

RAUL BRANDÃO E O TEATRO: ERRO, SACRIFÍCIO E REDENÇÃO

MARIA JOÃO REYNAUD*

Resumo: *Entre todas as peças de Raul Brandão (1867-1930), O Gebo e a Sombra (1923) é aquela em que o pensamento existencial do escritor mais se depura e complexifica. A nossa reflexão incidirá sobre esta peça admirável, em que a questão do erro se liga ao tema da duplicidade humana, transversal a toda a sua obra. Mas também ao problema da liberdade individual, perspetivada à luz do sacrifício e da redenção.*

Palavras-chave: *Raul Brandão; O Gebo e a Sombra; Erro; Liberdade individual.*

Abstract: *Among all the pieces by Raul Brandão (1867-1930), O Gebo e A Sombra (1923) is the one in which the existential thought of the writer is more debugged and complicated. Our reflection will focus on this admirable piece, in which the question of error is linked to the theme of human duplicity, transversal to all his work. But also to the problem of individual freedom, seen in the light of sacrifice and salvation.*

Keywords: *Raul Brandão; O Gebo e a Sombra; Error; Individual freedom.*

Em 2017, a celebração dos «150 Anos do Nascimento de Raul Brandão» e dos «Cem Anos de *Húmus*» permitiu trazer à atualidade uma das figuras literárias mais marcantes do século XX. Escritor da condição humana e inquiridor do sentido do Universo e da História, Raul Brandão legou-nos uma obra excecional, inquietante e profundamente crítica, repartida por diversos géneros, às vezes indelimitáveis (romance, teatro, crónicas de viagem, memórias, ensaio histórico, narrativa infanto-juvenil). Contemporâneo de grandes escritores estrangeiros — como Miguel de Unamuno (1864), Romain Rolland (1866), ou M. Gorki (1868) —, Raul Brandão encarna a vertente do Modernismo português que ainda hoje permanece na sombra. Se o reconhecimento do seu papel de absoluto inovador no campo da ficção novecentista é hoje quase consensual, continua por avaliar o peso real da sua dramaturgia no panorama do teatro português contemporâneo. Lembremos que, no início da sua carreira literária, Raul Brandão foi atraído pela escrita teatral, assinando com Júlio Brandão a peça *A Noite de Natal*, levada à cena no Teatro D. Maria II (1899). Segue-se *O Maior Castigo*, peça escrita a solo e representada no Teatro D. Amélia (1902) por um elenco de excelentes atores, a qual foi bem acolhida pela crítica, apesar de ter tido muito poucas representações. Há ecos de uma outra peça entregue no Teatro D. Maria II, *O Triunfo*, cujo rasto se perdeu.

Pela mesma altura chegou a ser anunciada uma nova peça, *O Gebo*, que não subiu à cena¹. O projeto só virá a concretizar-se uma vintena de anos mais tarde, quando Raul Brandão publica, em 1923, o seu único volume de *Teatro*, com a chancela da Renascença Portuguesa². Aí se reúnem três peças: *O Gebo e a Sombra* («peça em 4 Atos»); *O Rei Imaginário* («monólogo») e *O Doido e a Morte* («farsa em um acto»). Seguir-se-á a publicação, na «Seara

* Universidade do Porto/CITCEM.

¹ Desconhece-se o original da anunciada peça *O Gebo*. No espólio do escritor há um conjunto de diálogos destinados a uma peça intitulada *A Sombra*, que poderão ter sido incorporados no texto que hoje conhecemos com o título *O Gebo e a Sombra*.

² BRANDÃO, 1923.

Nova», de mais dois textos dramáticos: *Eu Sou um Homem de Bem* («Monólogo», n.º 104, 18 agosto, 1927), e *O Avejão* («Episódio Dramático», n.º 150, 28 fev., 1929).

