

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Faculdade de Ciências e Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

**LUIZ FRANCISCO REBELLO E A RENOVAÇÃO DA
LINGUAGEM CÊNICA NO TEATRO PORTUGUÊS
POSTERIOR A 1945**

Milca da Silva Tscherne

ARARAQUARA/ SP

2006

MILCA DA SILVA TSCHERNE

**LUIZ FRANCISCO REBELLO E A RENOVAÇÃO DA
LINGUAGEM CÊNICA NO TEATRO PORTUGUÊS
POSTERIOR A 1945**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, campus de Araraquara, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, sob a orientação da Profa. Dra. Renata Soares Junqueira.

ARARAQUARA/SP

2006

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora,

a professora **Dra. Renata Soares Junqueira**, a quem devo grande parte da minha formação acadêmica, pela orientação atenciosa, disciplinada e incomum desde os meus primeiros anos de graduação e, também, pelo empenho em conseguir, tanto no Brasil quanto em suas viagens a Portugal, material e contatos relevantes para a minha pesquisa.

Às professoras que leram este trabalho:

Dra. Lídia Fachin e Dra. Márcia Gobbi, (ambas da FCLAr/UNESP), que participaram do exame de qualificação.

Dra. Flávia Corradin (da FFLCH/ USP) e Dra. Maria Heloísa Martins Dias (do IBILCE/ UNESP), que leram o trabalho completo para a defesa.

À seção de Pós-graduação, em especial, à Maria Clara Bombarda de Brito

pelo acompanhamento e administração essenciais do meu curso de mestrado.

Ao Luís Cláudio Dallier Saldanha

pelas muitas horas, jamais recobradas, dedicadas carinhosamente aos meus interesses.

Ao CNPq

PELO APOIO FINANCEIRO

Dedico aos meus pais
Davi e Marli Tscherne pelo grande amor com que me educaram

e

ao Luís Cláudio
por tornar tudo sempre melhor

Um indivíduo se define tanto – e às vezes até melhor – por aquilo que lhe escapa como por aquilo que ele atinge. Luís XVI e o último czar, anotando sumariamente em seus diários íntimos: “Hoje, nada”, enquanto, em volta deles, desencadeava-se a Revolução, revelam mais de si mesmos do que em qualquer de seus atos ou afirmações. (Simone de Beauvoir, *Balanço final*)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1	13
LEITURA E REPRESENTAÇÃO: DUAS LINGUAGENS CÊNICAS	13
CAPÍTULO 2	24
2.1 TENDÊNCIAS DA DRAMATURGIA PORTUGUESA NO INÍCIO DO SÉCULO XX	24
2.2 A INTERRUPTÃO DO PROJETO MODERNISTA DE RENOVAR O TEATRO PORTUGUÊS	36
2.3 O <i>TEATRO-ESTÚDIO DO SALITRE</i> E SUAS CONTRIBUIÇÕES AO TEATRO PORTUGUÊS PÓS-45	38
CAPÍTULO 3	44
A CRISE DA FORMA DRAMÁTICA NO FINAL DO SÉCULO XIX	44
CAPÍTULO 4	54
4.1 O TEATRO PORTUGUÊS DE LUIZ FRANCISCO REBELLO À LUZ DA TEORIA DE PETER SZONDI	54
4.2 PRIMEIRO MOMENTO: TENTATIVA DE SALVAMENTO DO DRAMA COM A PEÇA DE UM SÓ ATO	60
4.3 TENTATIVA DE SOLUÇÃO DO DRAMA PELA DRAMATURGIA EXPRESSIONISTA	71
4.4 SEGUNDO MOMENTO: TENTATIVA DE SALVAMENTO DO DRAMA NO CONFINAMENTO E NO EXISTENCIALISMO	79
4.5 TERCEIRO MOMENTO: TENTATIVA DE SOLUÇÃO PELA MONTAGEM	92
CONCLUSÃO	126
BIBLIOGRAFIA	133

INTRODUÇÃO

Embora alguns nomes como o de Alfredo Cortez, Raul Brandão e também de modernistas como Mário de Sá-Carneiro, José Régio, Branquinho da Fonseca e Almada-Negreiros já tivessem, na primeira metade do século XX, desenvolvido uma linguagem nova para o teatro português, o processo de modernização teatral não se desenvolveu inteiramente.

Com a ditadura instaurada em 1926 que, por quase meio século, agiu sob o regime de censura prévia (primeiramente ao texto, mais tarde também ao espetáculo), o teatro que se transformava com os modernistas sofreu uma espécie de adiamento, apontando mais uma vez para um problema histórico dessa arte em Portugal, para uma tradição teatral que Luiz Francisco Rebello (n. 1924) - dramaturgo, crítico, tradutor e historiador de teatro - caracterizou como hesitante e descontínua, responsável por isolar, em alguns momentos, o teatro português do compasso dramático europeu.

É nesse contexto específico que esta pesquisa buscou explorar a produção de Luiz Francisco Rebello - dramaturgo que marcou o início da moderna dramaturgia em seu país - cuja principal contribuição foi a de propor uma nova linguagem cênica, claramente identificável não só em sua primeira peça como também na evolução formal que sua extensa produção apresentou ao longo de toda a segunda metade do século XX.

Para mostrá-la, optou-se por três peças escritas e representadas em diferentes momentos e meios e, sobretudo, com linguagens distintas: a primeira, *O mundo começou às 5 e 47* escrita em 1946 especialmente para integrar o segundo espetáculo do Teatro-Estúdio do Salitre (1946-1950) - um agrupamento experimental fundado nesse mesmo ano por Luiz Francisco Rebello, Gino

Saviotti e Vasco de Mendonça Alves - que veio a representar o marco da dramaturgia moderna em Portugal; a segunda peça, intitulada *Condenados à Vida* de 1963, tematicamente afinada com o Teatro Existencialista, e que nos recursos formais recupera inúmeras técnicas advindas das experiências européias do início do mesmo século; e, por último, o teledrama *Todo o Amor é Amor de Perdição*, escrito, produzido e apresentado em 1990 pela RTP (Rádio-Televisão Portuguesa), que encerra, não a produção do autor que continua em atividade, mas o objetivo desta pesquisa que foi o de mostrar, por meio do desenvolvimento dramático de Luiz Francisco Rebello a variedade estética da obra de um dos dramaturgos que atualizaram a cultura teatral portuguesa, resgatando-a de um período no qual prevalecia, nos palcos oficiais, a representação de peças neo-românticas e naturalistas do século XIX, garantindo, finalmente, ao teatro português do século XX um movimento de continuidade ao processo de modernização iniciado pelos modernistas no começo desse mesmo século.

Não obstante a enorme importância do teatro de Rebello, verificou-se uma escassez, provavelmente por ser uma obra recente e ainda em construção, de estudos sobre o teatro de um dramaturgo que, desde suas primeiras peças, obteve grande reconhecimento dentro e fora de Portugal, evidenciado pelas numerosas traduções e encenações de seus dramas. Não raras também foram as ocasiões em que suas peças foram encenadas primeiramente em outros países da Europa para, somente depois e por razões previsíveis, dadas as circunstâncias políticas a partir de 1926, apresentarem-se em seu próprio país.

Aqui, entre nós, seu teatro também foi notado:

Do Brasil, aliás, me chegaram acenos de simpatia por este incipiente exercício teatral: uma carta de Carlos Drummond de Andrade, que nele encontrou “uma esperança teimosa que (lhe) agrada”; e o livro do professor Fernando Mendonça,

da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, *Para o Estudo do Teatro em Portugal*, que assinalou “o ano de 1946 como o marco inicial da renovação do teatro português, levado a efeito pelas gerações dos anos 40 e 50 com a peça de Luiz Francisco Rebello *O Mundo Começou às 5 e 47*” que, segundo ele “deu o sinal de partida para o que viria a ser o mais jovem teatro dos nossos dias”. Se é isto certo, mais que recompensado me sinto por havê-la escrito. (Rebello, 1990, p. 667)

Seu nome já se encontra também nos livros didáticos recentes como o *Panorama da literatura portuguesa* (1997, p. 198), de William Roberto Cereja e Thereza Cochar Magalhães que inserem Luiz Francisco Rebello como o autor-marco do moderno teatro português, sinalizando, mais uma vez, para uma necessidade de estudos brasileiros sobre uma obra recente, cujo autor ainda vive.

A proposta do trabalho foi, a partir de *Todo o Teatro*, livro de coletânea publicado em 1999, no qual Rebello reuniu quinze peças que reconheceu como portadoras de sua identidade teatral, selecionar três delas e investigar o que teria de renovador na linguagem cênica de um dramaturgo que ficou conhecido, desde 1945, justamente, pelas marcas renovadoras de sua linguagem.

O volume apresenta, ainda, um texto de memórias, uma ficha técnica singular, elaborada por ele mesmo, e um prefácio histórico de José Oliveira Barata intitulado ‘O teatro de uma vida’ - que acaba contextualizando aspectos importantes do teatro português de então, atribuindo a Rebello iniciativas decisivas para a modernização da cultura teatral de Portugal. Na verdade, a importância em citar o conteúdo e organização da coletânea justifica-se por evidenciar que Luiz Francisco Rebello, paralelamente à sua atividade de dramaturgo, foi um dos mais importantes

historiadores do teatro português e, também de seu próprio. Sua publicação nesse campo também é numerosa, bem como suas atividades de crítica e de tradução que muito contribuíram para promover a atualização da cultura teatral no seu país. E nas suas memórias aí publicadas contém muito de uma história que ainda poucos conhecem e que merece ser estudada.

Dir-se-ia que, por muito tempo, Rebello foi a solitária base de dados da nossa memória teatral. Intuindo com particular argúcia como era importante situar a nossa realidade teatral, em trabalhos como *Teatro Moderno: Caminhos e Figuras* ou *Imagens no Teatro Contemporâneo*, a Rebello se fica a dever uma visão mais enquadrada daquilo que durante muito tempo foi considerado o anémico panorama teatral português. [...] De Ibsen a Brecht, o autor oferecia a um público interessado os grandes vectores estéticos que, de há muito, tinham moldado o teatro europeu e que, por razões de conjuntura política interna, só com dificuldade e a espaços chegavam até nós. (Barata, 1999. p. 31-2)

Como subsídio teórico, optou-se pela teoria sobre o drama moderno, elaborada pelo húngaro Peter Szondi, cuja abordagem da história e teoria do teatro se faz por meio de um acompanhamento e compreensão sociais que muito interessam para o contexto de criação de Luiz Francisco Rebello (pós-guerra e ditadura), mesclando um pouco da própria filosofia que, historicamente, sempre acompanhou o fenómeno teatral.

Szondi analisa a mudança da forma dramática em onze dramaturgos europeus na sua *Teoria do drama moderno*, apontando sempre como elemento causal da mudança da forma, uma alteração anterior que se localizaria no próprio conteúdo. É assim que formula a teoria da

mudança estilística, desenvolvendo para ela duas etapas: 1) tentativas de salvamento e, outra, de solução para a crise da forma dramática diagnosticada nos fins do século XIX.

Desse modo, foram privilegiadas pelo trabalho as transformações pelas quais a forma dramática passou e o seu contexto a fim de, paralelamente a essa exposição, traçar um perfil renovador nas peças de Rebello.

Como Peter Szondi reflete as mudanças da forma dramática desde os finais do século XIX até a década de 1950 do XX e, como Luiz Francisco Rebello é, ao mesmo tempo, herdeiro e contribuinte desse momento, foi possível reconhecer no teatro de Rebello as novidades que lhe conferiram uma linguagem cênica diferente e, também, justificar as origens das muitas formas por ele desenvolvidas.

Por último, e ainda em tempo, alguns termos como linguagem cênica, amplamente utilizado nesta pesquisa, às vezes, pode deixar o estudioso do texto dramático em uma situação, aparentemente, incômoda, como se ela fosse perceptível somente na encenação e, portanto, um instrumento de análise restrito à realidade do espetáculo como alguns, de fato, defendem.

Por essa razão, o primeiro capítulo, desvinculando-se um pouco dos demais, busca refletir tanto sobre a natureza do texto dramático quanto da do espetáculo, sem hierarquizá-las, uma vez que foi pelo conjunto de, necessariamente, texto e espetáculo, desenvolvidos num tempo próximo um do outro, que o teatro de Luiz Francisco Rebello contribuiu para a formação de um novo momento no teatro português.

CAPÍTULO 1

LEITURA E REPRESENTAÇÃO: DUAS LINGUAGENS CÊNICAS

A noção de que o texto é um dos elementos do teatro, e de fato o é nos espetáculos que dele se valem, impôs como caminho contrário, ou seja, quando o texto não é encenado, que a dramaturgia não é uma forma de teatro. A compreensão de que ela não seria uma forma literária acabada porque pressuporia algo mais para completar-se é muito comum, relegando esse tipo de composição, pela peculiaridade de estruturar-se em discursos diretos, a uma espécie de suspensão ou indeterminação artística porque sua forma não ostentaria, ao contrário de uma narrativa ou de um poema, uma autonomia estética.

Os estudiosos que entendem o texto dramático somente como literatura, via de regra, tendem a definir o teatro como *a arte que transforma, via mise-en-scène, a literatura dramática em espetáculo* (Rosenfeld, 1993, p. 75).

O espetáculo, com sua linguagem própria, independe, evidentemente, de qualquer apoio prévio de uma partitura literária para existir, sendo que há inúmeras modalidades dramáticas em que o texto não participa do processo de formação do espetáculo, muito menos de sua gênese. Colocá-lo, pois, como ponto de partida ou como fundamental à *mise-en-scène* seria forçar tanto a natureza do texto dramático quanto à natureza do espetáculo ou, pior, reproduzir a antiga relação de hierarquia, apresentada por Aristóteles e mantida por Hegel (1996, p.641-2), entre *fábula* e *espetáculo*, na qual o espetáculo, além de derivar-se da fábula, teria na palavra poética o principal elemento da arte dramática.

Rosenfeld é um dos estudiosos que defendem que o texto dramático é em si somente um gênero literário como, a poesia lírica e a narrativa o são. No entanto, ao contrário do que ocorre com as duas últimas, a sua idéia a respeito da dramaturgia é a de uma forma incompleta ou de mera existência virtual e que não se basta com a leitura:

É a representação que lhes confere a totalidade da sua força. Sem o teatro, elas têm apenas uma existência potencial, por mais geniais, por mais brilhantes e admiráveis que sejam. Sua verdadeira força não se revela ao leitor, mas somente ao espectador. (Rosenfeld, 1993, p. 76)

Atrelar a leitura, no caso da literatura dramática, ao enfraquecimento do efeito estético numa época em que a percepção, o conhecimento ou o aprendizado pelo visual conquistou um *status* de maior eficácia, pode, por meio de uma defesa legítima que é a do teatro, uma arte cênico-visual, desfavorecer uma linguagem, também legítima e cênica, que é a da literatura dramática. Considerá-la isenta de uma teatralidade textual é desconsiderar a sua própria forma. O próprio diálogo, como projeção das personagens, e capaz de condensar uma infinidade de traços e caracteres, já suporta uma representação inteiramente direta, no que difere da representação verbal por evocação.

Ninguém defenderia, por exemplo, que *A Divina Comédia* possui uma complexidade semiológica inferior a *A Porta do Inferno* porque Rodin trabalhou com formas, efeitos de sombra e de luzes, imagens com ilusões de movimento, enfim com tudo o que a linguagem e os materiais plásticos podem oferecer aos sentidos, sobretudo aos olhos; e que o código escolhido por Dante para representar sua arte carece de um complemento que o torne pleno. A fonte de emissão dos significados no texto dramático,

como em todo texto escrito, é tão múltipla quanto em qualquer tipo de representação plástica, física, sonora, etc. O que muda, evidentemente, é a linguagem.

A peculiaridade do texto dramático em relação a outros escritos, e a existência de uma teatralidade textual residem na maneira pela qual o texto é estruturado. A sua forma em discursos diretos, construídos sobre intercalação de vozes, comporta uma mimetização intrinsecamente concreta de todo um universo que se estabelece a partir dos diálogos e suas pausas: o simples espaço que separa uma réplica de outra, ou um retorno a três réplicas anteriores para a certificação da origem de determinada fala são indícios da materialização que o texto dramático sofre ao ser lido. Tem-se a cada início de fala a entrada com o nome da personagem que permite acumular, somar e comparar todo o conteúdo de suas declarações.

Sob esse aspecto ele [o diálogo] fica mais próximo do método das artes visuais, no sentido de constituir imagens do mesmo modo que seus originais na natureza (ou seja, a fala das pessoas humana), da mesma forma que a pintura constitui imagística do modo visual. (Peacock, 1968, p. 41-2)

O texto dramático incorpora também procedimentos de atuação que, ao contrário do que se poderia pensar, não se manifestam somente pelas rubricas, - o que reforçaria uma dependência do texto à realização de seu respectivo espetáculo -, mas sob outras formas subsidiadas pelo próprio poder performático da palavra. Para isso, existe na forma dramática um modelo textual específico de linguagem capaz de transformar monólogos e diálogos em unidades cênicas reconhecíveis e passíveis de serem experimentadas esteticamente pela leitura de uma obra do gênero dramático.

