos poderiam deixar concluir. Por outro lado, alguns processos do teatro simbolista aparecem também na sua produção dramática, como a peça em um acto que corresponde ao princípio poético da unidade de inspiração, a perda de importância da acção na intriga e a presença dum mundo que não o real ao qual corresponde o Sonho, o Irrepresentável, as coisas imperceptíveis mas que constituem o sentido. Em vez de mantermos as dicotomias supostamente operatórias, julgamos mais produtivo notar neste exemplo uma nova prova da reversibilidade do naturalismo e do simbolismo cujo fundo comum é a convicção de que os seres estão submetidos a um princípio comum que transcende a sua existência. A fatalidade representada pela "natureza" ou pelo "cosmos", manifestada pelo "meio" ou irradiando do universo inteiro, eis o que R. Brandão revela. Esta verdade é trágica mas, libertando-se do pessimismo simbolista, o dramaturgo torna-a construtiva graças à importância que atribui à obra de arte e ao efeito que resulta da sua comunicação. O lirismo que conota a escrita teatral de Raul Brandão deve ser diferenciado da poesia que, invadindo o teatro dos poetas simbolistas, foi um obstáculo à sua confrontação com o palco, como no caso de Eugénio de Castro, por exemplo, analisado por Duarte Ivo Cruz na *sua Introdução à história do teatro português*^{xxiii} Esta dificuldade inerente ao teatro simbolista foi ultrapassada no caso de António Patrício que propôs ao público uma obra com qualidades dramáticas superando o estatismo que caracteriza o drama de Maeterlinck ou mais tarde *O Marinheiro* de Fernando Pessoa.

A obra dramática de R. Brandão merece ser considerada como problemática em vários sentidos (positivos) da palavra. No seu conteúdo ela enfrenta realmente como problema a relação do Homem com a História e com o Universo; simultaneamente, ela põe em causa e problematiza o seu próprio estatuto "literário", vendo-se obrigada a repensar uma forma nova para um conteúdo novo. Talvez a forma dramática, pelo seu modo de comunicar imediato, tenha sido a mais apta para sobreviver e inovar no meio das incertezas que podiam pôr em discussão a sua própria razão de ser num mundo de tumulto e de dor, para retomarmos a linguagem de Brandão.

Que conclusões podemos retirar agora do nosso trabalho de leitura? O *corpus* considerado apresenta um interesse particular: tratando-se embora sempre de "literatura" no sentido convencional da palavra, é constituído por textos de reflexão teórica sobre literatura e textos de criação literária. Os dois grupos de textos são da autoria do mesmo escritor, mas não se inscrevem no mesmo processo de comunicação; os primeiros são jornalísticos, por isso marcados pelo uso de meios e processos próprios para atingir um objectivo preciso, intervir de maneira crítica na actualidade literária e teatral; os segundos, peças de teatro, editados em livro e destinados a serem representados, inscrevem-se num código de comunicação estética e artística. Da crítica enunciada quase sempre em tom enfático, ora negativo ora laudatório, R. Brandão passa à escrita teatral e introduz no drama a modernidade, ultrapassando as limitações diversas de que padecia a dramaturgia do seu tempo, com uma ousadia que chocou os críticos de então. Ignorando a "peça bem feita", a acumulação de palavras, palavras, palavras, R. Brandão iniciou o uso duma outra linguagem no palco, exposta àqueles que, na qualidade de críticos na tradição do jornalismo literário, tinham por missão zelar pela manutenção dos cânones, mais do que aplaudir as incursões do talento nos caminhos do presente. R. Brandão, crítico de si mesmo, teria seguramente manifestado, perante a autenticidade e a simplicidade das suas figuras, o mesmo entusiasmo com que saudou a obra de outros autores.

Este comentário leva-nos a focar ainda um aspecto que torna interessante a leitura dos dois grupos de textos. Eles facultam-nos duas imagens do escritor; uma mostra-nos R. Brandão e o entendimento que ele tinha do que era "fazer" literatura no seu tempo, segundo o seu próprio projecto, mas confrontado com práticas alheias; a outra situa o escritor em relação ao seu próprio trabalho de criador, pondo na sua prática, quer dizer, nos textos dramáticos as interrogações diversas relativas aos códigos vigentes através das respostas que ele próprio lhes dá. Em ruptura construtiva com a literatura, Raul Brandão não deixa de trabalhar no mesmo projecto, o de procurar o sentido e a resposta possível à pergunta posta à literatura quanto à sua natureza, à sua função e ao seu devir.

