

**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP**

DANIELLE DE AURÉLIO MARTINEZ

**VISÕES DO INFERNO OU A CENA
DEFORMADA:**

**Uma Leitura do Expressionismo no Teatro de Raul
Brandão**



ARARAQUARA – S.P.
2016

DANIELE DE AURÉLIO MARTINEZ

**VISÕES DO INFERNO OU A CENA
DEFORMADA: Uma Leitura do Expressionismo no
Teatro de Raul Brandão**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, em Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linhas de Pesquisa: Teorias e Crítica do Drama

Orientadora: Prof.^a Dra^a Renata Soares Junqueira

Bolsa: CAPES

Araraquara – SP
2016

Martinez, Danielle de Aurélio
VISÕES DO INFERNO OU A CENA DEFORMADA: UMA LEITURA
DO EXPRESSIONISMO NO TEATRO DE RAUL BRANDÃO /
Danielle de Aurélio Martinez – 2016
127 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: RENATA SOARES JUNQUEIRA

1. Teatro português. 2. Raul Brandão. 3. O Gebo e a
Sombra. 4. Expressionismo. 5. Século XX. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

DANIELLE DE AURÉLIO MARTINEZ

VISÕES DO INFERNO OU A CENA DEFORMADA: Uma Leitura do Expressionismo no Teatro de Raul Brandão

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, em Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linhas de Pesquisa: Teorias e Crítica do Drama.
Orientadora: Prof.^a Dra^a Renata Soares
Junqueira.
Bolsa: CAPES**

Data da defesa: 30/05/2016

MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira

FCLAr – UNESP/Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Otávio Rios Portela

UEA – Universidade Estadual do Amazonas

Membro Titular: Profa. Dra. Márcia Regina Rodrigues

FCLAr – UNESP/Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus pais, os principais incentivadores da minha busca por uma vida de sentidos que humanizem. A vocês, o meu agradecimento por todo o apoio e por me ensinarem que a educação nos faz seres mais humanos e que, por meio dela, podemos alcançar a concretização dos nossos sonhos.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, José Carlos e Dinorá, por todo amor, paciência e dedicação, incentivo e compreensão, desde os meus primeiros anos de vida.

Ao Júnior, meu noivo, pelo incentivo, compreensão e companheirismo fundamentais para que eu realizasse esta pesquisa.

Aos meus primos, Juan, Lucimara e Júnior, pela compreensão e apoio incondicionais.

Aos meus tios, Júlio e Juliana, Dilma, Seliza e José Américo, Jairo e Patrícia, pelo incentivo e por trazerem a minha confiança quando acreditei que esta não fosse mais possível.

Aos meus bisavôs, a minha avó Zélia e aos meus padrinhos, agradeço pelo legado que me deixaram e por desenvolverem a minha sensibilidade para o humano e para a arte de viver.

À minha orientadora Profa. Dra. Renata Soares Junqueira pela dedicação com que me orientou durante todas as fases da minha vida acadêmica. Agradeço, especialmente, por ter-me apresentado à obra de Raul Brandão que, mesmo quando permeada pelas sombras, tanto iluminou as minhas reflexões sobre o sentido da vida e da existência humana. Muito obrigada.

Aos amigos, Márcia Rodrigues, Ewerton Mera, Camila Sousa, Luiza Bedê, Rosana de Abreu Lopes e Caroline Talge, agradeço pela generosidade e pelas longas conversas sobre os caminhos acadêmicos.

Aos meus professores do primeiro e segundo grau, pois não seria possível alcançar a realização deste sonho sem eles. Agradeço a paciência, o amor e a sabedoria a mim dedicados.

À Profa. Dra. Guacira Marcondes pelas reflexões valiosas sobre a vida e a literatura, sobretudo por meio das viagens literárias em poemas e romances. Agradeço, professora, os momentos emocionantes que o seu ensinamento me proporcionou ao longo dos cinco anos da graduação.

Ao Vasco Rosa, agradeço a generosa colaboração e por compartilhar comigo preciosidades literárias inéditas sobre Raul Brandão.

Aos Professores do Curso de Letras da UNESP de Araraquara, especialmente aos do Departamento de Literatura, os quais, de uma forma ou de outra, fizeram com que eu me emocionasse e me encantasse a cada poema, a cada peça, contos e romances lidos. O meu reconhecimento e a minha gratidão por fazerem parte da minha formação. www

Aos funcionários que, sempre à disposição, ajudaram-me a retirar os obstáculos do caminho, seja na biblioteca, seja no Polo de Informática, na retirada de chaves da sala. Agradeço o trabalho desempenhado por vocês, os cumprimentos que, mesmo sem vocês saberem, mudavam o meu dia.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa que viabilizou a execução de minha pesquisa.

“Não só os sentimentos criam palavras, também as palavras criam sentimentos. As palavras formam uma arquitectura de ferro. São a vida e quase toda a nossa vida – a razão e a essência desta barafunda. É com palavras que construímos o mundo. É com palavras, que são apenas sons, que tudo edificamos na vida. Mas agora que os calores mudaram, de que nos servem estas palavras? É preciso criar outras, empregar outras, obscuras, terríveis, em carne viva, que traduzam as cóleras, o instinto e o espanto.”

BRANDÃO, Húmus, 1997, p. 106.

RESUMO

A título de aprofundamento de trabalho realizado como Iniciação Científica com Bolsa concedida pela FAPESP, este Projeto de Pesquisa em Mestrado propõe uma leitura crítica da peça dramática *O Gebo e a Sombra* (1923), de autoria do escritor português Raul Brandão (1867-1930), considerando o estudo do teatro moderno português. Brandão é autor de uma obra literária de múltiplas virtualidades estéticas que lhe conferem uma modernidade singular. Daí a dificuldade de classificar esteticamente a obra desse autor. As várias perspectivas possíveis parecem, entretanto, marcadas por um denominador comum que, segundo a nossa hipótese, agrega em si, predominantemente, elementos estéticos próprios do Expressionismo. A produção dramática desse autor, pouco extensa e até hoje insuficientemente conhecida nos meios universitários brasileiros, revela-se, como pretendemos demonstrar pela análise textual, um dos mais distintos produtos do Expressionismo no teatro lusitano.

Palavras-chave: Teatro português. Raul Brandão. *O Gebo e a Sombra*. Expressionismo. Século XX.

ABSTRACT

With the purpose of deepening the realized work as Scientific Initiation with a scholarship conceded by FAPESP, this Mastership's research project proposes a critic reading of the dramatic piece *Gebo and The Shadow* (1923), written by the Portuguese author Raul Brandão (1867-1930), considering the study about modern Portuguese theater. Brandão is the author of a literary work of multiple esthetical virtualities that grant him a singular modernity. For this reason, there's a difficulty to classify aesthetically the author's oeuvre. The many possible perspectives seem, however, to be marked by a common denominator that, according to our hypothesis, aggregates to itself, predominantly, peculiar esthetical elements of Expressionism. The dramaturgical production of this author, which isn't extensive, is, until today, insufficiently known at Brazilian university milieu, and reveals itself, as we intend to demonstrate by textual analysis, one of the most distinct products of Portuguese expressionist theater.

Keywords: Portuguese theater. Raul Brandão. *Gebo and The Shadow*. Expressionism. Twentieth century.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Raul Brandão</i> , por Columbano Bordalo Pinheiro	12
Figura 2 – <i>A fuga</i>	73
Figura 3 – <i>Autorretrato com máscaras</i>	79
Figura 4 – <i>O Grito</i>	88
Figura 5 – <i>Cozinha da Casa de Manhufe</i>	91
Figura 6 – <i>A igreja de Auvers</i>	93
Figura 7 – <i>Casario e Figuras de um Sonho</i>	96
Figura 8 – <i>Rua ao entardecer</i>	98
Figura 9 – <i>Metrópolis</i>	100
Figura 10 – <i>Retrato de Teixeira de Pascoaes</i> , por Raul Brandão.....	114
Figura 11 – <i>O mestre Columbano em seu ateliê</i> , por Raul Brandão.....	115
Figura 12 – <i>O caniço</i> , por Raul Brandão.....	116
Figura 13 – <i>Pintura</i> , por Raul Brandão.....	116
Figura 14 – <i>Paisagem do Marão</i> , por Raul Brandão	117
Figura 15 – <i>O Pombal</i> , por Raul Brandão.....	117

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. RAUL BRANDÃO E O SEU TEMPO: UM CIDADÃO ATUANTE NUM CENÁRIO TORMENTOSO	5
1.1 Influxos estéticos na obra brandoniana	9
2. A ESTÉTICA EXPRESSIONISTA	22
2.1 O drama expressionista	29
2.2 Três Precusores: Georg Büchner, Frank Wedekind e August Strindberg	33
2.3 Ecos do Expressionismo na cultura portuguesa	41
3. A DRAMATURGIA BRANDONIANA	46
3.1 Um breve panorama do teatro português nos tempos de Raul Brandão	46
3.2 A inaudita dramaturgia de Raul Brandão: o teatro dos vencidos	54
3.3 O Gebo e a Sombra: Visões do Inferno ou a Cena Deformada	58
4. UMA LEITURA DO EXPRESSIONISMO NO TEATRO DE RAUL BRANDÃO.....	67
4.1. Caracterização das personagens	68
4.2 Cenário	88
4.3 Diálogos	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS.....	107
ANEXOS	113
ANEXO 1.....	114
ANEXO 2.....	115
ANEXO 3.....	116
ANEXO 4.....	116
ANEXO 5.....	117
ANEXO 6.....	117

INTRODUÇÃO

Se já houvesse escritor na nossa literatura – e um grande escritor – que tenha engendrado o mais notável da sua impressionante e confrangedora obra, parece que apenas com o negrume da noite e as trevas da alma, esse foi em verdade Raul Brandão. (...) Amou os tenebrosos abismos, mimou fundo o que de sombrio e desesperado freme na alma humana (...) trazendo-nos tudo envolto, impregnado das mesmas aflitivas sombras. (...) Os quadros desenham-se imprecisos, esfumados (...). A sensação pungente é a de quem entra num mundo espectral, transfigurado, por demais amargo, atemorizador e dilacerante, sobretudo sem um raio de sol que as coisas alumine ou aqueça. As figuras esgueiram-se na sua compleição fanstasmagórica, através de sombras, tintas lúgubres (...). Negrume e desolação, a noite insondável e cheia de medos, onde os seus olhos perscrutavam, e que em tudo, atinge uma grandeza desconforme. A tal parece resumir-se aquela túrbida visão do mundo, de que a luz e a cor desertaram. No entanto, que sensibilidade foi a sua, ao tratar estes tons profundos, abismados na tristeza da noite, com a mais estranha gama de sombreados que imaginar se pode (MENDES, 1963, p. 31-32).

A leitura que aqui fazemos da peça *O Gebo e a Sombra*, de Raul Brandão, perscruta uma inquieta sintonia entre este drama e algumas pinturas do Expressionismo. É certo que diferentes estudiosos da obra de Raul Brandão destacam a relação entre a sua produção dramática e o seu gosto pela pintura. Aliás, diferentes críticos referem-se a Raul Brandão como “escritor-pintor” ou, ainda, como uma “espécie de Van Gogh da literatura portuguesa”, visto que a obra literária de Brandão, sobretudo depois da sua fase nefelibata, é uma fábrica de imagens carregadas de grotesco-expressionista, voltada para questões sociais, psicológicas e metafísicas que também provêm, de resto, da inspiração simbolista do autor. Ao lado de outras obras de sua autoria, a dramaturgia de Brandão suscita reflexão sobre a condição humana diante da trágica existência dos seres em tempos difíceis, compondo plasticamente o drama da dolorosa descoberta da impotência humana, perante os males e a exploração do homem pelo homem. Brandão pinta, em sua dramaturgia, indivíduos prenhes de sofrimento, imersos em ambientes oníricos e fanstasmáticos, num espaço e num tempo abstratos e de valor simbólico. Seus dramas, como as pinturas expressionistas, retratam a fragmentação dos seres, a duplicidade de personagens grotescas e deformadas, como observou o crítico Vítor Viçoso (1999, p. 15): “todas as suas obras são, no essencial, a captação hiperbolizada do diálogo interior com sua alteridade fantasmática e a cena grotesca de personagens transfiguradas e deformadas como se fossem percebidas através de espelhos convexos.”

Neste sentido, o foco da análise da peça de Raul Brandão incidirá sobre a combinação de elementos próprios do grotesco-expressionista, articulados, principalmente, a três componentes da estrutura dramática: a caracterização das personagens, a construção do

cenário e a evolução dos diálogos. Como as obras dramáticas de Brandão são densas e mostram um homem carregado de sentimentos muito bem traduzidos pelos expressionistas, sobretudo os pintores, analisaremos cada um dos componentes estruturais tendo por subsídio alguns quadros expressionistas ou precursores da pintura expressionista. Assim, para a análise das personagens visualizaremos *O grito* (1893) de Edvard Munch (1863-1944), *Autorretrato com máscaras* (1899) de James Ensor (1860-1849) e *A fuga* (c. 1938-1939) do português Mário Eloy (1900-1951). A análise do cenário será subsidiada por outros dois quadros: *A igreja de Auvers* (1890) de Vicente Van Gogh (1853-1890) e *Cozinha da Casa de Manhufe* (c. 1913) de Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918). Finalmente, a análise dos diálogos apoiar-se-á na visualização de outros três quadros: *Rua ao entardecer* (1910) de Lyonel Feininger (1871-1965), *Metropolis* (1917) de George Grosz (1893-1959) e *Casario e figuras de um sonho* (c.1931-1934) de Dominguez Alvarez (1906-1942). Uma vez que os oito quadros selecionados (cf. anexos) evidenciam escolhas estéticas que sugerem elementos humanos (psicológicos e socioeconômicos) encontrados também na peça de Raul Brandão, acreditamos que essas obras pictóricas refletem a interpretação do drama que nos propomos analisar à luz do Expressionismo.

Com o intuito de desenvolver a proposta deste trabalho, as reflexões estão organizadas em quatro capítulos. No primeiro capítulo, “Raul Brandão e o seu tempo: um cidadão atuante num cenário tormentoso”, contextualizaremos a realidade conturbada de Portugal no tempo do dramaturgo, e pontuaremos a atuação do escritor luso, ora como jornalista, ora como o artista que foi, a fim de identificar a influência de Raul Brandão na sociedade e na arte lusitana, diante de um cenário de profundas alterações, no qual se destaca o mal-estar da existência, agravado, principalmente, pela deflagração da 1ª Guerra Mundial. Nesse contexto, será possível observar as imagens decadentes desenhadas pela pena do escritor português e identificar a fratura que sua atividade literária opera no campo estético. Ainda no capítulo inicial, buscar-se-á compreender a sua relação com a pintura, quer como apreciador desta arte, quer como um escritor que se dedicou a pintar não apenas com a pena, mas também com o pincel. Assim, elucidaremos o percurso da atividade literária de Raul Brandão – marcada pela pintura grotesca que remete, muitas vezes, aos traços da pintura expressionista – e da sua peculiar experiência estética no contexto da literatura portuguesa, dada a sua múltipla virtualidade estética, que evidencia conexões com o Romantismo, com as heranças finiseculares, com o Existencialismo, o Surrealismo e, sobretudo, com o Expressionismo.

O segundo capítulo, “A estética expressionista”, apresentará a origem do Expressionismo, atribuída inicialmente ao campo das artes plásticas, mas que, depois,

estendeu-se à literatura, à arquitetura e a outras artes, apontando as diretrizes do Expressionismo, enquanto movimento estético e enquanto modo de expressão ou estado do espírito subjacente à arte. Esta última concepção, aliás, mostrar-se-á como uma das possibilidades de aproximação da arte expressionista ao contexto português, o qual, embora em menor escala quando comparado a outras nações como a Alemanha, também experimentou a “era das massas”, transida por uma atmosfera nevrótica, fruto da afirmação do capitalismo industrial e financeiro e da realidade caótica e desordenada de Portugal, mesmo que com sua condição semiperiférica.

Em seguida, abordaremos o drama expressionista, que propõe um caminho de protesto, ao sugerir uma *renovação* do Homem, alcançada por meio de uma *transformação interior*, necessária no ambiente caótico, cenário tão caro ao drama do homem expressionista, que grita o seu desespero diante da visionária constatação de uma vida fadada à autodestruição. Veremos, pois, que o teatro foi o campo artístico em que a estética expressionista mais se destacou, visto que muitos dramaturgos entenderam a arte expressionista como a forma de expressão mais adequada para a representação do homem automatizado e doente, porque vive num meio deletério, marcado pela exploração mercantil que, pouco a pouco, desvitaliza os indivíduos. Por isso, o drama expressionista traz à cena situações de máxima tensão, expondo, por exemplo, conflitos entre gerações, entre o homem e a máquina, a guerra e o desejo, a repressão sexual e o instinto.

Buscando ilustrar o panorama geral das ideias valorizadas nesse teatro de vanguarda e identificar elementos que, de uma forma ou de outra, também estão presentes na peça de Raul Brandão, *O Gebo e a Sombra*, ressaltamos as peculiaridades de cada um dos indivíduos-artistas que nesse mesmo altar comungam, como será possível observar na breve análise que apresentamos das seguintes peças : *Woyzeck* (1836), de George Büchner, *O despertar da Primavera* (1891), de Frank Wedekind, e, por fim, *O Sonho* (1901), de August Strindberg, precursores do drama expressionista.

Por fim, o segundo capítulo irá tratar dos ecos do Expressionismo na cultura portuguesa, mostrando que a expressiva e expressionista originalidade de Raul Brandão, manifestada, por exemplo, no drama *O Gebo e a Sombra*, será próxima do Expressionismo de afirmação, cujo vitalismo está mais associado pelos críticos à arte nórdica, com nomes como o de Edvard Munch, August Strindberg, dentre outros.

No terceiro capítulo, “A dramaturgia brandoniana”, apresentaremos um breve panorama do teatro português nos tempos de Raul Brandão para mostrar como se deu o surgimento da moderna dramaturgia da qual Raul Brandão é representante. Para isso,

revisitaremos a história do teatro português, a partir do nome de Almeida Garrett (1799-1854), em razão da reforma que Garrett propôs ao teatro nacional em sua totalidade, isto é, uma reforma que contemplasse a formação dos atores, a construção de edifícios teatrais apropriados, a inspeção geral dos teatros e as políticas de estímulo à produção dramática nacional. Posteriormente, as reflexões irão se concentrar no drama histórico, alvo de críticas de Raul Brandão, e no Simbolismo na cena portuguesa, demonstrando que o teatro em Portugal oscilava entre períodos de afirmação estética e nomes de destaque e períodos de crise e repetição de temas e motivos dos dramas representados. Isso posto, trataremos de pontuar a proposta estética e formal da inaudita dramaturgia de Brandão, recapitulando os primeiros passos do dramaturgo na escrita teatral, localizando a transgressão estética do drama *O Gebo e a Sombra*, um drama de consciência considerado a soma da obra brandoniana, peça que se revela um dos mais distintos produtos do Expressionismo em Portugal. Posteriormente, apresentaremos o enredo, com o intuito de analisar que os dois planos que compõem o drama, o da realidade exterior e o plano psicológico, distanciam-se do projeto da dramaturgia naturalista, ou seja, não se prestam somente à observação da realidade, agora, veremos que a lente expressionista, que irá destacar Raul Brandão como um visionário frente à realidade.

Dando prosseguimento às nossas reflexões, o quarto capítulo, “Uma leitura do Expressionismo em *O Gebo e a Sombra* de Raul Brandão” concentrar-se-á no caráter visionário do dramaturgo português, o qual, na peça, na esteira da estética expressionista, expressa-se por meio de uma arte reveladora, assumindo um ato moral perante a história dos vencidos, almejando restaurar o nexos do mundo e da existência pelo retorno ao primitivo, configurando uma expressiva tendência psíquica, anárquica e marxista, a fim de denunciar as injustiças da realidade social e econômica dos homens naquele período – realidade ainda atual aos nossos dias, que culminará no grito e na revolta. A partir da análise das personagens, da construção do cenário e dos diálogos, carregados da manifestação grotesco-expressionista, será possível, então, constatar que o Expressionismo visionário está presente neste drama de Raul Brandão, o qual, inclusive, apresenta uma perturbante sintonia, como já dito, com os quadros selecionados, já que estes revelam escolhas estéticas próprias da arte expressionista que sugerem componentes psicossociais encontrados também na peça de Raul Brandão.

1. RAUL BRANDÃO E O SEU TEMPO: UM CIDADÃO ATUANTE NUM CENÁRIO TORMENTOSO

(...) Só vemos máscaras, só lidamos com fantasmas, e ninguém, por mais que queira, se livra de paixões. (...) Então com que destino publico tantas páginas desalinhadas, de que eu próprio sou o primeiro a duvidar? É que elas ajudam a reconstituir a atmosfera duma época; são, como dizia um grande espírito, o lixo da história (BRANDÃO, 1999, p. 38 - tomo I- *Memórias*).

Raul Germano Brandão (1867-1930) foi prosador, jornalista, pintor, ficcionista e dramaturgo, filho e neto de homens do mar. Nascido na Foz do Douro, junta da freguesia pertencente ao Porto, o escritor luso também residiu na cidade de Guimarães por algumas décadas, junto de sua esposa, Maria Angelina, e faleceu em Lisboa. Foi um cidadão português atuante no fim do século XIX e nas três primeiras décadas do século XX, período que corresponde ao da produção literária do autor. Repare-se que Portugal, nesse tempo, vivia uma forte e conturbada crise política, social e ideológica, principalmente, a partir da década de 1890¹, haja vista que são diversos os episódios que trouxeram à nação portuguesa o sentimento de humilhação e decadência em diferentes setores, especificamente naqueles que fortalecem uma nação, como a política e a economia. Assim, o ultimato inglês (1890), a bancarrota (1891), o regicídio (1908), a revolta republicana (1910), a primeira Guerra Mundial (1914-18)² e, finalmente, o Golpe Militar de Maio de 1926³ ocasionaram, em

¹ Ano da publicação de *Impressões e paisagens* (1890), coletânea de contos naturalistas, os quais denunciam a decadência e a miséria da sociedade lusitana. Obra que marca a estreia de Raul Brandão na literatura.

² Cumpre ressaltar que a deflagração da Primeira Guerra Mundial, em 1914, veio marcar com traços ainda mais grotescos um cenário que, em Portugal, já era tormentoso.

³ A respeito dos episódios históricos mencionados, é oportuno esclarecê-los com o intuito de sublinhar a crise política, ideológica e econômica que assolou Portugal na transição do século XIX para o século XX, tempo, aliás, do nosso escritor português. Visando a expansão do domínio territorial, surge, em Portugal, um novo projeto nacional: o mapa-cor-de-rosa, que assinalava a região da ocupação portuguesa nas terras africanas compreendidas entre Angola e Moçambique. Todavia, a Inglaterra, potência que também tinha um projeto expansionista muito ambicioso, num mapa que ia do Egito ao Cabo da Boa Esperança, sentiu-se ameaçada, visto que a ocupação portuguesa em terras africanas perpassava regiões pelas quais a Inglaterra demonstrava um interesse especial. Diante disso, os ingleses protestaram e, na manhã de 11 de Janeiro de 1890, exigiram, por meio de uma nota, a retirada das tropas portuguesas das terras entre Angola e Moçambique, dada a incompatibilidade de realização simultânea dos projetos das duas nações: Inglaterra e Portugal. O governo português cedeu nesta que, segundo José Hermano Saraiva (1999, p. 342), em *História Concisa de Portugal*, “foi a maior batalha da diplomacia portuguesa” no século XIX. Assim, Portugal saiu em retirada com suas tropas da região em questão. A repercussão do Ultimato Inglês foi dolorosa e profunda para a nação portuguesa, já que a expansão do domínio português havia caído nas graças da opinião pública. Um ano depois, em 1891, era a vez de o sistema econômico português entrar em colapso. Subordinada ao capital estrangeiro, a economia de Portugal vive um déficit orçamentário gigantesco, oriundo da despesa com as obras públicas e os gastos coloniais. Para tentar reverter a crise, as taxas tributárias se tornaram, pouco a pouco, excessivas, porém, não suficientes para conter o déficit orçamentário. Diante desse cenário, o Estado português declara a bancarrota, prova incontestável do desgaste da monarquia, logo, da figura do rei D. Carlos, que passa a apoiar um membro dissidente do Partido Regenerador Liberal, João Franco, responsável por instaurar uma ditadura em Portugal, apoiada pelo monarca. O período marcado pelo desgaste do poder monárquico e pela crise financeira culminou

Portugal, uma desestabilização político-econômica e social de forte impacto negativo. Tal situação foi observada e noticiada por Brandão enquanto jornalista, como é possível notar na reportagem *Uma quadrilha infantil*, publicada em 27 de maio de 1903, na página 2 do jornal *O Dia*:

Há dias, a polícia arrancou à miséria da rua 6 crianças, de que a mais velha tem 14 anos, acusadas de terem roubado uma casa. Atirou esses corpos frágeis – que a cidade tornou raquíticos, esses pequenos espíritos a que o exemplo, a desprotegida educação, a fermentação de vício nas vielas sórdidas, sugeriram o mal – para as sombrias prisões do Juízo de Instrução. Como estamos num país pobre, em que a timidez e o constrangimento que nasce das más condições econômicas abafam a iniciativa e os generosos impulsos, raras vezes triunfantes, e não há comissões de patronato nem colônias de regeneração suficientes, nem propaganda activa pelos bairros mais roídos de miséria, é uma injustiça bem grande acusar essas crianças do roubo que praticaram e um egoísmo exagerado não acusarmos um pouco a nossa inércia (...) (BRANDÃO, 2004, p. 64).

Da mesma forma, em outra reportagem, intitulada *Um tipo de revoltado*, publicada em 2 de outubro de 1903, na página 2 do jornal *O Dia*, Brandão denuncia a miséria, a cidade negra, na qual aqueles que sentem “prazer secreto na prática do bem” mergulham com a intenção de fazer caridade:

Nos diversos aspectos que a miséria nos oferece nas capitais, há um que só é conhecido dos caridosos que, encontrando prazer secreto na prática do bem, a procuram na sombra, nos bairros tristes da pobreza, onde uma atmosfera de fome e desesperos perpassa pelo ar concentrado dos albergues, das trapeiras e dos casebres. Vegeta aí uma população miserável, que esconde cuidadosamente a sua indigência, mortificada a maior parte das vezes pela recordação de um passado próspero, ou, pelo menos, remediado. (BRANDÃO, 2004, p. 59)

em greves e na insatisfação popular, fomentando tentativas para a implantação da República em Portugal. Encerrando o parlamento e a alternância de republicanos e liberais no poder, o novo sistema político não foi bem recebido nem pelos partidos monárquicos nem pelos republicanos. Destarte, a exaltação dos ânimos e a progressiva decadência política e econômica resultaram no atentado contra o rei D. Carlos I e seu filho, o príncipe real D. Luís Filipe, ambos assassinados, em 1 de fevereiro de 1908, quando regressavam de Vila Viçosa, onde permaneceram alguns dias no convívio familiar. Os assassinos, Manuel Buíça, professor primário, e Alfredo Costa, comerciante de Lisboa, atiram várias vezes contra o rei e a sua carruagem, no Terreiro do Paço. Os dois assassinos foram mortos no local pela guarda real. O incidente, que coroou o infante D. Miguel como monarca da coroa portuguesa e que marcou a demissão de João Franco, repercutiu nos jornais da época, revoltando os demais chefes de Estados europeus, devido à alta estima que sentiam por D. Carlos. Dois anos depois, no dia 5 de Outubro de 1910, com o desgaste inquestionável da monarquia, eclode a revolta republicana, no Porto, destituindo a monarquia e instalando um regime republicano em Portugal, sistema vigente político até a eclosão o Golpe de Estado de Maio de 1926, que deu início à ditadura militar, liderada pelo general Gomes da Costa. Com os militares no comando, o Parlamento foi fechado e a censura foi implantada, entretanto, economicamente, Portugal ainda se via mergulhado numa crise sem precedentes. Assim, em 1928, António de Oliveira Salazar é convidado a assumir o Ministério das Finanças. Em 1932, Salazar é nomeado chefe do governo, instaurando, em 1933, um novo regime político, o Estado Novo, sistema político que vigorou em Portugal durante 40 anos, com poucas mudanças até à Revolução dos Cravos que ocorreria em 25 de Abril de 1974 (Cf. SARAIVA, 1999).

Indubitavelmente, a pena jornalística do escritor revela o mal-estar da existência no fim do século XIX e nas três primeiras décadas do século XX. De acordo com Vítor Viçoso, esta inquietação também estava presente no plano político da nação. Por isso, a obra de Raul Brandão convoca o leitor a uma reflexão sobre as “situações-limite de um tempo histórico atravessado por profundas mudanças sociais (...) e por uma crise do liberalismo burguês, assinaláveis em toda Europa industrializada e capitalista” (VIÇOSO, 1999, p. 11), o que também atingiu a estrutura sociopolítica portuguesa, apesar de sua realidade semiperiférica.

Outrossim, os avanços nos campos da tecnologia e da ciência e o advento de novas perspectivas no campo da sociologia – o determinismo e o darwinismo social – exerceram um papel fundamental nesse cenário de profundas alterações, cujos efeitos foram paradoxais, refletindo-se não apenas na sociedade, na economia e na política, mas também na arte, dado que, no campo artístico, o período finissecular e as primeiras décadas do século XX inscrevem a origem de certas vanguardas culturais, no qual, vale dizer, encontra-se a gênese do imaginário de Raul Brandão. Perante a crise instaurada, o autor do Douro irá se valer de:

(...) uma atitude de negatividade face ao determinismo cientista, ao racionalismo burguês ou à crença nos mitos do progresso, e uma perplexidade, com projeções nostálgicas (...), apocalípticas ou carnavalescas, ante um mundo visionado crepuscularmente (VIÇOSO, 1999, p.1).

A visão apocalíptica da caótica sociedade portuguesa, marcada pela pobreza, pela crise moral e de valores, remete-nos à torrente negra do mundo moderno, uma vez que o caos insaturado sentenciou a deterioração do humano e da ética em uma sociedade regida pelo poder do ouro. Não devemos nos esquecer de que, somado a essa realidade caótica, o capitalismo – cujas bases se edificam na exploração do homem pelo homem, na aquisição e acúmulo de capital, na manutenção de *status* e na competição entre os indivíduos – acentua ainda mais a nevrose dessa atmosfera, provocando o sentimento de abandono nos indivíduos que habitam as cidades; o homem, “perdido na multidão”, vive sozinho. A solidão, o sistema capitalista em constante aceleração e o vazio que o homem daquele tempo – e do nosso tempo também! – experimenta, compõem, conforme afirma José Manuel de Vasconcelos, a atmosfera sufocante das metrópoles expressionistas:

(...) o sentimento de abandono que se experimenta nas grandes cidades em que perdido na multidão o “homem vive sozinho” (...) todo o “*struggle for life*” das grandes cidades, descrito num ritmo frenético e ofegante, num estilo desenfreado e cinzento que lembra já as Metrópoles expressionistas (VASCONCELOS apud BRANDÃO, 1982, p. 9-10).

Como resultado do ritmo dessa nova ordem social, regida pelas forças desumanizadoras do capitalismo e do mundo laboral, inaugura-se um novo comércio: o comércio das máscaras sociais. Assim, o que se tem em voga é a diluição da identidade autêntica dos indivíduos que passa a ser substituída, progressivamente, pelas aparências, pelo disfarce, por uma realidade em que as dicotomias expressam a tensão social, em que a vida é marcada por relações interpessoais enlameadas pela indiferença, pela exploração dos mais fracos e pela ambição desmedida das grandes potências com as suas políticas imperialistas e os senhores do capital.

Raul Brandão não se mostra indiferente à tensão de um mundo em ruínas e a sua perplexidade é manifestada na obra *O Padre*, um trabalho pouco conhecido e pouco citado, de acordo com José Manuel Vasconcelos (1982). Publicado em 1901, o panfleto mostra-se relevante, visto que já revela a visão apocalíptica do autor frente à realidade de seu tempo, um período de “tragédia a favor da ambição das nações e dos homens. O sangue ensopa a terra (...) para deitar pazadas de ouro aos bancos esfaimados” (BRANDÃO apud MARTINS, 2007, p.35). É fato que a ambição e o sangue marcam a história da civilização humana desde sempre e que até mesmo as grandes civilizações, como a greco-romana e a ibérica no tempo das grandes navegações deixaram um rastro sanguinário, por vezes genocida, em decorrência da busca de riqueza e poder. Entretanto, o furor bélico de um mundo cada vez mais industrializado – cenário já sentido em solo português, mesmo que em menor escala do que em capitais europeias mais desenvolvidas economicamente –, trouxe, além da brutalidade e da cobiça, um novo aspecto terrível para o indivíduo regido pelas forças capitalistas: a “industrialização metódica do corpo humano” que será denunciada no drama *O Gebo e a Sombra*, expressão de George Steiner (apud BRANDÃO, 1982, p. 10), ressaltada pelo crítico Vasconcelos com o intuito de destacar aquilo que também está por trás desses tempos de horror.

Aliás, Brandão não foi o único a glosar as imagens decadentes de um mundo em desconcerto⁴, pois, pouco antes, em 1891, Eça de Queirós escrevera *A decadência do riso*, um artigo que declara a melancolia que dominava Portugal e a sociedade europeia do *fim-de-século*. O autor de *O Crime do Padre Amaro* aludia à supercivilização urbana e ao desenvolvimento tecnológico e científico como fatores da torrente negra que tirou o riso dos homens na Europa de oitocentos, sobretudo a partir da década de 1880. A euforia, provocada

⁴ Para maiores informações, verificar a nota 25, localizada na página 46 desta pesquisa.

pelo progresso da ciência e da técnica, trouxe ao homem benefícios, mas, simultaneamente, gerou um estado latente de infelicidade e um cotidiano tedioso e nevrótico:

Eu penso que o riso acabou – porque a humanidade entristeceu. E entristeceu – por causa da sua imensa civilização. (...) Quanto mais uma sociedade é culta – mais a sua face é triste. Foi a enorme civilização que nós criamos nestes derradeiros oitenta anos (...) que matou o nosso riso (...). Tanto complicámos a nossa existência social, que a acção, no meio dela, pelo esforço prodigioso que reclama, se tornou uma dor grande: – e tanto complicámos a nossa vida moral, para a fazer mais consciente, que o pensamento, no meio dela, pela confusão em que se debate, se tornou uma dor maior. O homem de acção e de pensamento, hoje, está implacavelmente voltado à melancolia (EÇA DE QUEIROZ apud VIÇOSO, 1999, p. 65).

O que se observa, seja por meio das palavras do autor de *O Crime do Padre Amaro*, seja pelas notas de Brandão, é que, em maior ou menor grau, a supercivilização urbana e suas contradições, somada à realidade caótica em Portugal, foi responsável pelo sentimento de decadência que invadiu a nação portuguesa, pois o desenvolvimento técnico-científico desencadeou consequências benéficas àqueles que possuíam capital para dele usufruírem, mas também perversas, como a intensificação da pobreza, a exploração do homem pelo homem, a deflagração da Primeira Guerra Mundial – efeitos que, de uma forma ou de outra, atingiram tanto as grandes potências quanto as nações menos desenvolvidas.

Dessa maneira, podemos afirmar que novos tempos determinam novos meios de expressão artística, ainda que a dramaturgia portuguesa, mesmo após a revolta republicana e a deflagração da Primeira Guerra Mundial, não tenha sofrido alterações significativas. A estudiosa Rita Martins (2007) considera esse “engessamento” da cena portuguesa como consequência de um esquecimento forçado do “advento de uma nova sociedade gerada no sangue e na dor” (MARTINS, 2007, p.30), ou seja, mesmo diante de profundas transformações, o teatro português demorou para trazê-las à cena e, por isso, Rita Martins afirma que o “engessamento” da dramaturgia portuguesa pode ser lido como tentativa de fuga da realidade de uma ordem gerada no sangue e na dor. Tentaremos, a seguir, elucidar a participação de Brandão e suas influências na produção artística de Portugal, focalizando, principalmente, a fratura que sua produção literária operou no campo estético.

1.1 Influxos estéticos na obra brandoniana

Sabemos que o escritor portuense foi uma figura notável no contexto que compreende o período finissecular e as três primeiras décadas do século XX. A relevância de sua atuação

está, principalmente, na arte portuguesa. Mesmo que não tenha se vinculado diretamente ao movimento modernista, a colaboração de Brandão em jornais e revistas, nomeadamente o *Correio da Manhã*, *O Imparcial*, *O Dia*, *República*, *A Águia* e *Seara Nova* revela uma crescente inovação estilística em suas produções literárias, uma vez que muitos dos seus textos literários foram primeiro publicados em jornais e periódicos. Brandão dirigiu a revista *Seara Nova*⁵, da qual foi o principal colaborador entre 1921 e 1923. Nela foram publicados vários trechos de obras⁶, como *A Morte do Palhaço*, *Memórias* (volume I e II) e excertos completos de *Os Pescadores*, críticas à obra de Teixeira de Pascoaes e apontamentos sobre os problemas sociais da época, “confirmando a atuação do escritor portuense no contexto político e estético desse período” (PIERINI, 2013, p. 39).

Desse modo, mesmo que o autor de *O Gebo e a Sombra* não tenha se filiado, é pertinente afirmar que as suas obras pertencem ao contexto do movimento modernista, ou seja, estão localizadas no “conglomerado de inovações artísticas concernentes às primeiras décadas do século XX” (ibid., p.40), procedentes, no âmbito ideológico, da modernidade baudelairiana. Assim sendo, as obras brandonianas aproximam-se dos preceitos que “corresponderam ao transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 2010, p. 35).

⁵ Fundada em 1921, a revista *Seara Nova* veio a público no dia 15 de Outubro de 1921, como resultado da iniciativa de Aquilino Ribeiro, Augusto Casimiro Câmara Reys, Jaime Cortesão, Ferreira de Macedo, Francisco Antonio Correia, José Azeredo Perdigão, Raul Brandão e Raul Proença. Mais tarde, nomes como Teixeira de Pascoaes também colaboraram com a publicação. Nela, publicavam-se textos sobre as inovações artísticas da época, reflexões acerca do contexto sócio-político português das primeiras décadas do século XX, dado que, por décadas, os seareiros vão exercer uma importante influência nas esferas políticas e intelectuais. De acordo com Raquel S. Madanêlo Souza (2007), no ensaio intitulado *Raul Brandão na Revista Seara Nova*, este período de “doutrina e crítica, tinha por intuito a reflexão de temáticas que giravam em torno de doutrinas políticas e sociais; problemas morais e filosóficos; educação; crítica social; história; crítica literária, crítica artística e teatral, dentre outros assuntos, havendo um espaço reservado também à publicação de textos literários em prosa e em verso” (SOUZA, 2007, p.1). Os críticos militantes almejavam a reestruturação de Portugal em todas as suas instâncias que o constituíam como nação, ou seja, passou-se, também, a discutir a função da arte no país luso. Esta discussão não foi feita sistematicamente, conforme Souza (2007) destaca, entretanto, aparece com uma recorrência significativa no periódico. Da mesma forma que os intelectuais eram engajados socialmente, os mesmos pensaram no desempenho social da arte no contexto da crise que ocorria em Portugal no tempo de Raul Brandão. A participação rápida e vagamente comentada de Raul Brandão, que dirigiu a revista entre os anos de 1921 – 1923, é um reflexo, ainda segundo Souza (2007), “da confluência entre a preocupação social” (SOUZA, 2007, p.8) - tão cara às obras, literárias ou não, de Brandão, como, por exemplo, na peça *O Gebo e a Sombra*, nas reportagens jornalísticas do escritor – “e o projeto de uma literatura participante desenvolvido na revista *Seara Nova*”, “acerca da autonomia e função da literatura”.