O dramático ainda se conserva no modo de enunciação, na construção de diálogos, monólogos ou narrativas e, algumas vezes, no desdobramento dos personagens. Mas a qualidade teatral deixa de ser medida pela capacidade de criar ação. Agora teatral pode ser apenas espacial, visual, expressivo no sentido da projeção de uma cena espetacular. Paradoxalmente, é teatral um texto que contém indicações espaço-temporais ou lúdicas auto-suficientes. (Fernandes, 2000, p. 33)

O argumento de que se perde muito em somente ler uma obra dramática - em função de uma série de elementos que se comprometeriam por ela não ser conduzida ao fim para o qual pretensamente fora criada: o espetáculo -, contém a defesa daquilo que, de fato, seria o ideal: a confluência de linguagens; e não só entre um texto dramático e seu possível espetáculo, mas entre outras linguagens artísticas. Rodin esculpiu cenas da *Divina Comédia* mesmo sendo evidente que se tratava de duas linguagens e de suportes materiais completamente distintos e, portanto, não implicados.

Comumente atribui-se, como um dos comprometimentos impostos pela leitura, a não-possibilidade de o leitor receber as falas simultâneas ou aquelas imbricadas umas nas outras, como de fato se apresentariam no espetáculo: num só tempo. A escrita como algo linear dentro de um processo de contigüidade impediria as duas vozes, os dois enunciados de serem atualizados ao mesmo tempo. Esse argumento, revelador de uma certa ingenuidade ou não-familiaridade com algumas convenções de linguagem, seria muito semelhante à menção aristotélica sobre o tempo da ação na tragédia grega - que não deveria ultrapassar, pela prática dos poetas, uma revolução solar sob o risco de comprometer a

compreensão do público -, dada a discrepância entre os dois tempos: o real e o da ficção. Ao mencionar essa compreensão, ou melhor, essa convenção no trato da questão temporal na tragédia, a da desejável harmonização entre os dois tempos, conclui-se que, considerando a evolução da linguagem teatral, a convenção de tempo no gênero dramático ainda era bem precária.

Hoje, o argumento de que o texto lido não reproduziria adequadamente a dimensão simultânea do texto em representação revela o desprezo pelos próprios limites que toda linguagem, enquanto código e convenção social, possui.

A possibilidade de fala simultânea, por exemplo, não se estende a outras simultaneidades que se esperariam de um texto em representação num palco, mas nem por isso o compromete.

A pluridimensionalidade do tempo da história (Todorov, 1966, p. 139) é um exemplo do limite da ficção. Por exemplo, na encenação de uma peça não é possível assegurar a simultaneidade em todos os momentos em que o texto apresenta os eventos como simultâneos por duas razões: 1) porque todas as presenças exigem um espaço de ação, e 2) porque todas as presenças simultâneas exigem mais do que um espaço de ação: um só tempo de ação. Como não se podem inserir muitos espaços dentro de um só palco ao mesmo tempo por vários motivos, algumas presenças são suprimidas em favor de outras.

A história e a teoria do teatro mostram justamente como a linguagem dramática foi, ao longo do tempo, enriquecendo-se com uma série de convenções capazes de dar conta de remediar todos os entraves de execução cênica. Na maioria dos casos, para o problema da simultaneidade ser solucionado, minora-se a ausência narrando-a ou, simplesmente, numa economia eficaz, mostrando somente os posteriores efeitos ou as conseqüências dos eventos que não são mostrados em cena. Assim, nem todas as simultaneidades conseguem ser

executadas na representação e, em alguns casos, a encenação enfrenta, não da mesma maneira, os mesmos obstáculos de um texto escrito.

Isso porque a realidade é simultânea - tão simultânea, quanto inapreensível -, não a história que se pretende contar num só conjunto de espaços, seja ele descrito numa narrativa, cuja linearidade se impõe como trajeto obrigatório, seja ele o espaço materializado do palco, incapaz de representar, na maioria dos casos, muitos espaços simultaneamente. É neste limite da linguagem teatral, tanto dramática quanto espetacular, que se situa a convenção pela qual o gênero dramático, com seu modo de articulação próprio aplicável e exequível a todo enredo, consegue mimetizar a matéria desejada.

Ainda sobre as limitações às quais todo gênero está exposto, Manzoni, líder dos românticos italianos, destaca as implicações temáticas e formais que o predomínio das unidades clássicas impôs às produções neoclássicas, impedindo-as de explorar temas insubmissos a determinados regramentos:

(...) os autores franceses foram freqüentemente condenados por superenfatizar as intrigas amorosas. Isso resulta, sugere ele, do predomínio das unidades: estas impedem os autores de tratar das grandes ações da história, que têm desenvolvimentos complexos e extensos, e força-os a escrever sobre amor, “essa paixão que é de todas a mais rica em rápidos incidentes e portanto mais adequada para ser confinada nessas regras”.
(Carlson,1997, p. 195)

Neste fragmento, é clara a discussão na qual se movimentam certas questões práticas e teóricas do teatro assim como a sua evolução em busca de superação de modelos

e de libertação de algumas imposições, dentre elas a cumplicidade entre texto e espetáculo. O Simbolismo quebrou a cadeia que os atrelava a uma obrigatoriedade de conformação mútua, de uma linguagem adequada à outra, e que, portanto, permitia ao texto fazer somente o exequível no palco, gerando uma produção em que, simplesmente, não se permitiam variações estruturais na linguagem cênica do texto em função dos limites da linguagem cênica do espetáculo.

As experiências artísticas que o teatro europeu fez durante os primeiros anos do século XX evidenciaram, como nunca, a natureza distinta do texto e do espetáculo ao calcular os limites impostos pelo palco (encenação) tradicional no processo de transposição da linguagem cênica do texto para a do espetáculo. A ausência de algumas possibilidades no espetáculo conduziu homens de teatro a uma busca de novos recursos cênicos e de experimentalismos de linguagem diante de uma crescente insatisfação, iniciada com os simbolistas. Stanislávski, por exemplo, lamentava que o palco dispusesse “apenas de ‘meios grosseiros e primitivos’ para satisfazer ‘as mais altas aspirações que nascem das mais puras profundezas estéticas’ do homem” (*apud* Berthold, 2001, p. 407).

Outro ponto de reflexão importante seria o de questionar se todos os textos dramáticos aspiram à representação. As didascálias de certos textos são a grande prova de sua autonomia. À medida que as condições teatrais foram mudando, a forma dramática adquiriu novos contornos. Hoje, como forma dramática, não existe somente o teatro. Considerando a diversidade estética, tem-se, por exemplo, textos que parecem não visar a uma representação, cujas didascálias participam da peça com uma linguagem por vezes lírica, não se comportando de modo convencional, ou seja, sem dar as orientações cênicas de determinado ato ou parte que se inicia. É o caso de algumas produções simbolistas como *Belkiss, rainha de Sabá, d’Axum e do Hymiar* (1894), de Eugênio de Castro, peça que

estaria completamente de acordo com os preceitos de isolamento do Simbolismo: uma peça não para ser encenada a um grupo, mas sim lida por alguém.

De noite. A alcova da rainha no palácio d'Axum. O leito de Belkiss está escondido sob um simulacro de tenda, formado de tecidos preciosos, cujos oiros brilham à luz d'uma distante lâmpada d'argila. De quando em quando, pela janella aberta, entram baforadas de vento morno, que despertam as brasas dos perfumadores. (Castro, 1909, p. 65)

Ou de algumas produções modernas cujas rubricas, duplamente articuladas, alteram o efeito da peça de tal forma que: quando lidas, as auto-reflexões são reveladas nas próprias inscrições autorais e, portanto, com antecipações e com implicações sérias na recepção; e quando encenadas, mantêm-se os elementos responsáveis pela surpresa do espectador, sob outra ordem, devendo ser explorada somente num estágio de maior desenvolvimento dramático, no qual determinadas revelações se manifestariam para o espectador num tempo posterior àquele em que se manifestariam ao leitor.

É o caso da ruptura da ilusão teatral, percebida com mais intensidade na encenação, de *O mundo começou às 5 e 47* (1947), de Luiz Francisco Rebello, peça que marca o início da moderna dramaturgia portuguesa, em que o dramaturgo faz crer à platéia, logo no início do espetáculo, que se trata da entrada do próprio autor ou do diretor de cena no palco para avisar ao público - que está à espera da abertura do pano e do começo do espetáculo - que uma atriz, cujo papel é muito importante na peça, não veio em função de um imprevisto:

(Ouvem-se as clássicas três pancadas, mas, antes de o pano se abrir, aparece à frente o Autor* – que, dando mostras de um grande embaraço, diz para o público:)

*Esta personagem poderá ser substituída por um Diretor de Cena, devendo nesse caso todas as frases serem transpostas para a terceira pessoa, referida evidentemente ao Autor. (Rebello, 1999, p. 47)

Para o leitor, fica esclarecido, desde o início, que se trata de um exercício de metalinguagem. É evidente que Luiz Francisco Rebello prevê a encenação de sua peça e a prepara para isso. Também se vê que Eugênio de Castro faz um uso paratextual bem diverso do de Rebello, tornado suas indicações cênicas discutíveis enquanto tais.

O ato da leitura, mesmo alterando algumas propostas dramáticas, permite reconstruir mentalmente tudo o que é reconhecível no signo verbal, como também visualizar todo esse sistema de representação numa dinâmica de funcionamento similar a qualquer apresentação real do evento que se quer representar. Logo, todo leitor atualiza (ou aciona) a linguagem cênica presente no texto dramático e constrói, pela leitura, as relações intersemióticas a partir dos signos verbais em disposição no texto, ou seja, todo leitor constrói sua *mise en scène*. “*La mise en scène est aussi le produit de l’imagination du lecteur moderne*” (Prodromidès, 1997, p. 428).

Assim, “*l’acte de la lecture est une forme de pratique du théâtre*” (Prodromidès, 1997, p. 424). Como se vê, a prática do teatro é reivindicada também para se dar pelo ato, individual ou não, do leitor que, por meio do imaginar, constrói a ação dramática. Como referenciar e representar verbalmente já são modos ou meios de tornar presente uma

infinidade de ausências, é possível - por se tratar de um texto cuja dinâmica é peculiar -, uma prática de teatro pela leitura.

Não obstante certa tendência - em algumas épocas mais, noutras menos -, de colaboração ou de diálogo da dramaturgia com a linguagem cênica do espetáculo, que se explicita justamente no espaço originalmente separado para a orientação cênica do autor dramático - as rubricas, *didascálias* ou orientações/indicações paratextuais -, este espaço continua a servir mais à leitura do que aos próprios encenadores.

Hoje, após séculos de produção dramática, de inúmeras estéticas, da invenção da imprensa em 1440, da implementação da alfabetização popular em quase todo o mundo, é razoável considerar uma possibilidade de recepção autônoma de um texto dramático: a de leitura. O mesmo para o espetáculo: somente a encenação com ou sem texto (originalmente dramático ou não), e com qualquer *superobjetivo* como propôs Stanilávski (1863-1938), ou seja, com liberdade e independência na linguagem cênica do espetáculo para a adoção de qualquer tese criativa (superobjetivo) na interpretação do texto dramático e sem dívidas de fidelidade para com ele ou para com o seu autor (Berthold, 2001, p. 465).

O importante é ter em mente que o texto em discurso direto tem, inerentes à sua forma, elementos cênico-teatrais, e que constitui, portanto, um gênero não só literário como muitos defendem, mas também teatral como defendeu Brecht. Bem como reconhecer que todo texto pode ir ao palco - neste caso, com um bom domínio, não do gênero, mas da articulação dialógica que permite introduzir qualquer conteúdo numa forma dramática, capaz de preparar qualquer linguagem à recepção teatral. Essa possibilidade de tráfego entre linguagens é a grande prova de que se trata de convenções e de acomodações bem distintas, mas com a presença, em ambas, de uma essência cênica. Neste movimento, ir-se-

ia, como subtitulou Roubine um de seus capítulos, “rumo a uma teoria da dupla soberania” (2003, p. 147).

A partilha com a teoria do espetáculo não só da expressão *linguagem cênica*, mas também de uma real verificação de sua tarefa e alcance no texto dramático, proporcionaria um aparato teórico diferente dos oferecidos, hoje, pela teoria literária e também diverso daquele especificamente espetacular das artes cênicas, e daria à chamada literatura dramática um domínio mais definido de sua natureza e uma manipulação de análise mais ajustada à sua linguagem.

CAPÍTULO 2

2.1 TENDÊNCIAS DA DRAMATURGIA PORTUGUESA NO INÍCIO DO SÉCULO XX

As tendências da dramaturgia portuguesa no princípio do século XX são, inicialmente, muito parecidas com as dos demais países europeus. Até a instalação do Estado Novo em 1926, Portugal estava afinado com a Europa no propósito de continuar - a partir das inovações de linguagem que os *ismos* do começo do século preconizaram, sobretudo o surrealismo, o futurismo e o expressionismo - o desenvolvimento de uma arte moderna. Num dos inúmeros artigos e manifestos do movimento, escrito em 1913 pelo principal porta-voz futurista russo, Vladimir Maiakóvski (1893-1930), encontra-se um famoso pedido de libertação para o teatro, *para que ele se transformasse outra vez numa arte significativa* e que fosse deixada para o cinema a tarefa de *efetivar o realismo* (apud Carlson, 1997, p. 331). Em Portugal, a busca não era outra. Em numerosos escritos críticos sobre o teatro da época, é comum deparar-se com a expressão “reteatralizar o teatro”, o que seria nada mais do que resignificar a arte do teatro, tirando-o do esvaziamento causado pelo desgaste da repetição de certas receitas cênicas.

Por sua vez, o expressionismo alemão – o teatro mais significativo da época – partilhava com as outras correntes, a futurista, a surrealista e a dadaísta, a rejeição tanto do naturalismo quanto do simbolismo.

Não obstante a oposição dos expressionistas, certas inovações simbolistas como a simplicidade extrema do cenário, o *tréteau nu* (palco nu) somado à localização do “eu” e do

texto no centro do espetáculo foram retomadas por alguns dramaturgos e diretores no início do século XX como uma das soluções na busca de uma linguagem cênica não-realista. Vê-se que o simbolismo apresentou, pela oposição também aos modelos de representação realistas/naturalistas, muito do programa moderno da arte no século XX.

O naturalismo proclamou a rejeição do enredo, substituindo-o pela concepção documentária. A revolta subsequente contra o naturalismo no teatro chamou-se expressionismo, mas, num aspecto importante (aquele que nos interessa aqui), o expressionismo foi uma continuação do naturalismo. Buscou a realização de um drama sem enredo. O mesmo com o movimento que existiu paralelamente ao naturalismo na última década do século XX: o Simbolismo. O simbolista Maeterlink proclamou uma dramaturgia não só isenta de enredo, mas também de acontecimentos, um drama que perdeu o nome de ação. (Bentley, 1967, p.35-6)

Na prática, as vanguardas contribuíram rápido e especialmente com a ruptura da linguagem cênica do espetáculo, embora esteja muito presente nos textos dramaturgicos também; porém, nestes a manutenção de modelos antigos ou a dificuldade de desarraigamento tenham muitas vezes produzido somente um experimentalismo, sem contribuições duráveis. Os cenários com ilusão de profundidade e distância, tridimensionalidade e produção de sombras, que foram os grandes suportes cênicos para a linguagem simbolista, são resultados de um uso de luz que o teatro até então não havia feito. O pioneiro nessas explorações técnico-cênicas foi um dos grandes reformadores

simbolistas do palco: Edward Gordon Craig¹, que já nos primeiros anos do século XX planejou visões completamente novas de luz e espaço.

Além do norte dado pelas contribuições inumeráveis das vanguardas do início do século XX, houve a partir de 1914 um turbilhão de eventos e mudanças político-sociais advindo das Grandes Guerras, da Revolução Russa e do processo de modernização das grandes metrópoles.

O fenômeno nazi-fascista, que ecoou na linguagem artística, bem como nas reflexões novecentistas sobre a estética, estendeu-se, com efeito, para além das fronteiras políticas e encontrou em inúmeros artistas (alemães, italianos e até brasileiros) verdadeiros porta-vozes do regime. O próprio contexto de introdução do drama falado em estilo ocidental no teatro chinês é um exemplo, especificamente, do teatro a serviço de determinada causa, implantado quando propagandistas políticos da Revolução de 1907 conseguiram finalmente ocupar palcos chineses e vincular, por meio deles, o seu programa sedicioso. O novo drama falado, num contraste nítido com a linguagem estilizada da Ópera de Pequim e até mesmo do Teatro de Sombras, tematizava *os mártires da revolução, a revolta do povo e o orgulho nacional* (Berthold, 2001, p. 73).

No ocidente, a tendência ao envolvimento político, ou ao menos a um comportamento cívico mais consciente, em face de tantos acontecimentos importantes, formou estéticas – umas mais engajadas, outras menos - politicamente comprometidas com alguns temas. O Teatro do Absurdo, o Teatro Existencialista, o Teatro Épico, o Teatro Político, o Teatro Pobre, o Teatro do Oprimido são alguns exemplos que demonstram como

¹ Craig editou durante 21 anos a *The Mask*, uma revista especializada em teatro, cujos temas abrangeram todos os aspectos do teatro, sobretudo os caros à época como: ilusão, naturalismo e estilismo cênico. Craig é autor também do conhecido livro *The Art of Theatre* (**A Arte do Teatro**), publicado em 1905.

a arte teatral posicionou-se diante dos efeitos desumanizadores dos inúmeros acontecimentos que marcaram a primeira metade do século XX.