Caminhando para o fim da separação genérica, favorecendo a narrativização do teatro através nomeadamente das didascálias espacio-temporais ou através do uso do monólogo e abrindo o seu universo romanesco para o drama, o escritor escolheu a forma dramática com uma finalidade bem clara: fazer do palco um lugar de maior humanidade, como um desenvolvimento da temática geral da sua obra. Um teatro para compreender e amar, cumprindo a sua função social e renovando assim a relação entre a sala e uma cena emancipada do conformismo e das restrições que a estrangulavam. Se os críticos questionaram a teatralidade, no sentido da qualidade técnica, dos textos, que pensar do destino destes textos hoje? Por vezes demasiado marcados pelo experimentalismo na sua forma, ou impregnados duma sensibilidade à qual a nossa actualidade já não é receptiva, eles parecem-nos datados fora do quadro que lhes deu origem. Sem pretender com uma última afirmação evitar o debate quanto à actualidade de certos modernos (já clássicos?), sobretudo se pensarmos que tal problema merece, sem dúvida, um estudo aprofundado, reconhecemo-lhes um papel de precursores ou de fundadores duma tradição que a nossa modernidade herdou e na qual a literatura é, enquanto arte dinâmica, um factor privilegiado de conservação e de mudança.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, João Pedro de , *Raul Brandão*, Lisboa, Arcádia, 1963.
- CASTILHO, Guilherme de , *Vida e obra de Raul Brandão*, Lisboa, Bertrand, 1978.
- CRUZ, Duarte Ivo, *Introdução à história do teatro português*, Lisboa, Guimarães, 1983.
- LOPES, Oscar ,SARAIVA, António José, *História da literatura portuguesa*, 10ª ed., Porto, Porto Editora, 1978.
- MOURÃO-FERREIRA, David ,*Tópicos de crítica e de história literária*, Lisboa, União Gráfica, 1969.
- PEREIRA, Jose Carlos Seabra , "Introdução", *Noite de Natal*, col. "Biblioteca de autores portugueses", Lisboa, Imp. Nac., 1981.
- Pequeno roteiro da História da literatura portuguesa*,Lisboa,IPL,1984.
- PICCHIO, Luciana Stegagno ,*História do teatro português*, Lisboa, Portugália, 1969.
- REBELLO, Luiz Francisco , *O Teatro naturalista e neo-romântico*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- O Teatro simbolista e modernista*, Lisboa, I.C.P., 1979.
- "Introdução", Teatro de Raul Brandão, vol I, Lisboa, Comunicação, 1986.
- História do teatro português*, 4ª ed., Lisboa, Europa-América, 1989.

NOTAS:

- ⁱ SARAIVA,A.J., LOPES,O., *História da literatura portuguesa*, 10ª ed., Porto, Porto Editora,1978, p. 1089.
- ⁱⁱ MOURÃO-FERREIRA,D., *Tópicos de crítica e de História literária*, Lisboa, União Gráfica, 1969, p. 109.
- ⁱⁱⁱ *Pequeno roteiro da história da literatura portuguesa*, Lisboa, Min. da Cultura, 1984, p. 89.
- ^{iv} CASTILHO,G., *Vida e obra de Raul Brandão*, Lisboa, Bertrand,1978, p.387,390 e 403.
- ^v ANDRADE,J.P., *Raul Brandão, a obra e o homem*, Lisboa, Arcádia,1963, p. 199.
- ^{vi} REBELLO,L.F., Estudo introdutório do *Teatro* de R. Brandão, Lisboa, Comunicação,1986, p. 9.
- ^{vii} Urbano Tavares Rodrigues, citado por Luiz Francisco Rebello, p. 9
- ^{viii} *O Gebo e a Sombra*(1923), *O Rei imaginário*(1923), *O Doido e a Morte*(1923), *Eu sou um homem de bem*(1927) e *O Aveião*(1929).
- ^{ix} Textos publicados em anexo a este estudo.
- ^x Op. cit., p.199.
- ^{xi} Ibid.
- ^{xii} Anexo [p.175].
- ^{xiii} G. de Castilho, op. cit., p.57-64.
- ^{xiv} Anexo [p.173-185].
- ^{xv} RAUL BRANDÃO, JÚLIO BRANDÃO, *A Noite de Natal*, p. 9.
- ^{xvi} . Idem, p. 14.
- ^{xvii} Citado por Luiz Francisco Rebello em *O teatro naturalista e neo-romântico*, p. 30.
- ^{xviii} R.B.,J.B., op. cit., p. 102.
- ^{xix} Anexo [p.181].
- ^{xx} Anexo [p.191].

^{xxi} Anexo [p.173].

^{xxii} Anexo [p.174].

^{xxiii} CRUZ,D.I., *Introdução à história do teatro português*, p.144-145.