Estas cinco peças prolongam temas, situações e ambientes que marcam a sua ficção, mas que, transpostos para o teatro, permitem revelar de modo direto e impressionante ao espectador «a feroz realidade» da vida quotidiana. Os juízos críticos que estes textos dramáticos suscitaram vêm confirmar a sua importância no contexto bastante pobre da dramaturgia portuguesa da época. Na nossa perspectiva, todos beneficiaram do facto de terem sido escritos, ou reescritos, tardiamente, perto ou já no decurso da década de vinte e em inesperada sintonia com o que de melhor produziam dramaturgos europeus coetâneos, como Valle-Inclán (1866-1936) ou Luigi Pirandello (1867-1936). A circunstância de a dramaturgia de Brandão só se tornar conhecida nessa altura permitiu que os seus aspetos mais inovadores inspirassem diretamente a escrita dramática dos escritores da nova geração, como é o caso de José Régio ou de Miguel Torga. Se pensarmos em Luigi Pirandello, nascido no mesmo ano, não será difícil perceber que há em Raul Brandão uma idêntica vontade de renovar o teatro. Num comentário à peça *Adão e Eva*, de Jaime Cortesão, publicado no «Diário de Lisboa» em 1 de junho de 1921, Raul Brandão reconhece que o autor se desvia dos padrões estéticos epocais, contrariando salutarmente a expectativa de um público mundano e pouco exigente:

O público e os críticos estão habituados a uma arte convencional e ao teatro francês [...]. Atirar assim para o palco com uma peça em que o autor se debate [...], em que sentimos que há alguém que grita, que se desespera, que se despedaça é belo mas é arriscado.

Para lá do homem que todos nós somos e que discute os ministérios e os casos vulgares da existência, há outro, o verdadeiro [...].

Na peça de Jaime Cortesão este ser irrompe e fala e actua. Por isso nos debruçamos atraídos, sentindo-o em contacto connosco. Por isso o drama é grande e profundamente humano [...].³

Estas reflexões começam por se ajustar de modo perfeito às suas próprias peças, excetuando talvez *O Doido e a Morte*, uma farsa que, na opinião de Luís Francisco Rebello, «se tingem de uma coloração trágica». Foi sem dúvida esta a peça que melhor contribuiu para criar uma opinião positiva acerca do teatro de Brandão, concitando juízos críticos quase unanimemente entusiásticos. Miguel Torga considera-a uma «obra perfeita»; José Régio escreve na «Presença» que se trata de «uma afirmação de génio»⁴; João Gaspar Simões refere-se-lhe como uma «obra-prima»⁵; Luís Francisco Rebello considera-a não só «uma obra-prima e o momento mais alto de todo o teatro brandoniano», mas «um dos raros momentos verdadeiramente geniais do nosso teatro»⁶. Só Aquilino Ribeiro, numa avaliação talvez precipitada, a vê como um «acidente na carreira do escritor», que «aqui andou [...] à superfície das almas, quando é condão seu descer às profundidades abissais pesquisando e escl-

³ *Teatro*, «Escritos sobre Teatro»; cf. BRANDÃO, 1986: 189-190.

⁴ RÉGIO, 1977: 55.

⁵ SIMÕES, 1971: 112.

⁶ BRANDÃO, 1986: 38.

recendo», sem suspeitar, como escreve João Pedro de Andrade, que ela iria «ficar como uma das suas obras mais perfeitas»⁷.

A questão do *erro*, do *sacrifício* e da *salvação* será abordada apenas n' *O Gebo e a Sombra*, por ser, entre todas as peças, aquela em que o pensamento existencial de Raul Brandão se depura e complexifica, apesar de não se afastar estruturalmente dos moldes tradicionais da dramaturgia realista-naturalista. O teatro de Raul Brandão nasce da observação da natureza do homem, marcada por uma dualidade que lhe é consubstancial. O tema da duplicidade humana, transversal a toda a sua obra, liga-se ao problema da liberdade individual, que se torna central n' *O Gebo e a Sombra*. Nesta peça, as personagens principais são confrontadas com situações extremas, que as incitam a fazer escolhas, isto é, a fazer um bom ou mau uso do livre-arbítrio. É por uma decisão individual que cada uma delas poderá alcançar a liberdade que a leva a agir de acordo com a sua consciência, ou a cair no abismo que inapelavelmente lha retira.