Além das heranças das duas grandes guerras, Portugal em 1926 passou a viver um regime de ditadura que só iria terminar em 1974, ou seja, quase meio século de autoritarismo. Sob o regime de censura prévia, o programa modernista de Branquinho da Fonseca, Almada Negreiros e José Régio, entre outros, foi adiado por causa da sua falta de motivação por verem suas criações censuradas. Isto para não mencionar o isolamento ao qual o país foi submetido.

Na década de 1940 houve um afrouxamento do aparelho censório muito aproveitado pelos grupos de teatro amador que fizeram uma verdadeira renovação no repertório. Na tentativa de aproximarem-se da produção europeia, esses agrupamentos experimentais conseguiram colocar em cena peças importantes de Giraudoux (*Electra*), Shaw (*Pigmalião*) e Tolstói (*O cadáver vivo*), em montagens de um discreto mas seguro cunho moderno (Rebello, 2000, p. 77).

Até o final da década de 1950, Portugal conseguiu encenar representativas obras da dramaturgia contemporânea. O país conheceu Anouilh, Cocteau, Lorca, Miller, Priestley, Buero Vallejo, Tennessee Williams, Ionesco, De Filippo. Entre os clássicos, estiveram regularmente nos palcos portugueses, de 1945 em diante, Molière, Shakespeare, Calderón, Goldoni, Kleist, Gogol e Tchecov.

Enfim,

Com o final da década de 1950, os ponteiros do relógio pareciam querer aproximar-se da hora mundial. Foi levantada a interdição que pesava sobre várias peças, nacionais e estrangeiras, entre as quais as *Seis personagens à*

procura de autor, de Pirandello, que absurdamente Portugal era o único país do mundo civilizado a não ter ainda visto em cena. Em 1959 a obra-prima de Beckett, *À espera de Godot*, encenada por Francisco Ribeiro, constitui-se num dos momentos mais altos do teatro do pós-guerra, e é finalmente autorizada (é certo que a uma companhia brasileira) a representação de uma peça de Brecht, *A alma boa de Se-Tsuan*. Mas o escândalo suscitado por aquela, e a proibição desta ao fim de cinco representações, a pretexto de “perturbar a ordem pública”, foram o prenúncio de novo endurecimento da censura, que o contexto político posterior à fraude eleitoral de 1958 (assalto do “Santa Maria”, início da guerra colonial, anexação dos territórios indianos, assassinato do general Humberto Delgado, candidato às eleições presidenciais de 1958, movimentação estudantil) aleitava (Rebello, 2000, p.78-9)

Somente em 1974, quando de fato chegou ao fim a ditadura no país, é que o teatro, nas palavras de Luiz Francisco Rebello, sensível como um sismógrafo às mutações sociais, tomou o fôlego da liberdade, desenvolvendo uma ininterrupta e expressiva produção até os dias atuais, da qual Rebello ainda é um dos grandes colaboradores.

Mas o longo período de ditadura deixou, sem dúvida, um vazio cultural considerável. Poucos meses antes de o regime acabar, a Sociedade Portuguesa de Autores constatou que o número de representação de peças nacionais havia caído de dez encenadas em 1969 para nenhuma no final de 1973. Além do vazio, a ditadura também levou à exaustão a esperança de alguns nomes importantes como o de Bernardo Santareno, um dos principais dramaturgos portugueses da primeira metade do século XX:

Sou português, escritor e tenho quarenta e cinco anos de idade. [...] Assim tenho vivido, assim temos vivido em Portugal. Tenho quarenta e cinco anos e... estou farto, cansado, já não acredito em nada. Esta será a minha última peça. Estou desesperado, a vida dói-me horivelmente. Sim, esta representação é, gostaria que fosse, uma despedida. Uma despedida sem amor. Perdi tudo. O que lhes possa acontecer a vocês, espectadores, mesmo aos mais jovens, já não me interessa. Esperança, progresso, luta, futuro, beleza, camaradagem, povo, juventude... são papéis rasgados para mim. Tiraram-me tudo. Já não posso mais. Esta, repito, será a minha última peça. Uma peça autobiográfica. Escrevi-a na prisão. (Santareno, 1974, p. 42)

Portugal viveu, portanto, não tão fortemente os traumas das guerras mundiais como outros países da Europa - o que não o salva dos seus efeitos -, mas a opressão de uma duradoura ditadura. Neste aspecto, Portugal acompanhou o resto da Europa na experiência de um tempo doloroso na primeira metade do século XX, um tempo em que imposições políticas e conseqüências sociais negativas não faltaram. Desse modo, assim como na Europa o teatro, nitidamente, engajou-se politicamente por meio de temas e conteúdos, ações sociais diretas ou apenas em seus textos programáticos, Portugal desenvolveu em seu período de ditadura um teatro que não se manteve neutro diante do rigor da Censura Prévia, mas que conseguiu encenar, não todas, mas muitas peças de combate escritas neste período.

A produção de Luiz Francisco Rebello é um exemplo de como foi possível, mesmo em ditadura, renovar a linguagem cênica e propor um teatro novo num momento de ausência de libertada, no qual a exploração das possibilidades de linguagem - tanto para escrever quanto para encenar - não se era plena.

Ao contrário de seu contemporâneo e continuador do programa modernista do início do século, o dramaturgo José Régio, que criou uma dramaturgia avessa a temas ou tratamentos políticos, a dramaturgia de Luiz Francisco Rebello, na esteira de algumas tendências européias, moveu-se numa direção em que se confundem o político, o social e o filosófico.

Hauser (1995, p. 476) situa a origem do drama burguês num fato social e político, numa conquista de uma classe que reclamou para si um novo herói, um novo ambiente a ser representado, com, entre muitos outros aspectos formais, novos temas e novas linguagens. Atrelando à reflexão de Hauser a visão de Augusto Boal – dramaturgo e diretor brasileiro do final da primeira metade do século XX, criador do Teatro do Oprimido -, segundo o qual todo ato humano é um ato político e, por conseguinte, a arte, como uma atividade humana, seria também irremediavelmente política, constata-se que grande parte da produção desse período situou o humano como portador de uma consciência política inerente à sua condição e que o explicava e definia a sua própria instalação no mundo.

Mesmo quando o Teatro do Absurdo recebeu severas críticas por propor um teatro de alienação - sobretudo as críticas de Lukács, que o acusava de voltar-se somente para experiências formais, isolando o homem de todo o seu contexto social (se é que isto é possível) -, ainda assim pôde-se vislumbrar no seio do Teatro do Absurdo uma reação, muito similar à dos simbolistas do final do século XIX, de insatisfação e desilusão com o tempo presente e, no caso do Teatro do Absurdo, mais com o próprio homem, provocando não um enfrentamento com o presente, que é por vezes suprimido como em *Esperando Godot* (1949) por exemplo, mas buscando uma re colocação das questões humanas num lugar menos coletivo, mais íntimo em que a condição humana encontra-se superior e anterior a um tempo específico capaz de determinar uma compreensão histórica e política

do indivíduo. Interrogado sobre a ausência de questões políticas em sua obra, Beckett respondeu: *Não me interessa por nenhum sistema; não quero ver nenhum traço de nenhum sistema em nenhuma parte* (Beckett, 1976, p. XII).

Jean Vilar (1912-1971), assim como Pushkin e Wagner, considerava ser possível a criação de um grande drama só “naquelas épocas privilegiadas em que uma crença, seja cristã, pagã ou ateística” inspira o poeta e harmoniza-o com o povo que compartilha da mesma convicção (Carlson, 1997, p. 382).

Jean-Paul Sartre (1905-1980) considerava o drama um retrato do processo de engajamento, que lidava não com fator, mas com “direitos” (Carlson, 1997: 383). Camus via no marxismo de Sartre uma perspectiva parcial, uma traição à consciência individual em prol da coletiva. Sartre acusava Camus de má vontade em engajar-se nos processos da história (Carlson, 1997, p. 384). Esta é uma pequena amostra de como o drama foi concebido no século XX. O surgimento de várias poéticas depois do Teatro Épico, herdeiro do teatro naturalista do qual viria a se afastar pela proposta de quebra de ilusão referencial, conduziu a produção dramática da primeira metade do século a uma forte valorização do componente político.

No Brasil, além do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, propagado também no exterior, o grupo representado pelo Teatro de Arena apresentou propostas semelhantes na compreensão do político. Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal marcaram o teatro brasileiro dos anos 50 e 60, comprometidos justamente com um teatro mais político e épico. Guarnieri produziu talvez a peça mais importante do período, *Eles não usam Black-Tie*, de 1958. Evidentemente com acentuado tratamento maniqueísta o Arena, fazendo oposição ao TBC, construiu uma identidade política necessária ao período, cuja principal contribuição foi trazer o coletivo para discussão.

O Teatro de Arena resistiu, mesmo em ditadura, de 1955, ano de sua inauguração, até os anos 70. Vítima da censura prévia ao texto e, também, ao espetáculo mesmo depois de liberado, o Teatro de Arena guardou em sua memória passagens curiosas do autoritarismo como esta, por exemplo, narrada por Guarnieri durante uma entrevista:

Primeiro a gente era obrigado a mandar o texto. Depois a censura acompanhava o espetáculo. Em 58, *Black-Tie* foi censurado. A certa altura, Romana dizia assim: Ele está no Dops? Vamos depressa, se não ele entra na pancada”. Aí o exército tirou e ficou assim: “No Dops? Minha Nossa Senhora!”. Isso foi pior, o público morria de rir, porque a Lélia [Abramo] dizia “Minha Nossa Senhora!” como se dissesse “Mataram o homem!”.
(Guarnieri *apud* Salomão, 2001:118)

Enfim, o que se quis, até agora, foi dar uma pequena amostra do contexto do drama do século XX que, numa variadíssima produção, privilegiou, contudo, de maneira bem diversa da do século passado, as tendências de conceber o homem e a sociedade a partir da consciência política, da consciência de coletividade. Curiosa e paralelamente, foi desenvolvida também a temática do *homem só* que acabou por revelar que, na presença de outros ou não, o homem moderno estaria sempre só. Essa tendência temática caracterizou-se como mais um elemento causal da crise do drama moderno, formada, justamente, sobre a falência das relações intersubjetivas.

O homem como produto de guerra, de atrocidades e de autoritarismos é representado nesse período ora como um ser solitário, isolado ou incompreendido, ora como um animal social, com sérios problemas relacionais, mas solidário. Em ambos os

casos, a crise na relação intersubjetiva, que chegara até o drama no final do século XIX, sofre uma intensificação.

A dramaturgia do eu, modelo do Teatro Expressionista, o Teatro Épico de Brecht, o Teatro Político de Piscator, entre outros, constituíram, portanto, aquilo que Szondi chamou de tentativas, não mais de salvamento, mas de solução para a crise dramática instaurada no século XX.

Em 1929, um importante livro intitulado *O Teatro Político* defendeu uma nova tese para a linguagem cênica do drama. Seu autor, Erwin Piscator, foi além do que propusera o naturalismo e ampliou o espaço cênico, elevando literalmente o teto do espaço cênico para poder “abranger o mundo” e o conceito de proletariado lúmpen:

[...] Em 1925 eu já não podia mais pensar nas proporções de um aposento apertado com dez homens infelizes; queria pensar nas dimensões de um bairro miserável da metrópole moderna. O conceito de proletariado lúmpen estava em discussão. Eu tinha de ampliar os limites da peça para abranger esse conceito. [...] Assim no todo da peça a minha tendência era, sempre que possível, elevar a dor psíquica do indivíduo até chegar ao geral, ao que há de típico na atualidade, dilatando o espaço estreito para alcançar o mundo. (*apud* Szondi, 2001, p. 128)

A crença em que: o ser social determina o pensamento, e não o contrário, a proposta de trabalhar com argumentos, e não mais com sugestões, a certeza de que o homem é mutável e modificador, a percepção de que o teatro não incorpora um processo e, sim, o

narra, entre outras, foram enumeradas e apresentadas por Brecht na sua proposta de criação de um teatro não-aristotélico: o teatro épico.

Assim, não é difícil perceber o suporte teórico e prático que o Teatro Épico deu ao Teatro Político e como se formou uma nova poética que dividiu em formas e linguagens distintas o drama aristotélico (o tradicional) e o não-aristotélico (o épico) no século XX.

Enfim, neste contexto específico da primeira metade do século XX, a variada produção teatral privilegiou a consciência política, a consciência da coletividade mesmo quando, nas palavras do estudioso do teatro português Fernando Mendonça o homem era apresentado sob a temática do *animal social*, desenvolvida a partir dos efeitos de escassez que toda guerra produz.

[...] peças de teatro que, multifacetadas na sua estilística teatral, conduzem, no entanto, a duas perspectivas fundamentais: a do homem solitário e a do homem solidário. Problemas de solidão e relação eis o que o teatro português dos nossos dias intensamente nos comunica. Ver-se-á que as gerações de 40 e 50 se empenharam mais em revelar um homem ilhado no mar da incomunicabilidade humana, e que a geração de 60 se debruça, não sobre o homem-ilha, mas sobre o arquipélago social. (Mendonça, 1971, p. 10)

A crise da forma dramática nasce justamente da falência das relações intersubjetivas. Szondi, como teórico do drama alemão do pós-guerra, chama atenção para os *monólogos isolados, embutidos numa obra dialógica* (2001, p. 50), que aproxima muito mais o drama de uma composição lírica, afastando-se naturalmente da dramática. Tchékov,

Ibsen e Beckett compuseram obras dramáticas que exemplificam a crise do drama tradicional. Szondi localiza o início da crise do drama no final do século XIX, quando o seu conteúdo preteriu aquilo que antes prestigiou: o diálogo e a interação humana num presente absoluto (Szondi, 2001, p. 11).

É fundamental registrar que, para Szondi, a forma do drama moderno se define no Renascimento (Szondi, 2001, p. 13). Ao se suprimirem o prólogo, o epílogo e o coro da composição dramática, o diálogo passou a representar a forma absoluta do novo drama. Diferentemente da tragédia antiga, da peça religiosa medieval ou do teatro barroco e ainda da peça histórica de Shakespeare, o drama moderno para Szondi é unicamente aquele que nasce de um despojamento total de composição, de uma redução à relação inter-humana, a fim de o drama definir-se absolutamente como uma forma dialógica, centrada na relação intersubjetiva, cuja única preocupação e ênfase seriam o diálogo.

Szondi aponta, como tentativa de salvamento do drama moderno, o teatro naturalista, que sobre as mesmas bases do drama tradicional buscou a preservação do gênero. Mas o autor encontrou na tentativa épica – que propôs a mudança da forma tradicional do tempo do drama em presente contínuo para a inserção de um eu-épico - a evolução mais procedente com a necessidade de compor um enredo e uma ação que expressassem os novos modelos das relações sociais:

As experiências que começaram a reconhecer o novo conteúdo introduziram, de várias maneiras, uma relação sujeito-objeto no drama, aceitando tanto a presença do criador quanto do público e rompendo com a forma absoluta do drama tradicional. (Carlson, 1997, p. 414)

Ao contrário do movimento sintetizador e centralizador no qual a composição do drama, que nasceu na França do século XVII, se baseava, como continuação, ou seja, como condição de sobrevivência da forma dramática buscou-se, dentre outras tentativas, reestruturá-la produzindo, para isso, composições dramáticas que apontassem para fora de si mesmas a fim de que não se chocassem com os problemas internos da forma em crise - problemas que estavam esterilizando e contrariando a própria forma do drama: o diálogo e a ação. O Teatro Político, aliado à linguagem épica, tentará tirar o homem do isolamento tanto psico-físico quanto do ideológico, e inseri-lo no mundo da coletividade.

2.2 A INTERRUPÇÃO DO PROJETO MODERNISTA DE RENOVAR O TEATRO PORTUGUÊS

A produção teatral no modernismo português foi, sem dúvida nenhuma, substancial. Almada-Negreiros, Branquinho da Fonseca, Raul Brandão, Alfredo Cortez conseguiram, ainda no começo do século XX, desenvolver novos padrões de linguagem para o teatro português. Até mesmo Fernando Pessoa, com a contribuição de uma única peça, *O Marinheiro* (1913), somou-se ao conjunto daqueles que buscavam desafiar os limites da linguagem teatral que se perpetrava na época e a qual todos, inclusive eles, tinham como referência.

O *Manifesto anti-Dantas* (1916), escrito por Almada-Negreiros, é um registro da consciência dos modernistas quanto à necessidade de renovação, de suplantação de um modelo melodramático, ou de tramas simples e previsíveis, que os dramaturgos modernos não mais prestigiavam como representativo para o século XX.

Nesta busca, todos eles inovaram, temática e formalmente, a linguagem dramática. Peças como *Antes de Começar* (1919), *O público em cena* (1932), de Almada-Negreiros; o *Marinheiro* (1913), de Fernando Pessoa, *Os Gladiadores* (1934), de Alfredo Cortez, *O Gebo e a Sombra* (1923), de Raul Brandão representaram um forte movimento em favor de um teatro diferente que começara, portanto, a se fortalecer na década de 1920.

No entanto, uma interrupção parece ter ocorrido neste percurso. Os discursos registrados por Luiz Francisco Rebello, Bernardo Santareno, entre outros, assemelham-se muito àqueles dos presencistas, apontando dessa forma para um evidente processo de ruptura, e não de continuidade como se esperava, no trabalho dos primeiros modernizadores do teatro português.