⁶ Vitorino Nemésio (1995, p. 144) enfatiza o papel da revista *Seara Nova* na produção literária do escritor português, acreditando que Brandão a instituiu como “legatária da propriedade de suas obras”.

Mas, de acordo com Otávio Rios, é durante a década de 1920, após a publicação de *Húmus* (1917), que Raul Brandão é notado como uma personalidade de destaque, em virtude do sucesso com que a obra chamou a atenção da elite portuguesa:

Húmus despertou interesse expressivo nas casas editoriais e muitos foram os intelectuais que sobre ele desenvolveram estudos e comentários críticos em periódicos de grande relevância em Portugal à época, como *A Águia*, *A Manhã*, *Diário de Notícias* e *Seara Nova*, bem como em livros de crítica literária (*Os Poetas Lusíadas*, de Teixeira de Pascoaes, por exemplo). A principal obra de Brandão chamou a atenção da elite portuguesa durante a década de 1920 e seu autor ganhou destaque como figura pública: participou da fundação da *Seara Nova* e integrou a diretoria do periódico até abril de 1923; foi sondado pelo governo português para compor a missão diplomática enviada à Exposição do 1º Centenário da Independência do Brasil e esteve à frente do movimento pró-Columbano de 1929⁷ (RIOS, 2007, p. 24).

Outro dado que faz referência à influência do dramaturgo na sociedade lusitana consiste no fato de que Raul Brandão, com Teixeira de Pascoaes, foi eleito sócio correspondente da classe de Letras da Academia das Ciências de Lisboa, em 1923⁸. Expressiva é, também, a sua relação com as artes plásticas e com a pintura, posto que manteve vínculos profissionais e pessoais com pintores da época. Prova disso está em seus volumes de *Memórias*, nos quais o escritor do Douro faz inúmeras menções ao amigo Columbano (1857-1929), retratista finissecular a quem chamou de “mestre”, dedicando-lhe um capítulo no Volume III de *Memórias* (2000):

É uma criança. É, ao mesmo tempo, um tipo encantador, que aos 70 anos não compreendeu ainda a vida e tem amargado a vida – e um gênio extraordinário. Não sei o que descrever, porque está fora do mundo e do seu tempo – fora da realidade. (...). Fomos uma tarde a um largo passeio no Tejo: aquele deslumbramento de luz aborreceu-o. (...). As figuras dos seus retratos, ao mesmo tempo dolorosas e escuras, onde há um silêncio de morte, arranca-as ao sonho interior, que tem sido o de toda a sua vida. (...) O nosso povo materialista não concebe estas figuras extraordinárias que o salvam do esquecimento. Desdenha-as. (...) Dão a impressão de que são empurrados para o lado pelo tropel que passa e que, no seu canto, alimentados de sonho, já não pertencem a esta vida. São diferentes – estão fora do mudo (BRANDÃO, 2000, p. 197).

⁷ Movimento que exigia a permanência de Columbano Bordalo Pinheiro, amigo pessoal do escritor, no cargo de diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea, mesmo após o jubileamento do artista, em decorrência da avançada idade, em 1929. Nesse mesmo ano, o artista plástico falecia. Para maiores informações, consultar MENDES, M. Raul Brandão & Columbano. Lisboa: Jornal do Fôro, 1959.

⁸ Mesmo ano da publicação de *Teatro* que inclui *O Gebo e Sombra*, *O Rei Imaginário* e *O Doido e a Morte*.

Cabe lembrar que Columbano produziu uma tela do escritor portuense, então com 29 anos, notável pela suavidade do olhar e pela composição harmônica do semblante.

Figura 1 – *Raul Brandão*, por Columbano Bordalo Pinheiro



Fonte: (Museu do Chiado) – Foto de Paulo Sintra. REYNAUD, Maria João (Org.). Actas do Colóquio Ao Encontro de Raul Brandão. Porto: Lello Editores. (Contracapa)

Para Mário Cesariny (1980, p. 13), essas características são diferentes dos retratos de outros escritores feitos pelo pincel de Columbano⁹. O crítico observa essa peculiaridade como uma evidência da afeição recíproca entre o pintor e o escritor, que considerava o retratista como o maior dentre os pintores portugueses, já que, na opinião de Brandão, contemplar os seus quadros, em especial os retratos por ele pintados, era deparar-se com a impressão de almas expostas, vivas – e não meras cópias. Diferentemente das demais telas produzidas em Portugal no mesmo período, estava-se diante de um artista cuja pintura retratava alma e sentimento:

Quem pela primeira vez vê os retratos tem esta impressão; parecem de afogados. A cor é escura, fundo negro, tintas que não estamos acostumados a ver, afeitos antes à alacridade dos pintores de imagens do Grémio Artístico. Mas é certo que, quem se puser na luz do *atelier* a olhar um modelo, pára logo que vê a verdade da cor: a carne dá aquilo. Depois, ainda mesmo que a cor não fosse verdadeira, bastaria a alma e a vida, que ressalta de cada um dos retratos, para fazer de Columbano o maior de nossos pintores. Não é a cópia banal e colorida do modelo: é toda a alma que ele conseguiu arrancar-lhe e estatelar na tela. Parece é que cada um dos retratos foi surpreendido, quando sozinho tecia as suas ideais mais negras... (BRANDÃO, 2004, p. 126).

⁹ Dentre os escritores retratados por Columbano Bordalo Pinheiro estão Antero de Quental, Eça de Queirós, Ramalho Ortigão e Teófilo Braga.

Alma. Esta foi a palavra escolhida por Brandão para se referir aos retratos pintados por Columbano. Note-se que a descrição feita pelo dramaturgo – “as figuras parecem de afogados” – lembra a de uma tela expressionista, ou seja, traz à tona os abismos da alma por meio das cores escuras, “do fundo negro”, que possibilitam captar as “ideais mais negras” (MARTINS, 2007, p. 50). Vitor Viçoso (1999) frisa outro aspecto admirado por Raul Brandão na obra pictórica do retratista: “a capacidade de fuga ‘à educação da cor’” (VIÇOSO, 1999, p.97), pois um dos traços marcantes do pincel do pintor retratista consiste em sua paleta formada por cores escuras e monocromáticas pelas quais trouxe à vida toda a angústia finissecular que pairava na sociedade portuguesa, que presenciou um “complexo suicidário”, resultado do colapso da elite cultural em Portugal¹⁰ na década de 1890.

O apreço do autor pela pintura vai além de um olhar contemplativo sobre esse universo. Sabemos, por diversos estudiosos da vida e da obra de Raul Brandão – veja-se, por exemplo, Mágnia Pierini (2013) –, que o escritor exerceu essa arte como diletante durante períodos em que apresentava crises da doença que o acometia, a neurastenia, como demonstra o fragmento em que há referência às pinturas de Brandão:

Uma das vezes que veio a Pascoaes, estava doente e neurasténico. Tinham-no proibido de trabalhar por algum tempo; minha irmã, que era pintora, meteu-lhe uma paleta nas mãos e disse: “O Raul vai hoje pintar comigo e vamos começar por uma vista do Marão”. “Mas que ideia! Eu nunca pintei, nunca peguei num pincel” “Vai começar hoje. Quem pinta com a caneta, pinta com o pincel” (VASCONCELOS, 1971 apud CESARINY; CASTILHO, 1980, p. 10).

Contudo, as telas produzidas pelo artista¹¹ não receberam ampla divulgação, apesar de diferentes pessoas, como o próprio Columbano, apontarem a importância das poucas obras pictóricas assinadas pelo autor de *Húmus*. Se como pintor não obteve sucesso, a presença da linguagem pictórica na sua produção literária, além de marcante em toda a sua obra, foi notada por diferentes críticos e exegetas. Maria Alzira Seixo (1987, p. 21), por exemplo, aponta que, como resultado das correspondências entre traços da arte pictórica e escrita, as obras brandonianas revelam uma “plasticidade verbal” e isso ocorre com frequência em seus escritos, a ponto de Manuel Mendes (1963) denominá-lo de “o pintor das horas perdidas”.

¹⁰ Lembramos que no ano de 1889 Columbano pintou um retrato de Antero de Quental, que, dois anos depois, suicidou-se. Além dele, Vitor Viçoso, (2014, p. 38) cita o suicídio de “Soares dos Reis, 1889 – o escultor do nosso mítico “Desterrado” tão glorificado por Teixeira de Pascoaes; Camilo e Júlio César Machado, 1890; Trindade Coelho, 1908; Manual Laranjeira, 1912”.

¹¹ As telas pintadas por Raul Brandão foram: *Retrato de Teixeira de Pascoaes* (Anexo 1); *O mestre Columbano em seu ateliê* (Anexo 2), *O caniço* (Anexo 3); *Pintura* (Anexo 4); *Paisagem do Marão* (Anexo 5) e *O Pombal* (Anexo 6).

Segundo Mendes (1980), Brandão “tinha a visão pictórica das coisas”, “era um pintor a escrever” (MENDES apud CESARINY; CASTILHO, 1980, p.10). No capítulo seguinte, iremos observar como o diálogo com a pintura está presente no drama *O Gebo e a Sombra* (1923), uma vez que a peça, similarmente às demais obras brandonianas, apresenta a composição de “imagens crepusculares” da existência humana. Em suma, cumpre salientar que a análise da relação entre as obras brandonianas e a pintura é essencial, visto que, como destaca Vitor Viçoso, essa ligação é “pertinente para a compreensão da gênese da estética de Brandão” (VIÇOSO, 1999, p. 102).

Já mencionamos que Raul Brandão manteve correspondência com pintores e, por consequência, com a pintura e que, nesse contexto, foi possível verificar a sua ligação com Columbano Bordalo Pinheiro. Entretanto, Mágnia Tânia Secchi Pierini (2013) enfatiza outras atividades e contatos com personalidades artísticas da época que também são dignas de nota:

Relacionou-se ativamente com as produções literárias, pictóricas e ensaísticas de sua época e de períodos precedentes. Dentre alguns nomes com os quais estabeleceu contato pessoal ou ideológico estão: Teixeira de Pascoaes, Manuel Mendes, António Nobre, Júlio Brandão, Justino de Montalvão, Guerra Junqueiro, Camilo Castelo Branco, Augusto Casimiro e Columbano Bordalo Pinheiro. Vários desses nomes e suas respectivas produções foram mencionados pelo escritor portuense em jornais e revistas, e também nos volumes das *Memórias* (1919) (1925) (1933) ou em *Correspondências* (1994) (PIERINI, 2013, p. 24-25).

Ora, fecundas produções literárias nasceram da parceria do teatrólogo com alguns dos artistas acima mencionados. O grupo dos Nefelibatas, por exemplo, nasceu da união de Raul Brandão com Justino de Montalvão e Júlio Brandão: um grupo de jovens autores responsáveis pelo aparecimento do opúsculo *Os Nefelibatas* (1891?), “escrito coletivo assinado com o pseudônimo Luís de Borja”¹², marcado pela influência da estética simbolista-decadentista, a qual, para Vitor Viçoso (1999), resulta de uma cristalização “do remorso cristão e a vaga neo-espíritualista e nevrótica dominante nesta estética” (VIÇOSO, 1999, p.73). De acordo com PIRES (2007), essa geração, denominada “Geração de 90” – na qual se encontram os

¹² Destacam-se ainda outras colaborações literárias do escritor que se deram tanto na ficção quanto no teatro. Dentre elas, contam-se as peças *A Noite de Natal* (1899), em parceria com Júlio Brandão, *Jesus Cristo em Lisboa* (1927) com Teixeira de Pascoaes e o livro de contos *Portugal Pequeno* (1930), em parceria com a esposa Maria Angelina.

nefelibatas – “assumiu uma reação idealista e antipositivista” (PIRES, 2007, p.5-6) frente à realidade de seu tempo, criando uma bizarra *dramatis persona*: a do poeta R. Maria.¹³

Definindo-se como os “Anarquistas das Letras”, “petroleiros do Ideal” e aspirando a “Arte Moderna”, os nefelibatas preconizavam uma estética de grupo, mística, dotada de uma tensão nevrótica e satânica, na qual as diretrizes ainda nebulosas do Naturalismo vão tomar uma outra forma. A imprecisão dessa estética nascente, somada aos experimentalismos desenvolvidos coletivamente, gerariam o estilo novista. Dessa maneira, *Os Nefelibatas* se colocavam na direção oposta à do Naturalismo, apesar de muitas vezes manterem algumas de suas premissas. Na prosa literária, por exemplo, opunham-se aos naturalistas por não cultivarem um enredo mais ou menos complicado, a fim de promover um estudo das personagens; em vez disso, como aponta José Carlos Seabra Pereira (1995), defendiam que “um livro deveria ser uma confissão, com um personagem único” (PEREIRA, 1995, p.272).

No entanto, embora, posteriormente, Raul Brandão tenha se afastado do excessivo esteticismo dos Nefelibatas, a importância do envolvimento do escritor português com o nefelibatismo deve ser considerada, porque foi a partir deste momento que o dramaturgo passou a iniciar e a desenvolver os temas que permeiam a sua escrita:

Foi nestas águas turvas que se banhou o Brandão da juvenília e aí começou a desenvolver, num dândi jogo de máscaras e espelhos, não só os primeiros esboços das suas visões fantasmáticas e catastróficas, do seu onirismo dolorista, ou as interrogações existenciais (...) que povoaram a sua obra, mas o Expressionismo grotesco (VIÇOSO, 1999, p.12).

Nos anos seguintes, Brandão escreve *História dum Palhaço (A vida e o diário de K. Maurício)*, de 1896, que posteriormente seria refundida com o título de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* (1926). Na *História dum Palhaço (A vida e o diário de K. Maurício)*, o escritor adere ao clima nevrótico e decadente da realidade finissecular, governada pelo caos cósmico, pelo esfacelamento dos valores, pela decadência do humano e das civilizações que serão, nessa obra, sintonizadas principalmente com o Decadentismo, por meio da temática da morte e da dor, muito embora se encontrem ainda os preceitos naturalistas e simbolistas entrecruzados. À medida que o clima nevrótico e as tensões psíquicas se exaltavam, as realidades sociais contemporâneas iam ganhando mais corpo na literatura e, conseqüentemente, na obra de Raul Brandão, como se verifica n’*A Farsa* (1903), n’*Os Pobres*

¹³ Junqueira (2003) destaca que Raul Brandão é, pois, “o criador de proto-heterônimos (Luis de Borja e R. Maria) e de um notável heterônimo (K. Maurício) que são, na literatura portuguesa, bem anteriores aos de Fernando Pessoa” (JUNQUEIRA, 2003, p.139).

(1906) em *Húmus* (1917) e, anos depois, n’*O Pobre de Pedir*, publicado postumamente em 1931. Estas obras representam “espaços civilizacionais decadentistas sujeitos a uma reelaboração anti-esteticista e expressionista” (SEABRA PEREIRA, 1995, p. 279), onde fica evidente o sentimento da existência inócua, permeada pela dor, descoberta que gera o espanto e a impressão fantasmática de uma vida sem finalidade, dado que os sentimentos de frustração e insatisfação corroem as personagens brandonianas, enxurros humanos, mais próximos de espectros e fantasmas cujas vidas são amedrontadoras e trágicas. Assim, o que lhe resta é apenas o gemido e a dor, rainha schopenhaueriana.

Então parece que a única alternativa para essas personagens desgraçadas será o sonho, mesmo que agora elas sejam conscientes do sentimento autêntico da infinita miséria que as oprime. Por outro lado, o sonho nos remete a não vida, à fuga do real, mas, na ficção e na dramaturgia brandonianas, ele será, muitas vezes, o único mundo em que viver é possível. Dessa maneira, inaugura-se um ciclo infundável em busca de razões para a ausência de sentido da vida, mas, uma a uma, todas as edificações que sustentam a humanidade em tempos conflitantes caem em ruínas, como a moral e o divino, que se substituem pela dor. Por isso, em parte majoritária das obras de Raul Brandão, deparamo-nos com sonhadores, meretrizes, ladrões, vagabundos, enfim, figuras miseráveis, reduzidas ao ridículo, vítimas da injustiça social e, por isso, às margens de um sistema que as lança às vielas – quando essas figuras não se revelam capazes de revolta. O que fica para essas personagens é que não vale a pena viver; logo, sente-se emergir, nas páginas onde os pobres são protagonistas, uma sinfonia de vozes apocalípticas que choram, suplicam e lamentam num mundo dominado pela descrença.

Nota-se que, no plano formal, a obra novecentista de Brandão é marcada pela estrutura fragmentária e “reiterante”, considerando que, desde *História dum Palhaço*, de 1896 – obra embrionária dos temas das produções ficcionais subsequentes (CASTILHO apud SEABRA PEREIRA, 1995, p. 273-274) – é possível identificar:

(...) o extremo fragmentarismo estrutural, o difuso filosofar sob o signo do niilismo moral, a prosa sacudida, de períodos curtos e nominais, por vezes reduzidos a uma única palavra, além de surgirem desde logo justificados pela estreita ligação à índole fantástica e nevrótica de figuras e ambientes, *que constituem insólitos factores de requestionação e de renovação da novelística nacional*. (SEABRA PEREIRA, 1995, p. 274, grifo nosso).

José Carlos Seabra Pereira (ibid.) admite que, por vezes, a estrutura fragmentada e reiterante “justifica-se como manifestação formal do carácter obsessivo de certos problemas existenciais ou de certos traços de mundividência” (SEABRA PEREIRA, 1995, p. 278).

Formalmente, esses aspectos não ocuparão um papel secundário na ficção produzida pelo escritor na segunda década do século XX (mas antes de *Húmus*), período no qual se dedica às reconstituições históricas de um tempo igualmente tormentoso como o *fin-de-siècle*, tendo em vista a conjuntura propícia às indagações “agónico-existenciais”. Dentre as obras produzidas nessa fase temos *El-Rei Junot* (1912), *A Conspiração de 1817* (1914)¹⁴ e *O Cerco do Porto* (1915). Apesar de aparentemente distanciar-se do “enxurro humano”, tanto nas obras dedicadas à revisitação do passado português quanto nas *Memórias* (vol. I em 1919, vol. II em 1925, vol. III, *Vale de Josafat*, em 1923), Raul Brandão dá continuidade à sua “meditação sobre a dor humana, à evocação das penas dos grupos sociais obscuros e à visualização flagrante ou patética de ambientes e personalidades” (ibid., p. 275).

Em meados dos anos 20, mais precisamente em 1923, Brandão dedica-se ao seu sonho adiado: a dramaturgia. Neste ano, reúnem-se em um único volume, *Teatro*, três peças de “assombrosa, patética e grotesca gente” (ibid., p. 276): *O Gebo e a Sombra*, *O Rei Imaginário* e *O Doido e a Morte*. Três anos depois da publicação de *Teatro*, outras três peças chegam ao público: a tragicomédia *Jesus Cristo em Lisboa* (1927) – fruto de parceria com Teixeira de Pascoaes –, a farsa monologal *Eu sou um Homem de Bem* (1929) e o episódio dramático *O Avejão* (1929). Datam desse tempo outros tipos de obras, como a prosa de *Os Pescadores* (1923) e de *As Ilhas Desconhecidas* (1927), e *Portugal Pequeno* (1930), literatura infantil escrita em parceria com a sua esposa Maria Angelina. Acerca da obra brandoniana, José Carlos Seabra Pereira (1995) enfatiza:

Toda a obra de Raul Brandão vive em regime paroxístico e contrapolar ou ambivalente, quer vá do pitoresco ao dramático, quer vá do cómico ao patético, quer vá do grotesco ao trágico, quer vá do nojo ao encanto terno, quer vá da admiração pelo heroico à evidenciação da vileza, quer vá do verismo truculento à caricatura burlesca, do “sonho” ao “enxurro”, da idealização espiritual à “mixórdia” material. (SEABRA PEREIRA, 1995, p. 278).

Um aspecto recorrente em toda a obra do escritor do Douro consiste no “clamor pelos oprimidos na figura do pobre”, pelos injustiçados e explorados em circunstâncias diversas. Em toda a sua literatura, as figuras miseráveis são representadas por personagens-tipo, desgraçados que atravessam diferentes obras, carregando as mesmas “identificações da desgraça”, ora personificadas em Candidinha em *O Gebo e a Sombra*, *A Farsa* e *Húmus*, ora

¹⁴ Com 2ª edição publicada em 1917 com o título *1817– A Conspiração de Gomes Freire*.

encarnadas pelo Gebo em *O Gebo e a Sombra, Os Pobres*, ora pessoalizada em Sofia em *O Gebo e a Sombra, A Farsa e Os Pobres* (PIERINI, 2013, p. 32).

Como constatamos, as personagens brandonianas percorrem diferentes obras do autor e o mesmo Raul Brandão, desde os primeiros escritos, transita por diferentes correntes literárias. Com efeito, o percurso literário brandoniano é marcado pela transição entre diferentes estéticas, oscilando entre o Romantismo, o Naturalismo, o Decadentismo, o Simbolismo e o Modernismo, como salienta Álvares Manuel Machado (1984). A sua trajetória literária teve início no Naturalismo, que inspirou a sua coletânea de contos intitulada *Impressões e paisagens* (1890). Tal obra reflete “um núcleo de derivações do Naturalismo de escola”, mas que vai encaminhar “a ficção brandoniana para uma estética finissecular predominantemente decadentista-simbolista”, de acordo com Machado (1984, p. 56). Ainda de acordo com o autor supracitado, essa transição “fez-se naturalmente e rapidamente”, visto que “os elementos decadentistas-simbolistas estavam integrados na primitiva tendência predominante naturalista” e, sobretudo, “porque uma visão finissecular espiritualista” sobrepunha-se a todas as leituras anteriores” (ibid.). Otávio Rios (2013), também estudioso da obra de Raul Brandão, lembra-nos que o próprio Brandão, após publicar o seu “primeiro texto literário, *Impressões e Paisagens* (1890), não hesitou em afirmar que, ao momento do lançamento, a obra já estava estilisticamente superada”, isto é, “já não refletia o seu pensamento” (RIOS, 2013, p.17).

Dessa maneira, Rios (ibid.) reconhece (como outros críticos) a singularidade da “experiência estética” do escritor português, destacando que tal experiência “revela a busca da modernidade, da ruptura, da experimentação”. Por esse motivo, no opúsculo *Os Nefelibatas* (1893), subsequente a *Impressões e Paisagens*, já se verifica a predominância da estética decadentista-simbolista – solo onde irá se fecundar o Expressionismo grotesco de Raul Brandão.

A relevância da estética decadentista-simbolista na obra brandoniana é evidente, se tivermos em conta que os seus eixos temáticos giram em torno da Dor e do Sonho. No tocante à literatura dramática, Vítor Viçoso (1999) enfatiza que o Simbolismo teria propiciado uma “dimensão a-histórica e atemporalizada” (VIÇOSO, 1999, p. 108), ou seja, teria possibilitado que o drama atingisse não apenas uma determinada nação, sujeita a condições de vida específicas, mas que fosse além, “pela universalidade do símbolo, pela rede de analogias e correspondências ou pela fusão dos contrários”, dando azo ao “drama universal”, diluindo as arestas da História – o que, na visão do mesmo crítico, “hiperbolizar-se-á e, com o Expressionismo”, lançar-nos-á “no domínio do Apocalipse e das imagens apocalípticas”.

Desta forma, os influxos estéticos que se evidenciam não só na literatura de Raul Brandão, mas em toda a literatura produzida na caótica realidade que compreende o período finissecular e que se estende às três primeiras décadas do século XX na Europa e em Portugal – literatura marcada pela instabilidade sociopolítica, pela crise de valores, pelo desconcerto da existência humana em tempos de guerra – expressam-se frequentemente, no caso de Brandão, numa pintura grotesca que remete aos traços da pintura expressionista – ainda que pesem, na sua obra, múltiplas virtualidades estéticas que acabam por configurar a sua singularidade ou, digamos assim, uma certa autonomia literária, autonomia relativa como observa Vítor Viçoso:

(...) esta libertação ou superação não pode ser lida em termos absolutos, pois muitas das imagens, figuras e símbolos como também elementos estruturais (o egocentrismo narrativo, a projecção da matriz lírica na narrativa, a desestruturação da fábula, a hibridez discursiva ou o fragmentarismo onírico) do chamado Decadentismo-Simbolismo irão persistir na sua obra e constituir algumas de suas linhas nodais (VIÇOSO, 1999, p. 99).

A persistência da tópica decadentista-simbolista na produção literária do autor de *Húmus* pode, pois, relativizar a sua autonomia estética. Mas é preciso notar que, nessa obra, deriva da “imagética decadentista” uma face expressionista:

Do mesmo modo, não podemos esquecer que o Expressionismo, relevante na sua ficção posterior (...), para lá duma radiação idiossincrásica (o espanto e o pânico interrogativo face aos grandes mistérios da vida), assenta a sua gênese, como vimos, numa determinada imagética decadentista. (...) o campo teórico decadentista-simbolista, quaisquer que sejam as debilidades que lhe reconheçamos no caso português, pela sua contração obsessiva no sujeito criador, facilitou uma modernidade na escrita brandoniana, completamente autonomizada dos movimentos literários que a tinham como bandeira na segunda década do século XX (VIÇOSO, 1999, p. 99).

Como pretendemos demonstrar ao longo deste trabalho, é a estética expressionista a lente que hiperboliza, na dramaturgia brandoniana, “insanáveis contradições e uma deriva inquietante de referências simbólicas, ideológicas, éticas e estéticas” (VIÇOSO, 1999, p. 13). Ademais, ainda conforme Viçoso, o Expressionismo afasta Brandão “da rigidez da codificação decadentista-simbolista”, permitindo-lhe, “em convergência” com o seu olhar e interrogação peculiares sobre a vida e o mundo, “um caminho próprio na literatura portuguesa”, do período finissecular “às primeiras décadas do século XX” (VIÇOSO, 1999, p. 56).

Não obstante, devemos considerar que o Romantismo português foi, para Brandão, de suma importância no âmbito histórico-cultural, visto que levou o autor a uma certa “conscientização acional do fenômeno literário em si mesmo”, como observa Machado (1984, p.17-18). Por isso não podemos esquecer que as contribuições garrettianas para a arte e para o Romantismo português são também assimiladas por Raul Brandão, que, como constatamos, vai redirecioná-las ao Expressionismo.

Otávio Rios (2013), assim como Vergílio Ferreira, compreende que o percurso literário brandoniano “passa pelas teias de uma crise decadentista flagrante, mas que não se fecha exclusivamente nela, pelo contrário, ultrapassa-a a fim de abrir as portas para a modernidade literária em Portugal” (RIOS, 2013, p.15), formando o seu próprio “círculo literário, em parte, paralelo ao grupo de 1915” (ibid., p. 21). Por isso, tanto Vergílio Ferreira quanto Otávio Rios compreendem que, em virtude das múltiplas virtualidades estéticas que constituem a produção literária do escritor português, não se deve estudar Raul Brandão como “parte integrante de um conjunto literário”, mas sim “observá-lo individualmente, como caso *sui generis* na literatura portuguesa, tendo em vista a sua precocidade e a sua arte inovadora”, porquanto já em 1903 “o autor lança as bases de sua silenciosa revolução na construção do texto com a publicação d’*A Farsa*” (RIOS, 2013, p. 22-23).

Anos mais tarde, a revolução no gênero romanesco ressoaria na literatura portuguesa com a publicação de *Húmus*, produzindo ecos que até hoje repercutem na ficção portuguesa, tal como em Luiz Francisco Rebello e Agustina Bessa-Luís, por exemplo. Sobre *Húmus*, o crítico David Mourão-Ferreira (1992, p. 181), em seu ensaio escrito em 1969, afirma que essa obra não é apenas uma “obra-prima da literatura portuguesa, mas de qualquer literatura”, comparando a inovação de Brandão às obras de Proust, Joyce e Kafka, nas quais o tempo surge como uma estrutura oscilante, além da visível “reconfiguração dos papéis das personagens e da intriga”. Mourão-Ferreira (1992) lembra que, se o escritores citados são, geralmente, “apontados como directos ou próximos parentes do ‘novo romance’ [...], não teremos relutância em acrescentar (...) que o *Húmus* bem pode ser considerado um precursor do ‘novo romance’ ou mesmo um ‘novo romance’ *avant la lettre*” (MOURÃO-FERREIRA, 1992, p. 184). Da mesma maneira que David-Mourão Ferreira, Vergílio Ferreira (1978), no ensaio “No limiar de um mundo, Raul Brandão”, declara que, tendo em vista a “coerência rara e exemplar na organização formal” de *Húmus*, pode-se afirmar que “Raul Brandão se antecipa, em larga medida, ao que veio realizar o chamado novo romance” (VERGÍLIO, 1978, p. 257). Em suma, ambos os críticos consideram que *Húmus* é um distinto precursor, em Portugal, do que anos mais tarde viria a ser o *nouveau roman*.

A repercussão, em Portugal, da obra produzida por Raul Brandão vai muito além dos diferentes papéis por ele desempenhados, seja como jornalista, seja como pintor, ficcionista e dramaturgo, pois a sua modernidade, que perpassa diferentes estéticas, abarcando diferentes gêneros – produziu memórias, crônicas jornalísticas, crítica literária, romances intrigantes e teatro –, trouxe importantes inovações para a literatura portuguesa no período que vai das últimas décadas do século XIX até 1930, quer porque antecipou a literatura de inspiração existencialista, a narrativa do absurdo e a requestionação formal do ‘*nouveau roman*’, quer porque, na sua obra, “entre as heranças finisseculares e os rasgos proto-existencialistas afirmam-se os parentescos com o Neo-Romantismo saudosista” ou, ainda, porque “a mais congruente integração sistemática 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” (SEABRA PEREIRA, 1995, p. 280).

Temos, assim, um Raul Brandão cuja obra multifacetada evidencia ligações com o romantismo, com “heranças finisseculares” e também com o Existencialismo, o Surrealismo e, principalmente, com o Expressionismo.¹⁵ Tentaremos, nos capítulos seguintes, focalizar o Expressionismo e demonstrar a sua presença no teatro de Raul Brandão, nomeadamente no drama *O Gebo e a Sombra*, de 1923.

¹⁵ Em capítulo publicado recentemente, Renata Junqueira (2014) reflete também sobre a evidência e a força expressiva dos aspectos expressionistas no teatro de Raul Brandão, lembrando a semelhança que se pode notar entre as suas personagens e a figura que grita desesperadamente na pintura *O Grito* (1893), de Edvard Munch.

2. A ESTÉTICA EXPRESSIONISTA

Numa peça naturalista vemos os caracteres pelo lado de fora, enquanto numa peça expressionista subordinamos, quando não a pomos de parte, a realidade objetiva, procurando exprimir, antes de tudo, a vida interior dos caracteres. Uma radiografia não apresenta qualquer semelhança com um objeto, tal como exteriormente o vemos, mas revela-nos a sua estrutura íntima como nenhuma fotografia é capaz de fazer (RICE apud REBELLO, 1964, p. 249).

Com o intuito de compreender a gênese da estética expressionista na sua primeira acepção, recorreremos às artes plásticas, tendo em vista que o termo “expressionista” foi utilizado pela primeira vez pelo crítico francês Julien Auguste Hervé, em 1901, a fim de contrapor a técnica dos quadros de Matisse¹⁶, expostos em Paris, à técnica dos impressionistas, em voga no período. O termo não se impôs no território francês, mas germinou fortemente na Alemanha, onde, em 1911, Paul Cassirer, negociante de arte em Berlim, consolidou a oposição entre o Impressionismo e o Expressionismo ao afirmar que a arte do pintor Edvard Munch era expressionista. No entanto, esse movimento, datado entre os anos de 1905 a 1930 – convém lembrar que 1923 é o ano da publicação do drama *O Gebo e a Sombra* de Raul Brandão, – não se deu apenas nas artes plásticas, estendendo-se também à literatura, à arquitetura e a outras artes.

Inicialmente, do contato com as novas diretrizes da arte pictórica surgiram diferentes grupos artísticos na Alemanha: o “Der Neue Club” (O Novo Clube), o “Die Brücke” (A Ponte), o “Der Blaue Reiter” (O Cavaleiro Azul) e a revista “Der Sturm”¹⁷ (A Tempestade). Os membros do “Die Brücke”, envolvidos com questões políticas, produziam trabalhos agressivos. Ernest Ludwig Kirchner (1880-1938) e Emil Nolde (1867-1956) são alguns dos pintores que fizeram parte do grupo A Ponte. Mais voltados à espiritualidade alcançada pela arte estavam Wassily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940) e Auguste Macke (1887-1907), membros do grupo O Cavaleiro Azul. Dentre os pintores expressionistas devem destacar-se também Paul Cézanne (1839-1906), Paul Gauguin (1848-1903), Amadeo Modigliani (1844-1920), Vicent Van Gogh (1853-1890) e Edvard Munch (1863-1944).

¹⁶ A técnica da pintura expressionista foi baseada no *fauvismo*, movimento sustentado por um grupo de artistas dentre os quais estava Henri Matisse, que propunham “o uso intensivo da cor, exaltada ao máximo da violência e distorção, já que associada à carga expressivo-emocional; o resultado são formas agredidas pela arbitrariedade deformadora” (DIAS, 1999, p. 17).

¹⁷ *Der Sturm*, uma das principais revistas alemãs no campo das artes plásticas e que refletia a vida cultural de Berlim, apresenta três fases distintas em relação ao seu conteúdo e à sua orientação. Contudo, Scheidl destaca que as duas fases iniciais (1910-1914; 1914-1918) são as mais importantes na divulgação da estética expressionista por apresentarem “os primeiros poemas, os programas e os manifestos de grupos de pintores conhecidos por *Die Brücke* e *Der Blaue Reiter*” (SCHEIDL, 1996, p. 13).

Embora apresentassem divergências, tais grupos, por meio da dissonância, da tensão e da dissolução, renovaram as manifestações artísticas da época. Nasce, então, uma nova expressão que buscava exprimir uma inédita consciência existencial, especificamente sensível, em decorrência dos resultados do processo de industrialização e mecanização, visto que o Expressionismo se desenvolveu no seio das transformações e do avanço suscitados pelo desenvolvimento técnico-científico, deixando os cafés e os salões para, enfim, percorrer o espaço urbano. Repare-se que essa nova perspectiva da arte é já uma primeira manifestação – na *avant-garde* – do “Modernismo, expressão da transformação vertiginosa da vida individual e social em consequência do progresso industrial” (SCHEIDL, 1996, p. 8).

Inserida nesse contexto, a pintura expressionista, dramática e subjetivista, sugere a expressão dos sentimentos humanos e da condição de marginalidade de certas criaturas humanas: solidão, miséria, prostituição etc. Para ressaltar o sentimento, os pintores expressionistas utilizam cores vibrantes, ora fundidas, ora separadas, sugerindo um dinamismo abrupto e inesperado por meio do uso de pastas grossas, ásperas e de uma técnica visivelmente agressiva, na qual os movimentos, seja de pincel, seja de espátula, provocam explosões, predominantemente trágicas, patéticas e sombrias, marcadas pela deformação com o intuito de, sobretudo, ressaltar os valores emocionais dessa arte essencialmente dramática.

Apesar da grande repercussão do movimento expressionista no solo alemão, a arte expressionista é, todavia, “coincidente com o Modernismo literário europeu” (SCHEIDL, 1996, p. 7), como nos mostra Scheidl. Diferentes estudiosos dessa vanguarda, como Silvana Garcia (1997), apontam que uma das dificuldades encontradas para a definição desse movimento está no fato de que tanto os “seus limites geográficos” como os limites “temporais são difusos e sujeitos a critérios arbitrários ou subjetivos” (GARCIA, 1997, p. 21-22). Entretanto, a crítica de teatro Mariângela Alves de Lima faz uma reflexão que situa o Expressionismo – e as demais vanguardas – para além das fronteiras de uma só nação:

Há, certamente, um solo comum para a eclosão de todos esses *ismos*, fertilizado por contingências transnacionais, que tornam anacrônica a exaltação de particularidades culturais. Em toda a Europa, no final do século XIX, as pressões da industrialização fazem-se sentir de um modo semelhante: o avanço imperialista para adiantar-se na conquista de regiões produtoras de matéria-prima, os problemas internos das grandes potências diante da reacomodação social provocada pelo desemprego, pela instabilidade institucional e política e pela conseqüente militarização dos governos das potências hegemônicas (...) Essa incerteza, observa Erich Auerbach, contribui para que, em quase todos os países europeus, a arte “encontre um método que dissolva a realidade nos múltiplos e polivalentes reflexos da consciência.” (LIMA, 2002, p. 191-192)

Esta é uma das possibilidades de aproximação da arte expressionista ao contexto português, já que, como consideramos anteriormente, Portugal, mesmo que em menor escala quando comparado a outras nações como a Alemanha na transição do século XIX para o XX, vivenciou a “era das massas”, mesmo com a sua condição semiperiférica, como destacou Fernando Pessoa:

O aumento das facilidades de transporte, o exagero das possibilidades de conforto e da vantagem, o acréscimo vertiginoso dos meios de diversão e passatempo – todas essas circunstâncias combinadas, entrepenetradas, agindo quotidianamente, criaram, definiram um tipo de civilização em que a emoção, a inteligência, a vontade, participam da rapidez, da instabilidade e da violência das manifestações propriamente, diariamente típicas do estádio civilizacional. Em cada homem moderno há um neurasténico que tem de trabalhar. A tensão nervosa tornou-se um estado normal na maioria dos incluídos na marcha das coisas públicas e sociais. A hiper-excitação passou a ser regra. De modo que esse estado de espírito, que (...) parece que devia caracterizar apenas os países no auge da vida industrial e comercial, foi parar a outros, mais apagados e quietos, e de um lado da Europa ao outro uma rede de nervos define o estado das almas nesta Hora de fogo e trevas. (PESSOA, 1966, p. 184-185)

O crítico Vitor Viçoso, em seu ensaio *Raul Brandão: do imaginário finissecular ao Expressionismo grotesco*, também glosa, como Fernando Pessoa, o cenário português “entre 1890 e 1930”. Nesse período, de acordo com Viçoso (2014), não só em Lisboa, mas também na cidade do Porto, “algumas importantes manchas industriais” desenvolveram-se e, por conseguinte, atraíram “habitantes do mundo rural”, provocando, no espaço urbano, “uma multidão de seres desenraizados e economicamente depauperados” (VIÇOSO, 2014, p.37), ou seja, a nação portuguesa também deparava com um período de intensas contradições sociais, políticas e espirituais que afetaram parte significativa do continente europeu. Indubitavelmente, as sociedades europeias, de uma forma ou de outra, experimentavam um novo estilo de vida – “expresso na tecnização, na exploração comercial (...), no novo ritmo cada vez mais vertiginoso da vida a par da consciência que cada um toma da destruição da sua individualidade ao transformar-se numa pequena peça de uma engrenagem gigantesca” (SCHEIDL, 1996, p. 9).