A peça divide-se em quatro atos, permitindo a afirmação progressiva da autonomia psicológica das personagens e a instauração de um conflito que progride e se expressa na tensão opressiva que levará ao desenlace. João Pedro de Andrade considera esta peça «uma tragédia do nosso tempo»⁸. De facto, ela traz também ao primeiro plano o tema social da pobreza, que pesa sobre cada personagem como uma fatalidade. Mas, no prolongamento da atmosfera de *Os Pobres* (1906), abre-se a possibilidade de escapar à «feroz realidade» pela via do *sonho*. O Gebo, personagem recuperada deste romance («História do Gebo», capítulo X), tem agora outra consistência. Enfrentando tenazmente o seu destino, apesar de aceitar a alcunha que se substituiu ao nome, é um cobrador que trabalha por conta da Companhia Auxiliar e a quem, por óbolo, são confiadas algumas escritas que o ajudam a fazer face à miséria que se abateu sobre a família. Doroteia, sua mulher, ignora que foi a delinquência de João, o filho de ambos, que acarretou o seu súbito desaparecimento, levando-os à situação desesperada em que se encontram. Sofia, a sobrinha que ficou órfã quando era criança e o Gebo acolheu como filha, é casada com João e cúmplice da mentira piedosa com que ambos mantêm a ilusão de Doroteia quanto ao motivo da sua prolongada ausência. Receando que a verdade a destrua, física e psicologicamente, o Gebo alimenta-lhe o *sonho* a que ela se agarra, como condição de sobrevivência.

A peça começa por confrontar-nos com um diálogo travado entre as duas mulheres, enquanto esperam pelo Gebo, que chega finalmente a casa, depois de um dia de extenuante trabalho. É um homem a quem só resta, como tábua de salvação, o cumprimento escrupuloso do dever, de modo a preservar a sua honra e a manter estoicamente a elevação da alma, num quotidiano de privações, a roçar a miséria, onde a rotina se torna um bem inestimável: «A felicidade na vida é não acontecer nada», diz o Gebo (Ato I). O parco ordenado que afeire permite-lhe manter a casa modestíssima onde vivem. Traz consigo, conforme a didascália, «uma maleta e um rolo de papéis debaixo do braço». O cruzamento do plano sociológico, onde se revelam as graves desigualdades sociais que geram a revolta individual e

⁷ ANDRADE, 2002: 201.

⁸ ANDRADE, 2002: 197.

coletiva, com o plano psicológico, onde decorre o «drama da vida profunda, subconsciente» das personagens (Hernâni Cidade), é um dos vários aspetos que tornam a peça excepcional. A última tarefa quotidiana do Gebo é contabilizar e registar o total das cobranças do dia, trabalho feito ao serão e apenas interrompido pelas insistentes perguntas de Doroteia acerca do paradeiro do filho. Através de uma breve troca de palavras com Sofia, ainda no primeiro Ato, ficamos a saber que o Gebo teve um encontro fortuito com o filho alguns anos atrás, tendo-lhe então entregado «todo o dinheiro que levava». Esta analepse funciona como um indício da tragédia que se avizinha, uma vez que o Gebo partilha com a nora a suspeita do seu retorno, por se sentir «seguido e rodeado por uma sombra que nunca se aproxima» (p. 67).

Dois vizinhos ainda mais pobres são as visitas habituais da casa: Chamiço, o músico de feira, e Candidinha, que vive da caridade de supostas amigas. A família reparte com eles o café que os aquece e reconforta. Estas duas personagens representam a pobreza que dilacera o tecido social pequeno-burguês do Portugal do primeiro vinténio do século XX. Uma pobreza endémica, agravada por um esforço de guerra que o país não estava à altura de suportar, e a total desproteção dos mais necessitados são o pano de fundo sociológico deste drama cujo desenlace é absolutamente inesperado. Doroteia finge ignorar, por contumácia, a situação do filho, permitindo que a mentira insustentável se prolongue, não obstante o evidente desconforto que ela gera no Gebo e em Sofia.

No fim do primeiro Ato, dá-se o súbito regresso de João. Depois de fazer rodar cautelosamente a fechadura da porta de casa, apanha de surpresa o pai, ainda a fazer serão, e fala-lhe com secura. No segundo Ato, a família é confrontada com a verdade que todos fingem ignorar. Além de um comportamento estranho, João usa a palavra para se insurgir contra uma sociedade brutal, onde os ricos esmagam os pobres e os poderosos privam os humildes da dignidade e do amor-próprio. Uma mescla de ódio e instinto de sobrevivência levou-o a agir de forma cega e a cometer abruptamente um assassinato, como se depreende do seu discurso caótico e lacunar (p. 86). Numa sociedade sem saída, onde já não há nada a perder, só resta a vingança e o crime. No fim do segundo Ato, João rouba o dinheiro das cobranças feitas pelo pai com destino à Companhia Auxiliar. Apanhado em flagrante delito por Sofia, consuma com violência o roubo. Terá sido este o único motivo do seu regresso a casa? Ou terá sido movido pelo afeto que ainda o liga à figura materna? A disjuntiva parece fazer sentido, se tivermos em conta o diálogo entre mãe e filho que antecede a cena do roubo: «Eu, também, nunca te esqueci. Mesmo nos dias aziagos te vi e ouvi. Às vezes falavas-me como do fundo de um sepulcro... Quem estava morto era eu.» (p. 92).