Assim, fica difícil atribuir a renovação do teatro português moderno somente às produções a partir da década de 1940, embora estas tenham consolidado, de fato, o programa modernista para o teatro. Fernando Mendonça (1971, p. 2) atribui a uma peça de Luiz Francisco Rebello o início da nova dramaturgia no país. De fato, Rebello propôs e conseguiu sustentar uma linguagem completamente nova, cujo modelo estava bem distante daqueles ainda apreciados em Portugal e bem vinculados à estética teatral do século XIX; mas convém ressaltar que uma tentativa já havia sido feita pelos modernistas no começo do século:

Rebello forma-se artisticamente num particular momento de encruzilhada estética, percebendo com rara lucidez que a renovação da nossa dramaturgia passava por uma reavaliação de um legado dramático que, embora irregular e desactualizado nos seus propósitos estéticos essenciais, continuava no entanto a alimentar o gosto público. (Barata, 1991, p. 14)

O ‘malogro’ do projeto modernista do início do século estaria, provavelmente, associado à séria mudança nas orientações políticas de Portugal a partir de 1926, ano em que se iniciara a longa ditadura portuguesa.

2.3 O *TEATRO-ESTÚDIO DO SALITRE* E AS SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA A DRAMATURGIA EM PORTUGAL

O pós-45 foi um período especialmente curioso para o teatro português. Ainda sob o domínio de uma ditadura, que se iniciara em 1926 e que só iria terminar em 1974, a atividade teatral mostrou-se sensivelmente intensa em Portugal. Mesmo com a censura, peças importantes e ousadas foram não só escritas como também levadas ao palco. Almada-Negreiros, Alfredo Cortez, Antônio Botto e José Régio escreveram muito de suas obras nesse contexto.

Mas encenadas em que palcos? Eis outra atividade intensa da época: criar, organizar e manter os teatros amadores, em grande parte também experimentais. Sem subsídios oficiais e com um pouco mais de autonomia do que o mantido pelo Estado, o teatro amador expandiu-se notavelmente desde o impulso inicial do *Teatro-Estúdio do Salitre* (1946-1950).

Fundado por Gino Saviotti, Luiz Francisco Rebello e Vasco de Mendonça Alves, o *Teatro-Estúdio do Salitre* abriu caminho para que, logo depois, surgissem o *Teatro dos Companheiros do Pátio das Comédias* (1948-49), o *Teatro Experimental do Porto*, ambos orientados por António Pedro, o *Teatro Experimental de Lisboa*, o *Grupo Dramático Lisbonense*, dirigido por Manuela Porto (1949-50), o *Teatro de Arte de Lisboa*, o *Grupo de*

Teatro Experimental de Pedro Bom e tantos outros, sem mencionar os teatros e grupos das universidades.

Amadores, experimentais e com poucos recursos, esses grupos buscaram, e conseguiram encenar, o melhor do teatro novo tanto de Portugal quanto da Europa, além de ter muito de suas produções encenadas para além das fronteiras portuguesas, em alguns casos antes mesmo de serem apresentadas em seu próprio país, como é o caso da peça de Luiz Francisco Rebello intitulada *O Dia Seguinte* (1948-49), encenada pela primeira vez em Paris, no Teatro da *Huchette*, em 12 de janeiro de 1953, e em Portugal somente muito mais tarde, em 1958, pelo *Teatro Amador de Lisboa*.

Em função das inúmeras dificuldades pelas quais esses grupos passavam, permaneciam pouco tempo em atividade. O mais duradouro foi justamente o *Teatro-Estúdio do Salitre*, o grupo de Luiz Francisco Rebello que, sustentado por uma sociedade cooperativa, conseguiu manter-se organizado por mais tempo.

Mendonça (1971, p. 17) compara o comportamento político do teatro amador de então, com nítidas intenções intervencionistas, ao do romance neo-realista concretizado também na década de 1940. Foi nesse contexto de comprometimento político, sobretudo com a incessante luta por liberdade, que Luiz Francisco Rebello, com a peça *O mundo começou às 5 e 47* - escrita em 1946 especialmente para integrar o segundo espetáculo do *Teatro-Estúdio do Salitre* -, marcou o início do novo teatro português, com uma nova linguagem e novos recursos cênicos para, mesmo sob ditadura, manter e aperfeiçoar o desenvolvimento de um teatro que, repartindo-se por formatos bem diferenciados como o drama histórico (*A Conspiradora*, de Vasco de Mendonça Alves, escrita em 1913), o drama regional (*Os Lobos*, de Francisco Laje e J. Correia de Oliveira, escrita em 1920, transposta para o cinema por Rino Lupo em 1923, deu origem a um dos mais belos filmes portugueses

da época do “mudo” (Rebello, 1978, p. 105) e a comédia de costumes (*Zilda*, de Alfredo Cortez, escrita em 1921) permanecia sob a égide do naturalismo.

E, mais uma vez, o papel de Luiz Francisco Rebello no cenário do teatro português do pós-guerra é em nossa opinião determinante: não apenas pelo que fez como dramaturgo mas pelo deliberado plano de divulgação a que meteu ombros como ninguém, que ao isolamento político-cultural havia que responder com a busca de sintonias estéticas européias e norte-americanas. (Barata, 1999, p. 13)

Na busca pela atualização teatral portuguesa e na tentativa de aproximar, culturalmente, Portugal da Europa, Rebello contribuiu também com a atividade de tradutor. Traduziu entre outros: Ibsen, Strindberg, Tchekov, Feydeau, Maeterlink, Jules Renard, Gorky, Pirandello, Synge, Wedekind, Sean O’Casey, Lorca, Salacrou, Noel Coward, Emllyn Willians, C. A. Puget, Arthur Miller, Marguerite Duras, Eduardo De Filippo, Beckett, Dario Fo, Brecht.

O engajamento de Luiz Francisco Rebello relativamente à cultura teatral portuguesa foi completo: Rebello foi dramaturgo, tradutor, pesquisador, historiador e empresário do espetáculo. Como fundador do Teatro-Estúdio do Salitre, Rebello empenhou-se em atualizar o público português, até então isolado, da cultura teatral européia, trazendo ao conhecimento de sua nação as grandes novidades de dramaturgos e espetáculos europeus da primeira metade do século XX.

O *Teatro-Estudo do Salitre* contribuiu, essencialmente, com três iniciativas que ao cabo de seus cinco anos de permanência (1950), levaram Portugal a ter uma nova

identidade teatral, destacando-se como o mais produtivo, organizado e duradouro agrupamento experimental que buscava a atualização do teatro português.

A primeira proposta do *Teatro-Estúdio do Salitre*, como grupo renovador, foi ter o compromisso de divulgar a produção portuguesa contemporânea. Em suas apresentações periódicas, as peças representadas eram essencialmente nacionais. Na primeira apresentação, por exemplo, foram encenadas quatro peças, dentre as quais somente uma era estrangeira - *O homem da flor na boca* (*L'uomo dal fiore in bocca*), de Pirandello (1867-1936), representada pela primeira vez na Itália em 1923 -, numa nítida tentativa de exibir modelos europeus de modernidade. Sobre a importância do modelo pirandelliano para o teatro português nesse momento, Rebello escreve um ensaio [redigido em francês em comemoração ao primeiro centenário de nascimento de Pirandello], em 1967, intitulado 'Pirandello e os caminhos do teatro moderno', no qual lhe credita uma importância fundamental especialmente no período pós-45:

Creio que apenas a influência de Brecht sobre o teatro da segunda metade do século XX pode ser comparada à que Pirandello exerceu sobre o teatro da primeira metade, ou, mais exactamente, no período compreendido entre as duas grandes guerras mundiais imediatamente após o termo da segunda.

(REBELLO, 1971, p. 127)

A segunda proposta do grupo foi incentivar os dramaturgos que, reconhecidos como portadores de uma nova linguagem cênica neste contexto, ainda não haviam conseguido encenar suas peças nos teatros oficiais, cujos espaços conformavam-se, com raras exceções, aos modelos convencionais; além de incentivar também prosadores portugueses com uma escrita comprovadamente experimental e moderna a aventurarem-se

como dramaturgos. Alves Redol (1911-1969), com a peça *Maria Emília* (1946), fez parte desse grupo, tendo desenvolvido, posteriormente, outras duas peças: *Forja* (1948), *O destino morreu de repente* (1967).

Com semelhante proposta, o Artist`s Theatre (1953-56), também um agrupamento experimental que em quatro anos montou dezesseis peças originais em Nova York, buscou algo novo para o teatro, inicialmente, nos poetas:

Dando determinadamente as costas ao lucro [Show Business], o grupo incentivava a colaboração de escritores, pintores e compositores, que poderiam, nas palavras de Herbert Machiz, diretor destas encenações, “experimentar com novas perspectivas para si mesmos e oferecer experiências frescas para a platéia”. As peças evitavam o realismo que dominava o palco “sério” da Broadway e, ironicamente, encaravam a situação do homem moderno num mundo complexo, que não se prestava a uma interpretação única ou simples. (Berthold, 2001, p. 520)

Nesta visão e práticas experimentais, estrearam em Portugal, como dramaturgos, nos vários espetáculos do *Teatro-Estúdio do Salitre*: Alves Redol (*Maria Emília*, 1946; *O Menino dos Olhos Verdes*, 1950), Rodrigo de Melo (*Uma Distinta Senhora*, 1947), Pedro Bom (*A Menina e a Maçã*, 1948), Carlos Montanha (*A Fábula do ovo*, 1948 ; *Para lá da Máscara*, 1950), David Mourão-Ferreira (*Isolda*, 1948; *Contrabando*, 1950) e o próprio Luiz Francisco Rebello (*O Mundo Começou às 5 e 47*, 1947).

Também várias peças foram representadas em público pela primeira vez: *O Saudoso Extinto*, de João Pedro de Andrade (1947), *Curva do Céu*, de Branquinho da Fonseca (1947), *Antes de Começar*, de Almada-Negreiros (1949) entre outras.

A terceira proposta do *Teatro-Estúdio do Salitre* em busca de um teatro novo consistiu na auto-sustentabilidade do grupo nas três grandes etapas: na de produção (do texto e do espetáculo), na divulgação e na representação. Ao presidir todo o percurso de levar as peças à cena, o *Teatro-Estúdio do Salitre* garantia aquilo que era essencial para se atualizar o teatro: o imediatismo (aqui, no melhor dos sentidos). Sem a representação quase que imediata, ou seja, sem a divulgação da nova produção portuguesa, o teatro permaneceria à espera do tempo indeterminado de uma imprevisível recepção; e teatro, para os fundadores do Salitre, era o duplo indissociável da totalidade e atualidade. A desvinculação, nesse momento, de texto e espetáculo, de tempo da leitura e de espaço da representação não renovaria o teatro português, não desinstalaria o repertório antigo dos teatros oficiais, opondo-se, desta forma, à proposta histórica do *Teatro-Estúdio do Salitre*, que era a de retomar o programa modernista que fora interrompido em Portugal e dialogar de maneira sincrônica com a produção européia.

De fato, foi pela estratégia de teatro total dos grupos experimentais, ou seja, de texto e espetáculo atualizados num mesmo tempo e num mesmo espaço, que o *Teatro-Estúdio do Salitre* e a peça de um de seus fundadores, *O Mundo começou às 5 e 47* de Luiz Francisco Rebello, entraram para a história do teatro português como acontecimentos inovadores da cultura teatral portuguesa do século XX.

CAPÍTULO 3

A CRISE DA FORMA DRAMÁTICA NO FINAL DO SÉCULO XIX

No teatro, o drama estático de Fernando Pessoa, *O Marinheiro* (1913); as *Três irmãs* (1901), de Tchekov e várias outras peças desafiaram uma forma dramática que ainda era sustentada pela ação e pelo enredo.

As vanguardas européias contribuíram substancialmente para alterar o drama convencional burguês, mas convém lembrar, como bem aponta Szondi (2001, p. 101), que antes mesmo das muitas manifestações inusitadas oriundas do século XX surgirem, a linguagem e as propostas naturalistas do século XIX representaram para o teatro a primeira tentativa de salvamento da forma do drama moderno que se iniciara, para Szondi, ainda no Renascimento, sob a forma do drama clássico, e que, ao longo do tempo passou a apresentar uma espécie de desgaste histórico, cujo ápice deu-se no final do século XIX.

A causa para esse desgaste seria a transformação temática em oposição à forma dramática, cujo contorno era dado, até o século XIX, por três elementos: pelo fato essencial, pelo presente absoluto e pelas relações intersubjetivas. Szondi exemplifica o conflito em que esta tríade conceitual entrou com as dramaturgias de Ibsen, Tchekhov, Strindberg e Maeterlinck:

Em Ibsen, o passado domina no lugar do presente. Não é temático um acontecimento passado, mas o próprio passado, na medida em que é lembrado e continua a repercutir no íntimo. Desse modo, o elemento intersubjetivo é substituído pelo intrasubjetivo. Nos dramas de Tchekhov, a

vida ativa no presente cede à vida onírica na lembrança e na utopia. O fato torna-se acessório, e o diálogo, a forma de expressão intersubjetiva, converte-se em receptáculo de reflexões monológicas. Nas obras de Strindberg, o intersubjetivo ou é suprimido ou é visto através da lente subjetiva de um eu central. Com essa interiorização, o tempo presente e “real” perde o seu domínio exclusivo: passado e presente desembocam um no outro, o presente externo provoca o passado recordado. Na esfera intersubjetiva, o fato restringe-se a uma seqüência de encontros, meras balizas do verdadeiro fato: transformação interna. O *drame statique* de Maeterlinck dispensa a ação. Em face da morte, à qual ele se dedicou exclusivamente, desaparecem também as diferenças intersubjetivas e, assim, a confrontação entre homem e homem. (Szondi, 2001, p. 91-2)

Numa tentativa de formular uma teoria da mudança estilística, Szondi aponta, nesse momento de transição, o naturalismo como a primeira reação à crise do drama e como a primeira tentativa de salvamento para a forma dramática.

É comum o desprestígio reservado ao naturalismo, sobretudo em trabalhos sobre o teatro do século XX, apontando-o como uma linguagem desprovida da capacidade de estilização e otimização muito caras e ostentadas nos cenários e na composição da ação do teatro atual.

No entanto, o naturalismo, com a sua proposta de dar relevância ao material, enriqueceu as relações entre o homem e o meio, o que para o teatro representou o fortalecimento necessário da relação entre personagem e cenário, reavivando as relações dramáticas no século em que, justamente, iniciara a crise na forma dramática: o XIX. E ao contrário do que se poderia pensar, nem “o mimetismo mais intransigente não poderá

excluir completamente procedimentos de estilização de que a representação nunca conseguiu prescindir” (Roubine, 2003, p. 112).

A teoria mimética de representação do naturalismo contribuiu menos com a inovação da escrita do que com “a ambição de se encarregar da totalidade do real, e de dar conta com exatidão” (Roubine, 2003, p. 111). É difícil, hoje, reconhecer a renovação desta linguagem, mas assim como o surgimento da técnica fotográfica permitiu o desenvolvimento de duas artes no século XX - a arte da fotografia e a do cinema - a opção naturalista por montar, nos mínimos detalhes, cenários e por introduzir, no drama, conteúdos livres de qualquer decoro desde que fizessem parte do real, revelou-se, sem dúvida, inovadora, para o contexto do teatro romântico, e fecunda, para a posteridade.

Zola, como o mais famoso teórico da cena naturalista, definiu o modelo estrutural e dramático, entre 1879 e 1881, para o teatro naturalista:

(...) Esse teatro se atribui como missão “fotografar” os meios sociais tais como existem. Na mesma época, os progressos decisivos das técnicas cênicas – mudança da iluminação, que tira partido dos recursos oferecidos pelo domínio do gás e, depois a partir dos anos 1880, da eletricidade: utilização de *trompe-l’oeil* cenográficos cada vez mais elaborados; mobilização de objetos e materiais “verdadeiros”; exploração do praticável etc. (Roubine, 2003, p. 111)

O século XX acabou por abandonar o naturalismo, tal qual o século XIX o conformou, e reabilitou o ator narrador numa nítida assimilação do épico no dramático;

em contrapartida, autorizou tanto a teatralização, no sentido aqui de tornar o texto representável, de textos de ficção literária, quanto a identificação de elementos dramáticos na constituição desses mesmos textos. Esse experimentalismo, muito forte a partir dos anos 70 “na França, com os trabalhos do encenador Antoine Vitez, e, na Inglaterra, com a famosa montagem de *Nicolas Nickleby*, de Charles Dickens, pela Royal Shakespeare Company” (Nunes, 200, p. 40), possibilitou o exercício quase instrumental de verificação de quão entrelaçadas entre si estão a forma dramática e a narrativa (épica).

Nota-se narrativas de Oswald de Andrade (1890 – 1954), sobretudo no romance de 1924, *Memórias Sentimentais de João Miramar*, a influência da linguagem cinematográfica visualizada na construção fragmentária, sintética (*flashes*) ou telegráfica (como foi o romance chamado na época). Convém reconhecer, portanto, uma certa busca da linguagem narrativa por um ritmo mais veloz, dado em geral pela fragmentação e pela sumarização já presenciadas em Machado de Assis no século XIX.