Diante disso, a arte expressionista buscou expor e “eventualmente estetizar as profundas transformações individuais e coletivas de viver” (ibid.). A resposta expressionista para essas alterações trouxe à tona o desespero existencial, a insatisfação e o mal-estar da civilização. Por isso, o Expressionismo irá se voltar para a interioridade humana, com o

intuito de expressar a sua subjetividade e emocionalidade, ora com uma visão patética, ora com uma propensão visionária, como revela o texto do crítico e escritor Kasimir Edschmid:

Vieram os artistas do novo movimento. (...) Já não davam o facto nu e cru. Para eles, o momento, o segundo da criação impressionista era um grão vazio no moinho do tempo. Já não estavam submetidos às ideias, às necessidades e às tragédias pessoais do pensamento burguês e capitalista. Para eles o sentimento apresentava-se-lhes incomensurável. Eles não viam. Olhavam. Eles não tiravam fotografias. Tinhas visões. (...) E assim todo o espaço do artista expressionista se torna visão. Ele não vê, ele olha. Ele não descreve, ele tem vivências. Ele não reproduz, ele dá forma. (...) Já não há a cadeia dos factos: fábricas, casas, doenças, prostitutas, gritos e fome. Agora há a sua visão. Os factos só têm importância na medida em que, penetrando-os, a mão do artista, segura o que está por detrás deles. Ele vê o humano nas prostitutas, o divino nas fábricas. Ele interpreta a manifestação isolada com o grande que constitui o mundo (EDSCHMID apud SCHEIDL, 1996, p. 12-13).

Como resultado desse olhar voltado para a subjetividade humana, a estética expressionista terá por tendência a abstração, o intuitivo, valorizando a essência humana, mas atraída pelo irracional e pelo caos, haja vista que o Expressionismo está relacionado a um momento em que as contradições espirituais e políticas vividas pela Alemanha e pelo resto da Europa se tornam muito fortes. A formação de grupos e as manifestações de oposição ao regime imperialista, as agitações revolucionárias na Rússia czarista e a irrupção da primeira Grande Guerra são fatos decisivos para fomentar o aparecimento e o desenvolvimento da corrente expressionista. Convém ressaltar que a Grande Guerra não originou o Expressionismo, mas contribuiu para intensificá-lo: “(...) a comoção da guerra adquire formas propícias à expressão da arte expressionista: êxtase, grito, revolução da linguagem, protesto de espírito cheio de fé contra a civilização decadente” (DIAS, 1999, p. 15).

Vale salientar que há uma diferença entre Expressionismo, enquanto movimento estético e o Expressionismo, enquanto modo de expressão ou comportamento do espírito subjacente à arte. O primeiro é tipicamente alemão; já o segundo atravessa fronteiras no espaço e no tempo e não corresponde a um programa de escola, sendo antes uma questão de alma (DIAS, 1999). Considerado um movimento propriamente dito, é no espaço das artes que ele tem seu início. Assim, o Expressionismo literário é engendrado pelo artístico. Os valores extraliterários da origem dessa vanguarda devem, também, ser pontuados. A principal

observação que podemos fazer é que essa estética pretende opor-se ao sistema sociopolítico da época e, conseqüentemente, tem por intenção propor rumos contrários aos da produção literária que ainda estava vigorosamente atrelada a movimentos finiseculares como o Naturalismo, o Realismo e os ideais positivistas e cientificistas do fim de século.

Nessa perspectiva, a arte expressionista refuta a cópia fiel da realidade, preceito da arte naturalista e realista, distanciando-se do propósito de estabelecer verdades compreendidas de imediato. Aproxima-se do “desequilíbrio, da desestabilização dos hábitos de percepção”, oferecendo aos espectadores “um objeto desfigurado, distorcido, estranho” (DIAS, 1999, p. 24), a fim de refletir, como glosa Scheidl (1996), os “condicionalismos de um século ímpio e maldito” (SCHEIDL, 1996, p. 15). Instaure-se, assim, um período, não totalmente alheio à política da época, cujo espírito é o de revolta. Logo, estão empenhados em construir um mundo renovado, contrapondo-se à realidade odiosa e desprezível, o que explica a evocação de uma existência “primitiva”, “pré-civilizacional”, cristalizada “no mundo real, histórico” (SCHEIDL, 1996, p. 16), onde as personagens, de forma primitiva, mostram-se deformadas e grotescas.

Sendo a existência primitiva uma das características que constituem a estética expressionista, podemos perceber, no entanto, que está presente em obras pertencentes aos mais diversos períodos históricos. Dessa forma, por exemplo, a pintura das cavernas, as máscaras do teatro grego, as esculturas românicas góticas, a pintura de Bosch, Goya e Van Gogh podem ser agrupadas no mesmo quadro de referências, pois nelas há a tendência à metamorfose, traço característico do Expressionismo alemão do século XX (DIAS, 1999). Aliás, as raízes da estética expressionista, embora essencialmente germânicas, “se nutrem de outras fontes europeias, o que o transforma numa espécie de ponto de confluência de distintas correntes artísticas” (DIAS, 1999, p. 9).

A realização expressionista faz parte de um desenvolvimento artístico que vem desde o século XIX, mas que num dado momento adquire representação específica e define um estilo próprio. A música de Wagner e o *Fausto* de Goethe, por exemplo, lançam os germes de uma estética que se solidificará no século XX. O movimento pré-romântico *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), da segunda metade do século XVIII, também pode ser considerado um antecedente da estética expressionista, pois a “filiação romântica do Expressionismo justifica-se por sua tendência à valorização da subjetividade – que se manifesta como um profundo sentimento de empatia pela Humanidade - e da emocionalidade” (DIAS, 1999, p.9). Outra fonte estética que, ao lado do gótico, constitui um dos elementos fundamentais do Expressionismo alemão é o Barroco. Dessa arte dos séculos XVII e XVIII, a arte

expressionista herdou o mesmo impulso para a expressividade tortuosa das formas e emoções contorcidas. Mas há outras matrizes expressionistas muito mais próximas, principalmente os movimentos artísticos que balançaram a Europa na passagem do século XIX para o século XX – movimentos conflitantes, porém complementares, como Naturalismo, Impressionismo, Pós-impressionismo, Simbolismo, Neo-Romantismo, *Art Nouveau*, Futurismo etc. Segundo Maria Heloísa Martins Dias:

Se, por um lado, a atitude expressionista surge como uma recusa tanto da objetividade científica do Naturalismo quanto da “arte pela arte” simbolista, por outro lado, parece recuperar traços estéticos presentes na arte pós-impressionista: a intensividade e o vigor da emoção, a criatividade febril, “patológica”, e a tendência ao abstrato são signos de uma paixão emergente em luta contra os limites da representação figurativa (DIAS, 1999, p.10-11).

No conjunto de vozes que serviram de impulso à estética alemã nas décadas de 1910 e 1920, é preciso destacar a de Friedrich Nietzsche, considerado o precursor inquestionável do movimento expressionista: “A voz arrebatada e iconoclasta que rompe com valores cristãos e mitos tradicionais alia-se à sensação niilista e derrotista diante do mundo” (DIAS, 1999, p. 12). Pode-se dizer que a figura de Nietzsche tem servido, ao longo da arte e do pensamento do século XX, para metaforizar dois polos opostos e complementares da psique humana: o positivo (euforia) e o negativo (disforia):

(...) por um lado, as visões espirituais e políticas da utopia (afã de solidariedade, transformação cósmica, reerguimento da realidade, apelo aos prazeres e energia transbordante); por outro, o nilismo que tende ao mergulho abissal na negatividade (visões apocalípticas e terríficas, queda, distorção, agressividade). Logo: um estado de tensional como alimento indispensável à arte e à vida (...) (DIAS, 1999, p. 12).

Dentre as linhas artísticas francesas que contribuíram para inspirar a arte expressionista, destacam-se o vitalismo de Rimbaud e Apollinaire e a tendência abstracionista de Mallarmé. Dos “gênios canonizados” pelos expressionistas, vale mencionar o poeta americano Walt Whitman, que com seu ritmo livre e linguagem anticonvencional serviu de modelo às visões utópicas e apocalípticas dos poetas expressionistas, como Franz Werfel e Ernst Stadler.

Ademais, deve-se ponderar que, além da influência niilista – que envolve o apelo “à vontade do homem, à necessidade de romper com os preceitos sociais, morais e intelectuais, uma das tônicas do pensamento de Nietzsche” (SCHEIDL, 1996, p. 24) – e da teoria do

inconsciente, de Sigmund Freud, o Decadentismo e o Simbolismo exerceram um papel fundamental para o desenvolvimento da arte expressionista, posto que as reflexões acerca da incômoda existência no período finissecular dar-se-ão, em primeira instância, com a geração decadentista, a qual começa a deparar-se com a modernidade sem poder, esteticamente, abarcá-la, a não ser pela expressão dos sentidos, que será aperfeiçoada no Simbolismo – “evasão pelo sonho (...), a valorização de novos elementos formais e linguístico como a cor, a sinestesia, a metáfora preciosa e a alegoria” (SCHEIDL, 1996, p. 26) – e, depois, hiperbolizada pelos expressionistas. Estes, como explicamos anteriormente, ultrapassaram os limites da realidade, revelando a expressão pura do subjetivismo psicológico e emocional. Por isso, o estudo dos problemas sociais e o apontamento de suas possíveis soluções nos moldes naturalistas cedem espaço para uma nova sensibilidade, que busca expressar-se por meio do eu e pela “mística dos nervos” (SCHEIDL, 1996, p. 21).

As influências aqui destacadas convergem para um ponto em comum: o Expressionismo, concomitantemente ao Cubismo e ao Futurismo, apresenta a mesma atitude dessas estéticas, ou seja, preconiza “destruir a realidade convencional e desacomodar as relações entre o ‘eu’ e o mundo, instigando a percepção a novos movimentos” (ibid., p. 16). Como ele está inserido no contexto modernista das vanguardas europeias, mantém, por isso, pontos de contato com outras correntes ainda, como o Imagismo e o Vorticismo ingleses, o Futurismo russo, o Orfismo português etc.:

O Expressionismo reflete toda uma atmosfera psicopatológica caracterizada pelo fervor, pela histeria e intoxicação, pelo frenesi dionisíaco, enfim, por uma entrega a estados extremos de tensão como o desespero, o êxtase, as sensações hiperbólicas, o grito dilacerador (DIAS, 1999, p. 22).

As diretrizes da arte de vanguarda expressionista, no início do século XX, eram motivadas por três impulsos: a recusa do cânone, bem como de princípios tradicionais como a natureza, verossimilhança, perspectiva; inflexão da arte sobre a linguagem, colocando em crise a noção de representação; e o desafio provocativo que intenciona chocar o receptor. Levada por esses impulsos, a estética expressionista caracterizava-se pelo apego a determinados motivos temáticos, como, por exemplo, do ponto de vista social, “(...) a atração pelo mundo dos miseráveis e injustiçados (os párias, os loucos, a mulher), o ataque à burguesia e a todas as formas de autoritarismo (...)” (DIAS, 1999, p. 26). Ademais, todos os temas que envolvem o homem moderno serão objeto da arte expressionista, ou seja, “a expansão das metrópoles, a afirmação do capitalismo industrial e financeiro”, as questões que

envolvem a manutenção da identidade nacional das sociedades europeias, as quais, muitas vezes e anacronicamente, “resistem em conjunturas políticas do passado, como (...) a perpetuação da miséria e da exploração” (GARCIA, 1997, p. 23). Isso tudo compõe alguns dos temas do Expressionismo, este movimento cujo estilo busca captar os “estados de alma agitados” e os “ritmos nervosos”, “do que resulta o emprego de procedimentos formais que possam retratar a descontinuidade e a multiplicidade dos elementos, funcionando como reflexo de um mundo caótico e desordenado, enfim, de um mundo em crise” (DIAS, 1999, p. 27). Este será o mundo posto em cena no drama expressionista, como pretendemos demonstrar a seguir.

2.1 O drama expressionista

Decerto, se o Expressionismo se estendeu à literatura, foi no drama que esta estética mais se destacou. Muitos dramaturgos consideraram a arte expressionista como a melhor forma de expressão para representar o espírito da época. O mundo industrializado, a miséria e os conflitos bélicos geravam, de certa forma, horror. Com isto, vê-se o homem isolado, automatizado, desvitalizado pela exploração mercantil, doente, mas doente porque vive em um meio deletério, que estimula os indivíduos à descida ao subsolo de si mesmos – onde surgem visões do inferno representadas nos dramas expressionistas, os quais, comumente, apresentam situações de tensão extrema como o conflito entre gerações, o homem *versus* a máquina, a guerra e o desejo *versus* a repressão sexual e o instinto *versus* a norma.

Então, o paradigma estético já não é o naturalista, pois se deformam as criaturas e os espaços a fim de revelar o que a alma expressa, isto é, passa-se a focalizar a subjetividade humana, como aponta Scheidl (1996) ao dizer que “na verdade, o drama expressionista, tal como a lírica, tem como fulcro o homem e percorre o caminho do protesto (...) para a possibilidade de *renovação*, conseguida através de um acto de *transformação interior*” (SCHEIDL, 1996, p.55), necessário, especialmente, no caos urbano, espaço privilegiado no drama do homem expressionista, “atormentado e perdido”, cujo grito contido foi acolhido pelo teatro a fim de “refletir a condição desse homem moderno, cindido e desesperado, impotente e visionário, em uma sociedade dominada pela tecnologia e, a seu olhar, fatalmente fadada à autodestruição” (GARCIA, 1997, p. 26-27).

Buscando fugir do parâmetro realista que propunha a fiel imitação da realidade, as peças produzidas no Expressionismo priorizavam cortes e fragmentações, ou, em outras palavras, o drama expressionista organizava-se com o intuito de focalizar o psicológico e as

emoções humanas. Para isso, a arte se atém às tensões psíquicas contidas que envolvem a existência do Homem em um mundo cujas macro e microestruturas se revelam infernais a partir do advento do capitalismo e do fortalecimento de instituições opressoras da natureza humana, como a Igreja, a Escola, a Família, o Estado, a Pátria, dentre outras que condicionam o comportamento humano à alienação e a uma desejável manutenção da ordem em favor do poder, seja da classe dominante, seja das potências ditas “desenvolvidas” que continuam, há séculos, a explorar e massificar a população.

Como reação à opressão, o “procedimento adotado pelo Expressionismo é o do drama centrado na protagonista” (LIMA, 2002, p. 192). No entanto, o que se tem em cena não é mais a idealização do herói exemplar para a humanidade, como o dos dramas do Pré-Romantismo e do Romantismo; agora, o protagonista, no drama expressionista, tem a experiência humana atemporal dentro de si. Isso significa que o herói expressionista não é mais uma personagem fortemente individualizada, mas uma espécie de síntese de diferentes personagens que, fragmentadas, constroem juntas as vivências e os conflitos do homem universal, representando a humanidade em seu estado puro a fim de “afirmar a necessidade de uma tomada a cargo da experiência trágica” (KORNFELD apud BORIE, 2011, p. 415). Por diversas vezes essa consciência trágica desliza para o grotesco, o que justifica a configuração bem específica das personagens, ou seja, sua função alegórica, funcionando como arquétipos. Não representam mais apenas modelos humanos individualizados, mas são personificações dos pontos de vista, das vontades, dos valores e comportamentos dos sujeitos. Para Kayser (1918):

As personagens (...) não representam de modo frio e refletido, mas mediante a sua existência ardente; são, porém, tipos: corporeidade, não do acaso, mas por ordem da ideia. A sua individualidade vem, logicamente, depois da sua tipicidade. Assim, apresentam-se quase como marionetes, uma vez que são todas transpassadas pela paixão do poeta (KAYSER apud DIAS, 1999, p. 106).

A opção por personagens-tipo, alegóricas e genéricas revela, por parte dos dramaturgos expressionistas, a consciência de que o homem de seu tempo se encontra sem identidade, fragmentado, despersonalizado, efeito da descrença numa História destituída de sentido, em razão, como vimos, das mudanças sociais das primeiras décadas do século XX: a reacomodação social, a miséria e a exploração capitalista, dentre outros fatores que contribuíram para o sentimento de inadequação e de *nonsense* que marca o homem dessa época. Fica evidente que a angústia era então um sentimento recorrente que se manifesta no

anseio de ruptura dos dramaturgos, na construção das suas personagens e também no próprio texto teatral, que valoriza a subjetividade humana promovendo, muitas vezes, crítica social e preconizando uma imprescindível “*transformação interior*”. Noutros termos, a dramaturgia expressionista assume um posicionamento crítico que incentiva os indivíduos a transformarem-se interiormente, ou seja, libertarem-se dos condicionalismos sociais para se assumirem como sujeitos. Assim, o teatro expressionista propõe a construção “de um mundo novo” a partir do próprio indivíduo (SCHEIDL, 1996, p. 55).

É interessante lembrar que o drama expressionista se mostrou diverso, manifestando-se em diferentes intensidades e matizes nos países onde foi produzido, mas a sua multiplicidade assenta numa base comum: “a apresentação de novas possibilidades, uma nova realidade a construir, de um *mundo novo*, do *homem novo*, de uma *nova ética* (...). (SCHEIDL, 1996, p. 55, grifos do autor). Esse novo sujeito “não é já o indivíduo preso à obrigação, à moral, à sociedade, à família. Nesta arte não se torna senão no mais sublime e no mais desprezível: ele *torna-se homem*” (EDSCHMID apud SCHEIDL, 1996, p. 79, grifos do autor). No drama expressionista, “já não há inter-relações que encubram a imagem do homem” (SCHEIDL, 1996, p. 79). Essa será uma das constatações mais sobressalentes na peça *O Gebo e a Sombra* de Raul Brandão, como buscaremos demonstrar em nossa análise.

Foi no plano da encenação que as diretrizes do Expressionismo enquanto estética mais sensivelmente se estabeleceram. Não obstante, é preciso dizer que a censura e a 1ª Guerra Mundial, um fator extraliterário, determinaram a encenação tardia de algumas das peças, que foram encenadas a partir de 1917, sete anos após as primeiras peças expressionistas terem sido publicadas. Em se tratando da encenação do drama expressionista, Vasques (2007) afirma que o encenador deve “extrair a essência profunda da obra dramática (...) pondo em relevo não a fábula, mas a ideia da fábula” (VASQUES, 2007, p.11). Por isso, é possível observar que o espetáculo expressionista projeta e constrói vários recursos que exploram os signos teatrais, como a interpretação, a iluminação, o cenário e as cores a favor da simbologia e em detrimento do descritivismo. Não raro, os encenadores fazem uso da distorção e da maquiagem para intensificar a subjetividade das personagens. Leopold Jessner, Edward Craig, Richard Weichert, Marx Reinhardt são alguns importantes nomes de encenadores expressionistas que promoveram uma renovação da cena teatral.

Bernhard Diebold (cf. FERNANDES, 2012, p. 225) nota que a representação dos dramas expressionistas divide-se em três categorias. A primeira, *Geist* (espírito), seria a mais espiritual e abstrata, trazendo, de acordo com Borie (2011), o “homem inteiramente espírito e alma”, surgido da “selva da realidade terrestre”, e por isso extático, dotado dos “atributos

autênticos do homem”, que representam “a verdadeira natureza” humana, liberta “dos humores do carácter, das contingências da individualidade” (BORIE, 2011, p.417). Podemos afirmar que a encenação *Geist* destaca ainda mais o homem psicológico expressionista. Esse homem, ainda pela perspectiva de Borie:

(...) independente do seu corpo e despojado de tudo o que não é a sua própria essência, estas almas puras (...) são homens originais, a pura criação de Deus. E estes seres nus que proferem discursos poderosos com gestos grandiosos, que se rolam na terra presas da dor, que exprimem o infortúnio e a infelicidade unicamente pelo canto e pelo grito (ibid. p. 417).

A segunda categoria da representação expressionista é denominada de *Schrei* (grito) e se caracteriza pela deformação bizarra de movimentos e formas. Por fim, a representação *Ich* (eu) prioriza a expressão numa figura central. A categorização das representações expressionistas é um facilitador da observação e da percepção das tendências estéticas dessa nova dramaturgia.

Assim sendo, o papel do ator na encenação expressionista é muito valorizado, visto que é a partir da sua atuação que se revela a importância da personagem arquetípica no cerne do drama. Na dramaturgia expressionista, a encenação e a atuação dos atores afastam-se da interpretação realista para se tornar mensageiros de uma ideia, expondo estados emocionais por meio de ações. Vasques (2007) salienta que o ator “deve exprimir plasticamente (...) a ligação entre o espiritual e o metafísico” (VASQUES, 2007, p.14). Em síntese, ele deve ser “um símbolo, a tradução física do Novo Homem”. Nesse contexto, o ator deve atingir um estado de despersonalização, deixando em evidência o arquétipo que ele passa a ser em cena. Para isso, a atuação ocorre por meio de movimentos robotizados, rígidos e antinaturais, pelo uso da fala fragmentada e pausada, de monólogos, pelo uso de máscaras e pela mudança repentina de figurinos. Werner Kraus e Fritz Kortner são alguns dos atores que, dentre outros, se destacaram nessa forma de atuação.

Diferentemente da encenação realista, o teatro expressionista valoriza o ilógico nas categorias de tempo e espaço. A maioria das peças é construída por meio de uma sucessão de cenas que não necessariamente estabelecem relação entre si, que se justapõem e utilizam a distorção, o grotesco e a dissolução, justamente para priorizar a subjetividade humana, responsável, também, pela construção do cenário expressionista, que nos é dado a partir das sensações e impressões das personagens, suscitando um ambiente difuso e onírico como contrapartida à visão determinista do teatro naturalista.

O espaço e o tempo na encenação dos dramas expressionistas são recriados por meio de recursos técnicos que provocam um efeito de ilusão e distorção, obtidos, por exemplo, por meio da iluminação e pelo uso de estruturas cênicas como rampas e escadas que visam isolar e indicar distanciamentos. Vasques (2007) ressalta que “a iluminação privilegiada é a de projectores colocados sob actores e objetos para projetar sombras e acentuar o patético e deformar o objecto iluminado. A iluminação por zonas, em cortes, é preferida à iluminação geral, acentuadora das rupturas e não permitindo a ilustração ilusionista da acção” (VASQUES 2007, p. 16).

Assim, pontuamos algumas das características do drama expressionista com o objetivo de criar um panorama geral das ideias valorizadas nesse teatro de vanguarda. Cumpre notar, no entanto, que cada peça publicada e encenada apresenta suas peculiaridades, sobretudo porque, como já dissemos, o Expressionismo é um movimento artístico feito da excentricidade e da força criativa de cada um dos indivíduos-artistas que nesse mesmo altar comungam. Para ilustrar este quadro, comentaremos, em seguida, três peças precursoras do drama expressionista, de autoria de Georg Büchner, Frank Wedekind e August Strindberg, respectivamente.

2.2 Três Precursores: Georg Büchner, Frank Wedekind e August Strindberg

Büchner foi um precursor, Strindberg e Wedekind foram os dois primeiros dramaturgos expressionistas. O autor de *Woyzeck* pressentiu o Expressionismo a um século de distância, Strindberg criou-lhe a forma, Wedekind deu-lhe um conteúdo. A guerra e a República de Weimar, o caos das estruturas político-econômicas da Alemanha nos anos 20, viriam a imprimir a esse conteúdo um sentido social preciso (REBELLO, 1961, p. 202).

***Woyzeck* (1836)**

A obra de Georg Büchner, em especial a novela *Lenz* e a peça *Woyzeck* foram recomendadas por Gerhart Hauptmann ao também dramaturgo Frank Wedekind, que se sentiu atraído pelos elementos expressionistas da obra büchneriana; aliás, nota-se que a presença de elementos expressionistas em *Woyzeck* (1836), como “a intensificação expressiva e mesmo caricata da realidade” (ROSENFELD, 2008, p.60), é precoce, visto que o movimento de vanguarda se consolidaria na Europa apenas nas primeiras décadas do século XX, sobretudo no período de 1905 a 1930. E apenas em 1920, no ápice das vanguardas e do movimento

expressionista, o legado da obra de Büchner seria reconhecido em todo o seu potencial de renovação da cena teatral.

Mas se *Woyzeck* é do ano de 1836, caberia questionar a sua relação com a arte expressionista, cujo apogeu foi posterior à existência do seu autor?

Primeiramente, deve-se considerar que o dramaturgo alemão viveu no período que compreende o declínio da fase romântica transcendentalista da Alemanha e o início da atmosfera que impulsionou o movimento expressionista nas artes, isto é, ele presenciou o nascimento da “filosofia materialista e mecanicista” (ROSENFELD, 2008, p.60). Daí que *Woyzeck*, o protagonista da peça, já seja uma personagem que está prestes a mergulhar dentro de si, um soldado que se mostra como um protótipo das personagens do drama expressionista, o qual apresenta indivíduos isolados, reificados, homens estranhos a si mesmos, desvitalizados devido à sua exploração mercantil – traços verificáveis também na peça de Büchner.

A crítica elevada ao grotesco é a marca desta personagem. Nota-se que o caos do mundo de exploração e escassez econômica em que vive provoca uma “redução zoológica”, de acordo com Rosenfeld (2008), do caráter humano de *Woyzeck*, haja vista que ele é objeto de uma pesquisa científica conduzida por um médico que submete o soldado a uma parca dieta de ervilhas a fim de estudar as reações que isso provocaria no seu organismo. Palidez e confusão mental são alguns dos sintomas provocados pela cruel experiência; entretanto, não são apenas os sintomas físicos que envolvem essa criatura, que se deixa dominar por uma força irracional – consequência da degradação física e mental da personagem – que a levará ao ato extremo de assassinar Maria, mulher amada e mãe de seu filho. O automatismo de *Woyzeck*, que atinge o nível do grotesco, associa-se a outro tema caro à obra de Büchner: o do homem isolado – um dos temas da moderna dramaturgia, apontados por Peter Szondi (2001) em sua *Teoria do drama moderno* e caro também à dramaturgia expressionista.

Segundo Rosenfeld (2008), em *Woyzeck* a solidão também se mostra pelos diálogos, constantemente diluídos em “monólogos paralelos”. De resto, esta também será uma característica das demais peças que aqui serão tratadas, exemplos da dramaturgia moderna – “a frequente exclamação, como falar puramente expressivo”, enfim, uma solidão que se revela por uma atmosfera “*pseudo-dialógica*”, pois os diálogos não visam o outro, centrando-se antes em uma essência monológica (ROSENFELD, 2008, p. 64).

Desta forma, antecipando-se ao drama expressionista, Büchner é pioneiro na criação de um “herói negativo”, um indivíduo aniquilado, sem ação, “coagido”, “desamparado e desenganado pela história ou pelo mundo”, perseguido pelos homens e pelos seus próprios

fantasmas (ibid.). Quanto aos seus opressores, Anatol Rosenfeld (2008) não os define apenas como “caricaturas cômicas”, mas refere-se a eles como indivíduos “assustadores na sua excentricidade e rigidez” (ROSENFELD, 2008, p. 65).

Assim, nota-se que Georg Büchner, apesar dos traços naturalistas ainda presentes, antecipa com *Woyzeck* traços característicos da dramaturgia expressionista, muitos anos antes da eclosão do movimento de vanguarda. Por isso, é pertinente afirmar que Büchner é, ao lado de Wedekind e Strindberg, precursor do drama expressionista.

O despertar da Primavera (1891)

Frank Wedekind, leitor de Büchner, define a obra deste último como reveladora. Entusiasmado com *Woyzeck*, foi Wedekind quem conduziu o legado de Büchner a um círculo maior de artistas na Alemanha. Legado que contribuiu, aliás, para que o autor de *O despertar da Primavera* se tornasse um dos inspiradores do movimento de vanguarda no âmbito dramático e cênico, pois o Expressionismo iria alterar “as concepções básicas da arte teatral” (ROSENFELD, 2008, p.109-110), visto que se opõe ao Naturalismo e, consequentemente, ao positivismo de Auguste Comte e ao determinismo de Taine, correntes filosóficas amplamente defendidas na França por Émile Zola na obra *Le naturalisme au théâtre*, de 1881, cujas ideias se disseminaram rapidamente por outros países europeus como Alemanha e Portugal.

Detenhamo-nos, então, um pouco mais sobre *O despertar da primavera*, de Frank Wedekind, uma vez que este drama apresenta traços típicos do teatro expressionista, tanto no aspecto temático como na forma.

Escrita em 1890 e publicada em 1891, *O Despertar da Primavera* seria encenada pela primeira vez apenas em 1906, no teatro Deutsches de Berlim. O que se pode notar é que Wedekind escreve um teatro considerado anti-naturalista, justamente nos anos de apogeu desta estética – período que compreende os anos de 1880 e 1890. Por conseguinte, o dramaturgo alemão preconizará uma nova concepção da técnica teatral, como bem aponta Scheidl (1996, p. 57):

Wedekind apresenta o homem emancipado do determinismo social, mas também das leis sociais da burguesia; condena abertamente (com humor e ironia) a hipocrisia da moral tradicional; liberta o drama das exigências estéticas tradicionais de construção dramática, transformando os diferentes actos em cenas de decurso paralelo ou simultâneo. Estas cenas podem, de certo modo, ser consideradas quadros isolados, justapostos, dando assim início na dramaturgia alemã a uma técnica dramática (no caso de Frank

Wedekind inspiradas nos quadros soltos do cabaré literário) que se convencionou chamar de “drama de estações” (*Stationendrama*). Outras facetas da técnica expressionista podem ainda encontrar-se no drama de Frank Wedekind: a anulação da lógica factual realista, substituindo a perspectiva objetiva pela subjectiva, a valorização de projecções anímicas e psíquicas, a introdução do mundo irreal (não já como fantasmagoria romântica).

As novidades da peça de Wedekind, como as observadas por Scheidl (1996), estavam à margem do que se entendia por teatro de acordo com os programas naturalistas; entretanto, no Expressionismo, a sua obra dramaturgica seria considerada modelo para esta nova possibilidade do drama, que almeja desenvolver um tema e não mais casos psicológicos, como fazia o teatro naturalista. A fim de dar ênfase, clarificar o tema da peça, Wedekind recusará o tempo como elemento dramático – aliás, ele será um dos primeiros dramaturgos a suprimir esta unidade do drama com tal intenção.

As personagens centrais de *O Despertar da Primavera* são os adolescentes Wendla, Moritz e Melchior e suas respectivas famílias: a Senhora Bergman (mãe de Wendla), o Senhor Stiefel (pai de Moritz), o intransigente Senhor Gabor e a permissiva Senhora Gabor, pais de Melchior. Além disso, há ainda o Senhor Disfarçado – tido como um ponto de vista externo ao das intrigas da peça – e o corpo docente da escola frequentada pelos adolescentes. Considera-se que as personagens, os motivos e conflitos, as situações, enfim, toda a peça é organizada para, de fato, expor dramaticamente o tema que o dramaturgo quer suscitar sob diferentes pontos de vista: o da dialética de liberação/repressão sexual segundo a perspectiva dos pais, dos adolescentes e dos Professores, ou seja, o conflito entre aqueles que têm o saber, os adultos, e aqueles que não o têm, os adolescentes. Para muitos estudiosos desta peça, como Anatol Rosenfeld (2008), o principal tema seria o despertar dos impulsos sexuais, visto que após Wendla ter sido violentada por Melchior, impelidos pelo despertar dos impulsos sexuais, são “encurralados pelo código hipócrita da moral burguesa” (ROSENFELD, 2008, p.119). Entretanto, ainda se pode atribuir à peça o tema da violência, por exemplo, nas palavras de Martha: “*Por amor de Deus, Wendla! O papá dava-me uma sova e a mama fechava-me durante três noites na casa do carvão*” (WEDEKIND, 1991, p.55). Aliás, é possível saber pelas palavras de Wendla que Martha apanha dos pais todas as noites, sendo possível até ver os vergões no dia seguinte. Tratando-se ainda da violência, no primeiro ato, na cena V, deparamo-nos com uma situação entre Wendla e Melchior que indica uma tendência sadomasoquista, corolário de uma *praxis* educativa retrógrada:

(...)

WENDLA: Com esta vara, por exemplo! Hi, que é resistente e fina.
 MELCHIOR: Essa faz sangue.
 WENDLA: Eras capaz de me bater um dia com ela?
 (...)
 MELCHIOR: Oh! Está calada! Eu não te bato.
 WENDLA: Se eu te deixasse?
 (...)
 WENDLA: Mas se eu te pedisse, Melchior?
 (...)
 WENDLA: Por favor...Por favor...
 MELCHIOR: Espera, que vais saber o que é pedir!
 (*Bate-lhe*)
 WENDLA: Oh!, meu Deus, não sinto nada!
 (...)
 WENDLA: Então bate-me nas pernas!
 (...)
 WENDLA: Mas tu estás a fazer-me festas! Estás a fazer-me festas!
 (WEDEKIND, 1991, p.77-78).

Ademais, vê-se também o incesto invadindo o sonho do adolescente Moritz, o qual revela ao seu amigo Melchior a vontade de que seus filhos, se os viesse a ter, dormissem todos juntos. Depreende-se deste sonho um tabu da sociedade civilizada. Em síntese, são inúmeras as repressões experimentadas pelos adolescentes, em um meio opressor, com apenas alguns ou poucos momentos de suspensão da dura realidade.

A atmosfera da peça, dividida em três atos e 19 cenas¹⁸, é sufocante, haja vista o silêncio opressor, a incomunicabilidade angustiante entre as personagens, a perspectiva grotesca, a degeneração do humano devido às convenções e às cristalizações de uma sociedade que vive de aparências. Esse clima asfixiante, infernal e grotesco que envolve as personagens, cujas vozes, curiosidades e instintos juvenis são reprimidos pela alienante e grotesca moral burguesa, levará Wendla à morte, resultado de uma tentativa de aborto incentivada pela própria mãe, Melchior à instituição de correção e Moritz ao suicídio. Este último retorna no último ato quando Melchior, após fugir da casa de correção, dirige-se ao cemitério. Ali, Melchior encontrará Moritz em uma cena irreal, pois o adolescente estará com a cabeça debaixo do braço, incentivando Melchior a segui-lo no caminho da morte. Eis que então surge o Senhor Disfarçado, representando a vida, e num desfecho de tipo *deus-ex-machina*, no estilo do teatro barroco, salva Melchior e resolve a cena.

¹⁸ Cenas “associadas em sequência lírico-épica, sem nexos causais, técnica que segue a linha da dramaturgia pré-romântica do *Sturm und Drang* (e do *Woyzeck* de Büchner), antecipando o “drama de estações” de Strindberg e dos expressionistas” (ROSENFELD, 2008, p. 111).

Quanto ao aspecto formal desse drama, nota-se a dificuldade de comunicação, de relacionamento entre as personagens. Os diálogos diluem-se e transformam-se em receptáculos de reflexões monológicas.

Observa-se, em *O despertar da primavera* – peça repleta de eufemismos, visto que o próprio título o é – que o dramaturgo alemão, como um importante precursor do Expressionismo, já trabalha em seu teatro personagens “com a objetivação radical de vivências subjetivas” (ROSENFELD, 2008, p.112). Além disso, a peça desmascara, por meio de uma deformação grotesca, o mundo dos adultos e, por extensão, o mundo burguês. Cabe aqui mais uma importante observação de Rosenfeld (ibid.) acerca das personagens caricatas deste drama, pois, para o crítico, “a distorção caricata e fantasmagórica transforma as personagens de Wedekind logo em marionetes rígidos, logo em animais disfarçados de seres humanos que se agitam regidos por impulsos elementares” (ROSENFELD, 2008, p.112).

Desta forma, é pertinente afirmar que Frank Wedekind é um dos dramaturgos que irão ultrapassar a estética naturalista e introduzir novos elementos temáticos e formais, os quais, assim como no teatro de August Strindberg, anteciparão o drama expressionista.

O Sonho (1901)

Publicada em 1901, esta peça de August Strindberg representa uma “imitação da estrutura do sonho, desconexa, mas lógica na aparência” (STRINDBERG apud SZONDI, 2001, p. 64)¹⁹. Assim como na obra *Rumo a Damasco*, *O Sonho* é uma peça onírica, também denominada “drama-de-estação”:

No “drama de estação”, o herói, cuja evolução se descreve, é distinguido com máxima clareza das personagens que encontra nas estações de seu caminho. Elas só aparecem na medida em que encontram com o protagonista, na perspectiva dele e em relação com ele (SZONDI, 2001, p. 60).

A protagonista da peça é a personagem Inês, filha do deus Indra, que desce à Terra para fazer uma viagem onírica, a qual resultará em uma aprendizagem sobre o mundo desolador dos homens, indivíduos fadados ao sofrimento e à dor, segundo a ótica pessimista de Arthur Schopenhauer. Durante a passagem de Inês pela Terra, “mundo sombrio e pesado”, a filha da divindade repete sistematicamente uma espécie de estribilho que expressa a sua

¹⁹ É importante lembrar que, naquele período, alguns estudos de Freud, como *A interpretação dos sonhos* (1900), já estavam em circulação.

impressão acerca da vida neste planeta: “Como os homens são dignos de lástima” (STRINDBERG, 1978, p. 47).

A peça propõe uma reflexão sobre o absurdo da existência humana que, no drama – já em crise nesse momento, como aponta Peter Szondi (2001) –, é representada pelas criaturas dilaceradas, indivíduos divididos entre o céu e o inferno – a praia dos carvoeiros é o fundo abissal de um inferno que lança os seus eflúvios também no ambiente doméstico e no mundo laboral²⁰ que a peça retrata –, entre o sonho e a realidade, entre o gozo da felicidade, sempre efêmera, e a ideia obsidante do dever a cumprir. Existe um combate entre os contrários, trata-se de um mundo de contradições e de duplicidades que se manifestam na própria identidade das personagens. *O Sonho* revela seres maltratados pela vida. Um símbolo do fardo da existência humana, nessa peça, é o xaile da Porteira, a zeladora da porta que nunca se abriu, visto que o seu xaile carrega todas as confidências dos amargurados, como ela explica à Inês no momento em que esta se dispõe a carregá-lo, com o intuito de que a senhora descanse de sua função. A filha de Indra se espanta com o fardo do xaile, isto é, assusta-se com o peso da desgraça do existir.