O seu regresso não é, obviamente, o de um filho pródigo. A grande questão que a peça nos coloca é a crueldade de um ato deliberado, cometido no único lugar em que João encontraria abrigo e consolação contra a violência exterior. Mas há que ter em conta a explosão da violência interior, instintiva, que explica o amoralismo do seu comportamento e a suspensão do juízo ético, aspeto fundamental que a peça frontalmente coloca. A ética implica que o sentido das ações possa ser questionável, em resultado do «hiato» que se cria entre os valores institucionalizados pela lei e a autorregulação do sujeito em função do seu universo de crenças, valores e referências pessoais. A impossibilidade de João assumir o erro que

o transformou num marginal priva-o de qualquer sentimento de culpa e encaminha-o para um estado psicológico incapaz de o inibir de uma conduta desastrosa contra aqueles que o poderiam proteger e amar incondicionalmente. A reconciliação consigo mesmo e com os outros é uma hipótese inviável, porque, como no teatro do absurdo de Jean Genet, «il faut choisir le mal au lieu de le subir». Aquilo a que Paul Ricœur chama «sagesse en situation», que abriria a possibilidade do reconhecimento da culpa — não só de João, mas também de Doroteia, por se ter enquistado na recusa sadomasoquista de uma verdade que acarretará a perda do marido — não tem aqui lugar.

As energias libertadoras do Romantismo nasceram da convicção herdada de Rousseau de que a miséria e a injustiça que ensombram o destino humano não são uma consequência do pecado original e da culpa a ele associada, mas de uma falha do próprio homem. Resultariam de desigualdades vindas dos primórdios da civilização, que se acumularam ao longo de séculos de tirania e exploração. Na visão iluminista de Rousseau, foi o próprio homem que, ao longo dos tempos, criou as cadeias que o aprisionam. Daí a sua crença numa possível transformação qualitativa da existência humana, com base num novo sistema de educação e numa alteração profunda da organização da vida social e das condições materiais que a regem. A possibilidade de as ações humanas se projetarem num horizonte de progresso infinito e de o ser humano atingir a «perfectibilidade» foram ideias utópicas que ganharam então terreno, embora depressa embatessem contra a realidade crua das oligarquias instaladas e da proliferação de conflitos sangrentos. A crítica de Rousseau à noção cristã de culpabilidade, pela crença que «le mal ne peut être inné dans l'âme» (Georges Steiner)⁹, teve como consequência a ideia de que o indivíduo nunca é totalmente responsável pelo mal que cometeu, uma vez que é a sociedade a grande corruptora da bondade natural do ser humano¹⁰. Escreve George Steiner que «À l'heure de vérité, le criminel sera saisi par le remords; le crime sera aboli ou l'erreur corrigé. Le crime ne mène pas au châtement mais à la rédemption»¹¹.

Esta ideia está presente em obras de grandes escritores românticos, como *Les Misérables* de Victor Hugo. Embora Raul Brandão seja herdeiro, em muitos aspetos, do romantismo, e haja ecos de Hugo n' *Os Pobres*, não é difícil concluir que a sua reflexão sobre o mal se radicaliza n' *O Gebo e a Sombra*. Ao tomar a decisão de reclamar a autoria do crime de roubo cometido pelo filho, e de se entregar à polícia para evitar o sofrimento de Doroteia, o Gebo sacrifica a própria honra, o único valor em que aparentemente acredita. A pena de três anos que terá de cumprir é o tempo suficiente para descobrir a realidade atroz que os espessos muros da prisão encerram. O mergulho no lado sombrio da vida que é a experiência do encarceramento levá-lo-á a assumir uma nova identidade:

E quando um dia cem ladrões clamaram virados para mim: — Ó Gebo! ó Gebo! — eu gritei-lhes: — Haja aí quem me chame o Gebo que o estrefego. — Eu tinha boca e nunca tinha gritado, força e nunca tinha feito sofrer! [...] (Ato IV).