O espírito do século XIX, com seu retorno à natureza, com sua necessidade de investigação exata, ia abandonar a cena, em que excessivas convenções o importunavam, para afirmar-se no romance, cujo espaço era sem limite. E é assim que, cientificamente, o romance se tornou a forma por excelência do nosso século [séc. XIX], a primeira via em que o naturalismo devia vencer. (Zola, 1982, p. 125-26)

Quando Zola afirma que o romance se tornou a forma por excelência do século XIX, ele aponta o teatro como a última linguagem a ser atingida pelas renovações naturalistas por ter sido a grande arte do século XVII e, por suas convenções, ter se

enrijecido a ponto de dificultar sua transformação. Zola acrescenta, ainda, que o teatro só mudaria quando algum mestre afirmasse a nova fórmula e, assim, arrastasse atrás dele a geração seguinte (Zola, 1982, p. 127). O teórico parte, então, do romance para elaborar a teoria do teatro naturalista, defendendo que os gêneros, na verdade, se mantêm interligados (Zola, 1882, p. 121) e que é necessário buscar, nos romancistas, os verdadeiros estilistas da época, como, por exemplo Gustave Flaubert, o estilo impecável (Zola, 1982, p. 133).

Não faltam exemplos em *Esau e Jacob*, romance machadiano publicado em 1904 – nem em qualquer obra da produção romanesca de Machado de Assis –, de certa teatralidade do narrador ao conduzir espacialmente determinada personagem até um local, desdobrar-se em outra narração e capítulos para, adiante, retomá-la no ponto em que a deixou. Num nítido movimento de marcação de cena, o narrador a situa no mesmo espaço e no mesmo tempo, recuperando toda uma unidade cênica que se iniciara, mas não se encerrara, deixando o narrador numa dívida de continuidade para com o narratário. A continuidade é basicamente dramática porque mantém o presente em todo o tempo. A busca por ela é, na verdade, a busca do drama pela cena completa. Em meio à descontinuidade romanesca, a continuidade cênica surge como um componente e complemento teatral ao gênero narrativo:

Em cima, esperava Perpétua, aquela irmã de Natividade, que a acompanhou ao Castelo, e lá ficou no carro, onde as deixei para narrar os antecedentes dos meninos. (Machado de Assis, 1975, p. 77)

Assim o deixamos, há apenas dous capítulos, a um canto da sala da gente de Santos, em conversação com as senhoras. Hás de lembrar que Flora [...]
(Machado de Assis, 1975, p. 126-27)

Como os vários espaços em que ocorrem ações num só tempo não podem ser narrados simultaneamente, mas somente em linearidade, o narrador machadiano constrói e apresenta, segundo uma ordem escolhida esteticamente por ele, os vários *plots*² simultâneos do romance, nos quais opta por um desvendamento de alguns entraves práticos inerentes à tarefa narrativa, como “paralisar” personagens, a fim de articulá-las em unidades cênicas. O retorno às cenas anteriores e sua respectiva continuação sugerem tanto a natureza manipuladora e ativa do narrador, quanto a natureza passiva das personagens que, estáticas, permanecem à espera de um resgate mnemônico do narrador até o seu próximo contexto.

Esses alçamentos que o narrador machadiano faz com suas personagens curiosamente têm como efeito um domínio espacial por parte dos leitores - como se houvesse um cenário fixo sustentando a mobilidade das personagens -, que dialoga sobremaneira com a desejável, para alguns encenadores, inconsciência espacial da cena dramática, atingida somente quando o espaço é dominado a ponto de não ter mais de ser percebido, a fim de que a ação e as personagens alcancem plena soberania.

A opção por apresentar capítulos pequenos além de ter implicações formais a ponto de ser considerada uma renovação de linguagem, como, por exemplo, o inevitável sintetismo presente em cada capítulo, dá à narrativa a exata forma que seu discurso descontínuo pede, com rupturas, espaçamentos, idas e vindas na montagem da ação, no

² O termo *plot* em linguagem televisual é usado como sinônimo de enredo, trama ou fábula. Já na narrativa dramática, *plot* restringe-se à unidade dramática (situação, conflito e solução), formando uma cadeia de acontecimentos que é organizada segundo um modo dramático, escolhido pelo autor.

fluxo temporal e no percurso espacial; ao mesmo tempo em que, formalmente, aproxima-se também do ritmo do texto dramático, completamente separado em atos, quadros, cenas etc.

No teatro, a busca por renovar ou mesclar linguagens não foi diferente no século XX. A crise do drama moderno brota de uma crise apresentada por sua própria forma. Uma vez diagnosticada a causa, elementos de outros gêneros, como o épico, foram testados e incorporados pelo dramático, assim como o contrário também aconteceu como bem se viu na narrativa.

É evidente que o drama trouxe para dentro de si alguns traços épicos, antes mesmo dos estudos de Brecht. Shakespeare, em suas peças históricas, já incluía um narrador a fim de dar conta da multiplicidade de lugares que suas peças ambientavam. “*Como é o caso da frase típica: - Deixemos agora os conjurados na floresta e procuremos o rei, que não desconfia de nada, em seu palácio*” (Szondi, 2001, p. 33). A mudança de cena, por exigir um outro espaço, acontece, neste caso, por meio de uma narração responsável por construir um espaço diegético que funciona, paralelamente, ao mimético.

No entanto, no drama convencional o tratamento dado à questão do tempo não se beneficiava da linguagem épica; “o decurso temporal no drama é uma seqüência de presentes contínuos” (Szondi, 2001, p. 32), de presentes absolutos em que o último é sempre o mais importante por ser um presente em apresentação.

O discurso descontínuo, disseminado em tempos e espaços também descontínuos, cujo pressuposto articulatório capaz de dar unidade a essa descontinuidade era realizado, justamente, pelo eu-épico, fazia parte do universo da narrativa. A manipulação do tempo e outras propostas seqüenciais só foram assimiladas pelo dramático, de uma forma mais intencional e consciente, no século XX, quando o épico é, de fato, assumido como uma possibilidade do drama.

Se para o gênero dramático, a multiplicidade espacial comprometeria o desejável presente absoluto das cenas, em função de sua extensão, verificou-se que na narrativa, a possibilidade de reiteração até à exaustão de determinados lugares, favorecia a apresentação de cenas com passado e futuro.

O romancista tem o tempo e o espaço diante dele; todas as divagações lhe são permitidas, ele empregará cem páginas, se isso lhe agradar, para analisar à vontade uma personagem; descreverá os meios tão extensamente quanto quiser, cortará seu relato, voltará atrás, mudará vinte vezes os lugares; será, em resumo o senhor absoluto de sua matéria. O autor dramático, ao contrário, está encerrado num quadro rígido; obedece a necessidades de todo tipo, move-se apenas no meio dos obstáculos. (Zola, 1982, p. 124)

Luiz Francisco Rebello, ao privilegiar o épico - que é apontado por Szondi (2001, p. 133-34) como uma das tentativas de solução, e não mais de salvamento, para a crise da forma dramática - na peça *Condenados à vida* (1963), ilustrou muito bem o que seria a suspensão do presente absoluto no drama (característica de convenção do gênero dramático), e a adoção do elemento épico (característica de convenção do narrativo).

No prólogo, Rebello apresenta, ludicamente, as personagens numa situação de não-existência; para fazê-lo, o dramaturgo português introduz a indicação de alternância de diálogo, não com os nomes das personagens, como de praxe, ou com sua função, à maneira do teatro expressionista, mas com a indicação de quem serão as personagens no futuro. Têm-se, por exemplo, no prólogo as seguintes entradas de réplica: O QUE SERÁ

AFONSO, A QUE SERÁ LUCIANA. Desta forma, as indicações da direção do diálogo adquirem uma função narrativa na peça quando lida, uma vez que na própria entrada da réplica das personagens existe uma marcação de progressão temporal.

Na encenação, essa antecipação de informação não existe, embora o elemento narrativo esteja claramente marcado pela própria seqüência dramática da peça. No caso da encenação, a entrada A QUE SERÁ LUCIANA impõe que as personagens do prólogo sejam as mesmas das duas partes e também as do epílogo. Como ver-se-á adiante, na análise da peça, o épico se revela nas três seqüências: prólogo, 2 partes internas e epílogo, de tal forma que seria absurda a noção, neste momento, de presente absoluto para o drama epicizado.

Convém ressaltar que a presença de componentes narrativos não está acessível só na entrada das réplicas, mas também em seus interiores. Nas produções modernas é comum encontrar mais referências espaciais em discurso direto do que nas próprias rubricas, partindo, portanto, da própria articulação interna do drama - a fala das personagens - a organização decisiva do espaço cênico. A minimização da didascália em favor da organização espacial intratextual colabora para que, cenicamente, o texto dramático tenha uma continuidade, uma unidade cênica com menos intervenção autoral, com menos orientações técnicas e, conseqüentemente, mais favorável à leitura.

Para finalizar, na nova categoria dramática, formada na década de 1950 na França, que recebeu o nome de Teatro Televisado, o elemento épico assume, diante da recepção, talvez a sua forma mais sutil e manipulável. Sem palavras, ou seja, sem a perspectivação convencional de uma voz narrativa, ao contrário do exemplo dado por Szondi acerca de Shakespeare, o elemento épico revela-se, nesta nova modalidade dramática, por meio de imagens acumuladas, cuja progressão, por si só, conduz cenicamente o telespectador à

compreensão do todo. O enredo dramático deve dar lugar ao “enredo cênico, que decorre espontaneamente de todos os elementos de nosso espetáculo”(apud Carlson, 1997, p. 348) que nada mais é do que a definição da montagem, técnica que Szondi atribui a uma das tentativas de solução para a crise da forma dramática do século XX.

Revelando-se como uma nova linguagem cênica, o teatro televisado foi explorado por Luiz Francisco Rebello que, em 1990, escreveu e viu produzido pela RTP (Rádio e Televisão Portuguesa) seu teledrama intitulado *Todo o Amor é Amor de Perdição*, cuja linguagem representa a técnica de montagem, exposta por Peter Szondi em sua teoria sobre o drama moderno como a última tentativa de solução de crise, a qual será explorada na última peça analisada neste trabalho.

CAPÍTULO 4

4.1 O TEATRO PORTUGUÊS DE LUIZ FRANCISCO REBELLO À LUZ DA TEORIA DE PETER SZONDI

Szondi, em sua teoria do drama moderno, aponta três estádios característicos do drama do século XX:

- 1) A instauração de uma crise formal, iniciada ainda nos finais do século XIX;
- 2) Tentativas de salvamento para a forma em crise;
- 3) Tentativas de solução.

As tentativas, primeiramente, de salvamento e, depois, de solução constituem, na verdade, todas as buscas e formas novas desenvolvidas por dramaturgos e diretores europeus desde o final do século XIX até a década de 1950. Dentre elas estariam: o naturalismo, a peça de conversação, a peça de um só ato, o confinamento e o existencialismo, a dramaturgia expressionista, a revista política, o teatro épico, a montagem, o jogo da impossibilidade do drama, o monólogo interior, entre outras.

Essa busca revelou-se muito intensa no século XX, cuja produção foi uma seqüência de experimentalismos, tanto no texto quanto no espetáculo, em que tudo aquilo que se criava era absorvido e transformado em uma linguagem nova, sobretudo pela figura do diretor, um dos fenômenos do século XX. O surgimento de uma numerosa série de tendências seria, para Szondi, um efeito provocado pela intensificação na crise dramática diagnosticada ainda no século XIX.

Diante da diversidade das propostas experimentais, alguns elementos se comunicaram como, por exemplo, a exigência do exequível, legado da linguagem naturalista e reforçado, no século XX, pela atuação do diretor que explorava e testava, no palco, as novidades.

A causa da mudança, que era a própria crise da forma dramática, impôs tentativas de solução e de salvamento para o drama moderno que, neste contexto, não se abriu ao não realizável no palco. Este compromisso constitui uma fonte real de criação, um intenso exercício de forma e de linguagem. As várias tendências trouxeram contribuições peculiares ao espetáculo. Isso criou um repertório de possibilidades cênicas para o palco que representam exatamente a variação de linguagem que se pode observar ainda hoje.

A evolução que a obra de Luiz Francisco Rebello apresentou ao longo de sua dramaturgia é uma das possibilidades que, ao longo dos 60 anos iniciais do século XX, muitos outros dramaturgos também propuseram para que um teatro novo nascesse.

A peça de um só ato, a linguagem expressionista, a montagem no teatro são as linguagens que abordaremos neste trabalho para representar três fases distintas de sua produção dramática, ao mesmo tempo em que, coincidem também com algumas das linguagens cunhadas para sanar a crise do drama moderno.

Cada uma das peças de Luiz Francisco Rebello, aqui selecionadas, apresenta relevantes distinções formais que as separa claramente em formato bem distinto. No entanto, tematicamente não acontece o mesmo. Rebello parece desenvolver sempre os mesmos temas em sua extensa produção dramática.

Essa reincidência temática acaba por auxiliar a identificação dos demais constituintes das três fases do dramaturgo. Apresentar o homem sempre diante da morte é a

situação predileta de Rebello. É desta situação-limite que derivam todas as grandes questões existenciais de suas peças.

“Une vie est extrême dilatation, extrême dispersion, et le théâtre réclame, en principe, la plus grande concentration”(Sarrazac, 1989, p. 120). A proximidade com o fim da existência confere a ela sentidos quase nunca captados pelo homem em “vida”. É nesse tempo ou nesse espaço que o dramaturgo português desenvolve seus protagonistas que, nem sempre, estão na condição ainda de existência. Em muitas de suas peças, Rebello contrapõe suas personagens, já não mais pertencentes ao mundo dos vivos, à possibilidade infinita de existência que não fora por elas contempladas em vida.

Os diálogos, nestes casos, ultrapassam a noção de relação entre duas ou mais personagens e passam a marcar as diferentes vozes do protagonista: a voz (idéias) proferida em vida e outra voz oriunda ou de sua situação-limite ou de sua situação pós-vida. A existência, na iminência de se romper, em Rebello concentra sempre várias vozes, numa espécie de diálogo íntimo polifônico.

É por meio desse discurso polifônico que a concentração dramática, exigida pelo drama, é efetivada. É sempre em proximidade com a morte, ou no jogo da morte, que as verdades, que não foram percebidas na dilatação ou dispersão de toda uma existência (Sarrazac, 1989, p. 120) concentram-se e fixam-se no drama de Rebello.

Uma das ênfases da teoria de Szondi a respeito do drama moderno é a distância e a independência que o sujeito e o objeto adquirem ao longo do tempo de existência do drama. Ele aponta, inclusive, como núcleo da crise dramática essa dissociação entre sujeito e objeto. Se o drama, conforme a teoria de Szondi apresentara, passou por um despojamento no qual a essência passou a ser o diálogo, ao dissociarem-se o sujeito e o objeto, rompe-se a forma do próprio drama por minar a sua base, que é o diálogo. Quando o sujeito se encontra

isolado do objeto ou, no caso de Rebello, a personagem é abstraída de sua própria condição de ser existente, a maneira de se travar o diálogo e de entendê-lo enquanto relação intersubjetiva sofre sérias alterações. Como solução formal restaria ao épico - gênero que, em princípio, não estava previsto na composição do dramático, que por definição, requer a presença das personagens em ação - o papel de solucionar este entrave formal promovido por um conteúdo (homem/objeto).

A defesa de Szondi é clara e a sua maneira de entender a origem das várias formas adquiridas pelo drama no século XX advém do conteúdo, que é o responsável, segundo ele, por modificar a forma. O teórico analisa alguns aspectos da dramaturgia de Ibsen, Tchekhov, Strindberg e Maeterlink, por exemplo, a fim de demonstrar a forma como precipitação do conteúdo. O caso mais emblemático parece ser o da inclusão do épico no dramático, cuja imposição se fez pelo próprio conteúdo.

[...] a contradição interna do drama moderno consiste em que a uma transformação dinâmica de sujeito e objeto na forma se contrapõe uma separação estática do conteúdo. Sem dúvida, os dramas em que se apresenta essa contradição devem já tê-la resolvido de uma maneira preliminar para que pudessem se originar. Eles a dissolvem e, ao mesmo tempo, a retêm, na medida em que a contraposição temática sujeito-objeto experimenta uma fundação no interior da forma dramática, mas uma fundação que é motivada, ou seja, é por sua vez temática. Essa oposição sujeito-objeto, situada ao mesmo tempo no plano da forma e no do conteúdo, é representada pelas situações épicas básicas (narrador épico – objeto) que, tematicamente enquadradas, aparecem como cenas dramáticas. (Szondi, 2001, p. 93-4)

Outra opção de Rebello, que se transforma numa questão temática, pode ser conferida na construção dos seus protagonistas. Rebello defende o tema da liberdade humana, explorando espaços e possibilidades de escolha. Dentre essas escolhas está a da própria morte, como se verá em *Todo o amor é amor de perdição*. Outras peças bem ilustrativas seriam *O dia seguinte*, escrita em 1948-49, e *É urgente o amor*, de 1956-57.

Esses dois temas privilegiados: o da liberdade e o da situação-limite da morte, além de darem tensão dramática pelo seu poder de concentração, criam nas peças um inevitável conflito que freqüentemente implica uma concepção trágica da existência - outro elemento, aliás, cuja instauração depende não só da acomodação do enredo, como do próprio conteúdo.

Convém fazer uma distinção entre a tragédia - como um fenômeno histórico bem concreto e encerrado no tempo, portador, sem dúvida, de uma cosmovisão *suis generis* -, e o trágico, cuja concepção continua a sofrer alguns desdobramentos nas buscas por redefinição. Ora o trágico se incompatibiliza com a visão cristã, ora pode ser, conforme algumas acepções, presenciado em certas produções ou desenvolvido por algumas tendências dependendo do tratamento dado ao drama.