Durante sua viagem à terra, Inês é acompanhada por cicerones privilegiados. Primeiro, o Oficial, depois, o Advogado – com quem ela se casa e passa a viver o inferno doméstico, e de quem se separa em virtude de sua missão coletiva²¹ – e, por último, o Poeta, sonhador, o único que sabe viver, na visão de Inês – o Poeta é aquele que viabiliza a ligação entre a terra e o céu, entre a realidade esmagadora e o sonho.

O grotesco-expressionista manifesta-se inúmeras vezes: basta ver a praia da morte, onde residem os doentes, seres grotescos, como o homem cujos pés apodreceram depois que consumira muitos vinhos e muitos *foies-gras*. Outra situação grotesca e absurda é a espera do Oficial por Vitória, sua amada, pois tal personagem nunca vem e nunca virá. Cristina, a calafate, é também uma figura grotesca, deformada, desvitalizada pelo mundo laboral. O seu automatismo é tanto que, embora use palavras diferentes, a sua fala revela sempre o mesmo conteúdo: a sua busca por janelas para calafetar, ou que está a colocar papel nas vidraças para que o ar frio não entre. Outra manifestação do grotesco-expressionista está presente na

²⁰ Não há mais divisória entre o ambiente doméstico e o ambiente de trabalho. O escritório do Advogado, marido de Inês, é um dos cômodos da pequena casa em que habitam.

²¹ A guerra dos sexos e a guerra de classes econômicas distintas são temas recorrentes na obra de August Strindberg. Na peça *O sonho*, pode-se perceber tal guerra na convivência insuportável, infernal de Inês com o advogado, seu marido. Sobre a guerra de classes econômicas, é possível observar na peça que as poucas criadas que surgem no decorrer das cenas sempre têm intenção de realizar denúncia social e apontar as diferenças econômicas gritantes entre as classes.

incomunicabilidade que marca este drama, dado que, em *O Sonho*, os diálogos são sintéticos; apenas o Poeta alcança uma linguagem enfática e esclarecedora:

(...)

O MESTRE DE QUARENTENA

(Tapa-lhe a boca)

Cala-te! Cala-te

O POETA: É o que dizem todos!... E quando uma pessoa se cala, ordenam: fala... Os homens são impossíveis! (STRINDBERG, 1978, p.116)

Não há uma unidade diegética, tem-se mais um receptáculo de reflexões monológicas – umas das características mais marcantes do drama expressionista, visto que as relações, o mundo e o homem estão em crise devido a uma nova realidade social onde a existência é lastimosa, infernal, na qual até mesmo as instituições formadoras do indivíduo mostram-se deformadas, em decadência. A religião, a justiça, as ciências e a escola, por exemplo, são tratadas por Strindberg por meio das personagens decanas das Letras, do Direito, da Teologia e da Medicina, os ditos “Bem-Pensantes”, os quais, na verdade, revelam-se como figuras alienadas que contribuem significativamente para a alienação grotesca de toda uma sociedade constituída de indivíduos que nascem e morrem gritando.

O drama termina no lugar em que começa, ou seja, próximo ao castelo que cresce, mais um elemento que compõe a realidade absurda e surreal tão bem elaborada por Strindberg. Inês se despe dos fardos que acumulou durante sua existência humana na Terra; logo, as demais personagens fazem o mesmo diante do fogo purificador. A única coisa que se salva do fogo é o livro religioso. Conclui-se, assim, que não existem elos que unam as personagens, apesar de todas se conhecerem. É como se fossem desdobramentos, diferentes *alter egos* de um mesmo indivíduo. Sobre a aparente falta de vínculos entre as personagens do drama de estação, Szondi afirma:

A desvinculação do homem singular em relação ao referencial inter-humano corresponde também, finalmente, à aspiração máxima do Expressionismo: a apreensão do homem com base numa “contemplação da essência”. O isolamento vira, portanto, método. O homem [singular] não é mais o indivíduo atado a dever, moral, sociedade, família. Nessa arte ele não se torna senão o que há de mais sublime e lamentável: ele se torna homem. (...) Aqui não há mais vínculo a ocultar a imagem do humano (SZONDI, 2011, p.108-109).

É justamente esta a posição da protagonista, Inês, nesse espetáculo épico sobre os homens, de acordo com Szondi (2001), já que a peça possui uma estrutura épica que pretende contar o que se passa segundo a perspectiva de um eu isolado, no caso, a própria Inês. As ações se dão pelo olhar dela, como se ela contemplasse um espetáculo teatral: o da dolorosa existência na Terra; aliás, a única unidade dessa peça é construída em torno da filha de Indra, do eu isolado, pois nem a ação, nem o tempo e nem o espaço existem para que se obtenha uma unidade dramática.

Por fim, como foi possível destacar, vê-se o porquê desse drama ser considerado precursor do teatro expressionista. O exagero crítico elevado ao grotesco, relações humanas deterioradas, o peso do dever a cumprir; uma existência trágica, um mundo de contradições, duplicidades, identidades fragmentadas, dilaceradas, sem refúgios, nem o inconsciente é aprazível, visto que se configura como mais um ambiente infernal, de inquietações e desassossegos, como ocorre com o lar, com as instituições e com o mundo laboral.

Esta também será a atmosfera da peça de Raul Brandão que veremos adiante. Antes, porém, é importante compreender os ecos da arte expressionista na cultura portuguesa.

2.3 Ecos do Expressionismo na cultura portuguesa

Como já foi dito, *angústia*, *grotesco*, *espanto* e *grito* são algumas das palavras que nos fazem pensar na estética expressionista. É certo que a origem dessa estética está associada à consolidação do capitalismo num mundo em que os indivíduos se encontram desajustados e fragmentados; no qual se percebem cerceados e oprimidos por tudo o que os cerca, o que gera uma crise de identidade. Contudo, alguns críticos, como Eduardo Lourenço, alegam que, em Portugal, as manifestações artísticas expressionistas não apresentaram o mesmo vitalismo dos nórdicos – noruegueses, suecos, germânicos, belga-flamengos, excepcionalmente franceses e suíços. Lourenço (2001) observa que a cultura lusa não possui uma vocação inata para uma perspectiva informe e, particularmente, para o disforme, próprios da arte expressionista, ou seja, para o “Expressionismo de afirmação”:

Parace-me que as razões últimas pelas quais o “fantástico”, no sentido anglo-saxônico do termo, nos é pouco natural ou até estranho, são do mesmo tipo e enraízam no mesmo “húmus” cultural que explica a ausência significativa de obras que, entre nós, *portugueses*, reflitam o tenebroso subsolo onde proliferam “os esgares e os assomos” que no carnaval da alma do Expressionismo encontram o seu palco visível (LOURENÇO, 2001, p. 24-25, grifo nosso).

O crítico português define a estética expressionista como um prolongamento do simbolismo, originando-se da mesma matriz cultural e inscrevendo-se ambos num “círculo obsessivo da morte” (ibid., p. 26), ainda que em sentidos opostos. A realidade simbolista nos remete a “não-vida”, “a um espaço em que a morte mesma parece ausente” (ibid.). Em contrapartida, “a realidade expressionista é a de um excesso de vida, da pura vida, (...) aquela que desrealiza todo o universo, sobretudo o nosso, interior, convertendo a existência numa permanente mascarada, à maneira de James Ensor²² (LOURENÇO, 2001, p. 26). Antes ainda da expressão consciente da máscara, Lourenço (2001) destaca o grito – “o silencioso e infinito eco de uma vida-morte, tal como Edvard Munch” (ibid.). Ainda sobre a essência da arte expressionista, o exegeta descreve-a como “manifestação sensível de uma angústia historicamente enraizada, ou exorcismo de algo mais fundo e intemporal”, que “reestrutura todo o passado artístico ao mesmo tempo” em que desconstrói “o próprio conceito de *arte*” (LOURENÇO, 2001, p. 28).

Lourenço admite a existência da arte expressionista em Portugal, considerando um erro não constar no livro *O Expressionismo*, de Michel Rangon, os poucos nomes portugueses que encabeçaram o Expressionismo português, como, por exemplo, Fialho de Almeida, Raul Brandão, Manuel Laranjeira, José Régio e, no campo da pintura, Mário Eloy. No entanto, o estudioso afirma que, no solo português, a tensão psíquica, o mal-estar que a arte expressionista exprimiu, tudo isso não se revela com a mesma força com que ocorrera nos países nórdicos, pois sendo o Expressionismo a expressão mais intensa da crise da imagem do homem, os artistas que figuram a “constelação expressionista” e a pulsão que esta arte traduziu provêm “de uma cultura sem *imagem* no sentido católico do termo: protestantes e judeus”:

Sem imagem quer dizer, antes de tudo, sem imaginário que se reporte à figura de Deus, à sua imagem, arquétipo da nossa, mas mais decisivamente que uma coisa seja consequência da outra. A ausência de imaginário e de imagem do homem reporta-se à sua culpabilidade intrínseca compensada, se assim pode dizer-se, pela “certeza” da sua incerta justificação. Com a crise do protestantismo liberal do século XX, a antiga angústia fundadora de Lutero e o seu remédio da justificação gratuita perdera a sua coerência e a sua potência persuasivas. Os heróis de Ibsen ou de Strindberg oscilam como, mais perto de nós, Bergman, entre um positivismo agressivo e a angústia pura. Começa o longo reino do que, mais tarde, o herdeiro contemporâneo do Expressionismo nórdico chamará, ilustrando-o num filme sublime, *O Silêncio*. Em suma, o reverso do *Grito* original sem escuta possível. Silêncio de Deus, silêncio humano, é a mesma coisa. Foi de dentro dessa cultura

²² Dentre os quadros selecionados para subsidiar a nossa análise do drama *O Gebo e a Sombra*, inclui-se *Autorretrato com máscaras* (1899), de James Ensor.

confrontada com o silêncio incommunicante que surgiram os quadros de Munch ou o teatro de Strindberg, seu amigo. Os gestos suscitados por esse silêncio ou para ele remetendo, violentos, lívidos, patéticos, mais tarde ‘clownescos’, como no Ensor das *Máscaras e da morte* (1897) (...), compõem a tapeçaria mórbida e fascinante do Expressionismo. (LOURENÇO, 2001, p. 30-31)

Assim, para Lourenço (2001), o distanciamento da noção católica de salvação e de que o homem foi feito à imagem e semelhança de Deus colabora com a construção do conceito de homem “sem imagem” do Expressionismo alemão, por exemplo. Por isso que, na opinião do crítico, o vitalismo da estética expressionista na arte nórdica não irá se consolidar em Portugal, país marcado por uma cultura essencialmente católica, o que contribuiu para a presença diminuta do Expressionismo ali, uma vez que os portugueses herdaram uma tradição sentimental e lírica, com vocação para a felicidade e, por conseguinte, rejeitando o aspecto trágico da existência e do mundo. Outro fator que colabora para que o Expressionismo português passe quase despercebido por parte significativa da crítica está atrelado ao contexto de consolidação tardia do capitalismo em Portugal.

Nesse quadro, Eduardo Lourenço (2001) entende que Raul Brandão, ao lado dos poucos representantes portugueses da arte expressionista, pratica um Expressionismo alicerçado na poética da dor, “(...) com a sua piedade quase horrível por tudo quanto existe circunscrito pela morte e gritando mais alto do que a própria morte pela loucura suprema de a abolir” (LOURENÇO, 2001, p. 32-33; grifo do autor). Ainda sobre Brandão, ressalta que o escritor, que também experimentou a perspectiva europeia dos tempos da ‘morte de Deus, exige a “felicidade ontológica da alma portuguesa”, entretanto, transfigura o “silêncio de uma cultura certa da sua salvação (...), em silêncio que grita. Grita, sem gritar, naturalmente, à portuguesa” (LOURENÇO, 2001, p. 35; grifo do autor). Já o “Expressionismo de afirmação” – que na visão do analista português não foi praticado em Portugal –, cujos representantes são Munch, Strindberg, dentre outros, “é, em si, um ingente combate para exigir à noite uma resposta – mais do que mera complacência por ela quando ela começa a ser o espaço equívoco de todos os fascínios” (LOURENÇO, 2001, p. 33).

Dessa maneira, observamos que Lourenço (2001) não considera que o autor de *O Gebo e a Sombra* tenha atingido a arte expressionista em sua essência, não releva na obra brandoniana a presença do Expressionismo, tão referenciado por Vitor Viçoso e por outros críticos, pois defende que o grito presente na produção literária de Raul Brandão se aproxima mais fortemente “da doçura do louco, com uma quixotesca e dostoiévskiana sede de imortalidade, capaz de reabsorver nela a sua sensação, o seu sentimento, a sua obsessão

mórbida da vida como puro absurdo”, e por isso distancia-se da “violência desesperada da alma solitária de Munch e Strindberg” (LOURENÇO, 2011, p. 35).

Como veremos no capítulo seguinte, Eduardo Lourenço não admite que Raul Brandão também tenha delineado, em suas obras, um Expressionismo de afirmação que ultrapassa o Expressionismo dolorista, embora as raízes do Expressionismo brandoniano estejam, de fato, no dolorismo fantástico, voluptuoso e noturno, vertentes do imaginário decadentista que se irá fragmentar, desarticular e desfigurar até atingir as fronteiras do grotesco-expressionista. Aliás, Vitor Viçoso (1999) nota que:

Será, no entanto, esse apego a um Expressionismo grotesco (...), que lhe permitirá, 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 primeiras décadas do século XX (VIÇOSO, 1999, p. 96).

Certamente há divergências psicológicas entre as sociedades do Norte e do Sul da Europa (ou em outras regiões de climas extremamente diferentes). Wilhelm Worringer, em sua obra *Abstração e Empatia*, publicada em 1908, constata:

(...) no Norte, a arte expressionista induz a uma “ansiedade metafísica” ou “transcendentalismo do mundo gótico. (...) essa arte exige um *phatos* necessário à abstração que sempre caracterizou o desenvolvimento da arte no Norte e que reapareceu ainda mais intenso em nosso tempo, expressando o terror e a incerteza do homem na presença de uma natureza hostil (WORRINGER apud BRILL, 2002, p. 392).

Por outro lado, Kandinsky adverte que:

(...) Hoje a ansiedade é condição geral da humanidade, não existem mais fronteiras como na Idade Média, o que distingue um povo do outro é apenas o grau de consciência dessa ansiedade, de cada indivíduo e de cada povo (KANDINSKY apud BRILL, 2002, p. 392)

Considerando as possíveis divergências entre os Expressionismos, que certamente se manifestaram com mais vigor em solo nórdico, e suas configurações em diferentes países, o comentário de Kandinsky possibilita elucidar o porquê de a estética expressionista ter invadido as fronteiras portuguesas, mesmo que “perdida em ressonância individuais”, mas que acabou tendo “eco no seio duma modernidade que necessitava de força cultural para sua afirmação” (DIAS, 2011, p. 22).

Raul Brandão é autor de uma produção literária dotada de uma consciência estético-cultural, misturando sutilmente o antigo com o moderno, o “que se manifesta na sua obra a vários níveis de gêneros literários que os primeiros românticos portugueses só vagamente, timidamente, tinham tentado” (MACHADO, 1984, p. 13). Assim, ele alcançou uma “expressiva” e “expressionista” originalidade que, como já comentamos, será próxima do Expressionismo ou, ainda, de uma “estética expressionista do pânico”, de acordo com Vítor Viçoso (2014):

(...) se toda a sua obra é a escrita de uma crise, ela é também a manifestação de uma crise da linguagem literária, ou seja, há uma homologia entre a deriva ou a derrocada dos valores socioculturais e o modo de as exprimir ficionalmente. Esta orfandade crepuscular no que concerne a um sistema de valores tradicionais ir-se-ia cristalizar numa estética expressionista do pânico (o grito) sobretudo desde *A Farsa* (1903) a *O Pobre de Pedir* (1931, edição póstuma) (VIÇOSO, 2014, p.34).

Em síntese, em decorrência das diferenças socioeconômicas, políticas e psicológicas existentes entre os países nórdicos e Portugal, é evidente que se pode falar de uma estética expressionista com diferentes *nuances* nesses países. Contudo, não se pode dizer que o Expressionismo de afirmação não existiu em Portugal e, ainda, que ali grandes obras expressionistas não tenham sido produzidas. Pintores, como Mário Eloy e Julio Maria dos Reis Pereira, realizaram obras notáveis e autores como José Régio, Raul Brandão e, posteriormente, Alfredo Cortez foram decisivos para a instauração do Expressionismo em Portugal.

3. A DRAMATURGIA BRANDONIANA

O teatro não é um banco de autópsia – eis a frase. Porque não? O teatro é tudo, deve ser tudo o que nos faça pensar, sonhar, ter enxurrada de lágrimas: o que nos comova e nos ensine: tudo o que, com simplicidade, empolgue e faça pensar na dor dos que sofrem. Que importa que o drama tenha dois ou tenha mesmo um único personagem, que o acto 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, Raul. *Dor Suprema*. Correio da Manhã, 31 de Dezembro de 1895).

Sabendo que os períodos literários não são estanques na história da literatura, optou-se aqui por tratar, mesmo que brevemente, de cada período vivido pela dramaturgia portuguesa, desde o teatro romântico, a fim de mostrar como se deu o aparecimento do moderno teatro do qual Raul Brandão é representante em Portugal.

3.1 Um breve panorama do teatro português nos tempos de Raul Brandão

Revisitando a história do teatro português desde os dramas românticos, chegamos ao nome de Almeida Garrett (1799-1854), que pela primeira vez, em Portugal²³, propôs uma reforma do teatro nacional em sua totalidade, ou seja, uma regeneração que afetasse não só a formação dos atores mas também o estímulo à produção dramática nacional, a construção de edifícios apropriados ao teatro e a inspeção geral dos teatros. Após o exílio na Inglaterra, onde conhece o teatro alemão e torna-se grande leitor de Schiller, Garrett retorna a Portugal, em 1835, e constata a má preparação dos atores, que “declamavam em melopeia enfática”, demonstrando não entender aquilo que interpretavam. Quanto ao repertório, o também dramaturgo glosa que os maus dramas representados faziam jus às reles traduções e que eram

²³ Recordamos, contudo, que dramaturgos antecessores foram também responsáveis pela importante construção de um teatro nacional, desde Gil Vicente (1465?-1536), o primeiro grande dramaturgo português, assim considerado por muitos críticos, que se destacou sobremaneira com os autos religiosos nas cortes de D. Manuel e D. João III. Despojando as personagens da retórica, estereotipando-as, introduzindo coloquialismos nas falas e, por meio de traços cômicos, concedendo um fim moralizante ao seu teatro, Gil Vicente, na opinião de Almeida Garrett, lançou as bases para um teatro nacional. Também nesse sentido da formação do teatro nacional português, António Ferreira, autor de *Castro* (1587), inovou ao tratar da história de Portugal sob uma dimensão trágica. Merece destaque, ainda, a contribuição de António José da Silva (*O Judeu*), autor de óperas cômicas que tinham o intuito de criticar a sociedade de seu tempo, e a contribuição do teatro de cordel, que não tratava apenas de temas vulgares, mas também de pequenas cenas voltadas a questões religiosas, elevação moral, espiritual e que, de certa forma, retomou as ideias das peças de Gil Vicente. No mesmo período, a *Arcádia Lusitana* (1756), desprezando o teatro de cordel e a fim de a ele se opor, tratou de propor novos critérios para auferir a qualidade das obras produzidas, as quais deveriam ser fruto da arte elevada e baseadas nos ideais iluministas. Nesse período, a influência do teatro espanhol de Calderon de la Barca, Lope de Vega e Tirso de Molina, encenados em Portugal, perdeu espaço no gosto popular para o teatro clássico francês e a ópera italiana. Cf. Luiz Francisco Rebello (1972).

eivados de solecismos e obscenidades. Diante dessa situação, Garrett propõe à Secretaria de Estado uma Portaria, apresentando um plano sobre a necessidade de manutenção dos teatros já existentes e de erigir-se um Teatro Nacional em Lisboa, visando compor uma Escola que, de fato, “contribuísse à civilização e ao aperfeiçoamento moral da nação portuguesa” (REBELLO, 1972, p. 72). Para isso, Garrett colocou-se à disposição da rainha para liderar a comissão responsável por essa missão que ele considerava de suma importância para o teatro luso, visto tratar-se de uma questão de “independência nacional”.

A iniciativa do autor do “grande drama” *Frei Luís de Sousa* (1843), embora apresente seus equívocos, trouxe bons frutos, de modo que em 1836 foram criados o Conservatório de Artes Dramáticas – constituído pelas escolas de declamação, música e dança, mimica e ginástica especial – e a Inspeção Geral dos Teatros, responsável pela aprovação das peças, direção e fiscalização das escolas e por convocar o júri referente à premiação inaugurada com o intuito de estimular a produção dramática nacional. Além disso, Garrett conseguiu que fosse construído o Teatro Nacional e, mesmo após a sua demissão por Costa Cabral, inaugurou-se o Teatro D. Maria II, palco importante para a representação dos dramas portugueses – fruto, registre-se, do empenho de Almeida Garrett²⁴. O crítico Luiz Francisco Rebello (1972) destaca, porém, que “a lição de Garrett não foi bem compreendida pelos que vieram depois”, já que estes levaram o teatro português “para os atalhos sem grandeza nem futuro do melodrama histórico e ultrarromântico” (REBELLO, 1972, p. 75-76).

Quanto aos dramas históricos, o que se viu em cena foi a valorização do reencontro com uma perdida matriz nacional, optando por cenários que contribuíssem para glorificar o

²⁴ Após concluir o curso de Direito, em Coimbra, onde Almeida Garrett filia-se aos ideais liberais, o escritor teve de exilar-se em Inglaterra, uma vez que os absolutistas acenderam ao poder em Portugal. Quando regressou a Portugal, endividado e divorciado, Garrett, em junho de 1836, fundou o jornal *O Português Constitucional* e contribuiu para preparar a atmosfera que resultou na Revolução de Setembro, liderada por Manuel Passos. O movimento revolucionário exigiu que a Constituição de 1822, cujos princípios asseguravam a soberania da nação, destituindo, assim, o rei como figura soberana, voltasse a vigorar na política portuguesa. Obtida a vitória, Manuel Passos, chefe da revolução contra a oligarquia política, entregou a Garrett a missão de elaborar um plano para fundar e organizar um teatro nacional em Portugal. O escritor português, então, empenha-se na tarefa que lhe foi proposta e após a promulgação de um decreto-lei, Garrett não apenas teve seu plano aprovado como também foi nomeado inspetor geral dos teatros em Portugal. Durante o exercício como inspetor dos teatros portugueses, Garrett encarregou-se da construção do Teatro D. Maria II, em Lisboa, local destinado para a encenação do teatro nacional, criou o Conservatório de Artes Dramáticas para a formação de novos artistas e montou um repertório dramático português. Não obstante, enquanto as propostas de Almeida Garrett eram postas em prática, a reação de Costa Cabral voltava a triunfar. De acordo com José Edil de Lima Alves (2001, p. 125), “a contra-revolução novamente” fez com que Almeida Garrett estivesse na oposição, posicionando-se contra a ditadura de Costa Cabral, que o demitiu do cargo de inspetor-geral dos teatros.

individualismo dos heróis românticos ou a cor local de grandes monumentos da nacionalidade portuguesa, com peças como *Os Dois Renegados* de José da Silva Mendes Leal (1818-1886), estreada no Teatro Nacional em 1839; *O Camões do Rossio* de Inácio Maria Feijó (1794-1857), encenada no Teatro da Rua dos Condes em 1840; *O Cativo de Fez* (1841) de António Joaquim da Silva Abranches (1810-1868), entre outras obras. Sem dúvida, o ponto comum desses dramas é que “reclamavam de história”, mas “a história não estava lá” e, na opinião de Luiz Francisco Rebello (1972), não só a história, mas o teatro também não estava presente.

Alguns acontecimentos, como a queda do regime autocrático de Costa Cabral, consequência do movimento “regenerador de 1851”, o reajuste dos planos econômicos da nação portuguesa e os demais problemas do país fizeram ruir toda essa dramaturgia. Por conseguinte, em razão do cenário sócio-político daquele tempo, surge um teatro de intenções “declaradamente humanitárias e sociais”: o drama de atualidades ou o drama de tese. Preocupadas em compor um teatro moralizante, as peças reduziam-se, invariavelmente, a dois ou três esquemas de conflitos estereotipados que tratavam da honra e do dever, do indivíduo e da sociedade, da aristocracia decadente e da classe trabalhadora. Rebello (1972) destaca as peças de Ernesto Biester (*A Redenção*, 1856; *Nobreza de Alma*, 1858; *Primavera Eterna*, 1860; *Abnegação*, 1861; *O Jogo e Os Homens Ricos*, 1863; *Os Difamadores*, 1865), “animadas por um retórico humanitarismo que culminava na exaltação paternalista do operariado” (REBELLO, 1972, p. 80) e ainda *Fortuna e Trabalho* (1863), e *Os Operários* (1895); de Mendes Leal, o crítico e historiador (ibid., p. 80) destaca o drama *Pedro* (1849), *Os Homens de Mármore* e *O Homem de Ouro* (1854), *Pobreza Envergonhada* e *A Escala Social* (1857); e, entre outros nomes, cita também o de Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895), autor do drama *A Morgadinha de Valflor*, uma história de amor inviável por envolver indivíduos de classes sociais diferentes, enredo que caiu na graça do público.

Em suma, o teatro romântico português esteve presente, em maior ou menor grau, nas linhas e nos palcos portugueses em diferentes períodos, haja vista que os dramas naturalistas, embora evidenciassem um ânimo novista, ainda se serviam da forma e da linguagem da dramaturgia romântica, que iria ressurgir nos palcos portugueses do fim do século XIX.

Para Rebello (1972), a geração posterior, denominada “geração de 70”²⁵, cujo espírito se formou pela leitura de filósofos como Hegel e Comte, de romancistas como Balzac e

²⁵ A geração de 70 foi responsável por alterações profundas na forma de pensar a vida e a existência na nação portuguesa quer porque Antero de Quental tenha diagnosticado a decadência portuguesa, como o fez, por exemplo, no Programa das Conferências Democráticas do Casino (1871), mais especificamente na 2ª Conferência, a 27 de maio, intitulada “Causas da Decadência dos Povos Peninsulares”, quer porque Oliveira Martins, com a finalidade de um novo enfoque da história portuguesa, como afirma Paulo Franchetti (2007, p.

Flaubert e de poetas como Baudelaire, contribuiu para o enriquecimento do teatro de Portugal, sobretudo no que se refere à investigação histórica e à doutrinação estética. O estudioso sublinha o trabalho de Teófilo Braga que publicou entre 1870 e 1871 quatro volumes da *História do Teatro Português* e de Júlio Lourenço Pinto na sua *Estética Naturalista*, de 1885. Também datam desse período os dramas anticlericais de António Enes (*Os Lazaristas*, 1875), de Silva Pinto (*O Padre Gabriel*, 1877) e Cipriano Jardim (*O Casamento Civil*, 1882), entre outros dramaturgos. Tais dramas, embora inovadores na temática e, de uma forma ou de outra, tocando o ideário naturalista, mantinham-se fieis ao programa do teatro romântico.

Ainda que sejam consideradas as contribuições, pouca coisa havia mudado no teatro português do final do século XIX, o que fica evidente após a declaração de Eça de Queiroz, em 1871, no folhetim *As Farpas*, sobre a crise do teatro em Portugal por obra de fatores diversos, dentre os quais contava o “abaixamento fatal, geral, do espírito e da inteligência” e as “condições industriais e econômicas do teatro” (EÇA DE QUEIROZ, 2004, p. 48-49). Eça considera que o público, os autores e os atores – para os quais a encenação passa a ser um ofício e não mais arte (lembrando-nos da crítica feita por Almeida Garrett em 1835) – também são responsáveis pela decadência do teatro nacional. Sua denúncia se estende até ao governo da nação portuguesa, pois que lhe parecia um contrassenso o governo subsidiar um teatro estrangeiro de luxo²⁶ – e abandonar o teatro nacional.

101) em sua obra *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. Ambos, Antero de Quental e Oliveira Martins, suscitaram questões relativas à necessidade de renovação da prática literária e cultural em Portugal, “exigindo, por isso, do escritor o sacrifício do *eu* e a sua inserção numa dinâmica transformadora que, em face do universo social em crise (As instituições do passado abalam-se. O futuro não aparece ainda), ajuda a abrir, em Portugal”, (VIÇOSO, 1999, p. 47), as portas da modernidade ideológica e científica. A geração de 70, de cunho revolucionário, almejava educar a população português, atualizando-a, a fim de reverter a decadência crepuscular na qual Portugal se deparava. O sentimento de derrotismo nacional está enraizado na Geração de 70, grupo do qual também faziam parte Ramalho Ortigão, Eça de Queirós e Guerra Junqueiro. Será, pois o sentimento de derrota a característica essencial do elemento decadentista que o grupo disseminou e desenvolveu, ultrapassando até mesmo a imagem da decadência somente nacional e expandindo-a à escala do continente europeu. Aliás, cabe dizer que foi nesta fonte, da Geração de 70, dos Vencidos da Vida – que Raul Brandão, com vinte e poucos anos, embebeu-se, influência ainda mais visível nos seus primeiros escritos literários, como *História dum Palhaço*, publicada apenas em 1896, mas resultado de diferentes escritos, alguns publicados em anos anteriores. Nesta obra, Brandão apresenta uma visão decadentista fortemente erigida a partir da consciência do progresso e das suas desvantagens: “Singulares criaturas devem nascer por este fim de século, em que a metafísica de novo predomina e a asa do Sonho outra vez toca os espíritos, deixando-os alheados e absortos. A necessidade do desconhecido de novo se estabelece. A ciência, que por vezes arrastara a humanidade, que a supunha capaz de ir até o fim – bateu num grande muro e parou. Que importam o princípio e o fim? Ora é exatamente o princípio e o fim que importam. O caminho é estéril, seco e aborrecido. Para lá do muro é que está a verdade e o belo – Deus. E todas as criaturas se puseram a cismar, e sentiram a necessidade dum ideal. A Fé cristã embotara-se. Era preciso inventar outra coisa...” (BRANDÃO apud MACHADO, 1984 p.51-52).

²⁶ Referência aos 25 contos cedidos pelo governo ao Teatro São Carlos que recebia os espetáculos lírico-italianos.

Prova de que a renovação da cena portuguesa se dava a passos lentos é que, em 1886, a estreia de *O Duque de Viseu*,²⁷ de Henrique Lopes de Mendonça, no Teatro Nacional, traz à cena novamente os dramas históricos. No entanto, os dramaturgos, agora, esforçavam-se para adequar as peças aos princípios naturalistas.

Duas peças, porém, sobressaem no retorno dos dramas históricos aos palcos portugueses: *Afonso IV* e *Alcácer Quibir* de D. João da Câmara (1852-1908). Devido à consistência do texto, à “apurada qualidade literária, à espessura psicológica das personagens e à articulação dos atos no quadro político-social” português, Rebello (1972) o considera “o maior dramaturgo da geração finissecular” (REBELLO, 1972, p. 87). Aliás, nos dramas citados já é possível notar indícios do simbolismo, estética que D. João da Câmara iria desenvolver em obras posteriores. Ainda sobre o autor de *Afonso IV*, é importante considerar que ele renovou a cena portuguesa com a estreia de *Os Velhos*. Embora esta não tenha despertado o interesse do público, tanto a sua forma quanto o seu conteúdo (o drama de personagens de uma aldeia alentejana, “arrancadas à vida de todos os dias”, exprimindo-se em linguagem coloquial) introduziram a prática da estética do teatro realista em Portugal²⁸. Nesse mesmo sentido de renovação do teatro, a tragédia burguesa de Marcelino Mesquita, *Dor Suprema* (1895), apesar de ser “uma transcrição literal de um *fait divers* (...) mesquinho e cotidiano”, ao lado da “*tranche de vie*” própria do Naturalismo que é *O Azebre* (1909), de Henrique Lopes de Mendonça, inserem o Naturalismo na história do teatro português, somando-se às farsas de Gervásio Lobato (1850-1895) que retratavam a pequena e a média burguesia lisboetas do fim de século e às peças de alguns outros autores.

Dando prosseguimento à descrição do percurso histórico do teatro em Portugal, discutiremos agora o Simbolismo na cena portuguesa – uma vertente ulterior do Romantismo, porém mais aprofundada, considerando que a tópica simbolista irá mergulhar mais profundamente no universo metafísico que a arte romântica. Em outras palavras, o Romantismo trouxe à cena o mundo social, o *subjetivismo*, a visão egocêntrica, pessimista,

²⁷ No artigo “Teatro e actores”, publicado no jornal *Correio da Manhã* de 17 de Maio de 1895, Raul Brandão se refere a Henrique Lopes de Mendonça como o autor da “história decorativa de velhos reis imbecis”. Aliás, para o autor de *O Gebo e a Sombra*, o repertório encenado nos palcos daquela época, “textos estupidificantes”, eram os responsáveis pelo mau desempenho dos atores e pelo afastamento entre público e teatro.

²⁸ Tentativa que ainda não apresentava o espírito combativo e polémico presente no teatro realista de outros países europeus. O teatro realista só se afirmaria em Portugal, de fato, depois da formação do “Teatro Livre” (1904) e do “Teatro Moderno” (1905). Tais grupos, baseados no *Théâtre Libre* (1887-1894), fundado na França pelo ator André Antoine, além de entenderem o teatro como um meio de possível educação sócio-moral, revelaram “um notável actor, Luciano de Castro (1873-1916), um grande encenador, Araújo Pereira (1871-1945)”. Este encenou o drama *O Gebo e a Sombra*, que estreou no Teatro Nacional em 1927, e vários novos dramaturgos, como Manuel Laranjeira (...*Amanhã*, 1904; *Às Feras*, 1909), cuja carreira findou-se precocemente devido à sua morte prematura (REBELLO, 1972, p. 92-93)

angustiada e até satânica dos indivíduos, suscitando, por vezes, a figura do *herói idealizado*, que, solitário, luta pelo bem e pela justiça. Diante disso, podemos afirmar que o Simbolismo é como uma “contraparte” do Romantismo, “uma segunda cheia da mesma maré” (WILSON, 2004, p.29) que fez com que a literatura caminhasse novamente da “baliza clássico-científica” para a “romântico-poética”, mas não se limitará apenas a “revelar o mundo social, no qual se insere o sujeito que contra esse mundo se embate, mas o mundo interior, intrassubjetivo, no qual a luta que se trava é a do sujeito consigo mesmo, em que a alma se mostra espantosamente complexa e cheia de sinuosidades e contradições” (JUNQUEIRA, 2013, p. 19). De acordo com Renata Soares Junqueira (2013, p. 17-18), por exemplo, “essa proposta é coerente, aliás, com as descobertas psicanalíticas que começavam a ser divulgadas no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX e cujas consequências no plano formal são já visíveis nas peças mais claramente simbolistas de Eugênio de Castro”.

O começo do Simbolismo no teatro português implica de novo o nome do autor de *Alcácer Quibir*, pois D. João da Câmara, um ano depois da estreia de *Os Velhos*, faz subir à cena do Teatro Nacional *O Pântano* (1894), peça fortemente marcada pela estética simbolista, herdeira da dramaturgia de Maeterlinck, nomeadamente da peça *Princesa Maleine* (1889). Em 1900, o dramaturgo sintetiza a profundidade do teatro de Tchekhov com o ideário simbolista de Maeterlinck. Desta união surge *Meia-Noite*. O mesmo, aliás, faria Raul Brandão nas suas peças *A Noite de Natal* (1899) e *O Maior Castigo* (1902) que escritas em parceria com Júlio Brandão são frutos do mesmo tipo de fusão operada por D. João da Câmara entre o teatro simbolista e o teatro de Tchekhov. Com efeito, Raul Brandão buscava erigir a sua dramaturgia a partir de uma “linguagem sem frases e que não se perdesse em palavras” para eficientemente revelar “a alma descarnada dos homens e das coisas” (BRANDÃO apud REBELLO, 1972, p. 95).

Ademais, em meio aos autores que encabeçam as obras simbolistas em Portugal estão também Eugênio de Castro (1869-1944), que produziu poemas dramáticos que não foram encenados – apenas *Belkiss* (1894) fora musicada por Rui Coelho em 1924 –; Fernando Pessoa (1888-1935), com a sua peça *O Marinheiro* (1915); e António Patrício (1878-1930). Este, na visão de Luiz Francisco Rebello (ibid. p. 96), foi quem escreveu as mais “belas e memoráveis páginas da literatura dramática de tendência simbolista”. Da produção “verbalmente espetacular” de António Patrício, José Régio²⁹, aliás, destaca *O Fim* (1909),

²⁹ Para maiores informações, verificar RÉGIO, José. “Sobre o Teatro de António Patrício”. In: *Estrada larga*, vol. II. Porto, s/d.

uma visão profética da queda da monarquia portuguesa e a “tragédia da saudade”, *Pedro, o Cru* (1918).

Como se vê, fizemos aqui um breve panorama da história do teatro português. Esse quadro serve para indicar a situação do teatro em Portugal nos tempos que antecedem a produção dramática de Raul Brandão e será útil, também, como fundamento de uma reflexão sobre a especificidade dramática deste autor, a qual pretendemos demonstrar.

É notório que a situação do teatro em Portugal oscilava entre momentos de afirmação estética e nomes de destaque de um lado e, de outro lado, a crise e a repetição de temas e motivos nos dramas representados. Nesse cenário, a dramaturgia de Raul Brandão ultrapassa os modelos estabelecidos, harmonizando estéticas e tendências que romperam no fim do século XIX e nas primeiras décadas do século XX – o tempo, lembre-se, das vanguardas europeias.

Embora tenha protestado contra o teatro que se realizava em Portugal, Raul Brandão não deixou uma obra específica na qual apresentasse diretamente as diretrizes daquilo que, para ele, deveria ser o teatro. Entretanto, vale aqui fazermos referência à importância da aproximação do escritor com o teatro por meio da crítica, visto que três artigos, intitulados “*Teatro e actores*”, “*Cômicos*” e “*Dor Suprema*”, foram publicados no *Correio da Manhã*³⁰. Os artigos de 1895 serão os mais relevantes da crítica teatral por ele construída, pois neles é possível identificar um projeto dramático que o autor irá construir ao criticar os dramas de atualidade, fazendo apologia de um teatro humano e universal, no qual a vida estivesse presente.