⁹ Cf. STEINER, 1993: 90.

¹⁰ STEINER, 1993: 90.

¹¹ STEINER, 1993: 90.

David Mourão-Ferreira, ao explicar as razões pelas quais considera esta peça «a mais ambiciosa», mas também «a menos conseguida»¹² de Raul Brandão, faz notar que as falas do Gebo e de João não se distinguem: «as frases de um e de outro seriam perfeitamente intercambiáveis»¹³. Mas, logo de seguida, relativiza a afirmação: «O mais estranho e paradoxal, no entanto, é que estas figuras, indiferenciadas sob o ponto de vista linguístico, apresentam afinal nítida autonomia psicológica»¹⁴. A relação entre o Gebo e o filho pode ser analisada de diversos ângulos. Independentemente da contaminação discursiva que marca as falas de um e de outro, João pode ser visto como o duplo recalcado do Gebo, o seu *negativo*. Mais do que a *sombra* que já o perseguia e rodeava, anunciando a aproximação da catástrofe, João é o espelho insuportável da revolta que afunda em vez de salvar. As palavras implacáveis que dirige ao pai por este ser subserviente e escravo do «dever» são o sinal inequívoco da sua insubmissão à lei dos opressores. Só que a acusação que lhe dirige não é mais do que o grito de revolta de um oprimido que não consegue livrar-se do grilhão que lhe fere a carne e a alma. Não deixa de ser curioso que o título com que a peça é anunciada nas páginas de «A Águia» (março-abril de 1923), através da pré-publicação do «1.º acto», seja *A Sombra do Gebo*. O título definitivo, só aparece quando o volume de *Teatro* é publicado (9 de julho de 1923)¹⁵.

Brandão é um escritor de linhagem romântico-simbolista que foi capaz de criar um sistema estético-literário então desconhecido, em consonância com uma visão do mundo que interroga os fundamentos do *ser* e do *existir*. O seu teatro não é só o lugar «em que o autor se debate», mas o espaço onde cada personagem é levada ao ponto extremo do desdramatamento do «eu» num Outro desconhecido.

Na adaptação que Manoel de Oliveira fez de *O Gebo e a Sombra* ao cinema, paira desde a primeira cena o *fatum* da tragédia grega. A decisão de suprimir o quarto e último Ato da peça vem efetivamente reforçar o significado patético do sacrifício. Ao assumir a responsabilidade do roubo em lugar do filho, o Gebo tenta prolongar a ilusão de Doroteia e preservá-la de uma dor maior. Ao avocar a si uma culpa que não tem, o ato de amor do Gebo adquire um sentido sacrificial. É esta a maneira que ele encontra de resgatar simbolicamente o erro (*a falta*) do filho, vítima da lógica implacável de uma sociedade injusta. De qualquer modo, fica a pairar a ideia de que o mal, na diversidade das suas manifestações, é erradicável.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, João Pedro de (2002) — *Raul Brandão, A Obra e o Homem*. Edição: Sílvia Andrade. Lisboa: Acontecimento.
- BRANDÃO, Raul (1923) — *Teatro*. Porto: Renascença Portuguesa.
- ____ (1986) — *Teatro*. Estudo introdutório de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Editorial Comunicação. Edição utilizada.

¹² MOURÃO-FERREIRA, 1992: 176.

¹³ MOURÃO-FERREIRA, 1992: 177.

¹⁴ MOURÃO-FERREIRA, 1992: 177.

¹⁵ Cf. BRANDÃO, 1986: 32-33.

- MOURÃO-FERREIRA, David (1992) — *Nota sobre o Teatro de Raul Brandão*. In *Tópicos Recuperados*. Lisboa: Caminho.
- RÉGIO, José (1977) — *Literatura Livresca e Literatura Viva*. «Presença», n.º 9. Reproduzido em *Páginas de Doutrina e Crítica da «Presença»*.
- SIMÕES, João Gaspar (1971) — *O Mistério da Poesia*. Porto: Inova.
- STEINER, Georges (1993) — *La Mort de la tragédie*. Paris: Seuil.