(...) Gostaríamos de introduzir ordem nesse complexo de questões através da proposição de uma distinção conceitual. Começemos pelo último extremo que se alcançou nesse desenvolvimento, a visão cerradamente trágica do mundo. Logo a conheceremos em moldagens concretas; por enquanto, determiná-la-emos sucintamente como concepção do mundo como lugar da

aniquilação absoluta , inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente, de forças e valores que necessariamente se contrapõem. (Lesky, 1976, p. 30)

[...] o que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível. Isso indica, ao mesmo tempo, outra coisa não menos importante. A autêntica tragédia está sempre ligada a um decurso de acontecimentos de intenso dinamismo. (Lesky, 1976, p. 26)

O trágico nas peças de Rebello instala-se no momento em que, justamente, a liberdade falta. Convém mencionar o que Brunetière propôs, em 1893, numa introdução aos *Annales du théâtre et de la musique*, como a lei única do teatro: “Uma ação teatral deve ser conduzida por vontades que, quer livres quer não, estão pelo menos conscientes de si mesmas” (apud Carlson, 1997, p. 290). Brunetière, ao reconhecer a vontade como a base da ação teatral, atrelava-lhe também um compromisso com a consciência, tanto coletiva quanto individual, que muito se assemelha à visão existencialista da responsabilidade.

Os obstáculos contra os quais a vontade se dirige definiriam, para Brunetière, o trágico ou o dramático. Para ele, se o obstáculo fosse ou parecesse insuperável, o drama teria uma natureza trágica; se o obstáculo se apresentasse passível de superação, mediante o esforço do protagonista, o drama teria uma natureza dramática.

A ação teatral de Rebello, portanto, é profundamente modificada quando suas personagens vão de uma situação de plena liberdade de ação para um estreitamento no qual

a escolha ideal já não mais existe. Tanto a responsabilidade por suas ações quanto os obstáculos são enfraquecidos pelo reconhecimento da impossibilidade de intervenção.

4.2 PRIMEIRO MOMENTO: TENTATIVA DE SALVAMENTO DO DRAMA COM A PEÇA DE UM SÓ ATO

Depois de 1880, dramaturgos como Strindberg, Zola, Schnitzler, Maeterlinck, Wedekind, O'Neill, entre outros, privilegiaram as composições dramáticas em apenas um ato. Para Szondi, este é um indício de que *“não apenas a forma do drama lhes passou a ser problemática, mas também que já se trata muitas vezes da tentativa de salvar da crise o estilo dramático”*(Szondi, 2003, p. 108).

A diferença fundamental entre o drama convencional e a peça de um só ato residiria, conforme aponta Szondi, na tensão, cuja origem não estaria mais no fato intersubjetivo, mas na situação. Ora, era por meio da relação intersubjetiva que se produziam as unidades de oposições dentro do drama e as suas conseqüentes superações. Segundo este modelo, a tensão dramática sempre se localizava na necessidade de ultrapassar algum limite e, portanto, se originava na relação intersubjetiva conflituosa do drama.

Alguns dramaturgos como Strindberg, no entanto, passaram a desenvolver dramas cuja tensão dramática localizava-se não só fora da relação intersubjetiva, como também fora do drama. O desenvolvimento ou a progressão de uma determinada ação até seu desenlace, como a forma tradicional previa, não orientou a forma de ato único. Ambas partiriam de uma situação inicial, mas uma, a tradicional, privilegiaria a ação como formadora de novas situações que transformariam a inicial; e a outra, a peça de um ato só,

não valorizaria a ação contínua em busca da superação do conflito, mas a exploração de uma cena dramática – a da apresentação da situação inicial – que já traria em si uma tensão, sem qualquer dependência dos conflitos gerados posteriormente pelas relações intersubjetivas que, em alguns casos, nem chegam a existir.

Daí a necessidade de essa situação configurar sempre de uma situação-limite, na qual faltaria a liberdade para a personagem agir. A tensão seria oriunda do próprio contexto vitimador no qual a personagem estaria inserida. As peças de Strindberg compostas nesse formato foram caracterizadas, em sua totalidade, como dramas analíticos por intelectualizarem e abstraírem os conflitos, sem, contudo, os superarem.

A espacialização do tempo, como marcação das várias trajetórias dentro do drama, e a personificação de abstrações revelaram-se como os recursos utilizados nas peças de um ato só: um drama em que as ações nem sempre se sucedem, em que as personagens nem sempre são apresentadas em relação intersubjetiva (em unidades de oposições que almejam sua superação), mas que a tensão dramática é, por outros meios, gerada.

Para se afirmar que a “fábula em 1 acto” (conforme a designou o seu autor) intitulada *O mundo começou às 5 e 47³* tenha se destacado, na década de 1940, como uma peça diferente, inusitada a ponto de servir como o marco do novo teatro português que nascia, é porque, de fato, uma ruptura muito grande com o que se produzia a pôs em evidência.

³ Representada no Brasil em 1949 pelo Teatro Experimental do Círculo de Arte Moderna de Santa Catarina numa encenação de Ody Fraga e Silva. Publicada em separata do nº 56-57 da revista *Vértice* (1948) e incluída nos volumes *Teatro I* (Círculo do Livro, 1959), *Teatro de Intervenção* (Caminho, 1978) e *Teatro-Estúdio do Salitre/ 50 Anos* (SPA/ Dom Quixote, 1996). Tradução italiana de Oscar Secchi (inédita) (Rebello, 1999, p. 697)

Escrita em 1946, *O mundo começou às 5 e 47* apresenta uma linguagem completamente oposta aos apelos de um teatro que ainda estava vinculado às representações naturalistas e com tendências a produzir peças de teor histórico. Foi representada pela primeira vez no Teatro-Estúdio do Salitre em 16 de janeiro de 1947, numa encenação do autor, e interpretada por Pisani Burnay e Antônio Vitorino (*1º e 2º Homens de smoking*), Carlos Duarte (*o Homem de Preto*), Canto e Castro (*Zero*), Maria Laurent (*a Mulher das Jóias*), Antônio Martins (*o 1º Homem*) e Celeste Andrade (*a 1ª Mulher*). Foi transmitida pela RTP em 3 de agosto de 1992, numa encenação de Morais e Castro, com cenários de António Casimiro.

Trata-se de um drama cuja proposta pode ser considerada mítica ao sugerir a inauguração de um novo mundo, no qual a classe milenar da escravidão desapareceria.

Surpreendente por várias razões - na forma: um único ato, o jogo metateatral, a ausência de protagonista, o cenário minimalista, as personagens anti-realistas e sem qualquer individualização; no conteúdo: a mensagem político-social, buscando trazer à consciência dos espectadores os bastidores do sistema capitalista, revelando que sobre o oprimido existe um opressor que é seu igual -, a peça é construída, visivelmente, sobre utopias que parecem ligar-se às do expressionismo, ou seja, de caráter salvífico e arrebatador. A linguagem convidativa a reações, formada sobre discursos com ênfase na coletividade e, sobretudo, a quase ausência de ação dramática das personagens compõem, com o uso do espaço e do tempo, um teatro que, nitidamente, encontra no expressionismo e no teatro épico as características para a sua composição.

As personagens de *O mundo começou às 5 e 47*, por ordem de aparição, são: O Autor (ou o Diretor de Cena), O Homem de Preto, 1º Homem de Smoking, Zero (depois será Um), 2º. Homem de Smoking, A Mulher das Jóias, O 1º. Homem, Um Contra-Regra

(figurante) e Uma Espectadora. A começar pela onomástica, percebe-se como primeira intenção desprover as personagens de nomes próprios que, em geral, não informam nada antes de elas agirem no palco ou de a leitura começar.

Ao optar por enfatizar algumas características ou função das personagens para compor seus nomes, Luiz Francisco Rebello já revela duas tendências renovadoras que irá seguir em seu drama de um só ato: a da metalinguagem e a da distorção expressionista – presente, esta, na não-individualização das suas personagens e na caracterização metonímica que, além de constituir um tipo de distorção, reforça, pela redução a uma representação alegórica, altamente eletiva e não realista, o pensamento, a atitude e o papel de cada classe ou abstração ali representada. Como observa Khüner, geram-se

[...] padrões de comportamento não-individual dos personagens, que passam a ser cada vez mais concebidos dentro de seus papéis sociais ou até mesmo como entidades e instituições (direção antecipada por Pirandello e sua noção de “auto-construção” do homem segundo o que deles se espera socialmente, isto é, segundo o seu papel social. [...] Mesmo quando individualizados nominalmente (Roger, Village, o clérigo Diauf) (...) ainda assim caem no caso acima assinalado, não são mais que representantes típicos de uma atitude ou pensamento [...]. Em Brecht e outros encontraremos também, dentro do mesmo traço, o ressurgimento do coro como expressão coletiva, de massa. (Kühner, 1971, p. 21)

A falta de individualidade, o homem massificado e coletivizado do século XX e seus problemas de identidade e de comunicação estão também no centro da crise da relação

intersubjetiva e são, portanto, promotores das mudanças da forma dramática. Dentre elas, estaria a exploração de personagens-tipo como é a que se verá em *O mundo começou às 5 e 47*.

A situação inicial é a seguinte: “*Ouvem-se as clássicas três pancadas, mas antes de o pano se abrir, aparece à frente o Autor [que poderá ser também o diretor de cena], que, dando mostras de uma grande embaraço, diz para o público:*

O AUTOR – Minhas senhoras e meus senhores... Por motivos imprevistos e absolutamente estranhos à nossa vontade, esta peça não poderá hoje ser representada tal como foi concebida e escrita. O público tem, no entanto, o direito a uma explicação. Foi agora mesmo recebida, por telefone, a notícia de que a actriz encarregada do papel de «Primeira Mulher» - precisamente um dos mais importantes da peça – adoeceu de repente, sendo-lhe impossível tomar parte no espectáculo. Na impossibilidade manifesta de ser substituída à última hora, confesso francamente que, entre adiar a estréia da peça e representá-la sem a cena final em que a actriz intervinha, optei por esta última solução. Desculpem-me aqueles que porventura não concordarem... E fique entendido que o que ides ver, senhoras e senhores, não é portanto, a peça tal como foi pensada, escrita e ensaiada mas sim tal como as circunstâncias – quero dizer , a vida – a escreveram... [...]

(Rebello, 1999, p. 48)

Soam as três pancadas novamente, o pano se abre e a “primeira cena” apresenta um palco com apenas três cadeiras alinhadas ao fundo e outra, isolada, à sua extrema esquerda. Sentado nela, um homem vestido com um sobretudo e *cache-col* pretos. Rosto com meia

máscara de oleado branco. Na maior parte do tempo, ele ficará imóvel, apenas olhando a cena com uma superioridade irônica. Ao longo da peça, nota-se que a sua presença não é percebida pelas demais personagens.

No palco, o 1º. Homem de Smoking, caracterizadamente gordo, surge com movimentos furiosos e mecânicos dirigindo-se, aos berros, ao seu criado Zero. Na verdade, ele aguarda a chegada do 2º. Homem de Smoking, que está atrasado.

Chegam, finalmente, o 2º. Homem de Smoking e A Mulher das Jóias, ambos tão arrogantes quanto o 1º. Homem de Smoking. Estas três personagens são a personificação do sistema capitalista e da corrupção. Falam sobre dinheiro, posses e sobre como fazem para adquiri-las. Zero, quando aparece, é tratado com brutalidade. Algumas referências à sedução e às práticas ilícitas como caracterizadores destas três personagens são numerosas neste primeiro momento:

O 1º HOMEM DE SMOKING – Conheço-a desde sempre... (*Num movimento de Ballet, a Mulher passa das mãos do 2º. Homem para as do 1º., que lhe beija a mão; sorri e vai sentar-se na cadeira do centro.*) Desde os tempos do paraíso terrestre... (*Para ela*) Costumávamos brincar – lembra-se ainda? – ao jogo da maçã... (Rebello, 1999, p. 49)

[...]

O 1º HOMEM DE SOMKING – Tem razão. (*Com um gesto, indica ao outro que se sente. Sentam-se os dois ao mesmo tempo, como que impulsionados por uma mesma mola.*) Tanto mais que já não falta muito para o dia expulsar a noite aos pontapés. E a luz do Sol não quadra bem aos nossos negócios... (Rebello, 1999, p. 50)

O motivo da reunião dessas três personagens é cogitar um plano para fazer calar as vozes dos desvalidos que, solitárias e intransigentes, ainda se desdobram por algumas esquinas e se opõem aos seus desígnios de conquistar o mundo. Pensam numa solução e percebem que as vozes escondem-se atrás dos seus donos e, quando eles menos esperam, as ouvem sair dos mais absurdos lugares. Encontram, finalmente, uma solução:

O 1º HOMEM DE SMOKING – Já vão entender. Que é para nós a mulher senão um instrumento? Pois bem: - vamos jogar com este instrumento. Atrair para ela o canto dos importunos – e deixa-la... como dizer?, instalar-se nele. Desta maneira, as vozes, em lugar de cantarem... o que elas chamam os nossos roubos e os nossos crimes, passarão a cantar os cabelos, os seios e as coxas das nossa mulheres... não digo que a princípio isso não nos custe um pouco..., mas, em compensação, é muito mais repousante... e sobretudo muito menos perigoso... (Rebello, 1999, p. 53)

A Mulher das Jóias, então, é convocada a seduzir O 1º. Homem que, incorruptível, mantém-se íntegro. Numa intertextualidade clara com o mito judaico-cristão do pecado original, ela tenta corromper o único que poderia reescrever a história do mundo, o predestinado para inscrever no tempo, às 5 e 47, uma história diferente, talvez a história original que fora abortada no momento em que “o primeiro homem”, rendido pelos encantos da “primeira mulher”, condenou-se ao afastamento do paraíso, do ideal. O mesmo argumento do mito é desenvolvido, a fim de recriar, por meio de uma linha paralela, as condições, as opções ou a possibilidade da instauração do paraíso perdido pelo primeiro casal.

O 1º. HOMEM DE SMOKING: - Conheço-a desde sempre ... (*Num movimento de ballet, a Mulher passa das mãos do 2º Homem para as do 1º, que lhe beija a mão; sorri e vai sentar-se na cadeira do centro.*) Desde os tempos do paraíso terrestre... (*Para ela.*) Costumávamos brincar – lembra-se ainda? – ao jogo da maçã...

A MULHER DAS JÓIAS – (muito provocante) – Era um jogo divertido...
Você perdia sempre... (Rebello, 1999, p. 49)

Esta proposta de reescrever a história dialoga também com um poema de Fernando Pessoa, cujo título é ‘Pecado Original’(Pessoa, 1997, p. 132). Seus primeiros versos interrogam: “Quem escreverá a história do que poderia ter sido? / Será esta se alguém a escrever.” Tanto no poema quanto na peça trabalha-se não com o que foi, mas com o que poderia ter sido, remetendo também à distinção que Aristóteles já fazia entre a matéria do historiador e a matéria do poeta. O historiador trabalharia com o que foi e o poeta com o que poderia ter sido. A peça, neste caso associada a uma utopia de reconstrução, mantém um forte idealismo, uma crença de que existe uma opção capaz de ser muito melhor do que a já feita historicamente, ao mesmo tempo em que acaba por revelar a natureza da própria arte: trabalhar com a via paralela à da realidade.

No entanto, após a pressão sofrida, num gesto desesperado de desilusão, o 1º. Homem pega um revólver e posiciona-se para o suicídio - outra opção que, novamente, abortaria a reescritura de uma nova história. E eis que surge a primeira intervenção do Homem de Preto que, de súbito, impede o suicídio do 1º. Homem, desviando o revólver

para um local que, em seguida, será ocupado pelos três corruptos: A Mulher das Jóias e os dois Homens de Smoking.

É neste momento que a dúvida sobre a identidade do Homem de Preto é suscitada. Não se sabe, ao certo, se ele representaria o Tempo e, por extensão, a Justiça, ou se representaria a Esperança. A única certeza é a de que ele está ali para presidir, e desta vez garantir, o recomeço do mundo:

O HOMEM de PRETO – [...] Eles ainda não me viram, mas no entanto eu sou o chão que começa a faltar-lhes debaixo dos pés... Bastará um gesto teu para eles me verem – um gesto só! – e saberem que chegou o último segundo do último minuto da última hora de sua vida... Gerada na escuridão, uma nova hora amanhece para o mundo. E a máquina que faz mover os ponteiros do relógio do mundo és tu – é o homem! (Rebello, 1999, p. 56)

Na seqüência, uma longa fala sentenciosa do Homem de Preto para os três corruptos determina, com três apitos e uma marcha indiana com passos autômatos, a saída deles do palco pela direita. Na mesma fala, o Homem de Preto sentencia ao 1º. Homem que “*A ti – deixo-te a vida!*”(Rebello, 1999, p. 58) e some-se atrás das outras personagens, já desaparecidas.

A iluminação, de um vermelho turvo, torna-se mais clara, mimetizando o amanhecer. Zero, espantado, entra correndo, mas, nitidamente, sentindo-se liberto:

ZERO – Que é isto que se passa? Tu sabes dizer-me? São 5 e 47 da manhã... Porque é que os cavalos da madrugada morderam à noite, porque é que a luz jogou o boxe com as trevas, porque é que tudo tem uma boca e canta?