Ainda sobre o esboço do teatro brandoniano, será no artigo “*Teatro e actores*”, publicado em 17 de maio de 1895, que o autor de *O Gebo e a Sombra* anuncia aquilo que, para muitos estudiosos, consiste em sua “única proposta estética ao nível formal”, ou seja, temos “o esboço da sua dramaturgia”:

O trabalho de teatro deve ser mais do que nenhuma outra obra de literatura, uma peça sintética: a alma desencarnada das coisas apenas e, por isso mesmo, para que apaixone, é preciso que seja simples e cavando fundo no coração humano. Tenho esta imagem: a peça de teatro deve ser como uma grande árvore sem folhas – nua e coberta de flor. No drama moderno, deve, além disto, discutir-se um grande problema psicológico ou social. Mas sem frases: vendaval que arraste os espectadores, sintético, sem se perder em

³⁰ O *Correio da Manhã* recebeu a colaboração do dramaturgo de 1894 a 1896.

palavras – actos seguidos como uma faca que se enterra (BRANDÃO apud MARTINS, 2007, p. 32)³¹.

De resto, todos os artigos sobre teatro publicados por Brandão em jornais dão indicações muito pertinentes para que possamos lançar alguma luz sobre o teatro brandoniano, o “teatro humano” que, segundo Martins (2007), reflete a paixão pela vida “e implica a universalidade” e, ainda, fala “sobre a condição humana, entre a Vida e o Sonho, para ser um teatro de todos” (MARTINS, 2007, p. 29). Deste modo, Brandão clama por um novo teatro³²:

Mostrem-lhe [ao público] peças escritas antes com a alma, do que com sabedoria, verdades eternas, que entrem na sua vida e na vida de todos nós e o povo correrá ao teatro” e, ainda, propõe os temas que deveriam ser tratados pela arte teatral, são estes: “o Amor e o Ódio, a Fome e a Ambição, a Quebra e a Ruína, a miséria e a Dor humana (BRANDÃO apud MARTINS, 2007, p. 29).

Mesmo que a dramaturgia de Brandão contenha elementos ainda vinculados ao teatro naturalista, tanto no plano formal quanto no semântico, é visível a aproximação de seu teatro da estética expressionista, especialmente na peça *O Gebo e a Sombra*, objeto privilegiado do nosso estudo. Tentaremos mostrar que a dramaturgia brandoniana dilui a “nitidez de contornos herdados do Realismo crítico” e, “na sua fluidez”, remete “para um sujeito em acentuada crise social e ideológica” (REIS apud RIOS, 2013, p. 70).

Do nosso ponto de vista, Brandão não será pioneiro em sugerir, na sua dramaturgia, um caminho para alcançar, senão o entendimento, ao menos a percepção da conexão das coisas, dos seres e do mundo em que vivemos, no seu turbilhão abismal; todavia, é a primeira vez que a estética expressionista torna-se a lente mais adequada para captar a *essência dramática* de uma peça portuguesa, ou seja, o prisma mais acertado para assimilar “os estados de alma agitados, ritmos nervosos, (...) reflexo do mundo caótico e desordenado, enfim, do mundo em crise” (DIAS, 1999, p. 26). O que então veremos nas páginas seguintes é a dor, o desespero, gritos, visões do inferno, deformações, palavras que tão bem definem a peça *O Gebo e a Sombra*, o drama do homem moderno representado por personagens, por “almas

³¹ A diretriz apontada, nesse artigo, por Raul Brandão acerca dos rumos que o teatro deveria tomar será valiosa para a análise do drama *O Gebo e a Sombra* (1923), que pretendemos desenvolver.

³² Embora a publicação do artigo “*Teatro e actores*” tenha ocorrido apenas um ano após a sua primeira experiência dramaturgica, Luiz Francisco Rebello (1986) adverte que “no *Arraial*”, o projeto dramaturgico do escritor português ainda não havia sido colocado em prática, pois Rebello (ibidem) assegura que foi na peça em três atos, *Noite de Natal*, que estreou em 13 de janeiro de 1899 no Teatro Nacional D. Maria II, que Raul Brandão, em parceria com Júlio Brandão, deu início a um teatro que “cavasse fundo no coração humano”. (BRANDÃO apud REBELLO, 1986, p. 10).

encadeadas, devoradas lentamente pelo abutre da vida, almas condenadas a todas as galés, a todos os degredos, a todas as podridões, almas da treva, da escuridão, dos abismos insondáveis” (MIRANDA apud REBELLO, 1986, p. 34)

3.2 A inaudita dramaturgia de Raul Brandão: o teatro dos vencidos

Desde cedo, Raul Brandão demonstrou um fascínio pela arte dramática, especialmente porque esta arte literária pode ser um artifício bastante eficaz, a nosso ver, para o encontro do homem com o seu interior, visto que o teatro dispõe de diferentes recursos, enquanto literatura e/ou representação, que podem conscientizar os indivíduos sobre uma determinada realidade e, ainda, humanizar a sociedade, considerando, claro, as potencialidades distintas que caracterizam o texto dramático e o espetáculo teatral, a linguagem literária (literatura dramática) e a linguagem cênica (a da representação teatral), como adverte Jean-Pierre Ryngaert (1996):

Um bom texto de teatro é um formidável potencial de representação. Esse potencial existe independentemente da representação e antes dela. Portanto, esta não vem completar o que estava incompleto, tornar inteligível o que não o era. Trata-se antes de uma operação de outra ordem, de um salto radical numa dimensão artística diferente, que por vezes ilumina o texto com uma nova luz, por vezes o amputa ou o encerra cruelmente. (...) Ler o texto de teatro é uma operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva, estando entendido que ela não se realiza independentemente da construção de um palco imaginário e da ativação de processos mentais como em qualquer prática de leitura, mas aqui ordenados num movimento que apreende o texto ‘a caminho do palco’ (RYNGAERT, 1996, p. 25).

É possível que Brandão tenha manifestado fascínio pela literatura dramática em decorrência, precisamente, da potencialidade interativa do teatro com várias outras artes e linguagens como, por exemplo, as artes plásticas e, também, porque o teatro presentifica as relações de poder, operadas por meio da macro e da micro estruturas sociais, podendo até mesmo transgredi-las, seja por meios estéticos (quando a própria forma textual revela uma dimensão política, como em Brecht, por exemplo), seja pelo próprio discurso teatral, como ocorre na dramaturgia brandoniana ou, ainda, por meio da própria encenação. Sem dúvida, a literatura dramática do escritor portuense revela uma transgressão estética que faz com que sua obra dramaturgica seja um dos mais distintos produtos do Expressionismo em Portugal. Diante desse caráter do teatro produzido pelo dramaturgo, a recepção crítica frequentemente o

considera como uma produção literária cuja classificação estética é problemática, apesar de afirmar, por unanimidade, que a produção dramática de Raul Brandão é ímpar na história do teatro em Portugal.

Em outras palavras, o teatro brandoniano transgride, ao lado das demais produções ficcionais do autor, a história dos vencedores, pois a desarticula, principalmente na peça *O Gebo e a Sombra* (1923), buscando refletir a existência do homem moderno em um mundo cujas bases, como a família, as relações interpessoais e o próprio indivíduo estavam em ruínas na nova ordem mundial, apesar de todo o avanço do capitalismo, do progresso, do cientificismo e da política imperialista das potências europeias, que levou à deflagração da Primeira Guerra Mundial, como já vimos. Em síntese, ruínas de um mundo cuja atmosfera era a da opressão procedente, mais uma vez, das macro e micro estruturas mundiais que, gradualmente e em diferentes proporções, desumanizavam o homem e alteraram não apenas o *locus* onde ele habitava, que deixa de ser *amoenus*, como também modificaram a relação dos indivíduos com o trabalho, de tal sorte que, em cidades em que houve um acelerado desenvolvimento do sistema capitalista, como Berlim, por exemplo, a associação entre homem e engrenagem foi rapidamente assimilada e problematizada pelos espíritos mais críticos. Aliás, a denúncia dessa realidade, de um mundo em ruínas, está presente no teatro de Raul Brandão assim como ocorre, em maior ou menor grau, nos dramas precursores do teatro expressionista: *Woyzeck* (1836), *O Despertar da Primavera* (1890) e *Sonho* (1901), de Büchner, Wedekind e Strindberg, respectivamente, como já apontamos.

Recapitulando a relação de Brandão com o teatro, é válido lembrar que o primeiro contato do dramaturgo com a arte teatral se deu por meio da revista de fim de curso *O arraial*, da Escola Prática de Infantaria, por duas vezes representada em Mafra³³ no ano de 1894. Apesar de o texto da peça não ter chegado até nós, Luiz Francisco Rebello (1986) comenta que a peça, “muito limitada”, tratava “jocosamente personagens e situações inerentes” (REBELLO, 1986, p. 10) ao estágio de oficial do Exército que Brandão realizou. Cabe, aqui, dizer que o primeiro contato do autor português com o teatro foi desprezível, ou seja, não tem relação significativa com o melhor da produção dramática que viria a público alguns anos depois. Mas a experiência com *O arraial* possivelmente foi uma das propulsoras para Brandão dar início ao seu sonho, tantas vezes adiado, de dedicar-se à escrita dramática. Voltando ao fascínio que o teatro exercia em nosso autor, podemos considerar que a relação de Brandão com a dramaturgia foi, inclusive, uma relação de duas mãos, já que ele se sentia

³³ Cidade onde Raul Brandão realizou o estágio de oficial do Exército.

atraído pelo teatro enquanto espaço a serviço da exposição da realidade trágica e nua, mas sentia, também, repulsa pela realidade dos dramas³⁴ encenados nos palcos portugueses do seu tempo, os quais se construíam com a finalidade de entreter o público, que por algumas horas se via afastado dos problemas da realidade sociopolítica de Portugal. Esse tipo de representação teatral, feita sobre textos convencionais e por atores medíocres, de fato, não fazia parte da verdadeira essência do teatro almejado pelo autor de *O Gebo e a Sombra*, que contra essa realidade do seu tempo protestou:

Detesto o teatro francês – detesto o teatro em frases, que os nossos actores para si representam (...). Acho-o artificial e inútil. Artificial, porque a essa arte, para mim, lhe falta humanidade e grandeza; inútil, porque ele, em geral, não se apercebeu que caminhamos vertiginosamente para um mundo novo, que se está a gerar no tumulto e na dor da nossa época (BRANDÃO apud MARTINS, 2007, p. 29).

Outrossim, o teatro foi um sonho adiado na carreira do escritor, porque desde 1890, ano que marca a publicação do seu primeiro livro, *Impressões e Paisagens*, até o seu falecimento, Raul Brandão escreveu nove peças³⁵. Destas, somente sete chegaram até nós, uma vez que o texto de duas peças, *O Triunfo e O Maior Castigo*, pertencentes ao início da sua carreira dramática, foi perdido. Das sete peças restantes, duas delas Brandão escreveu em parceria, ora com Júlio Brandão (*A Noite de Natal*, 1899) ora com Teixeira de Pascoaes (*Jesus*

³⁴ Os espetáculos representados em Portugal nas décadas de 1880 e 1890 eram adaptações de peças francesas, dramas históricos que irritavam o nosso autor – que distinguia nessa lista raras exceções – e explicavam “o mau trabalho dos atores e o divórcio entre o público e o teatro” (MARTINS, 2007, p. 26). A Companhia Rosas e Brasão, durante duas décadas, aproximadamente, foi a responsável pela encenação dessa dramaturgia que, na opinião de Brandão, não era nada humana e ainda tratava “das duquesas que dizem coisas engraçadas e da história decorativa de velhos reis imbecis!” (BRANDÃO apud MARTINS, 2007, p. 32).

³⁵ No entanto, nos planos do escritor constava escrever vinte ou trinta outras peças. Conforme anotações em cadernos, folhas dispersas e indicações na imprensa, Brandão, em 1903, previa publicar um volume de *Teatro*, com a parceria de Júlio Brandão, o qual apresentaria *A Noite de Natal* (peça que chegou até nós), *A Mentira*, *Os Pobres* e *O Crime*. O dramaturgo também previu publicar outro volume de *Teatro*, desta vez contendo as seguintes peças: *A Noite de Natal*, *O Gebo*, *O Arqueólogo*, *Herdeiros* e *O Ambicioso*. Outras peças são mencionadas em escritos datados de 1907 e 1908: novamente *O Gebo*, *O Soberano* (também intitulada *O Rei* ou *O Grande Rei*), *A Religião* - título que sofreu o acréscimo de *O Ateu* -, *Os Cavadores*, *O Lar Moderno*, *O poder do Ouro* e *O Homem de Gênio*. Existem também outras indicações, sem especificações de data, referentes a outras peças que o autor planejava escrever, dentre elas uma peça em três atos sobre Camilo Pessanha (1867-1926), a peça em dois atos *A Batalha* ou *O Guerreiro*, *A Falência* ou *O Santo*, *Os Frades*, *O Homem que Cometeu um Crime* – projeto da peça *O Crime* -, *A Sombra*, em 3 atos, e *A Menina*. Em 1926, Brandão, em missiva endereçada ao crítico literário Luís da Câmara Reis, chegou a anunciar o segundo volume da edição de *Teatro*, que seria constituído pelas peças: *Um Homem de Estado*, *Eu Sou um Homem de Bem* – editada -, *O Avejão* – também editada -, *O Espectro*, *Mulher do Diabo*, *O Anarquista* e *Aqui estou!* Infelizmente, o autor faleceu antes da concretização dos projetos aqui elencados. Luiz Francisco Rebello (1986), no estudo introdutório *Um teatro de dor e de sonho*, prefácio de *Teatro*, aponta a existência de outras publicações e representações a respeito da obra dramaturgical de Raul Brandão.

*Cristo em Lisboa*³⁶, 1927). Mas até este momento, ainda não chegamos a tratar o melhor da dramaturgia brandoniana, quer dizer, a dramaturgia que corrobora as palavras de Urbano Tavares Rodrigues que afirma que “foi no teatro que Raul Brandão mais acabadamente soube exprimir-se” (RODRIGUES apud REBELLO, 1986, p. 9). O primor da dramaturgia brandoniana está localizado na década de 1920, período que corresponde ao da maturidade literária do nosso dramaturgo e data desse período – do ano de 1923 – a publicação do volume *Teatro*, editado pela Renascença Portuguesa. Nele estão as três melhores peças de Raul Brandão: o drama *O Gebo e a Sombra* (1923)³⁷, *O Doido e a Morte* (1923) e o monólogo *O Rei Imaginário* (1923). A 18 de agosto de 1927, o n. 104 da revista *Seara Nova* publicava o monólogo *Eu Sou um Homem de Bem* e, em 28 de fevereiro de 1929, o n. 150 da mesma revista divulgava *O Avejão*, peça que o autor classifica como um “mero episódio dramático”. Seguramente, o melhor do teatro produzido por Raul Brandão acaba por desacomodar a relação do leitor com o mundo, dado que as suas linhas são carregadas de questionamentos filosóficos acerca da existência, por meio de personagens densas, de subjetividades que gritam à procura do sentido da vida e que nos colocam diante do insondável da vivência humana ao problematizar questões diversas, como a honra e o dever, o sonho, o materialismo, a imobilidade social, a caridade cristã e a falsa moral, a vida eterna e a vida terrena, as máscaras e os papéis sociais, a opressão, a exploração e a miséria da figura humana. Sem dúvida, o dramaturgo portuense, como se pintasse uma tela expressionista, articula, nos seus dramas, palavras que sugerem tonalidades berrantes que contrastam entre si, trazendo à tona cenas deformadas, distorcidas e potencializadas pelo grotesco, desenhando, com efeito, verdadeiras cenas infernais que ora nos comovem ora nos aterrorizam.

Posto isso, o teatro brandoniano é, com toda a certeza, uma imagem do teatro moderno em Portugal. Ora, a moderna dramaturgia de Raul Brandão traz o combate à alienação humana por meio da revolta de indivíduos que se encontram à beira do abismo, diante de uma existência desgastada e automatizada por convenções sociais e pelas mãos da opressão capitalista, tecnológica e científica que, paradoxalmente, fizeram a vida humana se tornar absurda e sem sentido. Face a isto, a moderna dramaturgia brandoniana “transcreve dramaticamente o conflito em que se defrontam, sem acordo possível, a existência com todas as abjeções e renúncias, todas as transigências e humilhações a que obriga os homens, e a vida” (REBELLO, 1961, p. 26-27). O seu teatro escancara as condições infernais de uma

³⁶ A tragicomédia em sete quadros foi representada pela primeira vez em 1978, após 48 anos da morte do dramaturgo que se deu em 1930.

³⁷ “Cujo primeiro ato já havia aparecido meses antes com o título “A sombra do gebo”, no número 9-10 da revista *A Águia*” (JUNQUEIRA, 2013, p. 112).

existência que, diferentemente da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, não conduz ao paraíso. Provas disso serão a caricatura grotesca do Gebo, a revolta insana do Sr. Milhões de *O Doido e a Morte* e a inutilidade de uma vida como a da Velha de *O Avejão*.

É importante ressaltar que os infernos pintados pela pena de Raul Brandão não se limitam ao teatro³⁸. Na verdade, o dramaturgo transportou às suas peças o enxurro de humilhados, marginalizados dos planos sociais, políticos e econômicos e, por isso, inadaptados, de tal forma que, no drama *O Gebo e a Sombra* e em outras peças de sua autoria, o autor português dá continuidade às seguintes obras: *Os Pobres*, *Húmus*, *A Farsa*, *História dum Palhaço*. Isso porque o Gebo, a Sofia, a Candidinha são personagens que já haviam aparecido em outras obras do escritor, mas que ressurgem na peça que é objeto privilegiado de nossa análise, na qual continuarão sofrendo e, por vezes, gritando a sua existência trágica. Com efeito, Brandão revela neste drama os conflitos e a angústia humana que rasgavam o coração dos homens do seu tempo e que, certamente, continua a pulsar no século XXI.

Mas Raul Brandão não apenas denuncia a vida cotidiana, reles e aparente em suas peças, como também traz à tona a vida profunda e verdadeira das suas personagens. Aqui está um dos aspectos que configuram a modernidade da obra e, por conseguinte, da dramaturgia brandoniana no contexto teatral português. De acordo com Fernando Rosa Dias (1998), o escritor portuense foi um dos pioneiros que “afirmaram com energia o grito trágico da unidade impossível do eu refletindo sobre a crise da verdade íntima do ser” (DIAS, 1998, p. 306). Esta constatação será de suma importância para a compreensão do drama *O Gebo e a Sombra*, cuja temática está em perfeita sintonia com os mais caros temas da estética expressionista, que tem por objetivo “atingir o homem em estado puro.” No teatro expressionista, “as palavras drama e tragédia não designam mais os gêneros” aristotélicos, “mas a essência do teatro, e para além dele, da cultura e da vida” (KORNFELD apud BORIE, 1996, p. 415). Vejamos, em *O Gebo e a Sombra*, como a concepção trágica da existência aproxima o teatro de Brandão da dramaturgia expressionista.

3.3 O Gebo e a Sombra: Visões do Inferno ou a Cena Deformada

A leitura que aqui propomos, do drama *O Gebo e a Sombra*, pretende lançar alguma luz sobre o ser humano angustiado, o homem pobre e oprimido que não era raro na sociedade

³⁸ Para maiores informações, consulta CORRÊA, P. Eloísa. A paisagem expressionista em *A Farsa*. In: RIOS, O. (Org.). **Raul Brandão, um intelectual no entre-séculos**: estudos para Luci Ruas. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014.

portuguesa da década de 1920 e que se projeta, com traços expressionistas, nas personagens criadas por Raul Brandão. Se o teatro do nosso dramaturgo - tratamos aqui principalmente do teatro de sua autoria exclusiva - reitera o dolorismo onírico e o sofrimento, tanto quanto as suas demais obras, será, então em *O Gebo e a Sombra* que esse cenário de revolta, embebido na dor dos pobres, configurar-se-á com mais força, problematizando as dualidades³⁹ que constituem o indivíduo em um contexto em que as máscaras sociais e o *eu profundo* se debatem tragicamente, reiterando assim um certo pessimismo, caro à literatura brandoniana. Valendo-nos da teoria psicanalítica freudiana, mais especificamente do ensaio “*O mal-estar na civilização*” (FREUD, 2015, p. 32) – tão útil à análise do teatro escrito por Raul Brandão – podemos considerar a privação que a sociedade capitalista impõe à grande maioria dos homens – ordem, exploração do homem pelo homem, a diferença de classes - como um dos fatores responsáveis pelo pessimismo que se tem sido apontado na obra de Brandão.

Outro fator que contribui para a atmosfera pessimista em que se debatem as personagens brandonianas consiste, também, paradoxalmente, nos resultados do progresso das ciências e do tecnicismo, que fizeram com que se consolidasse, de uma forma ou de outra, o domínio do homem sobre a natureza. Progressivamente, tal comando tem se mostrado uma característica marcante da sociedade industrial, pelo menos desde a virada do século XIX até os dias contemporâneos. Todavia, de acordo com o patrono da psicanálise, a organização social regida pela lógica industrial não culminou na felicidade da civilização. É como se Pandora reabrisse a sua caixa, trazendo consigo, desta vez, a intensificação dos males do mundo. Como resultado, a sociedade capitalista e industrial, responsável pelo fortalecimento das instituições que liquefizeram – e ainda liquefazem – as relações humanas, vive a destituição da identidade do homem, agora possuidor de uma identidade fragmentada, vivendo no espaço infernal da civilização. Em conformidade com o teatro expressionista, será possível perceber que, no drama *O Gebo e a Sombra*, Raul Brandão irá denunciar a negação da integridade psíquica por meio, principalmente, do seu protagonista, o Gebo – figura estática, desumanizada, um títere muito similar àquele soldado Woyzeck da peça de Büchner, que contagia toda a cena, deformando tudo: personagens, espaço, tempo etc.

Em contraste com a noção de identidade em vigor na passagem do século XIX para o século XX, “um paradigma de sujeito forte” (EIRAS, 2005, p.13), o drama expressionista,

³⁹ Um aspecto que denota a interação de Brandão com a nova dramaturgia feita em tempos de dor e tumulto está na presença da “dualidade estrutural” que constitui as suas personagens. Rebello (Portugália, [1974?, p. 29]), no “Prefácio” que redigiu para o volume de *Teatro* de Branquinho da Fonseca, destaca que a “dualidade estrutural das personagens” é um tema recorrente no teatro que “de ambos os lados do Atlântico se escreveu entre as duas guerras”, chamando atenção para “o tema do *duplo* e a relação dialética do ‘eu’ e do ‘outro’ que se desenvolveu com a revolução” do teatro de Pinradello.

que defende a expressão do real focalizado pela subjetividade, irá retratar o homem moderno, nos termos de Heidegger, como um “ser da angústia” a quem o inconsciente escapa diante do desmantelamento de uma História dotada de sentido. A saber, esta será uma das manifestações do Expressionismo na peça *O Gebo e a Sombra*: a perspectiva universalizante das tendências anárquicas de indivíduos arquetípicos, como o Gebo, transformando-se em símbolos coletivos que possuem a máscara como meio de representar uma visão da classe social oprimida e massificada, consequência da decadência dos valores europeus denunciada por Friedrich Nietzsche.

Influenciado pelo pensamento de Nietzsche e, sobretudo, marcado pela sensação de uma degradação do Homem na passagem do século XIX para o XX, Raul Brandão apresenta em sua obra e no seu teatro – como em *Húmus* (1917), por exemplo, ou no episódio dramático *O Avejão* (1929) – o drama humano intensificado pela morte de Deus. A angústia desmedida dos desgraçados chega ao auge, com efeito, quando até a presença divina perde espaço pela omissão, pela surdez, pela cegueira de um deus que não socorre mais os homens. Nas palavras do próprio Brandão, “Deus é uma mentira que muitas vezes nos faz recuar: o amor é outra; a outra é a honra. Estas coisas nos grandes homens são as máscaras e disfarces para enganar os medíocres (...)” (BRANDÃO apud PIRES, 2007, p. 17).

Os valores do cristianismo, tão decantados na obra brandoniana, são ponderados por Victor Hugo no famoso *Prefácio de Cromwell* (1827), verdadeiro manifesto da modernidade teatral. Para Hugo (2012), o advento do cristianismo deu origem à era moderna e nela instaurou o homem dramático, que passa a experimentar a vivência de “um abismo entre a alma e o corpo, um abismo entre o homem e Deus” (HUGO, 2012, p. 23).

Ainda sobre a influência do cristianismo no mundo moderno, Chateaubriand (2012) afirma:

(...) com o cristianismo e por ele se introduzia no espírito dos povos um sentimento novo, desconhecido dos antigos e singularmente desenvolvido entre os modernos, um sentimento que é mais que a gravidade e menos que a tristeza: a melancolia. (CHATEAUBRIAND apud HUGO, 2012, p.23).

Nos termos de Victor Hugo, o cristianismo proporcionou ao homem a visão de uma natureza – a sua própria! – dissociada, feita de espírito e de matéria, de grotesco e de sublime, de alma e corpo: “(...) o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (HUGO, 2012, p. 26).

Neste ponto, deparamo-nos com um dos termos-chave da dramaturgia de Raul Brandão: o grotesco. A leitura do *Prefácio de Cromwell* possibilitou-nos a descoberta de um caminho profícuo para o entendimento da função do grotesco na obra de Brandão. O célebre prefácio de Hugo parece, com efeito, lançar luz sobre o caminho de quem se depara com a tarefa de definir, nos seus tópicos, a estética expressionista.

A partir do grotesco foi possível criar o “disforme” e o “horrível”. O grotesco também pode estar no “cômico” e no “bufo”, alimentando as “superstições originais” em torno da religião – lembramos aqui o episódio dramático *O Avejão*, no qual a relação dialógica entre a protagonista, A Velha, e o Avejão revela, por meio dos diálogos, o grotesco da vida terrena sufocada, amarrada por convenções morais de cariz religioso a fim de nutrir a vã esperança de obtenção da glória eterna no plano celestial. É o grotesco que dá força à “imaginação pitoresca”, como a utilizada pelo dramaturgo na configuração da personagem Gebo de *O Gebo e a Sombra*, peça rica de elementos grotescos que representam a “besta humana”, que “tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras (...) é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita (...)” (HUGO, 2012, p. 35-36).

Ainda sobre o grotesco, Patrice Pavis (2015), em seu *Dicionário de Teatro*, apresenta o espírito do grotesco como sendo a renúncia da imagem harmoniosa da sociedade: ele reproduz “mimeticamente o caos” da vida. Assim, n’*O Gebo e a Sombra*, sobrelevamos que Brandão o insere na peça de forma premeditada, a fim de potencializar a crítica de um tempo deformado e horroroso, seja pelo desmantelamento da identidade do sujeito, seja pela falta de harmonia do mundo no qual as personagens estão postas. No teatro do dramaturgo português, são inseridas reflexões críticas sobre a existência do homem, sobre as suas inquietações metafísicas e sobre as forças opressoras, por meio do uso da estilização extrema alcançada pelo espírito grotesco da peça, criando condições que captam as questões da atualidade do nosso autor, sem que as peças sejam “peça de tese ou reportagem”, como diria o também dramaturgo Dürrenmatt (DÜRRENMATT apud PAVIS, 2015, p. 189).

Assim, a noção do grotesco – aliada à reflexão sobre a nova poética da modernidade, a da melancolia, que gerou a percepção dos duplos da identidade humana – ampliou a compreensão da literatura moderna, facilitando, no nosso caso, o entendimento da modernidade da dramaturgia brandoniana, especialmente do drama *O Gebo e a Sombra*, já que Victor Hugo (2012) afirma que, na terceira idade da poesia, o drama, para ser grandioso e belo é

(...) um drama enfim em que o poeta preencha plenamente a finalidade múltipla da arte, que é abrir ao espectador um duplo horizonte, iluminar ao mesmo tempo o interior e o exterior dos homens; o exterior, pelos discursos e ações; o interior, pelos apartes e monólogos; cruzar, em uma palavra, no mesmo quadro, o drama da vida e o drama da consciência (HUGO, 2012, p. 70).

Será justamente esta, a nosso ver, a denominação mais adequada para o drama *O Gebo e a Sombra*: “drama da consciência”. Vamos ater-nos à arte teatral do escritor luso para desenvolver a nossa análise, destacando o Expressionismo como estética privilegiada, condutora do processo criativo no drama que selecionamos dentre os de Raul Brandão.

O Gebo e Sombra é a peça de maior fôlego de Raul Brandão. Temos ali a concretização do projeto dramaturgico esboçado pelo escritor português, isto é, um teatro que busca desnudar as máscaras sociais, apontando para o mal-estar do homem civilizado do seu tempo, que trata da dor, do dilaceramento da alma, de denúncia social em tempos difíceis, suportados apenas pela força do sonho. Essa denúncia é fruto da postura assumida em tempos anteriores por Raul Brandão, pois no panfleto *O padre*, de 1901, Brandão declarava-se já contrário ao comportamento egoísta dos homens do seu tempo e lamentava que, para manterem as consciências tranquilas, os homens desse tempo tinham decretado até mesmo a morte de Deus. De acordo com as suas próprias palavras, “a época é de tragédia. O que domina é o ouro. Só existe um deus – o gozo. Inteiro descabro nas consciências” (BRANDÃO apud MARTINS, 2007, p.35).

Dividida em quatro atos, a peça *O Gebo e a Sombra* é, segundo os críticos, a soma da obra brandoniana. Contemplando sua obra dramaturgica, podemos afirmar que este drama é o que mais atinge proporções sociais e psicológicas, visto que sua pedra angular são as questões socioeconômicas e o psicologismo das personagens que vêm à tona com a vida miserável que elas levam – além dos questionamentos morais, também trabalhados em outras peças de Raul Brandão, haja vista o monólogo *Eu Sou um Homem de Bem*, no qual o diálogo virtual entre um negociante de sucesso, o homem de bem, e um interlocutor-fantasma suscita uma crítica à valorização dos interesses financeiros em detrimento da moral. O negociante bem sucedido vive atormentado por uma implacável voz da consciência, o seu fantasma, o seu “outro”, melhor dizendo, que desconstrói a máscara do homem honesto ao questionar a moral do homem de bem, que ascendeu na vida porque enganou os seus semelhantes:

(...) Transigências?... Mas transigências todos as têm, todos. Também dizes que fui duro. Fui duro, endureci o coração para triunfar. Mas qual o fim da vida, senão enriquecer? Isso não tira de ser um homem honesto. Acaba!

acaba por despejar o saco! Mais fundo queres perguntar-me – e não te atreves – em que consiste a minha honestidade. Em cumprir o meu dever e esses, podes dizer o que quiseres, cumpri-o sempre. A honestidade diante de quem? Diante de Deus ou diante dos outros? a interior ou a exterior? (BRANDÃO, 1986, p. 150)

Diferente do monólogo *Eu Sou um Homem de Bem*, peça na qual temos o embate entre um homem bem sucedido e a sua face mais oculta e recalcada, gritando a sua humanidade, *O Gebo e a Sombra* expõe a história de Gebo, um homem corretíssimo, honesto, cumpridor irrepreensível de seus deveres, cuja vida, assim como a de sua família, é de resignação. O velho, Doroteia e Sofia, esposa e nora, respectivamente, vivem assolados por uma sombra, o filho João, o ladrão e assassino, que há oito anos desaparecera do lar. Temos ainda, como personagens secundárias, a Candidinha, que representa a personificação dos vícios sociais, portanto, uma figura grotesca que almeja o poder e a vingança contra os ricos que lhe dão esmola, e Chamiço, um músico marginalizado que vive com o pouco que recebe pela música que toca em barracas de feiras, além de um Policial e os vizinhos.

No primeiro ato, Doroteia, esposa de Gebo, aguarda o velho ansiosa por notícias das quais Gebo é, supostamente, portador; e Sofia, casada com João, a única que consola Gebo dos infortúnios da vida, está à espera do sogro. É imediata a constatação da imobilidade⁴⁰ da vida das personagens, como a anuncia Sofia:

SOFIA (*espreitando à janela*): Não tarda por aí... Já se começam a acender os lampiões da estrada. Pobre velho, há-de vir cheio de frio. Todo o dia à chuva, toda a vida ao tempo... (*Espreita outra vez.*) (...) Deixa-me dar mais luz ao candeeiro... Ah! A manta velha e os sapatos (...) Há quantos anos faço todos os dias as mesmas coisas! (...) (BRANDÃO, 1986, p. 63).

Sofia também se revela, por meio de um monólogo, cúmplice de Gebo na missão de ocultar de Doroteia o lado transgressor de João:

SOFIA: Iludida! Sempre iludida! Dissessem-te a verdade a ver se choravas tantas lágrimas como eu tenho chorado baixinho (...). Nem chorar podemos eu e o velho para que vivas iludida. Ainda ele trabalha, trabalha, esquece, mas eu fico aqui horas e horas a cismar... (...) (BRANDÃO, 1986, p. 64).

⁴⁰ A monotonia é mais uma estratégia, declarada no plano verbal das personagens, para amarrar a ação objetiva e priorizar a ação subjetiva. Da mesma maneira, a incomunicabilidade entre as personagens, isto é, o diálogo fragmentado, além de revelar a demonização do ambiente familiar, de acordo com Szondi (2001), constitui uma das marcas do teatro moderno. A construção dos diálogos desconexos e a falta de ação acusam a crise das relações intersubjetivas, marca do drama moderno. Tchekhov, por exemplo, no “mais perfeito dos dramas” (SZONDI, 2001, p.46), a peça *Três Irmãs* (1900), constrói um pretense diálogo entre a personagem Andrei Sergueievitch Prosorove e um homem surdo, Feraponte, para sugerir que estão gravemente deterioradas as relações humanas e a capacidade de comunicação dos homens entre si.

Note-se que Gebo acredita que a “velha morreria” se soubesse a verdade sobre o caráter e as ações criminosas do filho. Por isso sacrifica-se, assim como a nora, para manter a esposa iludida, mas feliz. De resto, as mentiras que Gebo cria para manter Doroteia sonhando são tantas que o velho chega a se atrapalhar ao inventá-las:

DOROTEIA: Etc.? Com que securas me fala! E eu todo o dia à espera de te ouvir. Todos os dias... Há anos que espero... E chegas a casa e calas-te para me fazeres sofrer.

GEBO: Ó mulher, mas que queres tu que te diga? (*Atrapalhado.*) Não sei arranjar estas coisas... Não sei... não posso... Não, não é isto... Nas cartas comerciais não se usa falar de particularidades de família (BRANDÃO, 1986, p. 70).

Ademais, o primeiro ato dá início aos questionamentos inquietantes sobre a honra e o dever. Gebo, que vive a alegoria no próprio nome, personagem típica dos dramas expressionistas, é um sujeito destituído de identidade. Alvo de escárnio dos amigos, o cobrador se mostra conformado com a sua condição, crê que “a felicidade na vida é não acontecer nada” (BRANDÃO, 1986, p. 74) e, sobretudo, que estamos aqui apenas para cumprir o dever e sermos honrados: “GEBO: Paciência, mulher, paciência. Deixa-os lá. Mas quando dizem que sou honrado, isso consola. Cumpri sempre o meu dever” (ibid. p. 72).

Depois de Sofia e Gebo, na ausência de Doroteia, darem uma descrição grotesca de João algumas vezes durante o ato, eis que a sombra aparece. A chegada de João finaliza o primeiro ato e impulsiona o segundo⁴¹. Embora ocorra neste ato um contato com o mundo exterior, materializado pela presença dos vizinhos Chamiço e Candidinha – um dos poucos momentos em que o cotidiano monótono da família é interrompido –, a atmosfera grotesca-expressionista ganha força com a presença da personagem sombra, João, isso porque ele é a representação da ruptura da ordem, pois se revela subversivo e revoltoso, mais um personagem *tipo*, segundo a ótica dos dramas expressionistas. João revela que não se conforma com a miséria e almeja libertar-se – mesmo que seja por meio de uma postura amoral e criminosa – das amarras da vida pautada na mediocridade que oprime a sua família. A ação final do segundo ato consolida a desgraça que já rondava o lar, pois João rouba o

⁴¹ A chegada de João, que finaliza o primeiro ato e impulsiona o segundo, figura, em certa medida, característica da *pièce bien faite*. O termo, atribuído a E. SCRIBE (1791-1861) no século XIX, refere-se a certo tipo de peça, cuja principal característica está na “perfeita disposição lógica” da ação, de acordo com PAVIS (2015, p. 281). Entretanto, constatamos que esta particularidade presente no teatro de Raul Brandão se restringe, a nosso ver, à arquitetura externa do drama, já que se trata de uma técnica de composição que, ao longo dos anos, tornou-se, segundo PAVIS (2015, p. 282), “protótipo e qualificativo de uma dramaturgia banal (...)”, adjetivo que, vale dizer, não se aplica à dramaturgia brandoniana.

dinheiro que não pertencia ao pai, já que se tratava da soma da Companhia da qual o pai era contador.

No terceiro ato, Gebo assume o roubo e é preso em consequência de um delito que não praticara, mas que assume com o objetivo de não trazer mais infelicidade para Doroteia, haja vista o esforço que ele e Sofia haviam feito para manter a sua esposa iludida quanto à verdadeira identidade de João, o filho delinquente. Mais ainda, é no terceiro ato que as ações são potencializadas, os conflitos metafísicos e psicológicos, impulsionados pelo roubo praticado por João, chegam ao clímax. Por sua vez, a dialética desenvolvida a partir dos diálogos entre Gebo e Sofia propõe uma reflexão profunda e angustiante sobre a existência e sobre as normas condicionantes das ações humanas, que aprisionam o homem – normas como o dever e a honra, ditadas não pela consciência do sujeito mas pelo voraz sistema capitalista, incapaz de perdoar circunstâncias que envolvem o dinheiro.

Assim, o velho e gasto contador, após uma vida de suor e misérias, explorado por um trabalho repetitivo e alienante, sacrifica-se mais uma vez ao assumir, falsamente, a autoria do roubo e, por conseguinte, alimentar o sonho de sua esposa em relação ao filho.

No quarto e último ato, após três anos de detenção, temos o regresso do pai ao lar. O que se vê, porém, é um protagonista degenerado. Gebo vem transformado: retorna não mais como o velho resignado que sempre fora, mas como a sombra que antes negava, o espírito da transgressão que o fez descobrir que tinha boca, mas que não gritava. Vê-se que a família, enquanto submissa às “normas condicionantes”, mostra-se como uma instituição deformada, revela-se como um antro infernal assim como ocorre nas macroestruturas do poder.

Cumprir observar que a ação desta peça apresenta enredo simples, mas desenrola-se em dois planos principais: o plano psicológico e o plano da realidade exterior – o drama de Gebo, cobrador da Companhia Auxiliar, e de sua família: “GEBO: É a desgraça, é a desgraça que não nos larga” (BRANDÃO, 1986, p. 68). O plano psicológico traçado pelo dramaturgo é extremamente rico para a construção do significado maior desta peça, pois nele o que fica evidente é a inquietação das personagens diante da condição trágica à qual estão submetidas. O entrelaçamento das questões sociais e metafísicas e, principalmente, o desdobramento do ‘eu’ – da percepção de que todo o homem é constituído por ele mesmo e também pelo seu ‘outro’ ou o seu duplo – fazem-se sentir no plano psicológico. Resultado disso é a significativa alteração das afinidades psicológicas.

Por conseguinte, se no início da peça, se Gebo e Sofia, João e Doroteia revelavam-se pareados psicologicamente; no desfecho do drama, ocorrerá uma dissociação dos pares, antes próximos psicologicamente, em decorrência da transformação de Gebo, que passa do homem

honrado, cumpridor do dever, do homem-máquina, surdo diante da voz da própria consciência, para o homem que deixa emanar de si o grito dilacerador, o grito que o liberta dos convencionalismos, das amarras que o sufocavam e faziam dele o ser resignado e infeliz que era. Assim, no final de *O Gebo e a Sombra*, os pares são alterados e passam a configurar-se da seguinte forma: Gebo e João *versus* Sofia e Doroteia.

Dessa maneira, a unidade de ação na peça *O Gebo e a Sombra* distingue-se, em última análise, daquela a que nos habituara o teatro naturalista. Apesar da configuração externa do drama apresentar, em maior ou menor grau, uma bem-acabada disposição da lógica de sua ação, este drama de Raul Brandão aproxima-se fortemente da estética expressionista, haja vista que o plano psicológico das personagens transcende apenas a descrição da realidade exterior da realidade exterior e dos conflitos entre as personagens, a nosso ver.

Destarte, tanto o plano da realidade exterior, constituída pelos fragmentos do cotidiano das personagens, quanto o plano psicológico não se prestam somente à observação da realidade e das mazelas sociais, como era no projeto da dramaturgia naturalista; agora o que temos é a lente expressionista, que destaca o dramaturgo como um visionário frente à realidade, como o é Raul Brandão. Veremos, a seguir, como esse caráter visionário se expressa na peça *O Gebo e a Sombra*.

4. UMA LEITURA DO EXPRESSIONISMO NO TEATRO DE RAUL BRANDÃO

Chega o momento em que me perco, em que tenho medo de mim mesmo, em que me atemoriza o som da minha própria voz. Quem sou eu? Os Outros? Sou os outros? São eles que falam, que ordenam, que me impelem? (...) Eu sou uma série de fantasmas, que se açulam entre mim e mim. Reconheço-os. O gesto esboçado há milhares de anos, e perdido, consumido, consegue realizar-se, o grito que a morte calou numa boca ignorada, fez eco no mundo. Todos os sonhos são realidade, os mais altos, os mais humildes, os mais belos e os mais grotescos. Só os sonhos são realidade nesta noite quieta e caiada, com uma mancha vermelha de polo a polo (BRANDÃO, 1926, p. 258).

A análise da dramaturgia brandoniana, em especial da peça *O Gebo e a Sombra*, suscita questões como os problemas oriundos do capitalismo e a desvitalização do homem que deixa de ser autônomo e passa a ser automatizado, reduzido à servidão imposta pelo mundo laboral do contexto burguês. Na peça de Raul Brandão, deparamo-nos com pertencimentos que já começam a liquefazer-se, como a família, o casamento e o convívio social. Isso nos mostra a percepção visionária de Raul Brandão que, em 1923, anteviu, por meio de uma arte reveladora, os infernos abissais posteriormente intensificados na sociedade contemporânea. Na esteira da estética expressionista, a dramaturgia brandoniana assume um *ato moral* perante a história dos vencidos, buscando restaurar a unidade perdida entre o sujeito e o mundo por meio de um retorno ao estado pré-civilizacional, digamos assim, ao primitivo, conforme destaca Fernando Rosa Dias (1964, p. 24).

Este retorno ao primitivo, presente sobretudo nas personagens de Gebo e João, configura um Expressionismo visionário, de forte tendência psíquica, anárquica e marxista, que irá inspirar a crítica construída por Raul Brandão e a sua denúncia das injustiças da realidade socioeconômica dos homens naquele período – realidade que ainda hoje vivemos, em diferentes proporções.

Veremos, em seguida, como se relacionam as personagens deste drama que, de acordo com João Pedro de Andrade, é “a tragédia do nosso tempo, tragédia em que o *factum* antigo proposto por Aristóteles toma, no plano social, a forma da injustiça e da desigualdade das classes e, no plano metafísico, a forma do ‘fantasma’ do ‘outro’ que está ‘para lá do homem que todos nós somos’” (ANDRADE apud REBELLO, 1985, p.90).

4.1. Caracterização das personagens

As personagens da dramaturgia brandoniana experimentam um embate intenso com “a consciência em virtude do esvaziamento de sentido do mundo em que vivem. São figuras densas, geradas pelo “sem sentido da dor”, nascidas da reflexão sobre o sofrimento que resulta em um “grito” dilacerador “rodeado de silêncios” (MARTINS, 2007, p.40). Face a isto, é possível dizer que as personagens no teatro de Raul Brandão vivem o enfraquecimento próprio da moderna dramaturgia, resultado da crise do drama tratada por Peter Szondi (2001), como veremos no decorrer da análise. E que no seu aspecto mais expressionista, o teor vanguardista desse teatro rompe com a tradição aristotélica, pois as personagens não são mais o sustentáculo da mimese, com formas e identidades bem definidas de maneira a sustentar a fábula. É preciso lembrar que estamos falando de um teatro escrito nos primeiros momentos de liquidez do Homem e da História; logo, as personagens do teatro de Raul Brandão – o Gebo, a Velha de *O Avejão*, o Teles, juiz decadente do monólogo *O Rei Imaginário* – carregam consigo a denúncia da desgraça, de vidas exploradas e oprimidas que se prestam à representação universalizante dos estados de alma dos indivíduos no período entre-guerras. Estamos, pois, em *O Gebo e a Sombra*, diante do homem universal num determinado tempo histórico – o homem moderno –, homem que nos propõe uma postura combativa por meio da renovação do homem e do reconhecimento da sua identidade autêntica, o seu *eu profundo*, contra os poderes constituídos – as forças capitalistas e as suas instituições opressoras. A terrível vivência da guerra viria, é claro, agudizar, nesse homem, a impressão de estar num mundo arruinado, que caminha para o fim, nas palavras de Silvana Garcia (1997): “a eclosão da Primeira Guerra (...) na visão do homem expressionista, (...) é a culminação desse processo doentio de desenvolvimento, escancarado e desumano, que encaminha a humanidade para o abismo (GARCIA, 1997, p. 25). O caos gerado pelo conflito bélico trouxe à civilização o esvaziamento das fórmulas que regiam a vida dos indivíduos daquele tempo. Na peça, a vida que clama por sentido reflete-se no absurdo que emerge das personagens – como em Sofia, por exemplo, ou na A Velha de *O Avejão* – quando estas são tomadas pela consciência da nulidade do existir em tempos sem perspectivas, principalmente nas esferas social e econômica.

Com o intuito de demonstrar a complexidade das personagens deste drama que “para uns representa o máximo equilíbrio” (REBELLO, 1985, p. 90) da estrutura ficcional de Raul Brandão, vamos analisá-las separadamente, buscando perceber aquilo que elas revelam de si

mesmas, o que fazem e o que os outros dizem a seu respeito, tentando compreendê-las à luz do Expressionismo.

Gebo, o protagonista da peça, é o personagem arquetípico da obra literária de Brandão e da estética expressionista. Aliás, a estética expressionista, assim como Raul Brandão, “tendia a achar que o espírito do indivíduo estava sendo esmagado” pelo desenvolvimento industrial e científico (CARSON, 1997, p. 336). Com efeito, de forma análoga ao mote expressionista, as personagens do drama brandoniano revelam-se almas “prenhes de tragédia” (ibid. p. 337), frutos da sua realidade miserável e das inquietações da sua psique nos ambientes infernais em que estão inseridas; em outras palavras, é a luta do espírito contra a realidade experimentada.

A primeira aparição do velho Gebo deu-se na obra *Os Pobres* (1906), publicada seis anos após a sua elaboração. Contudo, os traços que compuseram essa personagem já estavam presentes em outras obras anteriores do autor, como esclarece Luiz Francisco Rebello (1985):

(...) o *clown* grotesco da *História dum Palhaço*, de quem toda a gente se ria por ser desajeitado e se pôr às vezes a chorar e, sobretudo, Damião, o protagonista de *Noite de Natal*, uma criatura grotesca, um ser que ninguém sabe para que vive, todos se riem dele (...) (REBELLO, 1985, p. 90).

De acordo com as considerações de Rebello (1985), podemos inferir que Damião, por exemplo, é um dos “gebos” que percorrem a obra de Raul Brandão, mas é nas páginas da peça *O Gebo e a Sombra* que esta personagem se mostra enriquecida, representando o homem escravo da honra e da rotina, para quem “a felicidade na vida é não acontecer nada” (BRANDÃO, 1896, p. 74). Cumprir o dever sem hesitação, este é o lema desta personagem que não se considera digna nem da morte, o que aliviaria o peso da sua vida de dor e resignação:

GEBO: O que é preciso nas grandes ocasiões é cada um saber qual é o seu dever. Aqui é que está toda a verdade. E depois cumpri-lo sem uma hesitação, ouviste? 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 cumpri 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 (...) (BRANDÃO, 1896, p. 105).

O velho, cobrador da Companhia Auxiliar, divide-se entre a absurda e alienante missão do dever e a torturante percepção, ou suspeita, se assim quisermos, da inutilidade de

seu sacrifício para manter a esposa feliz, se é que podemos falar em felicidade neste drama. Gebo não possui um nome próprio que o individualize; isso porque aquilo que nos é dado como nome desta personagem é, na verdade, a alegoria do próprio nome, a corcunda.

No primeiro ato, a realidade miserável do lar e, por consequência, da personagem automatizada que Gebo é, nos é dada por meio de uma constatação que ele, homem-máquina, confessa a Sofia:

GEBO: É a desgraça, é a desgraça que não nos larga. *(Fica absorto olhando a luz do candeeiro. Os passos da velha lá dentro despertam-no. Sofia de repente apura o ouvido e põe-se a pé num sobressalto. O Gebo escreve.)* 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).

Ao homem honrado, corretíssimo, resta apenas, num mundo em que só prevalecem injustiças, a certeza do seu fim trágico sob o traje da fatalidade histórica e social:

GEBO: Por esta vida fora, tão dura, tão má, quantas vezes me tenho lembrado de morrer.
 DOROTEIA: De...?
 GEBO: De morrer, sim. A gente chega a pensar em morrer (...)
 (...)
 DOROTEIA: (...) Riem-se de ti, és um pobre, todos te escarnecem.
 (...)
 DOROTEIA: Os teus amigos enriqueceram, e tu não passas de cobrador duma Companhia auxiliar, sempre com o mesmo ordenado e as mesmas aflições.
 GEBO: Deixa-me cá com a minha vida. Sabe Deus o que eu sofro para que vos não falte o pão (BRANDÃO, 1986, p. 71).

De forma patética, Gebo conforma-se com a sua realidade ao pensar que é um homem honrado e um exímio cumpridor do dever; um homem que contabiliza o dinheiro dos que estão no poder enquanto, conformado, vive com tão pouco: “GEBO: Eu por mim já estou habituado. Nem me lembro que é dinheiro. Zero, Zero...6” (ibid. p, 89):

O velho, como dissemos antes, é o homem-máquina denunciado pelos expressionistas, o indivíduo automatizado e reificado pelo sistema capitalista: “GEBO: ... e sete são catorze... (...) E sete são vinte e um. (BRANDÃO, 1986, p. 74)”. Diversos são os momentos em que o corcunda assume a sua condição mecânica, já que os seus dizeres, principalmente no primeiro e segundo atos, resumem-se aos cálculos que realiza para levar o pão à família. Como um robô, desprovido de vontades, Gebo acredita que a repetição dos fatos cotidianos é a essência da vida, ou seja, para esta personagem a vida deve ser “sempre a mesma coisa” (BRANDÃO,

1986, p. 74), trata-se, pois, de uma percepção angustiante sobre o viver e adequada à manutenção do sistema capitalista e da sua conseqüente exploração dos sujeitos.

Se havia indícios da aproximação psicológica entre Gebo e Sofia, tal suspeita se tornará uma certeza no final do primeiro ato, quando ambos se revelam cúmplices na mentira que sustentam para que Doroteia continue a sonhar e, por isso, idealizar a figura do filho e do seu retorno à casa. Enquanto a esposa vive o seu devaneio em relação ao filho, Gebo e Sofia vivem amedrontados pela sombra de João, o desgraçado:

(...)

SOFIA: Temos aqui vivido há oito anos dominado por uma sombra. Eu já não posso, e tenho medo.

GEBO: É o meu filho, é um desgraçado. (...) E se ela sabe isto, morre.

SOFIA: Falou-Lhe? Então sempre lhe falou?...

GEBO: Desapareceu na noite como uma sombra...

(...) Bem, bem. Vai-te deitar. Eu fico com a escrita lá por essa noite fora.

Minha pobrezinha, tão calada e tão triste (...) (*Vai-a levando até à porta.*)

Reze por mim, ouviste? Por nós todos... e por ele... por ele, não te esqueças.

(*Beija-a.*) Boa noite. (BRANDÃO, 1986, p. 76 – 77).

No segundo ato, a automatização do corcunda é ainda mais intensificada, escancara-se a rotina alienante de um autômato, visivelmente desumanizado, fazendo cálculos numéricos tão-somente:

(...)

GEBO: Gosto... E 7 são 14. 83, 84, 88

(...)

GEBO: Tome. E vão 7.

(...)

GEBO: 79 e 9 são 88, e vão... e vão... Já não sei quantos vão!

(...)

GEBO: (...) (*Fecha numa gaveta os livros e a mala.*). Hoje sinto-me derreado (BRANDÃO, 1986, p. 83, 84, 88, 90).

No entanto, mesmo gasto, Gebo ouve uma voz que lhe sussurra coisas que ele nega ouvir, uma voz iluminadora que lhe prega que cumprir o dever, implacavelmente, foi o que o afastou da felicidade:

GEBO: Foi tudo inútil?... Tudo o que eu fiz? Espera... Às vezes... Eu também não entendo e dói-me! Inútil?... Mas sinto que todos precisamos de nos sacrificar. Então tu imaginas que eu não tenho também horas de dúvida? Duma tristeza inexplicável, quando ouço uma voz dizer-me baixinho coisas que não quero ouvir. Mas calo-as, mas finjo que as não ouço. É o meu dever. E teimo: tenho sido sempre um homem honrado, arrastei sempre esta cruz... Tu ouve-la?

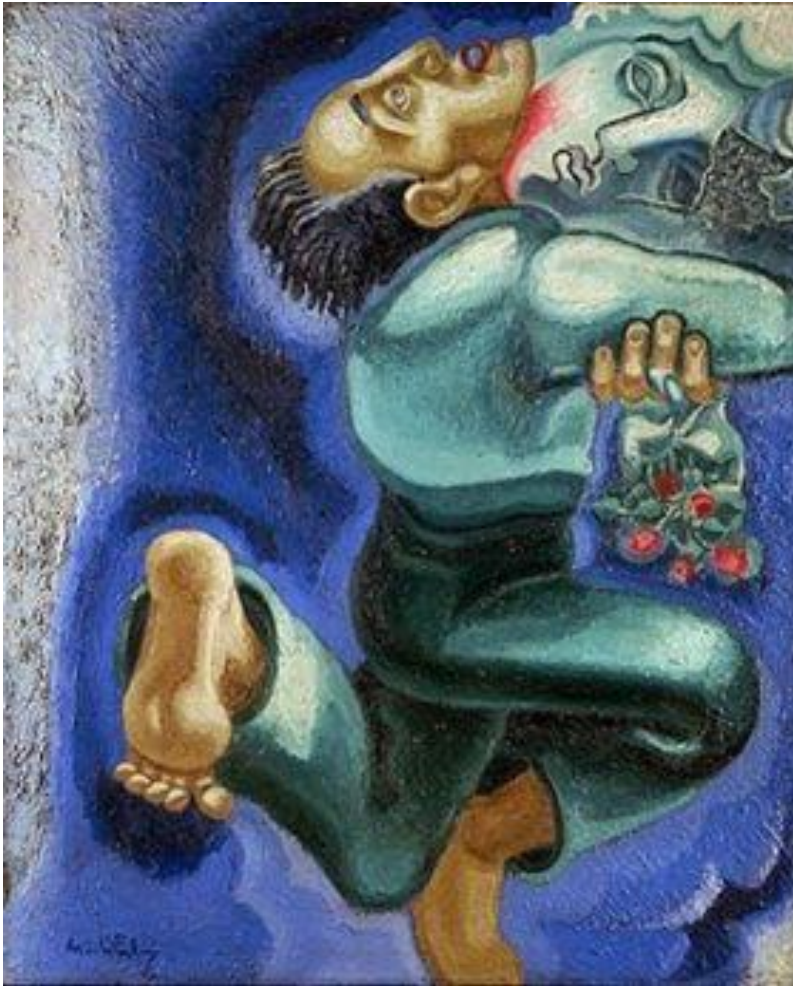
(...)

GEBO (*sucumbindo logo, mas baixo*): Como isto me dói! Como me dói o que dizes, aqui no coração! Não é isso, não é isso... Não é que eu afinal não conseguia entender. Tu não tens razão. Está claro como água: nós viemos a este mundo para cumprir o nosso dever. Não é que isso me dói. Sobre isso não pode haver dúvidas, filha! Escuta: Se não tivéssemos de cumprir o nosso dever, este mundo não era possível... A outra coisa... a outra coisa é que eu não entendo, uma coisa que me magoa como uma pedra aqui dentro... Que me dói tão fundo!.. Tenho cumprido sempre o meu dever e não sei se me tem servido para alguma coisa cumpri-lo... Nisso tens razão: riem-se de mim. E há uma voz que me prega que se eu não tivesse cumprido o meu dever, talvez tivesse sido mais feliz. Mas isto não pode ser – e dói-me. Isto não tem razão nenhuma de ser e aflige-me. Sim, há talvez outra coisa como tu dizes, mas é imaginária. Evidentemente a gente tem de se sacrificar e de cumprir o seu dever. Existe uma força superior... Se não fosse o senhor director que havia de ser da Companhia? Sim, sim, sim... Não pode haver dúvidas a este respeito. A outro respeito talvez...

SOFIA: Fugir... E se nós pudéssemos ao menos fugir? Para muito longe!... (BRANDÃO, 1986, p. 100, 104).

Neste ponto, a aproximação com o quadro *A Fuga* (1938-1939), última obra do pintor português Mário Eloy (1900 – 1951), representante de um modernismo atormentado, sugere-nos a mesma “frustração interior” que Fernando Rosa Dias (2011) constata na pintura expressionista do período entre-guerras:

Figura 2 – *A fuga*



Fonte: Mário Eloy, c. 1938-1939 (data atribuída), óleo sobre tela, 100x80 cm, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna.

Sabe-se que as relações entre pintura e literatura remetem à Antiguidade, haja vista que Horácio, filósofo e poeta da Roma Antiga, em sua *Arte Poética*, registrou: “*ut pictura poesis*”, isto é, “como a pintura, assim é a poesia”. Entretanto, muitos parafrazearam o poeta romano, por exemplo, Norbert Lynton, que aproximou as palavras de Horácio à música. Assim, Elinês de A. V. e Oliveira, utilizando a “devida licença poética”, parafrazeia a máxima horaciana mais uma vez, afirmando: “*ut theatru picutura*”, ou seja, “como o teatro, assim é a pintura”. Sobre este aspecto, no artigo *Figuratividade na Poesia* (2003, p. 103-104), Márcio Thamos esclarece que a figuratividade pode ser entendida em dois níveis: o da “figuração em que um tema, ‘discurso abstrato’, é convertido em figuras, discurso figurativo” e “o segundo nível, a iconização, em que as figuras instaladas no discurso recebem um revestimento particularizante tão minucioso que teria o poder de transformá-las em imagens do mundo”

Este segundo nível está presente no tratamento que Raul Brandão elabora na manifestação do grotesco-expressionista em seu teatro.

Isso posto, constatamos uma perturbante sintonia entre a obra pictórica *A fuga* e o drama de Raul Brandão, porque ambos revelam dramaticamente a crise do homem moderno, fragmentado e afastado do que há de mais essencial na sua própria alma. Esta obra, com intensa força expressiva, pode ser lida como o espelho do conflito entre o *eu profundo* e o *eu social* – conflito que se instaura no âmago do Gebo, o protagonista de Brandão. Na pintura, é como se o homem, em retrato estilizado, saísse de um plano definido - marcado por pinceladas brancas, grossas e compactas no fundo da tela, sobretudo no lado esquerdo da tela – para um plano que se dilui, destacado pelas pinceladas mais esparsas que oscilam entre tons de azul, ora claros, ora mais escuros, sugerindo um nebuloso e melancólico conflito. Desse modo, a obra de Mário Eloy nos traz a percepção do *eu social* de Gebo sendo pulverizado e da explosão do seu *eu profundo*, da voz interior que lhe grita a inutilidade da honra e do dever, sugerida, na pintura, pela máscara que parece sufocar o homem, remetendo à tensão e à agonia das inquietantes dúvidas do velho contador. Da mesma forma que na peça de Brandão, *A fuga* nos sugere um embate doloroso entre a máscara e o homem, cujas desproporções, sobretudo dos pés, e linhas deformantes constituem o grotesco-expressionista, iluminando uma tensa e dramática impossibilidade de conciliação entre o Gebo e a sua voz interior, o seu ‘outro’.

Aliás, a descoberta que Gebo realiza do seu ‘outro’ está alinhada com a nova concepção das personagens dramáticas registrada por Strindberg no prefácio à sua peça *Sonho*: “as personagens dividem-se, desdobram-se, evaporam-se, condensam-se, desfazem-se, reúnem-se de novo” (STRINDBERG apud SCHEIDL, 1996, p. 58). Este novo pensamento sobre as personagens do drama, que marcou decididamente a dramaturgia expressionista, está fortemente presente na peça de Raul Brandão, haja vista a pulverização da máscara social de Gebo, revelada com mais força no último ato da peça que aqui nos ocupa.

No quarto e último ato desta que é, segundo David Mourão Ferreira (1969, p.116), a peça mais ambiciosa do teatro de Raul Brandão, Gebo revelará a metamorfose psicológica provocada pela experiência de presidiário, após assumir o labéu de ladrão. Neste ato, teremos também uma descrição grotesco-expressionista da fisionomia de Gebo, que após cumprir três anos de detenção, retorna à casa: “(...) *sinistro, mais gordo, enlameado, com barba por fazer. Voz rouca, bengalão preso ao pulso por uma correia, uma trouxa que pousa no chão ao pé de si*” (BRANDÃO, 1986, p. 114). À maneira da dramaturgia expressionista, o homem revela-se homem, ou revela-se um novo homem, transformado pelo mundo circundante e pela

experiência grotesca da prisão. Surge uma espécie de rebelde-salvador capaz de instaurar uma nova ordem social, libertando os homens da opressão que deforma os sujeitos.

Ironicamente, Gebo torna-se singular, no sentido da arte expressionista, isto é, ele liberta-se das amarras civilizatórias enquanto está na prisão, em meio ao sofrimento, ao desespero, aos gritos que emanavam de si, do seu inconsciente:

GEBO: Lá aprende-se tudo, o que é a vida e o que vale a vida. (...) O que eu sofri para compreender, para me compreender a mim e aos outros, o que eu sofri com desespero e gritos. – Ó Gebo! ó Gebo!... – E cada vez mais negro, cada vez maior a escuridão à minha volta. O que sofri para ver!... A luz – não esta luz que nos alumia – mas outra luz, não a tornei a ver, nem encontrei a que deitar as mãos. Eram homens como eu nunca vi homens, e vozes como nunca ouvi vozes, cá dentro! aqui dentro a pregar, a açular, cada vez mais alto e cada vez mais fundo. Ah, o que eu sofri! (...) Ah, essas noites não as dou por nada deste mundo, as noites em que a luz se foi fazendo cada vez mais clara. Eu sacrificara-me, para que os outros se rissem de mim. (...) Houve então uma hora em que eu mesmo me ri de mim, tão alto! tão alto! que todos os ladrões se calaram... (*Respira fundo.*) Uma hora em que entendi tudo e todas as vozes dentro em mim se sumiram com medo à minha própria voz. (*Mudando de tom.*) A gente só se não arrepende do mal que faz neste mundo (BRANDÃO, 1986, p. 115).

É na prisão que aquele que era Gebo passa a ser o *Lesma*, e este novo sujeito irá revelar, por meio do diálogo, o seu lado transgressor, tornando-se finalmente igual ao filho João, assumindo o seu *eu profundo*:

No desfecho deste drama, Gebo passa a ter consciência não só da identidade que possuía e pela qual era conhecido coletivamente, mas também do desdobramento de uma outra identidade, a transgressora, sombria. Com efeito, o velho funde-se, no deslance do drama, com a sombra que o atormentava.

No texto de Sigmund Freud (1927), ‘O estranho’, o psicanalista afirma que o duplo, apesar de parecer-nos algo de estrangeiro, estranho aos sujeitos, acompanha-nos desde os tempos primeiros do funcionamento psíquico e sempre está preparado para reaparecer, causando uma sensação inquietante de estranheza. Entretanto, apesar da aparência de estrangeiro aos indivíduos, ao ressurgir, revela-se como algo familiar e há tempos estruturado em nossa mente.

Por meio do duplo, Raul Brandão autonomiza o ‘outro’ de Gebo, agora o *Lesma*, gerado a partir do velho, que passa a ter existência própria. Lembramos que este ‘outro’ era a voz que não se calava e que Gebo por tantas vezes repeliu por se tratar de uma coexistência não pacífica do seu *eu profundo* e do seu *eu social*, visto que o seu duplo opunha-se ao homem honrado e correto, presente nos dois primeiros atos do drama principalmente. Esta

duplicidade da personagem revela-se como extensão, como a face sombria e fantasmática que inquietava o protagonista. É interessante observar que, além do reconhecimento do seu duplo endógeno, o velho passará a reconhecer o seu ‘outro’ na figura do filho, um duplo exógeno. No desfecho de *O Gebo e a Sombra*, João e o Gebo passam a ser espelhos de si mesmos, cada um refletindo a imagem do outro e ambos reconhecendo-se como iguais na imagem projetada. Se entre eles, até o terceiro ato da peça, víamos uma clara oposição, no último ato a identificação das duas personagens é indiscutível.

Desse modo, observa-se especialmente, no ato final de *O Gebo e a Sombra*, a estética expressionista, já que também temos aqui uma revelação da angústia existencial, do vazio, revelação que “penetra o envoltório social”, buscando “perscrutar, de modo agudo, as variações mais sensíveis do Homem em sua trajetória no mundo”. Também aqui “temos um jogo de projeções” que fragmenta o herói expressionista e, “ao mesmo tempo, remete-o a si mesmo, [...] [fazendo-o debater-se] em meio a uma atmosfera de alta densidade emocional, que explode, por fim, pela sua garganta”, como nota Silvana Garcia (1997, p. 26) acerca dos protagonistas do drama expressionista.

A trágica condição dessa personagem desajustada em uma sociedade que passa por uma crise intensa de valores, no “sarcástico e brutal remate do drama” (REBELLO, 1985, p. 93), desdobra-se com a descoberta do seu outro eu, da sua própria voz e do seu próprio grito:

GEBO: Eu sou um ladrão. Sim, no princípio lembravam-me as mulheres e doía-me o coração de saudade. Mas depois, o que eu me ri! Toda a gente se ri de quem é Gebo. Agora rio-me eu, rio-me do que sofri. E quando um dia cem ladrões clamaram virados para mim: - Ó Gebo! Ó Gebo! – eu gritei-lhes – Haja aí quem me chame o Gebo que o estrafo. – Eu tinha boca e nunca tinha gritado, tinha força e nunca tinha feito sofrer! (...) (BRANDÃO, 1986, p. 116).

À luz do Expressionismo, o desdobramento de Gebo representa a aparição do “novo homem” que, segundo J. Guinsburg (2002, p. 192), “está dentro do homem velho e o movimento dramático que o põe a nu será o do despojamento em etapas de camadas de experiências culturais e históricas.”

João, o filho delinquente de Gebo e Doroteia, é construído por duas óticas distintas nesta peça: a primeira edifica-se pelo que as outras personagens dizem a respeito dele:

GEBO; Um dia, há muitos anos, numa rua longe – era à noite – senti que me puxavam para o escuro...
SOFIA: Era ele?

GEBO: Não me falou. Só lhe vi os olhos. Mas não sei porquê, conheci-o logo. Talvez pelo contacto das mãos. Tinha as mãos geladas... Conheci-o logo e dei-lhe o dinheiro que levava. Não dissemos nada um ao outro. Mas eu compreendi-o melhor do que se falasse... Muitos anos desapareceu. Ultimamente é que me sinto seguido e rodeado por uma sombra que nunca se aproxima de mim (BRANDÃO, 1986, p. 67).

Temos nesta descrição a presença de uma dimensão disforme, própria do Expressionismo, intensificada pelo ambiente soturno, o qual promove a perda da nitidez da figura do filho, ressaltando o caráter sombrio da personagem por meio da deformação grotesca sugerida numa atmosfera igualmente sombria. Então, fica-nos uma clara evidência da plasticidade da composição dramática da peça *O Gebo e a Sombra*, pintada com matizes expressionistas, preenchendo o vazio do não dito entre pai e filho, testemunhando a insociabilidade do espírito de João, também paradigma do homem moderno à procura da sobrevivência e do sentido da vida.

Da mesma maneira que a peça se desdobra em dois planos, da realidade exterior e do plano psicológico, a personagem João também irá se desdobrar. No plano da realidade drama, a sombra é a representação metafórica desta personagem antagônica ao Gebo. Mas a sombra é também o duplo do contador, pois, quando libertado, o velho reconhece o seu ‘outro’ que se escondia atrás da máscara. João é, ao mesmo tempo, o fantasma que persegue a família e o sonho que ampara Doroteia. De um ponto de vista já não só psicológico mas também ideológico, João é o ladrão que, livre das amarras sociais e morais, representa o *eu-profundo*, o aflorar da alma humana com todo o potencial de energia inerente ao próprio ser: ele é aquele que vem para soltar as amarras, para libertar o homem automatizado.

Dado que a chegada de João à casa da família se sucede apenas no fim do primeiro ato, Gebo é quem concede mais informações sobre a condição do filho: “GEBO: Um desgraçado... Filha, esquece-o. Uma vida monstruosa. Outra vida.” (BRANDÃO, 1986, p. 67). Posteriormente, sabemos por Doroteia que o antagonista do drama, João, é, de fato, o oposto do pai, e psicologicamente próximo da mãe:

DOROTEIA: Mas do nosso filho não falas, do nosso filho não dizes palavra. Foste sempre mais amigo dela do que dele. E tudo porque foi para longe, porque não quis se sujeitar a esta vida que levamos, porque é ambicioso. Sai a mim que o criei.

(...)

DOROTEIA: Felizmente o meu filho não sai a ti. (BRANDÃO, 1986, p. 71, 72).

Com efeito, o drama expressionista opõe as relações de norma e instinto. João é a existência primitiva, anárquica, o homem sem a máscara, a representação viva do homem instintivo e insurrecto. Neste sentido, João é um sujeito expressionista: desvinculado das amarras, da hegemonia de uma sociedade massificadora, ele encontra-se desligado da lógica mecanicista que domina, em contrapartida, o Gebo, seu pai.

A segunda ótica pela qual tomamos conhecimento da caracterização física e psicológica do filho de Gebo tem início após o regresso de João. De volta ao convívio, João revela a atmosfera perturbadora e sufocante do ambiente doméstico: “JOÃO (*para Sofia*): Sufoco. Sinto um peso enorme desde que aqui entrei” (BRANDÃO, 1986, p. 84). Pouco depois, novamente vemos o sentimento do grotesco-expressionista na caracterização das personagens, anunciada por João a Sofia:

JOÃO: É isto que vocês fazem todas às noites? Todas as noites? sempre...?
 JOÃO (*para Sofia*): As figuras parecem-me deformadas... Outras figuras...
 SOFIA: Outras?!...
 JOÃO: E a vida mesquinha e inútil...
 (...)
 JOÃO: Habituei-me a estar só e há ocasiões em que todos os seres me parecem monstruosos e diferentes (ibid. p, 83, 84, 91).

As palavras de João evocam o potencial plástico grotesco-expressionista da dramaturgia brandoniana, que revela a existência das personagens convertidas numa permanente mascarada, monstruosas à maneira das figuras retratadas por James Ensor (1860-1949).

Figura 3 – *Autorretrato com máscaras*



Fonte: James Ensor (1899), óleo sobre tela, 117x82 cm, Japão, Menard Art Museum.

Neste quadro, o pintor belga – representante da primeira fase da vanguarda expressionista, ao lado de Vincent Van Gogh e Edvard Munch – pinta-se no centro da tela rodeado por máscaras hediondas. Há nesta obra uma clara tensão entre o indivíduo – a figura do próprio Ensor no quarto superior direito – e a multidão, representada pelas máscaras que parecem esmagar esse homem que nos lembra, aliás, o Dandy, figura do aristocrata do século XIX, ou melhor dizendo, o homem rico e ocioso, elegante, olhando-nos por cima do ombro, o último vestígio de uma sociedade que desapareceu com o domínio da ordem burguesa. Ademais, é interessante notar que esta obra pictórica parece sugerir o juízo de João acerca das demais personagens da peça, a sua sensação de sufoco, como se também ele fosse esmagado pelas máscaras que ocultam os seres autênticos de Gebo, Sofia e Doroteia, todos deformados pela inutilidade e pela mesquinhez da vida aparente e automatizada.

A distorção e a deformação das máscaras que envolvem o rosto da figura aristocrata na tela reiteram os questionamentos metafísicos suscitados pelo drama brandoniano, visto que, tanto na peça quanto no quadro de James Ensor, as identidades dos personagens se pulverizam, isto é, há uma oposição visível, como a que se destaca na tela do pintor, entre a máscara (*eu-social*) e o ser autêntico (*eu-profundo*). Com cores ardentes, James Ensor nos

deixa a dúvida: são as máscaras que se transformam em rostos humanos ou são os rostos humanos que se transformam em máscaras? Em contrapartida, no drama, Raul Brandão nos põe diante da certeza expressionista de que o regresso do humano, o demasiadamente humano, só é possível com o cair das máscaras sociais e o ressurgimento do ser autêntico. Ademais, *Autorretrato com máscaras* pode ser considerada a representação do cortejo fantasmagórico de vozes e personagens que, como Gebo, vivem a alegoria no próprio nome, sem individualidade, massificadas, percorrendo o sem sentido da existência condicionada às normas socioeconômicas.

Prosseguindo com a análise do delinquente João, pontuamos que se trata de um personagem que, diante das condições miseráveis, luta pela sua sobrevivência recorrendo à criminalidade. Ele é o personagem-tipo que evoca os mendigos, as prostitutas, os presos, enfim, os vencidos da sociedade, *leitmotiv* da ficção e da dramaturgia do autor que ora estudamos. Entretanto, João é a personagem mais individualizada deste drama, ciente da inutilidade da vida e da outra vida, livre das amarras sócio-morais. Por meio da sua personagem, constatamos a empatia de Brandão com o anarquismo. A ligação do dramaturgo português com o anarquismo é esclarecida por Machado (1984): “o que atrai Raul Brandão no anarquismo é o *sentimento* anarquista e não a fria corrente ideológica derivada dum desmesurado orgulho da razão” (MACHADO, 1984, p. 36). Apesar de se afastar da corrente ideológica anárquica propriamente dita, o drama, em conformidade com o teatro expressionista, realiza uma denúncia escancarada da humilhação dos vencidos:

JOÃO: nem toda a gente se deixa calcar...

DOROTEIA: Ah!

JOÃO: Uns são trapos, outros revoltam-se... Vêem o mundo duma maneira diferente.

(...)

JOÃO: Mas antes a cadeia! Na cadeia também se come pão. Antes morrer do que viver sepultado

(...)

JOÃO: E depois morrer. Vocês vivem como cegos e há outra coisa – há outros vivos. Trabalhar, anh, e ser o Gebo! Ser o Gebo! Antes viver num espanto e depois morrer. Olha como eu tenho as mãos frias... (*Estende as mãos e a claridade da vela ilumina-as.*) (BRANDÃO, 1986, p. 85, 86, 94).

Mais adiante, as palavras do personagem-sombra, possuidor de um ideal anarquista, compõem quadros grotesco-expressionistas tenebrosos desenhados pela pena de Raul Brandão para descrever a cena de um presumível assassinato (cometido por João?):

JOÃO: MAU! Uma noite... Uma noite como esta, estava molhado até aos ossos e tinha fome. Era meia noite passada... Um homem que esteve na cadeia não pede esmola. Sabe de tudo da vida e da morte. Vejo a rua deserta e vejo-me decidido a não me deixar morrer de fome. De fome!... Um momento de angustia e desespero... À roda tudo negro... Não era só o negrume da noite e da parede enorme a que me tinha enconstado... Maior, mais espesso o negrume da minha alma. Parecia-me que no mundo não havia ser mais desgraçado do que eu...

SOFIA: Ah!...

JOÃO: Maior!... muito maior!... Mais negro e mais fundo. Così-me com a parede. Estava só, ou supunha que era só eu nessa noite – eu e o desespero, só eu e o negrume. O primeiro que passasse deitava-lhe as mãos às goelas... Ouvi passos ao fundo da rua deserta e entranhei-me mais no escuro, pronto a dar o salto... O vulto avançou, aproximou-se, e então eu vi, a meu lado, duas mãos enormes que saíam do escuro – duas mãos sem corpo, iluminadas pelo cadeeiro, e que num instante se contraíram no ar, apertaram, sufocaram... Um baque – e deitei a fugir na noite como um insensato... Não fui eu! Não fui eu!...

SOFIA: Que horror! Que horror!

JOÃO: Que horror? E então aquela alma que todos tinham espezinhado, aquele homem que já tinha sido talvez um homem – e que os outros por egoísmo, por indiferença, atiraram talvez para o crime? ... Um homem como os outros homens e que tinha fome e que queria viver... Uma alma – foste tu que falaste aí duma alma? (*Aponta para Chamiço.*) – Uma coisa que não tem limites de dor e muito funda! Se me debruço lá para dentro – já pensaram nisto? Vocês que vivem aqui a dizer todos os dias as mesmas coisas? – se me debruço, vejo no fundo sombras que me metem medo... A alma duma criatura que não pode com a vida, com esta vida que vocês suportam!... (...) (BRANDÃO, 1986, p. 86-87).