O 1º. HOMEM – É o mundo que nasce... O mundo que nasce para os homens! (*E, voltando-se para Zero*) Nunca mais te chamarás Zero. O teu nome, agora, é Um. Nós somos os primeiros homens do mundo! (Rebello, 1999, p. 58)

Uma grande confusão começa porque os atores ficam à espera de que aconteça algo. O 1º. Homem, desorientado com a ausência da atriz que deveria entrar em cena, repete a sua última réplica, depois de uma hesitação. A voz do autor é ouvida, aos gritos, ordenando que o pano seja fechado depressa. O ator, que desempenha o papel de 1º. Homem, discorda do Autor numa discussão que começa nos bastidores e prolonga-se até ao palco, cujo pano se abre novamente. As luzes se acendem. O Autor, chamando o ator por seu nome real, continua a conversar com ele. A discussão permanece sobre como o final da peça seria conduzido sem a atriz:

O 1º. Homem (*de repente*) – Espere... Talvez as coisas se componham. Estamos num teatro, e o teatro não existe sem público... (*E avançando até ao proscênio, dirige-se ao público.*) Alguma das senhoras que assistem ao espectáculo estará disposta a encarregar-se deste papel? (Rebello, 1999, p. 59)

A peça adquire um tom conciliatório, embora sob o improviso, uma vez que seu verdadeiro fim, aquele que dependeria da atriz principal estava, na verdade, ainda por se construir pela história e não pela peça. O casal: o 1º Homem e a 1ª Mulher, representada por uma solícita espectadora que, levanta-se da platéia e, ao som de muitas vozes entoando um canto triunfal, sai abraçada ao 1º. Homem rumo ao novo mundo que se iniciaria, mas não sem, antes, ter algumas réplicas com o próprio Autor.

Ao contrário das tendências da linguagem realista – como, por exemplo, a ênfase na palavra, o desenvolvimento psicológico das personagens, os vínculos de causa e efeito -, a linguagem de *O mundo começou às 5 e 47* desvincula a palavra da ação, pelas interrupções entre a “realidade” e a “ficção” dentro da peça, que, por sua vez, desarticula a lógica seqüencial de causa e efeito quando, por exemplo, o discurso da “fábula” mistura-se com o discurso metateatral. Contrariando também tanto a caracterização de personagem quanto a representação de ações realistas, as personagens desta peça, desprovidas de nomes próprios – prática característica do teatro expressionista – não desenvolvem os seus caracteres, não realizam nada que as individualize, pelo contrário, são simbólicas e apenas sinalizam os caminhos para um recomeço. A palavra parece não pertencer a nenhuma delas. No texto, há muitas menções de que uma voz particularizada não é o importante. Referências a uma voz persistente e invisível, que deve sempre falar simbolizando os oprimidos, são constantes na peça. A este respeito, Brecht defende “que as vontades individuais não são nunca o fator determinante da ação fundamental” (Boal, 1991, p. 120)

A situação inicial de *O mundo começou às 5 e 47*, como prevêem as peças de só um ato, concentra a tensão dramática fora da ação das personagens, ou seja, fora da relação intersubjetiva entre elas. Ao problematizar a ausência de uma atriz, o Autor – que não deixa de estar representando também -, rompe momentaneamente a ilusão da fábula dramática,

dividindo a peça em duas: a parte inicial e a final com referências metateatrais; e a parte que seria, de fato, da fábula com os Homens de Smoking, A Mulher das Jóias, Zero, o Homem de Preto e a 1ª Mulher.

Na primeira réplica da peça, fica clara, portanto, aquela situação inicial cuja tensão é gerada pela total falta de liberdade da personagem. Quando o Autor esclarece ao público que a peça não poderia, por motivos alheios à sua vontade, ser encenada tal como foi concebida, escrita e ensaiada, mas sim como as circunstâncias a (re)escreveram, além de provocar a tensão dramática, antecipa também, metaforicamente, alguns problemas já pressentidos neste recomeço do mundo - um novo mundo que começa na improvisação exigida por uma contingência.

Em *O mundo começou às 5 e 47*, segundo a oposição estabelecida por Brunetière entre o trágico e o dramático, a solução apresentada pelo enredo diante da pretensa impossibilidade de execução daquilo que fora planejado e ensaiado responderia por um desfecho dramático, e não trágico. Na peça, o projeto original teve de, prematuramente, ainda em sua estréia e no imprevisto, ser suprido por outro. A superação do conflito pela substituição da atriz impede que o trágico se manifeste e o dramático prevaleça. No entanto, quando a peça ultrapassa os primeiros anos do pós-guerra e a sua mensagem – a de reconstruir um novo mundo – passa a ser nada mais do que uma utopia ou uma esperança, a ser jamais alcançada, a peça, subitamente, passa a ter um desfecho trágico (sem superação). Na verdade, ao extrapolar os seus limites e adquirir, com o tempo, esse tom trágico do desenlace, não mais provisório como se poderia pensar, *O mundo começou às 5 e 47* comporta-se um pouco como uma obra aberta.

4.3 TENTATIVA DE SOLUÇÃO DO DRAMA PELA DRAMATURGIA EXPRESSIONISTA

Lacan (1985, p. 107) situa o expressionismo no apelo todo direto ao olhar, cuja relação com o objeto, para ele, é a do desejo. O olhar seria, portanto, o sujeito se sustentando na função da vontade, seria o sujeito se desfazendo e se integrando à imagem selecionada pela visão. Ora, o Simbolismo e o Expressionismo, ao valorizarem os efeitos visuais das combinações e a exploração das cores e de outras sugestões sensíveis e, ao contrário da forma dramática realista, não se centrarem tanto no enredo e na ação, como componentes primários do drama, criam uma linguagem cênica - tanto do texto dramático, quanto do espetáculo - sustentada, justamente, no olhar.

Essa maneira de representar, enfatizando um efeito ótico – por meio da exploração e da deformação das imagens visuais -, com enredos muitas vezes inapreensíveis, gera como produto final, a utopia sob diferentes formas: um desejo, uma aspiração, um sonho, uma esperança. Lacan acrescenta ainda que o olhar atua na compensação de um desejo, na falha e na insatisfação do sujeito.

As produções *fin de siècle*, no século XIX, e ainda as produções posteriores às duas grandes guerras mundiais na primeira metade do século XX, são marcadas temática e formalmente pela insatisfação do homem, pelo desejo coletivo de reconstrução do mundo no pós-guerra e pela crença, que mais adiante se revelará utópica - de que seria possível reconstruir um mundo novo:

Atualmente, é considerada "expressionista" qualquer arte onde as convenções do realismo sejam destruídas pela emoção do artista, com

distorções de forma e cor. De fato, a deliberada deformação das formas, o sacrifício do discurso ao essencial, a captação de um mundo em frangalhos, a preocupação com a doença e a morte, a sublimação da loucura em contrastes e dissonâncias, o gosto pelo insólito e a visão de um absurdo que tira para sempre a alegria de viver são comuns a todos os escritores modernos que atingiram os limites da expressão, desde Georg Büchner, August Strindberg, Franz Kafka, Arthur Schnitzler e Frank Wedekind, até Elias Canetti, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Fernando Arrabal e Dario Fo. (Nazário, 1999, p. 58)

O Expressionismo vê o homem como um *abstractum*. As relações intersubjetivas preservam e reforçam a idéia do humano como matéria histórica. Para o dramaturgo moderno e para o Expressionismo, essas relações intersubjetivas se enfraqueceram e não conseguiram sustentar o homem material (sócio-histórico) em ação.

O homem representado pelo teatro expressionista recebeu, portanto, uma nova máscara e, por extensão, a forma dramática também se transformou para apresentar esse homem.

Cada homem deixa de ser o indivíduo ligado ao dever, à moral, à sociedade, à família. Ele não se torna nessa arte senão o que há de mais elevado e lamentável: ele se torna homem. Eis o novo e o inaudito em relação às épocas anteriores. Enfim não se pensa mais aqui nas idéias burguesas a respeito do mundo. Não há mais aqui nenhuma relação que vele a imagem do humano. Nenhuma história conjugal, nenhuma tragédia que resulte do choque entre as convenções e a carência de liberdade, nenhuma peça sobre

o meio, nenhum chefe severo, oficiais prazenteiros, nenhuma marionete que, pendurada pelos fios das visões de mundo psicológicas, jogue, ria e sofra com leis, pontos de vista, erros e vícios dessa existência social construída e feita pelos homens. (Edschmid⁴ *apud* Szondi, 2001, p. 126)

As ações intersubjetivas, no teatro expressionista, dão lugar a outra ação também humana, mas isolada e centrada na busca da desalienação do mundo. A contraposição expressionista ocorre, portanto, entre um Eu isolado e consciente, de um lado, e a sociedade alienada e alienadora de outro lado. Para os expressionistas, quanto mais livre o eu se apresentar, mais rico ele será.

Em *O mundo começou às 5 e 47*, ficam claras as duas partes: o eu isolado e livre representado pelo 1º. Homem, e os alienados representados pelos oprimidos (as muitas vozes e Zero) e pelos opressores (os dois Homens de *Smoking* e a Mulher das Jóias).

A sedução, associada à imagem feminina, é uma das maneiras encontrada pelos opressores para manter a alienação dos oprimidos. No entanto, a abstração bem trabalhada da figura do 1º. Homem, com o apoio do Homem de Preto, suplanta a opressão histórica e, numa proposta mítica consciente, anuncia o início de um novo mundo, no qual aquele que sempre fora o Zero, seria o Um.

O Expressionismo, como estética deformadora em *O mundo começou às 5 e 47*, subverte a natureza dos movimentos humanos e os mecaniza em algumas de suas personagens a fim de destacar que a parte que simboliza a opressão não passa de uma peça de engrenagem e que, para impedir os seus movimentos, é preciso intervir e destruir a

⁴ EDSCHMID, K. *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*. Berlin: 1919, p. 57

máquina. É interessante destacar, de resto, que até o mundo tem uma dimensão mecânica quando tem o seu reinício decretado como se fosse um cronômetro.

Essa utopia, capaz de proporcionar ao representante da integridade humana (o 1º. Homem) o comando do reinício de um novo mundo⁵, contribuiu para o desenvolvimento de outro elemento formal muito explorado no século XX: a personagem como substância do sonho.

O Expressionismo, atento às representações dos movimentos do subconsciente, refugiou-se na dimensão do sonho e adotou a deformação sistemática das formas por não se harmonizar com a natureza tal como se lhe apresentava. A personagem como substância do sonho não é atributo somente da linguagem expressionista; é-o da metapeça: “[...] os dois conceitos pelos quais defini a metapeça: o mundo é um palco, a vida é um sonho”(Abel, 1968, p. 114), compreensão que muito se aproxima da desenvolvida pelo teatro barroco: o mundo como um grande teatro.

Em *O mundo começou às 5 e 47*, especialmente na parte inicial, quando o autor intervém, e na final, quando o autor e os atores discutem sobre a impossibilidade de completar-se aquela que seria, para o público, a mensagem essencial da peça, a quarta parede desaparece, permanecendo uma insinuação ou de realidade absoluta, diante da aparente improvisação, ou de ficção absoluta, por meio do metateatro.

Novamente percebe-se uma aproximação com o teatro épico de Brecht, que contrapõe à forma dramática a épica. Brecht, assim como Rebello em *O mundo começou às 5 e 47*, não individualiza as suas personagens e não as submete a necessidades morais como nos dramas particulares, mas sim a necessidades sociais e econômicas. Zero, A Mulher das

⁵ “*O mundo que começava nessa peça era aquele que o próprio Francisco Rebello gostaria de crer que iria começar, ou que já desiludidamente sabia que não começaria nunca [...]*”(Mendonça, 1971, p. 27)

Jóias, os Homens de Smoking, por representarem classes sociais, não podem ser compreendidos de outra forma senão dentro de um contexto social específico. Por romper com a ilusão teatral no princípio e no fim da peça, Rebello, assim como Brecht, estimula, por meio do desconhecimento, o espectador a agir. Os eventuais conflitos que podem existir entre as personagens da “fábula” são secundários se comparados à tensão da situação inicial cuja ameaça é a da própria impossibilidade da representação teatral.

As oposições são muito bem exploradas na peça. Os lados da cena (direito e esquerdo), o dia e a noite (esta, como momento oportuno para o logro; aquela, como renascimento) a ficção e a realidade, o ensaio e o improvisado, bem como todas as alegorias personificadas pelas personagens que, como alegorias da liberdade, do tempo, da morte, da sedução, da exploração e da escravidão, compõem um drama em que sobressai a apresentação de idéias ou de argumentos. Não existem protagonistas, nem um conflito específico ou uma ação que conduza a uma relação dramática entre as personagens. Existe uma proposta, um convite ao recomeço de uma nova sociedade e a defesa de que o homem é modificador.

Curiosamente, *O mundo começou às 5 e 47* assume, se não todas, a maioria das idéias desenvolvidas por Brecht acerca da forma épica em oposição à dramática, conhecidas desde 1931 quando as publicou pela primeira vez. Dentre elas estariam: 1) o trabalho com argumentos, e não com sugestões; 2) o espectador contraposto à ação, e não deslocado para dentro dela. Numa atitude de observador, o espectador deveria ser capaz de compreender, de maneira distanciada e, portanto, crítica, a ação, e ser estimulado a agir pelo conhecimento em vez de ser purificado pela *catarse*; 3) A narração de um processo e, neste caso, de dois processos: a situação metateatral do início e do fim da peça e o processo da própria fábula sobre a possibilidade de um recomeço do mundo.

Sem qualquer individualização, essa peça surpreendeu os portugueses e marcou o teatro da época, não só pela suas inovações formais, que foram muitas, mas pela proposta ideológica de que são os próprios homens que devem renunciar a um sistema e recomeçar uma nova prática, seja ela artística, como intencionalmente fez Rebello com o teatro da época, ou sociopolítica. Na peça, Rebello acaba por apresentar o programa teatral brechtiano e, também, por marcar a linguagem que iria desenvolver ao longo de sua produção e a distância que iria manter dos modelos neo-românticos e realistas ainda muito prestigiados pelo teatro português.

O final da guerra, a perspectiva de uma transformação política e o abrandamento da censura fizeram com que a idéia de que tudo poderia ser diferente se fortalecesse. Nesse momento, a linguagem expressionista, com a sua preferência por certos temas sociais como o trabalho humano, a infância abandonada, a prostituição, a miséria, a hipocrisia e os preconceitos sociais - condenados sob aspirações de amor e justiça.-, foi intensamente explorada por Luiz Francisco Rebello, não só em *O mundo começou às 5 e 47*, escrita e produzida na década de 1940, mas em toda a sua numerosa produção dramática.

Por tudo o que já foi dito, é possível afirmar com certa segurança que a adoção da linguagem expressionista, da forma épica de Brecht – da forma não-aristotélica, portanto - e da peça de um ato só são os elementos responsáveis pela notória diferença de linguagem que a peça *O mundo começou às 5 e 47* revelou quando foi representada, em 1947, no Teatro-Estúdio do Salitre.

Convém mencionar ainda que, em 1977, Rebello volta a explorar o mesmo formato da peça em um só ato em *A lei é a lei*. Nesta peça, o dramaturgo dispõe três manequins articulados ao fundo do palco, representando três juízes, e as demais personagens, que são cinco, permanecem sempre no palco. Toda vez que o protagonista - O Agente - faz

referência a alguma delas, uma luz, imediatamente, a ilumina. Não existem réplicas. Somente o protagonista - num jogo dramático que pressupõe, pelo conteúdo das suas próprias réplicas, a fala das demais personagens – ostenta a sua voz, que, entretanto, soa como polifônica, cuja forma de apresentação é o monólogo. Daí sua qualificação como polimonodrama, proposta pelo próprio autor.

A lei é a lei, assim como *O mundo começou às 5 e 47* (1946), é uma peça nitidamente expressionista não só pelos seus elementos formais - como, por exemplo, o seu início, descrito na primeira rubrica da peça: “(*Escuridão total. Como se viesse de muito longe, um fio de música começa a crescer, quebra-se em dissonâncias e estala de repente num grito rouco que é quase um uivo. [...]*)” (Rebello, 1999, 415) -, como pela alta dosagem do elemento político condensado em todas as falas, perturbadas e descompassadas, do protagonista, um agente da PIDE num suposto julgamento em que, incapaz de reconhecer a fúria e a crueldade com que agia na sua função de “cumpridor da lei”, alega a sua inocência.

A lei é a lei é, sem dúvida, outra significativa produção de Rebello. Publicada três anos após a Revolução dos Cravos, e fazendo referência expressa ao nome de Salazar, a peça merece, por registrar esteticamente um momento político e histórico que também interferiu nos rumos do teatro português, esta pequena menção.

4.4 SEGUNDO MOMENTO: TENTATIVA DE SALVAMENTO DO DRAMA NO CONFINAMENTO E NO EXISTENCIALISMO

A teoria moderna do drama encontrou, na década de 1930, o seu auge com o surgimento das obras dos três mais influentes teóricos do século: Brecht, Artaud e Stanislavsky que, sensíveis à crise do drama moderno percebida, desde o final do século XIX, discutida por dramaturgos, diretores e teóricos, propuseram maneiras de contornar um problema que ameaçava a forma dramática: a escassez das relações intersubjetivas na modernidade. Já no início da década de 1920, Brecht apresentou o que seria uma nova concepção do drama: a ênfase não na similitude, mas no surpreendente e no maravilhoso (Carlson, 1997, p. 370). Por volta de 1926, a sua teoria começa a ganhar forma, justamente num período em que muitos achavam que o teatro alemão estava morrendo.