Notem-se os contrastes, a ambiência noturna e a desproporção das formas, tudo em conformidade com o conceito do grotesco proposto por Wolfgang Kaiser (2003):

A deformação dos elementos, a mistura dos domínios, a simultaneidade (...) do bizarro, do horroroso e do nauseabundo, sua fusão num todo turbulento, o estranhamento no fantástico-onírico, tudo aqui entrava no conceito de grotesco. Este mundo acha-se preparado para a irrupção do noturno, que sob a figura da morte, mascarada de rubro, há de trazer a ruína (Kaiser, 2003, p. 268).

Raul Brandão revela-se assim um hábil pintor expressionista ao associar o espanto, o pesadelo, a realidade sombria dos miseráveis, a projeção de contornos fantasmagóricos e delirantes, ao grotesco, ao espaço deformado da civilização, onde a desordem impera, tornando o *locus* horripilante. Aliás, o medo sentido por João sugere uma análise lúcida do absurdo e da reles condição humana. Assim sendo, de acordo com Gleidys Maia (2011), *O*

Gebo e a Sombra é mais uma “fábrica de imagens nas obras de Raul brandão”, da qual “escorre” (MAIA, 2011, p. 269) a caricatura do grotesco-expressionista. O uso frequente de substantivos como “noite”, “força” e “fisionomia” e de adjetivos como “profunda” mostra a potência pictórica do teatro brandoniano, aproximando-o também do grotesco-expressionista:

JOÃO: Sou um ser diferente, dominado por outra coisa maior (...)
 (...) Com a noite desce sobre mim outra vida. Uma força a que não posso resistir. Tu já disseste aí – ou foi alguém que o disse – que procuravas em mim outra fisionomia... Há noites em que a sinto transformada e mais profunda. Se tu me visses!... Um ser tão diferente do que conheces! Outro ser de quem não sei o nome e que me domina e leva.... Por força! Por força!
 (BRANDÃO, 1986, p. 92 - 93).

O lado instintivo de João e, depois, o de Gebo, lembram o caminho trilhado pelos expressionistas para alcançar a essência do espírito e despir o homem de sua máscara. O Expressionismo busca “destruir a realidade convencional e desacomodar as relações entre o ‘eu’ e o mundo, instigando a percepção a novos movimentos” (DIAS, 1999, p. 16).

Este outro ser que recai sobre o João toma força, gradualmente, e, no fim do segundo ato, o filho rouba o dinheiro e some na noite. O retorno do ladrão à casa não é detalhado, mas, quando Gebo regressa da prisão, sabemos, por meio dos diálogos, que João está novamente em casa.

Passemos agora para Doroteia. Também presente nas páginas de *Os Pobres*, a esposa de Gebo é, nas palavras de Rebello (1985), “a encarnação de uma humanidade sofredora e silenciosa que sem a mentira não é capaz de sobreviver” (REBELLO, 1985, p. 93). Essa personagem é alimentada pela ilusão que Gebo e Sofia sacrificam-se para manter a fim de não lhe revelar a vida marginal de João, apesar do sacrifício gerar a revolta de Sofia. Oposto de Sofia, Doroteia vive um sonho monstruoso, sustentado por impulsos que desafiam a razão. Egoísta e ambiciosa, a esposa de Gebo possui o sonho como artifício para suportar a vida desgraçada que levam. Doroteia está localizada na galeria dos tipos sonhadores de Raul Brandão. A quimera das personagens brandonianas - como Candidinha, o Teles em *Eu Sou um Homem de Bem* e a Velha de *O Avejão* – é irrealizável; porém, são os sonhos que dinamizam a vida destas vítimas da realidade opressora.

A esposa de Gebo é mais uma das figuras revestidas de dor e apenas o sonho é capaz de tonar a vida plena, servindo, por vezes, como um antídoto à inutilidade das normas, ao lar infernal, às relações destroçadas e à imobilidade da vida. Na verdade, as quimeras de Doroteia e Candidinha, personagem que analisaremos adiante, trazem um ponto de luz às trevas de suas

vidas em detrimento da experiência do real; por isso podemos dizer que se trata de sonhos alienantes, embora sejam redentores para os desgraçados.

Depois de o velho e Sofia passarem por tantos sacrifícios para manter a velha iludida, saberemos que Doroteia, afinal, sempre teve conhecimento da vida que o filho levava. Freud, em *Psicopatologia da vida cotidiana* (1966), esclarece que a resistência contra determinados pensamentos é uma “defesa elementar” dos indivíduos ante a dor que podem sentir. É precisamente este o caso de Doroteia:

DOROTEIA: Suspeitava tudo. E calei-me. A certeza não a queria ter, a verdade não a podia ver. Precisei sempre da mentira, não só da mentira que eu construí, mas da mentira dos outros para poder viver. Tinha-o criado. Era o meu filho. Enquanto todos os que me rodeavam não pudessem dizer-me: – É um ladrão – eu podia defender uma sombra, manter de pé uma sombra viva. Nem tudo morre, nem tudo está definitivamente morto, enquanto alguém sofre. Fiz-vos sofrer! Fiz-vos sofrer não sei porque impulso, não sei porque necessidade de que sofressem comigo... (BRANDÃO, 1986, p. 114).

Completa-se, nessa confissão, a mudança dos pares do drama. Doroteia e Sofia aproximam-se pela dor e pela morte da esperança. Assim resume-se a vida de Doroteia, marcada pelo sofrimento, pelo sonho e pela mentira.

Sofia é dotada de uma inquietação trágica, carrega consigo questionamentos perturbadores e não se conforma com a monotonia da vida, com a própria condição trágica e miserável à qual estão todos submetidos – os integrantes desta pequena casa de família pobre, é certo, mas, provavelmente, também o ser humano, em geral, como podemos deduzir da leitura de outros textos brandonianos. Sofia interroga-se sobre “outra vida, uma vida maior, talvez a verdade” (BRANDÃO, 1986, p. 102): “SOFIA; Será a vida só uma? Só uma? (...) E não haverá outra vida?” (BRANDÃO, 1986, p. 74).

A nora de Gebo ocupa o limiar entre o velho e João, isto é, entre a vida automatizada e a vida vital, frenética. A sua presença é de suma importância na evolução do segundo plano de realidade deste drama - o plano psicológico -, pois os seus gritos e a sua revolta revolvem o *eu profundo* de Gebo, que, no desfecho do drama, assumirá a sua face autêntica:

SOFIA: Eu desespero. Pois o pai não vê, não reflecte, não compara? Não pergunta a si próprio como eu pergunto: - De que nos tem servido o sacrifício? Pobres e humilhados... sempre pobres. Olhe bem... veja bem... Mais tarde não é tempo. O que sofro quando comparo a nossa vida com outra que entrevejo (BRANDÃO, 1986, p. 99).

Tal qual afirma Rita Martins (2007), também percebemos Sofia como a voz da “consciência trágica de todas as outras personagens, pois nela se repercutem, como em eco, as perguntas silenciosas e não formuladas de todas as outras” (MARTINS, 2007, p. 87). A esposa de João transita entre duas esferas infernais: a do “quotidiano, repetitivo e cheio de gestos inúteis, e a do crime, fascinante, objecto e indefinível” (ibid.). Além disso, Sofia vive na fronteira, ora afeita à alienação de Gebo, ora tendendo à realidade quimérica de Doroteia. Conhecendo a duplicidade dos seres, sua inquietação trágica irrompe no grito, manifesta-se na angústia de questões sem resposta, emaranhadas no absurdo de uma existência injusta, no sem sentido da dor e da miséria.

Para finalizar as nossas considerações sobre as personagens da peça resta ainda tratar de Candidinha e Chamiço, frequentadores da casa do Gebo.

Candidinha aparece pela primeira vez n’ *A Farsa* – narrativa de Raul Brandão, de 1903 –, onde ocupa o primeiro plano da ação. Em *O Gebo e a Sombra* entra como personagem secundária, mas ainda conserva traços da sua primeira aparição no conjunto da obra do escritor. Esta personagem aparece no drama pela primeira vez no segundo ato: “CANDIDINHA (*à porta*): Dão licença? *A Candidinha com um velho penante, um xaile e uma bolsa – farrapos dados por este e aquele. Mas não é uma figura ridícula*” (BRANDÃO, 1986, p.81). De forma análoga às demais personagens, são os trapos que compõem o figurino da vizinha de Gebo. As vestes surradas são a materialização da vida de sacrifícios e resignações. Assim como Doroteia, Candidinha só vive uma vida plena por meio do sonho, que lhe vem à boca, por exemplo, quando ela se vê diante da mala que guarda o dinheiro da empresa, contabilizado por Gebo:

CANDIDINHA: O que aqui está dentro! (*Acaricia a maleta.*) Vestidos de seda, lambarices, coisas boas. Ai, deve ser um regalo ter dinheiro, muito dinheiro! Até parece que dá calor! Ter dinheiro para mandar os outros, para dizer: - Faça! rua! vá! Quem me dera ter uma pessoa em quem eu pudesse mandar à vontade! Não tinha contemplanções. E dizer que está aqui dentro... eu sei lá!... tudo!... tudo! Regalos, considerações, o mundo todo! Ai, deve ser muito bom ter dinheiro! (BRANDÃO, 1986, p. 89).

No último ato, Candidinha, que de cândida não tem nada, reaparece em cena e percebemos, então, que ela é, como as demais figuras, transida pela dor:

CANDIDINHA: Aí tornas tu... O que sofres eu já sofri ou pior. Neste mundo só há dor e vaidade...
 (...)
 CANDIDINHA: (...) A mim já não há desgraça que me arranque uma lágrima. E o velho não escreve?

(...)

SOFIA: Está a acabar a pena. É o que nos vale. Olhe que às vezes penso em deitar ao rio. Já lá vão três anos e nunca mais tive senão lágrimas. Choro noites a fio quando me deixam chorar.

CANDIDINHA: Também eu na tua idade pensei assim e olha que tenho pena de não ter tido coragem. Acabava-se tudo. Tinha sido melhor. Sabes lá o que passei!... Pior do que tu. Fui como tu espancada, batida, servida. Na tua idade flor, o meu homem pôs-me na rua como quem escorraça um cão e nem uma côdea para a boca... Depois, habituei-me à desgraça (...) (BRANDÃO, 1986, p. 110).

A velha de sentimentos recalçados, desejosa do poder e da vingança – fruto, esta última, do ódio que ela sente diante da desigualdade entre as classes sociais – acaba por denunciar à Sofia a falsa caridade dos mais abastados, atitude que praticam apenas para manterem a consciência tranquila, como fazia A velha de *O Avejão*:

CANDIDINHA: Só! Quem é pobre é para o que nasce. (...) Olha, vou-te dizer porque sou tua amiga. (*Mais baixo.*) Tenho-lhes ódio, odeio todos esses ricos que me fazem bem e que me dão de comer. Eles dão-me de jantar mas é por vaidade, para dizerem lá consigo: - “É por caridade, cá tempos hoje a Candidinha por esmola.” – Eu abaixo a cabeça e humilho-me, mas se tu soubesses a inveja e o ódio que lhes tenho! A Candidinha vai a Candidinha vem, de rastos como a cobra. Um vestido de seda, um chapéu, as suas alegorias, as maiores e mais pequenas, tudo lhes invejo, tudo!... Às vezes de tanto invejar fico com uma dor aqui. Até me vem a palpitação. E como eu me alegro quando há desgraça numa casa!

CANDINHA: Digo, digo! Pois quant’él!... Então tu pensas que posso ver alguém feliz, eu que nunca tive senão misérias? Eu que nunca comi à minha vontade e que ando vestida de trapos quando nasci para trazer sedas como as outras? Eu cá ainda que possa não faço bem a ninguém... Com que cara triste entro numa casa onde acontece desgraça. Se tu visses! Mas cá por dentro vou a dizer num repique: - É bem feito! é bem feito! (...) (BRANDÃO, 1986, p. 110 - 111).

A obra *Pecar e perdoar: Deus e o homem na história* (2014), de Leandro Karnal, nos auxilia a compreender que a inveja amargurada desta personagem tem origem no reconhecimento da sua própria condição miserável, erigida a partir da alteridade. O que temos, então, em Candidinha é uma espécie de personificação dos vícios sociais, mais uma desgraçada que reconhece a sua trágica condição, principalmente quando o outro é o foco da sua atenção.

Outra personagem secundária neste drama é Chamiço⁴², músico pobre que vive das apresentações de rua. Quando surge, a sua voz retoma o pano de fundo do drama, isto é, a

⁴² No Alentejo, uma das acepções da palavra “chamiço” é uma lenha miúda para acender o lume. Na nossa concepção, o dramaturgo realiza uma metáfora do estado da arte em Portugal ao eleger o nome do músico, considerando que em diferentes artigos Brandão critica o gosto do público no seu tempo, ávido por historietas que o afastasse da realidade conturbada de Portugal.

realidade exterior, o contexto histórico da época, conteúdo essencial para uma mais ampla compreensão da peça: “CHAMIÇO: Isto de política está cada vez pior. Era preciso um homem de pulso” (BRANDÃO, 1986, p. 88). As queixas de Chamiço remetem-nos a questões levantadas por Raul Brandão nos seus escritos sobre a arte teatral:

CHAMIÇO: Tenho agora a orquestra que me dá um trabalho... Só o bombo! O amigo não sabe o que o bombo me rala... Já não há arte! Boa noite (BRANDÃO, 1986, p. 65).

(...)

CHAMIÇO: (...) É revoltante. Mas o público só gosta dessas coisas. O gosto perverteu-se, caminhamos para um abismo. Ah, meu amigo, a arte! Quando me ponho a pensar na arte... (BRANDÃO, 1986, p. 84).

A propósito, as aparições do músico de feira provam a sua carência econômica, uma vez que é à casa de Gebo que Chamiço sempre se dirige para tomar o mirrado café e proteger-se, no inverno, do frio intensificado pela falta de dinheiro.

Fica evidente, enfim, que todas as figuras padecem do mesmo mal – a miséria – neste drama cujo protagonista é, em última análise, a figura humana. Não há neste drama, de fato, personagens cujas individualidades sobressaíssem no desenvolvimento do enredo e da esfera psicológica. Renata Soares Junqueira (2003) fala “de um princípio estrutural” próprio “do teatro de Raul Brandão” e que é “indispensável à construção do seu significado” (JUNQUEIRA, 2003, p.150). Para Junqueira (ibid.), esse princípio estrutural consiste na “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” (ibid.).

Portanto, o que temos nesta peça é um drama moderno que trata da existência humana sob a ótica do espanto, soltando o grito dilacerador que rompe nas personagens principais, as quais, na verdade, são faces distintas de uma mesma moeda, são desdobramentos de uma única alma, personagem arquetípica de toda a obra 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” (JUNQUEIRA, 2003, p. 147).

Em maior ou menor grau, as figuras do drama *O Gebo e a Sombra* são geradas pela dor, sufocadas pelo desespero, deformadas nos infernos da existência miserável e oprimida, humilhante. É o estado de espírito do homem moderno vivenciando um tenso conflito entre o seu “*eu profundo* e o eu social, o rosto e a máscara, o homem e a sombra, a metáfora de uma consciência alienada dividida entre o ser e o existir” (REBELLO, 1994, p. 10). É o homem,

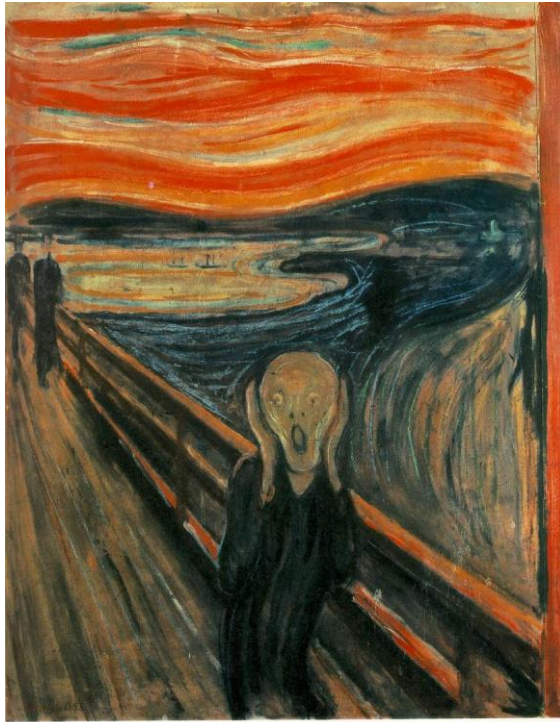
tal como o vemos na arte expressionista, que dele capta “os estados de alma agitados, ritmos nervosos, (...) reflexo do mundo caótico e desordenado, enfim, do mundo em crise” (DIAS, 1999, p.26). Dor, desespero, gritos, visões do inferno, deformações, palavras que tão bem definem este drama, o drama do homem moderno representado por personagens, por “almas encadeadas, devoradas lentamente pelo abutre da vida, almas condenadas a todas as galés, a todos os degredos, a todas as podridões, almas da treva, da escuridão, dos abismos insondáveis” (MIRANDA apud REBELLO, 1985, p. 97).

Assim sendo, a desesperada e espantosa descoberta do ‘outro’, do estrangeiro que subjaz a Si-Mesmo, aproxima-nos fortemente da visão libertária do homem moderno que vive perturbado, em desconcerto e perseguido pela consciência trágica e grotesca da própria existência.

O que temos, enfim, nesta peça é um testemunho grotesco-expressionista que assinala o início da “modernidade líquida”, ou seja, da diluição da identidade dos sujeitos, que se veem diante de uma alma múltipla. A deformação da subjetividade das personagens-fragmentos da peça de Raul Brandão remete-nos à pintura dramática do norueguês Edvard Munch (1863-1944), autor da tela *O Grito* (1893), quadro fundador da modernidade e ícone do Expressionismo.

As linhas deformadas e as cores contrastantes ressaltam a sugestão do esvaziamento da paisagem natural, agora transmutada em infernos abissais, como visto na parte direita do quadro. A figura que se destaca no centro do quadro, um ser pouco individualizado, carrega consigo o mesmo drama vivido pelas personagens de *O Gebo e a Sombra*: a descoberta do sem sentido da vida. O que resta a estas figuras pulverizadas é o espanto, o grito diante da trágica existência humana – é o que faz esta figura levar as mãos à face, manifestando que já não há para onde correr, externando a desordem que a rodeia. No drama, a manifestação do *eu profundo*, último espaço em que se poderia obter respostas que tranquilizassem o viver, revela-se, também, infernal, como a atmosfera composta por cores vibrantes no quadro. Por isso, a única expressão diante do vazio e da realidade do pesadelo é o grito desta figura melancólica, representação da dor, feita de cores frias. As figuras ao fundo da ponte parecem estar alheias à descoberta espantosa deste andrógino que, como as personagens de Raul Brandão, grita a sua existência trágica.

Figura 4 – *O Grito*



Fonte: Edvard Munch. Óleo, têmpera e paster em cartão, 91x75 cm. Oslo, Museu Nacional de Arte, Arquitetura e Desing.

Vejamos agora as configurações do cenário neste drama da consciência humana.

4.2 Cenário

Anteriormente, na análise da ação da peça, identificamos que a realidade se passa em dois níveis distintos: o plano da realidade exterior e o plano psicológico. Logo, este drama se constitui de duas atmosferas: uma mais objetiva, próxima, portanto, da estética naturalista, e outra que estabelece relações de proximidade com as estéticas simbolista e expressionista, dado que no drama ocorre a evasão pelo sonho, a valorização da cor e da alegoria, elementos que serão hiperbolizados por meio da estética expressionista, considerando que o Expressionismo, como estética que norteia a composição do plano psicológico deste drama, ultrapassa a caracterização das personagens e atua como uma força vital responsável pela deformação da cena toda, partindo da perspectiva subjetiva das figuras vencidas que se apresentam em *O Gebo e a Sombra*.

Em vista disso, o cenário da realidade exterior do drama, o cotidiano da família miserável, é indicado em poucas rubricas, ou seja, é simples, são poucas as marcações

referentes ao espaço no qual a ação decorre. Essa indicação nos dá uma importante informação sobre o processo criativo do dramaturgo português. A sua postura, avessa ao rigor formal, pode ser interpretada como uma estratégia de composição para destacar, pelo contraste com a simplicidade do cenário, o estado de almas das suas personagens dramáticas. Aliás, essa marcação rasa, que sugere a configuração do cenário, é uma constante na obra dramaturgica de Raul Brandão e, também, no drama expressionista.

Vejamos como se configura o espaço no plano visível do drama. O primeiro ato abre-se com a seguinte rubrica descritiva: “*Casa pobre com janelas e duas portas ao fundo, uma para a rua e outra para a cozinha. Mesa com livros de escrituração comercial. Inverno. Cinco horas. Anoi-tece*” (BRANDÃO, 1986, p. 63).

Nota-se a ênfase dada à descrição da casa, pobre; porém, a miséria não é a única indicação acerca da atmosfera sufocante desse lar: a demarcação da estação do ano é crucial, pois a informação pode ser estendida não somente como referência às condições climáticas do presente representado, como também deve ser peça-chave para o entendimento do espírito das personagens, imobilizadas, congeladas no sistema social em virtude das privações econômicas, e pouco aptas às mudanças quando submissas a convenções cristalizadas, como a honra e o dever, no caso de Gebo.

A descrição do cenário do real no segundo ato é feita pela seguinte rubrica: “*Mesmo cenário*” (ibid, p. 79). Novamente, percebemos que esta simplicidade é um recurso utilizado por Brandão a fim de ressaltar a complexidade psicológica das personagens, elemento que, ao longo da peça, é o de maior relevância. Apenas no último ato a descrição do plano visível indicada pelo dramaturgo modifica-se; no entanto, trata-se de uma alteração sutil que intensifica a condição de miséria do lar: “*Três anos depois. Uma sala mais pobre. As mulheres mal vestidas*” (BRANDÃO, 1986, p. 109).

A escassez dos elementos cênicos denuncia o estado de imobilidade das personagens – principalmente a imobilidade social. O ambiente doméstico traçado ao longo das indicações do dramaturgo no texto, com poucos móveis, pouca luz, ou seja, a penumbra anunciando o aspecto grotesco que permeará todo o drama, enfim, toda essa disposição do espaço cênico está a serviço da reflexão maior que Raul Brandão propõe: o drama, no teatro moderno, não precisa estar atrelado ao espaço físico para ser grandioso; o cenário principal, que Brandão exhibe aos que se debruçam sobre a sua obra dramaturgica, é o espaço priorizado pela estética expressionista, em outras palavras, o da subjetividade humana, isto é, dos conflitos deste novo homem, – gerado em tempos de dor e tumulto – que precisam estar sob os holofotes da representação. O cenário pobre é uma representação da pobreza que ronda a sociedade da

época: a sociedade movida pelo poder do capital, que desumaniza e massifica o indivíduo. E, no plano formal, a simplificação do cenário é condizente com a rarefação dos demais elementos que, segundo Peter Szondi (2001), constituíam o drama burguês, o drama absoluto, sustentado pela ação e pelo diálogo. Com efeito, tal como o drama moderno analisado por Szondi (2001, p. 15), o drama de Raul Brandão é também um drama “marcado pelo solilóquio e pela mudez, pela objetivação e pela reificação”, como veremos em seguida a propósito dos diálogos da peça. Mas prossigamos, por ora, com a análise do cenário.

A cozinha da casa de Gebo é o ambiente onde boa parte da ação da peça decorre mas à laia de bastidor. É à cozinha que Doroteia ou Sofia se dirigem quando saem de cena. Por extensão, a cozinha há de ser um recinto tão penumbroso e frio quanto a sala em que tudo se passa. Lembra-nos, quando tentamos imaginar esse espaço que intensifica a sensação de sufocamento das personagens, a pintura *Cozinha da Casa de Manhufe* (1913), de Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), obra produzida na fase de experimentação vanguardista do pintor modernista, dez anos antes de *O Gebo e a Sombra* vir a público. Souza-Cardoso se inspirou na cozinha de uma das propriedades de sua família, situada em Manhufe, para compor a tela. É interessante que, quando pintou o quadro, o artista português reconheceu naquela casa o ambiente no qual “se deu o calor de evocados convívios, solilóquios a que o lume crepitante faz companhia” (SOUZA-CARDOSO apud RAMOS, 2013, p.1). Tal como no espaço de *O Gebo e a Sombra*, também nessa pintura de 1913 o crepitar do lume, ainda que estimule a memória, não parece suficiente para iluminar o ambiente, que se mostra sombrio e opressor.

Figura 5 - *Cozinha da Casa de Manhufe*



Fonte: Amadeo de Souza-Cardoso (1913). Óleo sobre madeira, 29,2 x 49,6 cm. Lisboa, Centro de Arte Moderna.

A atmosfera de penumbra, a cor das paredes, desgastada no canto superior esquerdo, a mesa tosca, as salientes arestas sugerindo lanças pontiagudas que se espalham por todo o recinto, tudo lembra a penúria e a opressão do espaço doméstico composto por Raul Brandão:

Casa pobre com janelas e duas portas ao fundo, uma para a rua e outra para a cozinha. Mesa com livros de escrituração comercial. Inverno. Cinco horas. Anoitece.

(...)

GEBO: É a desgraça, é a desgraça que não nos larga. *(Fica absorto olhando a luz do candeeiro. Os passos da velha lá dentro despertam-no. Sofia de repente apura o ouvido e põe-se a pé num sobressalto. O Gebo escreve.)* (...)

(...)

(Fica uma vela sobre a mesa. Sofia acompanha o Gebo e alumia-o.)

(...)

Pouca luz. É a vela que arde. Sofia vai e vem nos últimos arranjos. Entra no quarto à direita e depois sai

(...)

SOFIA: Mas, pai... Espere... Pai! Mas então o nosso dever é ser pobres, é ser desgraçados toda a vida? É sacrificarmo-nos sempre? Eu não posso! Eu sufoco! (...) (BRANDÃO, 1986, p. 63, 68, 90, 93).

A pobreza e a pouca luz sugerem um lugar arruinado. E se Amadeo de Souza-Cardoso, como observa Fernando Rosa Dias (2011), estilhaça o espaço da pintura “por um prolongamento do representado que se faz para além de si, para agir sobre a superfície”

(DIAS, 2011, p.56), em Raul Brandão o cenário também se prolonga para além de si, como desdobramento das almas em ruínas que habitam a casa:

DOROTEIA: Dizes-me sempre a mesma coisa, meia dúzia de palavras e sabe Deus com que custo!... E nem te importa o que eu nestes oito anos tenho usado de sonho e que na minha vida não haja uma única alegria. Vivemos neste frio da pobreza que mais se entranha à medida que os anos passam...

GEBO: Mas eu não tenho o que dizer...

DOROTEIA: O que é sei eu! o que é sei eu!... (*Fita demoradamente Sofia.*) Nem tu próprio talvez o saibas... E não reparas que ao teu lado me fui transformando noutra ser de dor e de desespero... De desespero também. Outra figura se criou sem tu dares por ela e quase sem eu dar por ela, no abandono e no silêncio. Outro ser... Outro ser que já não pode mais. Fala! Fala! Porque estou há anos à espera de que digas o que quero saber!... (BRANDÃO, 1986, p. 70).

Se Souza-Cardoso faz uso de cores escuras e deforma os objetos por prolongamentos de linhas e planos, aproximando-se assim de uma pintura abstrata, Brandão também sugere, verbalmente, um quadro em que as criaturas parecem emparedadas, ou sepultadas vivas, sem ar para respirar:

JOÃO (*para Sofia*): Sufoco. Sinto um peso enorme desde que aqui entrei.

CHAMIÇO: ... Ponho-me a pensar na arte e vem-me uma tristeza.

GEBO: Quem não a tem?

CHAMIÇO: (...) Em frente da minha janela fica o muro do outro prédio, enorme, sem um rasgão. E a olhar o muro compacto e a tocar: piu... piu... piu, lá vai o negrume... (...)

(...)

JOÃO: Abre aquela janela, deixa-me respirar.

(...)

SOFIA: Desgraçado! desgraçado!

JOÃO: Desgraçado já ela mo chamou também. Desgraçados sois vós. Tu pensas que a vida é isto? É isto, hein? É passar aqui os dias a repetir sempre as mesmas coisas neste subterrâneo?

(...)

GEBO: Cá por dentro só tenho gritos e falo baixo para que ela não ouça, para ninguém me ouvir. (...) E agora... agora hei-de dizer-lhe... Eu também não posso, eu também sufoco! (BRANDÃO, 1986, p. 84, 93,99).

Para tratar mais especificamente do segundo nível de realidade da peça, o psicológico, voltaremos agora a nossa atenção ao quadro *A Igreja de Auvers* (1890) de Vincent Van Gogh (1853-1890), precursor da estética expressionista nas artes plásticas, influenciando não só Amadeo de Souza-Cardoso, mas muitos daqueles que o sucederam nas realizações expressionistas posteriores.

Figura 6 – A igreja de Auvers



Fonte: Vicent van Gogh (1890). Óleo sobre tela, 94 x 74cm. Paris, Musée d'Orsay. Particular.

Produzida um mês antes do suicídio de Van Gogh, a paisagem pode ser vista por duas perspectivas distintas nesta tela – a solar e a noturna. No primeiro plano e ao redor da Igreja, há a predominância da atmosfera solar, representada por pinceladas grossas que trabalham os tons claros, o branco e as diferentes nuances de verde e amarelo - ora suaves, ora vibrantes -, compondo o campo à margem do caminho, a camponesa, o jardim em frente à Igreja e as árvores no canto esquerdo do quadro. Com o ambiente solar, entretanto, funde-se, no segundo e no terceiro planos, a atmosfera noturna, enfatizada pela expressividade do contraste do preto que se sobrepõe ao céu azul cobalto e à Igreja, localizada no centro do quadro com linhas irregulares e sinuosas, configurando uma tridimensionalidade deformada pela subjetividade do artista – inquieta percepção subjetiva que passa a (re)significar os sentidos da realidade objetiva ao valorizar a expressão emocional. Uma interpretação já realizada desta pintura é que ela anuncia a tempestade dos tempos que sucederam ao ano de 1890 – precisamente o tempo de Raul Brandão, que contava então 23 anos de idade. Em outras palavras, o quadro de Van Gogh anuncia a visão apocalíptica do mundo em desconcerto, da obsolescência de dogmas religiosos que parecem provar a inutilidade da fé cristã em meio à crise da imagem do homem e das instituições que o regiam: a família, o trabalho, a comunidade etc.

Mas, como dizíamos, este quadro é profícuo para uma análise do plano psicológico das personagens da peça de Brandão, pois, como afirma Gregolin (2000, p. 22), “a imagem traz discursos que estão em outros lugares e que voltam sob a forma de remissões, de retomadas e de efeitos de paráfrases.” Também na peça, a perspectiva de Doroteia relativamente à chegada do filho é luminosa, porque essa associa o retorno de João com a possibilidade de sair de uma vida de misérias, como revela o diálogo entre Candidinha e Doroteia:

CANDIDINHA (*para Doroteia*): Estás toda contente com o teu filho?
 DOROTEIA: Pudera!
 JOÃO (*para Sofia*): Deita café.
 GEBO: Que inverno! A chícara bem cheia.
 CANDIDINHA (*para Doroteia*): E trouxe muita soma de dinheiro já se vê?
 DOROTEIA: Acho que sim. (BRANDÃO, 1986, 83)

Já a atmosfera noturna, sombria da tela de Van Gogh, parece análoga àquela que se cria na peça de Brandão, com a tempestuosa expectativa de Gebo e de Sofia quando adivinham o retorno de João à casa. O dramaturgo pinta o seu cenário soturno como quem pinta um quadro expressionista:

SOFIA: Teve notícias?
 GEBO: Pior que notícias. (*Mais baixo.*) Pareceu-me vê-lo... Isto não o sabe ela.
 SOFIA: O João!
 GEBO: Vi uma sombra na noite.
 (...)
 SOFIA: E o outro, viu-o?... Se ele vem por aí...
 GEBO: Aqui?... Não vem... Nem seria ele. Alguma sombra que desapareceu e mais nada...
 (...)
 SOFIA: Temos aqui vivido há oito anos dominado por uma sombra. Eu já não posso, e tenho medo (BRANDÃO, 1986, p. 66, 101).

A visão apocalíptica no quadro, sugerida pela proximidade da tempestade, remete-nos às inquietações de Sofia, que não se conforma com a vida de resignações e sente outra coisa pulsar em si, como se pressentisse a certeza da inutilidade da vida que levam e dos sacrifícios que ela e o Gebo fizeram a fim de sustentar a mentira sobre o verdadeiro carácter do filho, tornando assim a vida de Doroteia possível:

SOFIA: Mas há pior! Há pior ainda!... Tenho medo doutra coisa, doutro mundo de pesadelo. À minha ronda tateia não sei o quê que me aterra e

deslumbra. A uma palavra sua entrevejo outra vida. Um rasgão... Uma vida com os vivos e os mortos. Para que destino? para que inferno?

(...)

SOFIA: Não, não é isso. Isso é impossível. O que eu acho é que há talvez outra coisa maior que não conheço mas que pressinto (BRANDÃO, 1986, p. 101).

É por meio de um “rasgão” que as personagens poderiam ver aquilo que, todavia, apenas pressentem – porque a paleta expressionista de Raul Brandão só pinta sombras densas, sufocantes, visões do inferno, cenas deformadas, tudo de acordo, enfim, com o estado de espírito de personagens grotescas, esmagadas pela vida, mas que não se cansam de sonhar.

4.3 Diálogos

Assim como nos dramas de Tchekhov (1860-1904), as personagens de *O Gebo e a Sombra* também renunciam à comunicação e ao tempo presente. Tanto as personagens principais quanto as secundárias, da mesma maneira que na peça *Três Irmãos* (1901), de Tchekhov, “refletem sobre a própria vida (...) e se atormentam com a análise” (SZONDI, 2011, p. 41) do tédio, da miséria, do dever, da honra, da mentira e do sonho. Isto transparece nos excertos abaixo:

SOFIA: Também a mim a vida me parece sempre a mesma coisa. É como a chuva que cai lá fora, pingue que pingue, nos beirais. Sempre este ruído monótono da chuva... (...)

(...)

DOROTEIA: Mas se a vida fosse só isto, sempre as mesmas acções, sempre as mesmas palavras, eu morria, eu não podia viver. (*Sofia põe-se de pé num sobressalto e vai à janela espreitar*). O que me vale é o que me resta de sonho (...) (BRANDÃO, 1986, p. 74-75).

No conjunto das personagens da peça, apenas João, o filho delinquente, parece não renunciar ao sonho de ser feliz. Com ele, como vimos, o Gebo alinhará no desfecho do drama, mas somente depois de comer o pão que o diabo amassou. Em geral, as personagens vivem em função do dever a cumprir e da submissão às imposições do implacável mundo do trabalho. Nessa situação, tornam-se todos, a pouco e pouco, alienados, introvertidos, impotentes perante a opressão de uma vida de misérias e espoliação que é antes existência ou sobrevivência que vida propriamente dita. Esse estado de coisas acaba por interferir nos diálogos, que parecem rarefeitos e na iminência de se transformarem em monólogos. E a capacidade de agir, nesse contexto, também é nenhuma ou quase nenhuma. Temos assim, em

O Gebo e a Sombra, alguns sinais da crise da forma dramática explicada por Peter Szondi na sua *Teoria do drama moderno*. O drama, pautado no diálogo e na ação, anuncia já o seu colapso motivado pelos seguintes fatores: personagens atormentadas (com forte tendência à introspecção), incapacidade de ação (ou reação) e diálogos rarefeitos, propensos à dissolução monológica.

Szondi (2001, p. 43) salienta a força que tem o monólogo no drama moderno, no qual o diálogo é “como que a pálida cor de fundo da qual se destacam, como manchas de cor, os monólogos travestidos de réplicas nas quais se condensa o sentido do todo.” Observa o teórico que as personagens do drama moderno parecem monologar mesmo quando estão em situação comunitária, notando que as falas, “elas mesmas isolam aqueles que as pronunciam” e, então, “o diálogo sem substância passa assim aos solilóquios substanciais”; logo, “a obra deixa o terreno dramático e se torna lírica”⁴³ (ibid.).

Figura 7 – *Casario e Figuras de um Sonho*



Fonte: Dominguez Alvarez, (1931-1934) (data atribuída), óleo sobre cartão, 24,5x31 cm, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna.

Neste sentido, a pintura do português Domingues Alvarez⁴⁴ (1906-1942), *Casario e Figuras de um Sonho* (1931-34) parece-nos a representação pictórica da solidão expressa nos

⁴³ É razoável afirmar que *O Gebo e a Sombra* tem também um tom lírico que se reflete em toda a obra brandoniana – uma poética da melancolia e da miséria, digamos assim.

⁴⁴ Segundo Fernando Rosa Dias (2011), Alvarez, aluno do curso de pintura da Escola de Belas Artes do Porto, em 1929 - um ano antes do falecimento de Raul Brandão - envolveu-se com o *manifesto Mais Além* que

diálogos liquefeitos das personagens-tipo da peça *O Gebo e a Sombra* (1923). Composta cerca de dez anos depois da peça de Raul Brandão, a tela de Alvarez sugere o desencontro das relações dialógicas, representado por figuras alegóricas e “incomunicáveis entre si” (DIAS, 2011, p.268). A sintonia entre o quadro de Alvarez e o drama de que aqui nos ocupamos chama atenção: ainda que estejam reunidas em espaço público, as figuras humanas parecem ensimesmadas, tal como acontece na peça, cujos diálogos entrecortados revelam seres que, sob normas condicionantes, vegetam como a árvore seca da tela do pintor.

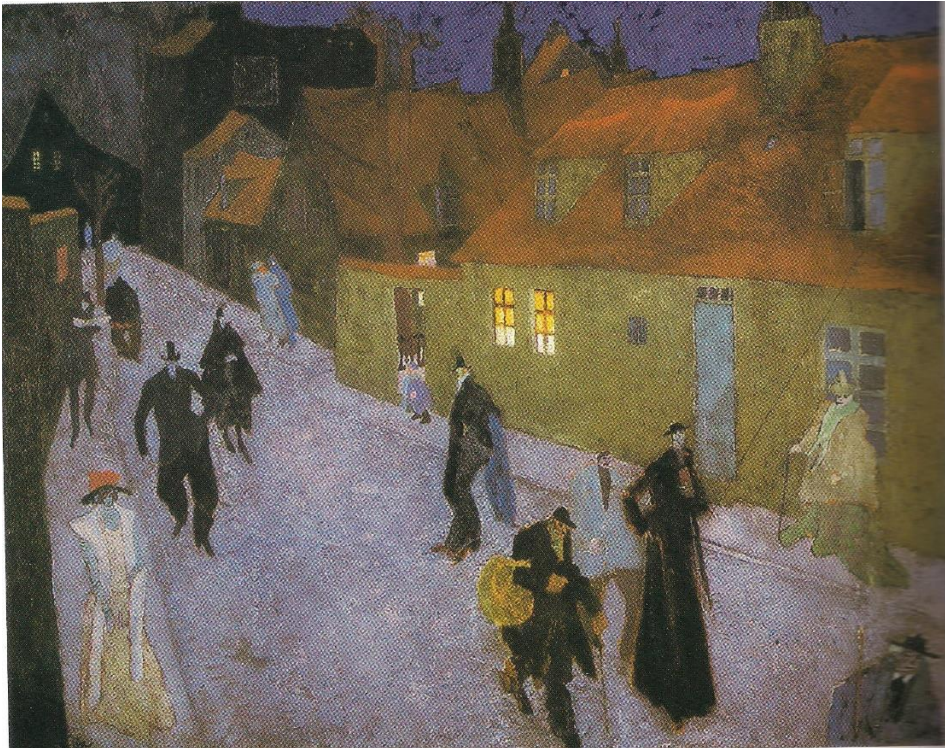
Outra obra pictórica que pode iluminar as relações interpessoais, que neste drama se mostram em crise por meio dos diálogos rarefeitos, é o quadro de Lyonel Feininger (1871-1956)⁴⁵, *Rua ao entardecer* (1910), produzido duas décadas antes da tela de Alvarez. Apesar da distância temporal entre a tela de Feininger e o quadro de Alvarez, nota-se a semelhança na representação das figuras humanas: títeres alongados e deformados.

É curioso ressaltar a semelhança de certas figuras do quadro *Rua ao entardecer* (1910) com as personagens da peça do nosso dramaturgo. A descrição que Raul Brandão faz da Candidinha – “*a Candidinha com um velho penante, um xaile e uma bolsa (...)*” (BRANDÃO, 1986, p. 81) – parece retratar a figura que, no quadro de Feininger, está à frente da janela, no canto inferior direito. Também no canto inferior direito, a deformação da figura humana que carrega uma trouxa consigo lembra-nos o Gebo, sobretudo quando o velho, após três anos de detenção, regressa à sua casa: “*O Gebo aparece à porta. Vem sinistro, mais gordo, enlameado, com a barba por fazer. Voz rouca, bengalão preso ao pulso por uma correia, uma trouxa que pousa no chão ao pé de sim.*” (ibid. p. 114). Cabe ainda dizer que a casa e o jogo de contrastes entre claro e escuro na representação pictórica do pintor estadunidense remetem-nos, por similaridade plástica, à descrição da casa de Gebo e à penumbra que permeia o drama: “*Casa pobre com janelas e duas portas ao fundo, uma para a rua e outra para a porta da cozinha. Mesa com livros de escrituração comercial. Inverno. Cinco Horas. Anoi-tece*” (BRANDÃO, 1986, p. 63).

combatia os valores da arte naturalista e propunha, por meio de uma “atitude romântica com laivos expressionistas”, a arte como uma manifestação vital para a “transformação das sociedades”. O manifesto ainda entendia a arte como “qualquer coisa que grita, que nos contorce e nos abre a sensibilidade” (DIAS, 2011, p. 263).

⁴⁵ De acordo com WOLF (2004, p. 40), Lyonel Feininger nasceu nos Estados Unidos e foi “gravador e pintor, mas também músico e compositor de talento. Feininger esteve ligado a diversos grupos do Expressionismo.

Figura 8 – *Rua ao entardecer*



Fonte: Lyonel Feininger (1910). Óleo sobre tela, 80 x 105 cm, Hanôver, Sprengel Museum.

Para mais, *Rua ao entardecer* parece versar também sobre a incomunicabilidade que caracteriza as personagens brandonianas. Os vencidos da peça *O Gebo e a Sombra*, mesmo ocupando um espaço físico comum, vivem a solidão trágica de suas existências com a mesma dramaticidade do grotesco-expressionista do quadro de Feininger.

Para Szondi (2001), no drama moderno, o falar sempre expressa, além do conteúdo concreto das palavras, o fato de que se fala. Quando não há mais a dizer ou quando algo não pode ser dito, o drama cala. Com efeito, em *O Gebo e a Sombra* deparamo-nos com tentativas de diálogo que vão revelando, de um lado, a condição miserável dessa pobre família mantida a duras penas por um velho cobrador da Companhia Auxiliar, e de outro lado, contraposto à miséria, o Sonho transfigurador e libertador, encarnado visivelmente na velha Doroteia e em João, mas também persistente, subconscientemente, no Gebo e em Sofia. Nos diálogos desconexos, permeados pelo grotesco e por uma espécie de metafísica da dor, está a denúncia da imobilidade social, da desonra do trabalhador explorado até à exaustão, do automatismo desumanizador provocado pela força de hábitos cristalizados dos quais as personagens não conseguem libertar-se senão por via da delinquência (é o caso de João) e da violência (note-se a grotesca transformação do Gebo, no desfecho do drama, depois de ter passado pela experiência de presidiário). Eis como as personagens se referem à força dos hábitos arraigados:

GEBO: A vida é sempre a mesma coisa.

(...)

SOFIA: E se nos acontecesse alguma coisa?

(...)

GEBO: A felicidade na vida é não acontecer nada.

SOFIA: É o hábito?

GEBO: Talvez seja o hábito. É a gente fazer sempre o mesmo trabalho e dizer sempre as mesmas palavras.

(...)

SOFIA: Será a vida só uma? Só uma?

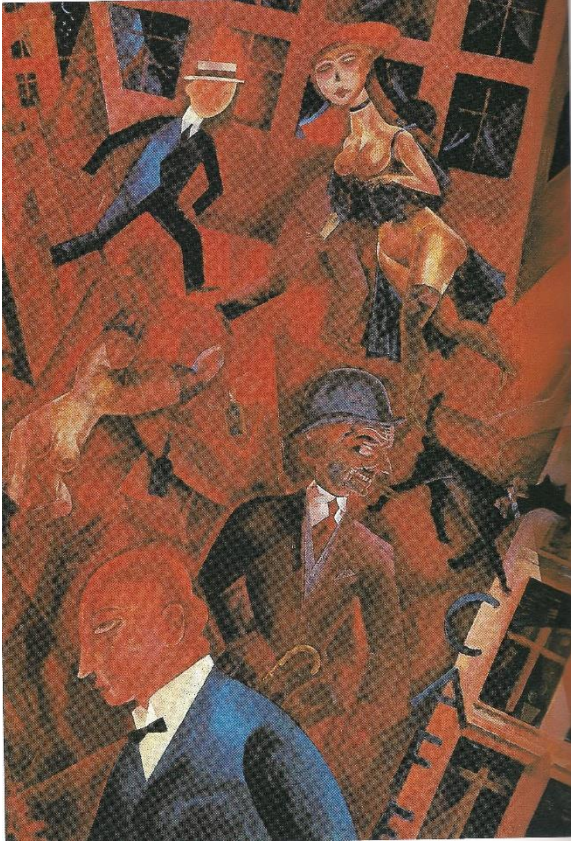
GEBO: Todas as vidas são assim.

DOROTEIA: Mas tão monótona, tão fria que me pesa! Às vezes não sei se estou viva se estou morta. Às vezes nem o sonho que sonho me é possível. Está no fio. (BRANDÃO, 1986, p.74)

A suspensão do diálogo é marcada, gráfica e cenicamente, pelo silêncio das pausas, determinadas pelas reticências. As frustradas tentativas de comunicação revelam o isolamento das personagens, estranhas a si mesmas e aos outros, como enuncia Sofia: “SOFIA (*num grito abafado*): 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). Os diálogos entrecortados destas figuras isoladas em si mesmas aproximam-se plasticamente da obra *Metrópolis* (1917) do pintor alemão George Grosz (1893-1959)⁴⁶.

⁴⁶ O pintor alemão George Grosz “serviu-se da sua arte no plano político”, mas apertado. Familiarizado com as vanguardas, o artista que, assim como Raul Brandão, viveu os tempos da Primeira Guerra Mundial, trouxe às suas obras a representação do crime, da guerra e do caos daquele tempo de desarmonias, fundindo elementos da estética cubista, como as formas geométricas para compor o espaço citadino e da estética expressionista, trabalhando com tipos sociais para denunciar a crise de valores morais num cenário infernal.

Figura 9 – *Metrópolis*



Fonte: George Grosz (1917). Óleo sobre tela, 100 x102 cm, Museu Thyssen-Bornemisza, Madri.

A atmosfera nevrótica intensificada pela cor vermelha, e a desordem das figuras, que se mostram fragmentadas, desajustadas ao espaço e alheias umas às outras, parece-nos sugerir a inquietação psicológica e a inadaptação das personagens de *O Gebo e a Sombra*, as quais expressam as suas subjetividades inquietas em discursos repetitivos e automatizados que proferem, por vezes, sem o fim último da comunicação, qual seja, compartilhar relações dialógicas.

Para Peter Szondi (2011), “o diálogo em ruínas é também a ruína do todo formal e, sobretudo, da existência humana. Existe, então, o automatismo sem sentido do discurso, que revela uma existência em espera e carente de transcendência” (SZONDI, 2011, p.90-91). Como resultado, os diálogos são truncados, fragmentados e configuram uma comunicação minguada, frustrada, a qual leva, em última análise, ao desespero das personagens e à vontade de gritar.

Utilizando uma linguagem condensada, marca da dramaturgia expressionista – aliás, tão condensada que se pode, de forma espontânea e coerente, aproximá-la da linguagem pictórica – Brandão, pelo jogo de contrastes e oposições, pela presença do grotesco, sugere

nesta peça “as transformações desconcertantes de um mundo em evolução” (GARCIA, 1997, p. 264).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

(...) o teatro (...) é um microcosmo, uma réplica do universo em que vivem os homens que constituem o público, um espelho onde se projectam os seus problemas, onde se reflectem a luz e as sombras do seu destino, as suas angústias e esperanças, os seus fantasmas e os seus sonhos. Mas um espelho que não se limita a reproduzir a imagem aparente do mundo e dos homens que nele agem e antes desvenda o motor interno dos seus actos, que não se identifica com a face exterior da realidade e antes a ilumina por dentro, que despedaça as formas imutáveis em que esta se fixa e se cristaliza e a expõe no seu movimento dialéctico, em constante transformação. Que, através das *máscaras*, a todo o instante põe a nu o *rosto*. (REBELLO, 1972, p. 19, grifo do autor).

A nossa análise da peça *O Gebo e a Sombra* demonstra que este drama de Raul Brandão apresenta ainda uma forma com lastro naturalista, dado que o espaço e a ação não se mostram tão fragmentários e diluídos como nas peças de Frank Wedekind, *O Despertar da Primavera*, e de August Strindberg, *O Sonho*. Nesta última, principalmente, nem o tempo, nem o espaço são delimitados para que se configure uma unidade dramática. Entretanto, no drama de Brandão, os diálogos revelam-se já em crise, em processo de rarefação, uma vez que as personagens, alienadas e ensimesmadas, tendem mais ao monólogo, mesmo quando se encontram em situação de interlocução no convívio familiar. É essa pouca consistência dos diálogos, aliada à construção de criaturas automatizadas – divididas entre o sonho libertário e a implacável consciência social do dever a cumprir – bem como à configuração de um cenário que parece a projeção exterior das almas soturnas dessas mesmas criaturas – é tudo isso, que apontamos, que aproxima o teatro brandoniano da estética expressionista, essa estética concebida para retratar o homem moderno, oprimido pelas “instituições imperiais e pela perpetuação da miséria e da exploração”; expondo “a pequena tragédia do homem comum, atormentado e perdido” (GARCIA, 1997, p. 22-23), como são as personagens de *O Gebo e a Sombra*.

As figuras da peça de Raul Brandão são transidas pelo grito, associado ao terror, ao espanto provocado pela existência miserável e angustiante. Será, pois, este elemento, o grito, que aproximará, com precisão, o drama brandoniano da estética expressionista, de acordo com a definição proposta por Anatol Rosenfeld:

Se devêssemos escolher uma palavra para definir todo o expressionismo, esta palavra seria exatamente esta – o grito. Pois o expressionismo é esse grito que brota de uma solidão radical, o grito de um homem identificado ao grito. (...) grita-se porque só resta o grito, expressão de um sem sentido radical (ROSENFELD apud BORNHEIM, 2007, p.66).

Ora, na peça de Raul Brandão, o retrato das personagens parece sublinhar, sobretudo, a boca, lugar de onde escapa o grito, expressão-símbolo do Expressionismo também para Silvana Garcia (1997): “a boca, essa cratera escancarada entre o interior e o lado de fora, seria o símbolo do Expressionismo, símbolo de sua atividade criadora, de sua imaginação visionária, que lhe permite penetrar a superfície do visível, atingir a significação latente das coisas, o núcleo” (GARCIA, 1997, p.26). Repare-se que esta será justamente a concepção a que Raul Brandão adere ao refletir sobre a função reveladora da arte. Dizia ele, com frequência, que o que há de mais interessante é “a vida oculta, o que não se vê (...), o que importa é o fantasma que transparece através da figura” (BRANDÃO apud REBELLO, 1985, p. 88-89).

Entendemos, pois, o(s) grito(s) de *O Gebo e a Sombra* como metáfora e hipérbole de uma angústia interior, extravasamento revelador de um embate entre o *eu profundo* e as “grandes forças que aprisionam e limitam a ação do homem em sua emancipação humanitária e humanística” (GARCIA 1997, p. 28). A deformação do Gebo, sua corcunda, pode ser lida como consequência física e moral de um sistema sócio-econômico – o capitalismo – que degenera o humano, afastando o homem do sentido da existência. A arte expressionista retrata homens descontextualizados e, assim como ocorre em *O Gebo e a Sombra*, a realidade ali esboçada serve para “realçar a insubstancialidade social do homem moderno” (ibid., p. 27), acentuada pelo traço grotesco, predominante na pintura da visão infernal que a peça de Brandão nos oferece.

Para mais, *O Gebo e a Sombra*, encharcado do grotesco-expressionista, que nesta peça se revela na postura das personagens, na construção do cenário e nos diálogos – parece tudo esfarrapado nesta peça! –, é prenhe daquele inconformismo que, segundo Silvana Garcia (1997), é a marca “das obras de caráter pós-simbolista e expressionista, produzidas em torno da Primeira Guerra Mundial” (GARCIA, 1997, p.264) (lembre-se que a peça de Brandão é de 1923). Para a estudiosa, a força do inconformismo dessas obras se manifesta por meio do grotesco de natureza sinistra, tributário da herança romântica. O grotesco preenche o vazio do não dito, das reticências e hesitações expressionistas que não conseguem dar conta do impasse angustiante em que se encontra o homem acuado do início do século XX. Além disso, é o grotesco que ressalta a inadequação do pacto social, denunciada pela sua lente deformante.

Por isso, os quadros – os precursores do Expressionismo nas artes plásticas e os expressionistas de fato – ajustaram-se tão bem à nossa análise: porque os temas retratados pelos pintores aqui apresentados revelam, em maior ou menor grau, o grotesco-expressionista também trabalhado por Raul Brandão no seu drama.

O medo e o desespero que se infiltram nas tentativas de comunicação das personagens e no grito final de Sofia – “Foi tudo inútil! Foi tudo inútil!” – revelam figuras solitárias que expressam o pavor da existência num ambiente opressor que lhes absorve o grito e o faz ecoar da baía até os vultos sangrentos do céu (cf. BISCHOFF, 2007, p. 53). Como nas pinturas que analisamos, Raul Brandão compõe uma cena infernal e deformada a fim de denunciar a opressão, interna e externa, que subjuguava o homem, bem como o descontentamento que pairava naqueles dias, ou seja, uma cena que almeja pintar a realidade e criticá-la, mostrando um mundo – e as criaturas que nele vivem – deformado, caótico, trazendo à tona a fragmentação, a fim de revelar, por inteiro, o homem mecanizado da sociedade capitalista, desacomodando “as relações entre o eu e o mundo” (DIAS, 1999, p.16), como faziam os expressionistas.

Podemos concluir, deste modo, que para além do naturalismo e do decadentismo-simbolismo que alimentam, como amiúde se tem demonstrado, a estética brandoniana, o Expressionismo oferece-nos a chave mais adequada para uma leitura em profundidade desta peça de 1923, que trata dos escaninhos da alma humana oprimida num mundo de técnica, de cálculo (as contas do Gebo) e de trabalho sem contrapartida de prazer e felicidade.

Baseando-se na peça de Raul Brandão, o cineasta português Manoel de Oliveira, reconhecendo a atualidade do drama escrito por Brandão, (1908-2015) realizou o filme *O Gebo e a Sombra*, originalmente intitulado *Le Gebo et l’Ombre*. A iniciativa de filmar o filme luso-francês (91min), que estreou mundialmente no início de setembro de 2012 no Festival de Veneza e na Cinemateca Francesa em Paris, surgiu da indagação de um amigo próximo do realizador sobre a possibilidade de realizar um filme que abordasse a pobreza, como o próprio diretor conta em entrevista concedida a Antônio Preto. Após assumir a dificuldade de abordar o tema, – salvo se a forma fosse documental – Oliveira lembrou-se do drama de Raul Brandão, que trata da “pobreza”, da honestidade e da “honra”, segundo a perspectiva do realizador. E essa lembrança possibilitou a união, por meio da arte, de dois homens nascidos no Porto, separados no tempo por quarenta anos: um dramaturgo, outro cineasta. Antônio Preto, em sua crítica à película, afirma que Oliveira utiliza o drama do escritor do Douro com o objetivo de dar continuidade à sua reflexão sobre o sebastianismo, pensamento

messiânico tipicamente português⁴⁷. O elenco escolhido para representar as personagens é composto por Michael Lonsdale (Gebo), Claudia Cardinale (Doroteia), Ricardo Trêpa (João), Leonor Silveira (Sofia), Luís Miguel Cintra (Chamiço), Jeanne Moreau (Candidinha). O cineasta segue as indicações cênicas e os diálogos, salvo raras exceções⁴⁸, do drama de Raul Brandão, como indica o depoimento da atriz Cláudia Cardinale (2012, p.7) – (Doroteia) –, que assegura que a *mis-en-scène* utilizada por Manoel de Oliveira neste filme valoriza, de fato, a colocação do drama em um espaço teatral: “(...) Comme je le disais, j’avais l’impression de jouer au théâtre avec décor restreint, avec juste trois portes et une table.” Na película de Oliveira, da mesma forma que na peça de Brandão, também constatamos planos expressionistas. No segundo quadro do filme, por exemplo, apresenta-se um jogo de claro-escuro e uma luminosidade que favorecem uma típica atmosfera de terror expressionista e de seu viés fantasmagórico. Outra prova do respeito que o cineasta tem ao texto teatral está na caracterização física e psicológica das personagens, que se afasta muito pouco das indicações dadas pelo dramaturgo.

Entretanto, em se tratando dos diálogos, que transcorriam quase que integralmente, no filme, como os do primeiro e segundos atos da peça, Oliveira rompe a proximidade com o texto dramático no terceiro ato. A cena final do filme não reproduz o monólogo inquieto e agoniado de Gebo. Apenas o mostra sentado à mesa, à noite, após conversar com Sofia e dizer-lhe que tudo estava arranjado. Amanhece. Gebo, após passar a noite em claro, ali permanece, na mesma posição, até ser levado pelos policiais.

Eis um distanciamento significativo, que traz, no filme, resultados diferentes da peça – dada a importância do terceiro ato no drama, que consolida, juntamente com o quarto ato, a estética expressionista como a perspectiva mais coerente para uma leitura interpretativa da peça. Embora a estética expressionista apareça nas duas obras aqui consideradas, e no

⁴⁷ Com efeito, não seria de estranhar aqui uma revisitação da história de Portugal, que Oliveira já mostrara em *Non, ou a vã glória de mandar* (filme que retoma a figura de Dom Sebastião na batalha de Alcácer Quibir), em *Palavra e utopia* (2000), em *O Quinto Império – Ontem como hoje* (2004), em *Cristóvão Colombo – O enigma* (2007) e em *Painéis de São Vicente de Fora: Visão poética* (2010). A mesma revisitação dá-se no curta-metragem realizado no mesmo ano de *O gebo e a sombra*, *O conquistador conquistado* (acerca da trajetória do primeiro rei português, D. Afonso Henriques), e também no último filme de Oliveira, *O velho do Restelo* (2014). Recentemente, Renata Soares Junqueira apresentou uma análise muito acertada sobre *O velho do Restelo*, no XXV Congresso Internacional da ABRAPLIP, realizado nos dias 8 a 13 de novembro de 2015 em Manaus/AM.

⁴⁸ Exceções estas que são explicadas pelo próprio Manoel de Oliveira em entrevista a Antônio Preto. O diretor explica que no filme existe uma troca sutil de cenário, visto que a câmera focaliza, por exemplo, a visão externa da casa de Gebo e Sofia à procura de João. Isso porque, segundo o cineasta, não é viável, na peça, nenhuma rua ou diferentes cenários. É diferente com o cinema, que, segundo Oliveira, é a manifestação artística mais ampla que o teatro – e, no entanto, menos ampla que a literatura.

filme de Oliveira se deixe notar, como apontamos brevemente, no cenário e na iluminação, por exemplo, é evidente que o cineasta, ao abrir mão do quarto ato da peça de Raul Brandão, despreza também um ponto essencial ao herói expressionista. Em outras palavras, ao eliminar completamente o quarto ato, Manoel de Oliveira opera uma perda da *essência dramática* primordial ao drama expressionista, pois o cineasta elimina precisamente a transformação interior, que é cara ao herói do drama expressionista e que, na peça de Brandão, se realiza no último ato, quando o Gebo se liberta das amarras sócio-morais, do seu dever alienante, e assume o seu *eu profundo*, a mesma face amoral e revolucionária de João.

Esse desfecho em que Gebo rompe com Sofia, sua cúmplice e parceira psicológica nos dois atos iniciais da peça, aproximando-se de João (abraçando-se mesmo ao filho, como indica a rubrica última do drama), que antes era parceiro psicológico de Doroteia, revela afinal uma tensão máxima e uma brusca reviravolta que estão ausentes do filme de Manoel de Oliveira, cujo desfecho evidencia outra escolha. Para Michael Lonsdale, o final da peça é, sem dúvida, mais otimista do que o do filme, talvez porque, na peça, a metamorfose sofrida por Gebo é irônica e profundamente humana; ora, a vida passa a ter algum sentido, embora trágico: o velho livra-se da opressão sócio-moral que tanto o engessou e o desumanizou. Contrariamente, a redramatização feita por Manoel de Oliveira prioriza mostrar o meio, o ambiente que levou as personagens ao desespero e à falsa confissão. A importância dos questionamentos filosóficos resgatados pelo cineasta não está na conclusão do caso. Manoel de Oliveira, ao pensar o cinema como teatro filmado, como bem aponta Areal (2011), deixa aos espectadores a sugestão moral, “que é um juízo filosófico sobre a sociedade que assim é representada.”

Deveras, tem-se uma obra cinematográfica gerando um olhar atento que beira o desespero sobre a vida de resignação de Gebo, trazendo à tona uma profusão de pequenos temas, já propostos por Raul Brandão e transpostos ao século XXI pelo cineasta do Porto, de modo que se identificam no final da obra cinematográfica *nuances* de Portugal, nação edificada pelo ideal e dever das ações gloriosas e, em crise, à espera de salvação – talvez à espera de um novo Dom Sebastião.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Raul. **O Padre**. Lisboa: Vega, 1982.

_____. **Teatro**. Lisboa: Ed. Comunicações, 1986.

_____. **Húmus**. Lisboa: Vega, 1991a.

_____. **Húmus**. Lisboa: Vega, 1997.

_____. **Memórias (Tomo I)**. Lisboa, Relógio d'água, 1998.

_____. **Memórias (Tomo III)**. Lisboa, Relógio d'água, 2000.

_____. **Sonhos**. Recolha e Editoração de Vasco Rosa. Lisboa: Printer Indústria Gráfica, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Coleção Mimos, 7).

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. **Estética teatral: textos de Platão a Brecht**. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BORNHEIM, Gerd Albert. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRILL, Alice. O Expressionismo na pintura. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 390-400.

BÜCHNER, George. **Woyzeck**. Tradução de Tércio Redondo. São Paulo: Hedra, 2003.

CASTILHO, Guilherme de; CESARINY, Mário. (Org.) **Cinquentenário da morte de Raul Brandão (1930 – 1980)**. Exposição Biblio-Iconográfica. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1980, p. 10 – 14.

CARDINALE, Claudia. Gebo et l'Ombre de Manoel de Oliveira. **Cahiers du Cinéma**, nº682, Paris, outubro de 2012, p. 7. Entrevista concedida a Antonio Preto.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

CARVAHO, Sônia de Fátima Elias Mariano Carvalho. **Palavra pintada: o texto não-verbal e sua discursividade estética**. Disponível em: <<http://coral.usfm.br/lav/noticias1_arquivos/palavra_pintada.pdf>> Acesso em 27. ago. 2014.

CESARINY, Mario. Raul Brandão e a pintura. In: CASTILHO, G.; CESARINY, M. (Orgs.). **Cinquentenário da morte de Raul Brandão (1930 – 1980)**. Exposição Biblio-Iconográfica. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1980, p. 10 – 14.

DIAS, Fernando Rosa. **Introdução ao Expressionismo**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 1964, p. 11-28.

_____. **O outro de si**. Manifestações do “Outro” no Modernismo português. Lisboa: Arte & sociedade, 1998.

_____. **Ecos expressionistas na pintura portuguesa entre-guerras (1814-1940)**. Lisboa: Campo da Comunicação, 2011.

DIAS, Maria Heloísa Martins. **A estética expressionista**. Cotia: Íbis, 1999.

EÇA DE QUEIROZ, J. M.; ORTIGÃO, Ramalho.; MÓNICA, Maria Filomena. (Coord.). **As Farpas** – Crónica mensal da política, das letras e dos costumes. Parede (Portugal): Princípia, 2004.

EIRAS, Pedro. **Esquecer Fausto**. A fragmentação do Sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Liansol. Porto: Campos das Letras, 2005, p. 11-45.

ELGER, Dietmar. **Expressionismo: uma revolução alemã na arte**. Köln: Taschen, 2003.

FERNANDES, Sílvia. A encenação teatral no Expressionismo. In: GUINSBURG, J. (Org.) **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 223-285.

FERREIRA, Vergílio. No limiar de um mundo, Raul Brandão. In: **Espaço do invisível II** (ensaios). Lisboa: Arcádia, 1976. p. 171-224

FRANCHETTI, Paulo. **Estudos de literatura brasileira e portuguesa**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

FREUD, Sigmund. **Psicopatologia da vida cotidiana**. 2. ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

_____. O estranho. In: **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. 7, p.85-124.

_____. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2015.

GARCIA, Silvana. **As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas**. São Paulo: Hucitec, 1997.

GUINSBURG, Jacob. (Org.). **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Stylus, 11).

GREGOLIM, Maria do Rosário Valencise. Recitações de mitos: a História na lente da mídia. In: GREGOLIM, M.R.V. (Org.). **Filigranas do discurso: as vozes da História**. Araraquara: FCL – UNESP, 2000. p. 19-33.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de Cromwell. Tradução de Célia Berrettini. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Elos, 5).

JUNQUEIRA, Renata Soares. A obsessão das sombras ou culto do fragmento e pulverização da identidade no teatro de Raul Brandão. **Scripta**, n.13. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, p.137 -161.

_____. **Transfigurações de Axel**: leituras de teatro moderno em Portugal. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

_____. Visões do inferno ou a cena deformada: uma leitura do Expressionismo no teatro de Raul Brandão. In: RIOS, O. (Org.). **Raul Brandão, um intelectual no entre-séculos: estudos para Luci Ruas**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014.

KARNAL, Leandro. **Pecar e perdoar**: Deus e o homem na História. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2016.

KAYSER, Rudolf. O novo teatro. In: DIAS, M. H. M\|. **A estética expressionista**. Cotia, SP: Editora Íbis, 1999, p. 106-109.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MENDES, Manuel. R. B. **Pintor das horas perdidas**. Colóquio Artes e Letras, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, v. 26, p. 31-33, 1963.

LIMA, Mariângela Alves. Drama expressionista. In: _____ GUINSBURG, J. (Org.). **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 189-221.

LOURENÇO, Eduardo. Cultura portuguesa e Expressionismo. In: _____ **A nau de Ícaro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 23-36.

MACHADO, Álvaro Manuel. **Raul Brandão entre o Romantismo e o Modernismo**. Lisboa: ICALP, 1984. (Biblioteca Breve, 88).

MAIA, Gleidys. Gênero e circunstância: uma leitura do risível em Raul Brandão. In: RIOS, O. (Org.). **Raul Brandão, um intelectual no entre-séculos**: estudos para Luci Ruas. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014.

MARTINS, Rita. **Raul Brandão: o texto e a cena**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007. (Estudos e Temas Portuguesa).

MOURÃO-FERREIRA, David. Nota sobre o Teatro de Raul Brandão. In: _____ **Tópicos de Crítica e de História Literária**. Lisboa: União Gráfica, 1969, p. 109-116 e 117-130.

_____. Releitura de Húmus. In: **Tópicos Recuperados**. Lisboa: Caminho, 1992, p. 181 – 189.

NEMÉSIO, Vitorino. **Sob os Signos de Agora**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995. (Obras Completas – Vol. XVIII).

REBELLO, Luiz Francisco. **Imagens do teatro contemporâneo**. Lisboa: Ática, 1961, p. 195-211.

_____. **História do teatro português**. Lisboa: Europa-América, 1972.

_____. Prefácio. In: BRANQUINHO DA FONSECA, António José. **Teatro**. 2 ed. Lisboa: Portugália, [1974?]. p. 7-37.

_____. Um teatro de dor e de sonho. In: BRANDÃO, Raul. **Teatro I**. Lisboa: Ed. Comunicações, 1985.

_____. Um teatro de dor e de sonho. In: BRANDÃO, Raul. **Teatro**. Lisboa: Comunicações, 1986.

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

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PESSOA, Fernando. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**. Lisboa: Ática, 1966.

PIERINI, Mágnia Tânia Secchi. **Os Pescadores e As Ilhas Desconhecidas, de Raul Brandão: Entre Itinerários e Paisagens, a Miséria**. 2013. 312f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2013.

_____. Entre tintas e palavras: tonalidades impressionistas em *Os pescadores e As ilhas desconhecidas*. In: RIOS, O. (Org.). **Raul Brandão, um intelectual no entre-séculos: estudos para Luci Ruas**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014.

PIRES, Antonio M. B. Machado. **O essencial sobre Raul Brandão**. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.

RAMOS, Afonso. **Cozinha da Casa de Manhufe**. 2013. Disponível em: <<http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?langId=1&visual=2&article=69549&ngs=1&queryParams=,autor%7CAmadeo%20de%20SouzaCardoso&queryPage=18&position=5>>. Acesso em 27. ago. 2014.

RIOS, O. P. **A experiência estética de Raul Brandão: Variantes textuais e Construção narrativa em Húmus**. 144 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas – Literatura Portuguesa) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

_____. (Org.). **A experiência estética de Raul Brandão: palavras, destroços, ruínas**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2013.

ROSENFELD, A. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Debates, 153).

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SARAIVA, José Hermano. **História Concisa de Portugal**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1999. (Coleção Saber).

SEABRA PEREIRA, José Carlos. 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.

SCHEIDL, Ludwig. **O Expressionismo literário: poesia, prosa, drama**. Coimbra: Minerva, 1996.

SEIXO, Maria Alzira. A. Introdução: In: **Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

SOUZA, Raquel S. Mandanêlo. Raul Brandão na revista Seara Nova. **Revista Crioula**, n. 2, nov. de 2007. Disponível em:
<<http://www.fflch.usp.br/dlc/revistas/crioula/edicao/02/Artigos/ArtigosRaquelSMandaeloSouza.pdf>> Acesso em 14 mar. 2016.

STRINDBERG, August. **O sonho**. Tradução de João da Fonseca Amaral. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011. (Cinema, teatro e modernidade).

THAMOS, Márcio. Figuratividade na Poesia. **Itinerários**, Araraquara, n.especial, 101-118, p. 101-116, 2003.

VASQUES, Eugênia. **Expressionismo e teatro**. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2007. (Coleção Teorias da Arte teatral).

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

_____. Raul Brandão: do imaginário finissecular ao Expressionismo grotesco. In: RIOS, O. (Org.). **Raul Brandão, um intelectual no entre-séculos: estudos para Luci Ruas**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014.

WEDEKIND, Frank. **O despertar da primavera**. Trad. Maria Adélia Silva Melo. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1991 (Clássicos de Bolso, 64).

WILSON, Edmund. **O Castelo de Axel – estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOLF, Norbert. **Expressionismo**. Tradução de Maria do Rosário Paiva Boléo. Lisboa: Taschen, 2004.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BRANDÃO, R. **Memórias (Tomo I)**. Lisboa: Relógio d'água, 1998.

_____. **Memórias (Tomo II)**. Lisboa: Relógio d'água, 1999b.

_____. **Memórias (Tomo III)**. Lisboa: Relógio d'água, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

BISCHOFF, Ulrich. **Edvard Munch (1863 – 1944):** Imagens de Vida e de Morte. Taschen GmbH, 2006.

CURY, Jorge. **Raul Brandão, uma voz dramática**. 1971. (Tese - Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1971.

DUPLO. In: CEIA, C. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <<http://www2.fesh.unl.pt/edtl/verbetes/D/duplo.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

GUIMARÃES, Fernando. **Ficção e narrativa no Simbolismo**. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção da personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

RÉGIO, José. “Sobre o Teatro de Antônio Patrício”. In: *Estrada larga*, vol. II. Porto, s/d.

REYNAUD, Maria João. **Metamorfoses da escrita. Húmus, de Raul Brandão**. Porto: Campo das Letras, 2000.

RIOS, Otávio. **De trapeiros e vencidos. Efabulação e história em Raul Brandão**. 2012. 280 f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

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).

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Gebo et l'Ombre. Manoel de Oliveira, França/Portugal, 2012, Drama, 91', cor.

ANEXOS

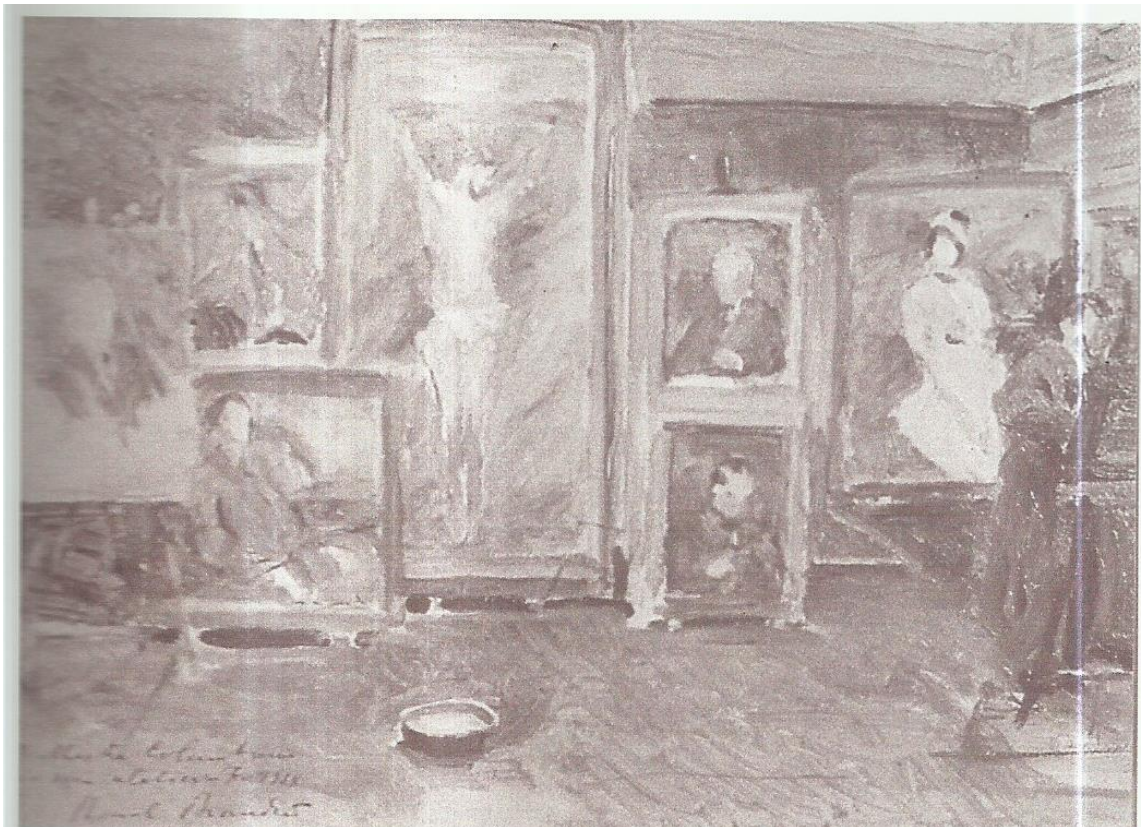
ANEXO 1

Figura 10 – *Retrato de Teixeira de Pascoaes*, por Raul Brandão



Fonte: CASTILHO, Guilherme de; CESARINY, Mário. **Cinquentenário de Morte de Raul Brandão**: 1930-1980. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1980, p. 13.

ANEXO 2

Figura 11 – *O mestre Columbano em seu ateliê*, por Raul Brandão

Fonte: CASTILHO, Guilherme de; & CESARINY, Mário. **Cinquentenário de Morte de Raul Brandão**: 1930-1980. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1980, p. 67.

ANEXO 3

Figura 12 – *O caniço*, por Raul Brandão

Fonte: CASTILHO, Guilherme de; & CESARINY, Mário. **Cinquentenário de Morte de Raul Brandão: 1930-1980**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1980, p. 83

ANEXO 4

Figura 13 – *Pintura*, por Raul Brandão

Fonte: CASTILHO, Guilherme de; & CESARINY, Mário. **Cinquentenário de Morte de Raul Brandão: 1930-1980**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1980, p. 91.

ANEXO 5

Figura 14 – *Paisagem do Marão*, por Raul Brandão

Fonte: CASTILHO, Guilherme de; & CESARINY, Mário. **Cinquentenário de Morte de Raul Brandão: 1930-1980**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1980, p. 119.

ANEXO 6

Figura 15 – *O Pombal*, por Raul Brandão

Fonte: CASTILHO, Guilherme de; & CESARINY, Mário. **Cinquentenário de Morte de Raul Brandão: 1930-1980**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1980, p. 117.