Brecht declarou que é velha a pretensão de que a tragédia constituiria uma impossibilidade em nosso tempo, mas muito nova a de que o próprio drama, como forma de arte, estaria ultrapassado (Carlson, 1997, p. 370). Distanciar o espectador, apresentar sua ação como passível de alteração e forçar a consideração de outras possibilidades como um produto de cálculo, de avaliação, seriam maneiras de pôr o formato do drama épico em funcionamento e tentar, a partir dessa nova forma, modificar aquilo que poderia ser o modelo, cuja expressão não era mais a do homem moderno - como, por exemplo, o envolvimento com o drama e a aceitação do desenvolvimento linear da experiência representada no palco como inalterável.

Diante da crise intersubjetiva, propor um teatro de engajamento constituiu uma maneira de contornar o modelo de relação que começara a se propagar desde os finais do século XIX. Szondi aponta que, além de outras formas - dentre elas o épico -, o

existencialismo participou também da busca por superar a crise, não como foi o épico cuja tentativa era de solução, mas como tentativa ainda de salvamento. Ao defender uma postura de engajamento diante da própria existência, o drama existencialista aproximou-se do drama épico, preconizando a necessidade de uma reorganização da existência humana com enfoque no homem-político.

O gosto pelo formato fragmentado, despojado e chocante também pode ser encontrado, de uma maneira bem intensa, tanto no teatro épico quanto no existencialista. No entanto, a dramaturgia existencialista juntou-se àquelas tentativas de não epicização do drama e, para remediar este - que já era um problema -, recorreu às situações de confinamento (Szondi, 2001, p. 118) que nem sempre conseguiu impedir a presença do narrativo no dramático.

Para fugir de possíveis artificialidades decorrentes desta situação de confinamento à qual o dramaturgo exporia as suas personagens, o drama existencialista resolveu formalmente os seus projetos intelectuais, tirando o homem do seu meio - prática oposta à do drama naturalista, elencado também como uma das primeiras tentativas de salvamento do drama moderno, e colocando-o num espaço completamente estranho.

A estranheza da situação representada constituiria um novo meio com o qual a personagem, dotada de liberdade (conceito caro ao existencialismo), não se relacionaria de maneira determinista. A personagem não teria, nesse espaço estranho, uma relação de similitude, de extensão com aquilo que lhe é externo, da mesma maneira como a teria se o espaço lhe fosse familiar. O diálogo que personagem e espaço travariam entre si seria, desse modo, outro. Além de reforçar a estranheza essencial que toda situação apresenta, particularizaria, pela estranheza accidental, a cena representada (Szondi, 2001, p. 119).

Szondi exemplifica sua exposição com algumas peças de Sartre – como, por exemplo, *Mortos sem sepultura*, de 1946, que mostra seis membros de um grupo da *Résistance* em detenção; *As mãos sujas*, de 1948, que transporta um jovem da burguesia para o Partido Comunista, ou ainda, *Huis Clos*, de 1944, cujo palco representa uma *salon style Second Empire* no inferno -, que mostra como as personagens exercitam sua liberdade e tornam-se juízes de seu passado num espaço completamente alheio, ou até mesmo hostil, a elas.

A peça que será estudada retoma, como tantas outras, alguns conceitos da filosofia existencialista e da prática do drama existencialista. No que toca ao confinamento de personagens e à criação de lugares estranhos para se desenvolverem situações dramáticas, revela-se uma peça exemplarmente adepta da proposta do teatro existencialista.

A peça *Condenados à vida*, de Luiz Francisco Rebello, foi classificada e, de fato, distribuída, por ele, em uma *seqüência dramática em duas partes, com um prólogo e um epílogo*. Escrita em 1961-63 e não representada em Portugal, foi publicada em 1964 (Tempo), recebendo, neste mesmo ano, o Grande Prêmio de Teatro da Sociedade Portuguesa de Autores. Reeditada em 1965 (Presença), *Condenados à vida* foi traduzida para o eslovaco e transmitida pela televisão de Bratislava em abril de 1976 e, novamente, em 1996.

O prólogo: Num cenário branco representando uma estranha gare de aeroporto, cujas cores seriam só a do chumbo das aeronaves e o vermelho da luz que sinaliza a partida das aeronaves, personagens ainda não identificadas esperam seus vôos predeterminados, anunciados sempre por um quadro eletrônico. Sem conhecerem os seus destinos, as personagens apenas indicadas por O VELHO, O HOMEM, A MULHER, O QUE SERÁ AFONSO, A QUE SERÁ LUCIANA etc começam a apresentar, ainda que

embrionariamente, traços daquilo que serão posteriormente em vida, nas 2 partes que seguem o prólogo. A sala de espera do aeroporto, asséptica pela ausência de cores e pela nudez, confere um aspecto duro e frio ao cenário, que representa o espaço de partida para a vida, para um destino desconhecido pelas personagens.

Nessa situação, as personagens discutem sobre o número dos vôos e sobre a presciência daqueles que podem saber mais do que elas:

2º HOMEM - Eles são apenas funcionários... Nada mais fazem do que cumprir ordens. Acima deles há-de haver inspectores, que fiscalizam a execução dos serviços. E ainda mais acima os que têm a seu cargo distribuir-nos pelos diversos aviões, escolher o momento da partida, as escalas em que havemos de descer. Mas só os que estão no topo da organização é que devem verdadeiramente conhecer o nosso destino, do princípio ao fim...

1º HOMEM - Nem mesmo esses devem conhecê-lo...

2º HOMEM – Porque diz isso?

1º HOMEM – Porque o nosso destino ainda não está escrito. Somos nós que o havemos de escrever – depois... (Rebello, 1999, p. 310-11)

Durante todo o epílogo, as discussões giram em torno do desconhecimento do destino, da imposição da partida e da inexistência de possibilidade de escolha.

O HOMEM – Essa é a grande força deles: não sabermos nada. Não sermos capazes de adivinhar. É com isso que eles contam. É isso que lhes dá a certeza de nossa obediência. (Directamente para ela) Se neste momento lhe

dessem a escolher entre ficar, renunciando para sempre a saber o que estaria para acontecer-lhe, e partir, mesmo ignorando o que esperava, ficava?

A MULHER (ao fim de um tempo, muito baixo) – Não,... Preferia partir.
(Rebello, 1999, p. 310)

A única possibilidade de escolha, apenas imaginada pelas personagens e jamais garantida por aqueles que poderiam fazê-lo, seria a de permanecer num estado de ignorância. Mas como uma certa condição de escolha, representada no prólogo, já lhes fora imposta - a de um contexto que antecederia o da própria vida (a *gare*) - e já os absorvera em uma certa consciência de existência, demonstrada pelo questionamento das personagens em diálogo, a escolha, em existindo, seria num contexto *suis generis*, no qual a opção de nada escolher já constituiria uma escolha.

Só a ausência é branca, a impossível ausência. Escolher.[...] Teria sido necessário escolher antes de tudo as próprias circunstâncias em que se impõe a escolha. (Beauvoir, 1984, p. 125)

Cita-se aqui um fragmento do romance *O sangue dos outros*, escrito em 1945 por Simone de Beauvoir. *Condenados à vida* não só apresenta o mesmo tema, como também a mesma compreensão da existência humana. Não é difícil detectar em quase toda a obra de Rebello a influência do existencialismo e a sua explícita adoção para compor o conflito existencial às suas personagens, que sempre se debatem com as mesmas questões: o exercício da liberdade humana, a impossibilidade do ser responder apenas por sua

existência ao se conscientizar da abrangência e alcance de suas ações e, por consequência, a impossibilidade desse ser ter autonomia completa de existência e de escolhas.

Se, num certo plano – aquele da existência do ser-para-si⁶ – apenas “*minha liberdade poderia limitar minha liberdade*” (Sartre, 1943, p. 608), ao reintroduzirmos a existência do Outro em nossa análise, vemos que, nesse novo plano, minha liberdade encontra limites na existência da liberdade do Outro. Como se vê, para Sartre, “*em qualquer plano em que nos encontremos, os únicos limites que uma liberdade encontra, ela os encontra na liberdade*”(Sartre, 1943, 608). (Apud Ramos-de-Oliveira, 2003, p. 72)

A perspectiva existencialista, que traz em seu cerne um conflito instalado na relação entre os seres, apresenta proximidades com da crise social da relação intersubjetiva, pois oferece o mesmo problema: o da posição conflituosa do ser em relação a si e em relação aos outros, que são a sua extensão ao mesmo tempo em que o requisitam como “o outro”. Ela, na verdade, resgata um outro tipo de relação intersubjetiva que ultrapassa a relação entre os indivíduos e alcança a consciência existencial. Desse modo, o drama existencialista é quase uma projeção da crise diagnosticada por Szondi, pois a relação intersubjetiva no existencialismo, embora inerente à própria condição de existência do ser, sempre foi problemática.

⁶ O *ser-em-si* e o *ser-para-si* são conceitos sartreanos. O primeiro, define o ser como prisioneiro de seus limites; o segundo, como o ser em contínuo processo de transcendência, um ser-projeto, um ser-liberdade. (Ramos-de-Oliveira, 2003, p. 72)

Eu existo, fora de mim e por toda parte do mundo; não há uma polegada sequer de meu caminho que não se insinue num caminho alheio. (Beauvoir, 1984, p. 115)

Segundo Beauvoir, é difícil pensar numa liberdade individual e isolada, que parece ser a mais desejada ou a mais verdadeira. A liberdade que pode ser alcançada nas relações de existência coletiva convive com intersecções de liberdades alheias que acabam por não garantir plenamente a liberdade individual tal como o ideal, em geral, a concebe.

Uma peça representativa dessa temática parece ser a do próprio Sartre (1905-1980), *Huis Clos* (1944), cuja réplica de seu herói tornou-se conhecida por expressar um desabafo do indivíduo que sente, em momentos de luta individual por liberdade e por libertar-se, que: “*l'enfer c'est les autres*” (Sartre, 1947, p. 167).

Em busca de um ponto de equilíbrio entre o marxismo e o individualismo, os dramas sartreanos abordaram um conflito riquíssimo que teve repercussões na obra de Luiz Francisco Rebello, sobretudo na produção desenvolvida entre o pós-guerra e os anos 70.

Condenados à vida talvez seja a mais expressiva produção existencialista de Rebello. O prólogo e o epílogo, como o grande remate da visão sartreana de que a existência precede a essência, ilustram com muita imaginação e modernidade o que seria o momento do existir de um ser ainda sem a sua essência: o nada contemplado na assepsia do cenário, na falta de informação e de conhecimento do tempo, na inconclusão das poucas informações que as personagens têm acerca do próximo passo, o desconhecimento de todo um mundo, a ausência de um contexto de inserção, o vazio da experiência a ser adquirida etc.

As duas partes e o epílogo de *Condenados à vida*: O epílogo busca apresentar o nada sob a perspectiva da ausência de essência, e uma situação já de não-possibilidade de escolha em um momento que extrapola o da própria existência, a morte, e que, ludicamente, aborda algumas questões caras ao existencialismo – como, por exemplo, o uso da liberdade humana, a administração da vida e a sua despedida, as contingências como co-autora de cada história de vida.

Nas duas partes que antecedem o epílogo, o dramaturgo desenvolve as existências embrionárias dos protagonistas - Afonso e Luciana - apresentadas no prólogo, concede-lhes a essência - adquirida nas relações do ser com o não-ser, e nas infinitas experiências daí derivadas, bem como aquela adquirida nas inúmeras possibilidades de escolha dentro dessa condição que, paradoxalmente, coexiste com somente uma possibilidade de seleção diante das infinitas exclusões implicadas a cada escolha:

EUGÊNIA - Condenados à morte... Mas a nós condenaram-nos a esta vida!
É pior, muito pior. E que fizemos nós? Que mal fizemos para assim nos castigarem?

AFONSO (*deixa de escrever e diz, surdamente, como que só para si*) – Às vezes penso que podíamos não ter nascido. Que é só por acaso que estamos no mundo. Por que não-ter então sentido a vida, se depende apenas de um acaso? Viver é tão absurdo como nascer e morrer... (Rebello, 1999, p. 339)

A opção de existência de Eugênia, esposa de Afonso, representa o ser sem a consciência de sua liberdade, atribuindo todos os eventos de sua existência ao exercício da

liberdade alheia. Paralelamente a ela, outra personagem é desenvolvida de modo semelhante, mas pelo seu inverso: Gonçalo, marido de Luciana, é um médico que, por opção, nega prestar atendimento a uma mulher grávida que morrerá por causa de sua recusa. Em função de sua profissão e classe social, é explorada, nesta personagem, o alcance que suas ações têm na construção dos destinos alheios.

Eugênia, embora pobre e absorvida pelo trabalho, ao tentar a todo custo impedir seu marido de ser solidário, com a morte da mulher grávida, esposa de um colega de trabalho seu, e de, persistentemente, desencorajá-lo a concluir um romance sobre o qual se debruçava toda noite há cinco anos e punha-se a escrever com muita dificuldade e satisfação, opta pelo mesmo tipo de existência de Gonçalo. A maneira pela qual escolhem viver os condena por esperarem algo além do que suas próprias mãos intentavam construir:

O que separa o homem da ruína é o tempo vazio, que não pode mais ser preenchido por uma ação, em cujo espaço puro, retesado até chegar à catástrofe, ele foi condenado a viver. (Szondi, 2003, p. 110)

Rebello explora, ao compor esses dois casais: Afonso e Eugênia/ Gonçalo e Luciana, as muitas virtudes, semelhanças e anseios comuns aos protagonistas, Luciana e Afonso, distanciando-os de seus cônjuges e revelando duas existências que poderiam ter se encontrado e dado certo, mas que não se descobriram em tempo. Aquele casal que havia conversado na gare no prólogo viria a se encontrar somente mais uma vez: no epílogo. Em ambos os encontros, as condições de não existência e, portanto, de ausência de liberdade, os impede de fazer a tão esperada, e até previsível, escolha mútua.

Todos os diálogos e ações desenvolvidos nas duas partes que intermedeiam a peça servem para mostrar que os verdadeiramente dispostos a assumir a liberdade humana com responsabilidade são eles.

O elemento dramatizador é, portanto, a própria condição em que as escolhas estão impostas. O que as personagens, sobretudo Afonso e Luciana, experimentam é justamente a impossibilidade de acertar diante de uma escolha que se transformou em uma “condenação” à vida. Não tão pessimista, o elemento reparador para essa condenação revelou-se, na peça, pela adoção de um comportamento social generoso, cujas intervenções agiriam exatamente sobre aquilo que determina a condenação, isto é, a liberdade de escolher.

É o que tentam fazer os protagonistas da peça de Rebello em suas respectivas realidades contingentes (de existência); apenas tentam, porque num reencontro eventual, tão contingente quanto o do prólogo antes de serem o que viriam a ser, partem da vida para a morte, num acidente também não menos contingente.

Quando, finalmente, Luciana resolve romper com seu marido e partir para uma nova vida e quando Afonso, como jornalista, é enviado a Paris a fim de substituir um colega, aquele que seria um reencontro entre o verdadeiro casal da peça, é a separação definitiva: um acidente aéreo os impede dessa experiência não vivida, somente sugerida como a ideal pela peça. Da mesma forma como irromperam no mundo, juntos e desconhecidos por suas escolhas, partem da vida para o nada.

A maneira de ser das personagens conduz-nas à revelação de que, antes de escreverem seu futuro, elas eram livres; mas, uma vez escrito, esse futuro torna-se um evento fatídico, uma consequência, única e imutável, do uso da liberdade em situação. Essa revelação se dá no epílogo, num lugar de não-ação, de não-situação. É interessante e paradoxal como a liberdade do ser é trabalhada na peça. Ao mesmo tempo em que existe

uma dimensão para a liberdade agir, muito bem ilustrada na composição dramática de Afonso e Luciana, existe também a contingência da existência, que antecede qualquer espaço de consciência ou de escolha. “*Eu me escolho a mim mesmo, não em meu ser, mas em minha maneira de ser. A escolha desse fim é a escolha do ainda-não-existente*” (Sartre, 1943, p. 633).

O epílogo, assim como o prólogo, metamorfoseia as personagens que, antes tão reais, apresentam-se em uma sobre-realidade que se assemelha, novamente, a personagens como substância do sonho, capazes de se desvanecerem a qualquer momento.

Em *Condenados à vida*, o efeito da palavra póstuma (cf. Sarrazac, 1989, p. 120-30) - conversa entre Luciana e Afonso, no epílogo -, e dos lugares póstumos - o próprio cenário do epílogo e o que ele representa - contribuem para reforçar a idéia do trágico. Rebello explora também em outras peças suas, como em *É urgente o amor* (1957), esse momento de desligamento imposto ao homem pela morte para compor o trágico. Quando nada mais pode ser feito, Rebello coloca diante de seus protagonistas uma série de revelações que os acometem pela impossibilidade de retornar para, então, ter uma nova chance e fazer diferente.

Em *Condenados à vida* não houve conciliação do conflito, tampouco sua superação, e, sim, a morte dos protagonistas. Surpreendente e chocante, porque não fora esperada, essa morte novamente os isola num lugar estranho para o qual são transportados. Rebello, seguindo, portanto, uma importante proposta formal do teatro existencialista, confina seus protagonistas em espacializações e em caracterizações estranhas por duas vezes: no prólogo e no epílogo.

No epílogo, confrontados com a soma da existência e da essência adquirida, e com a condenação de não poderem ter uma segunda existência, resta aos protagonistas apenas a

desolação diante de tudo o que eles podiam ter sido e que não foram. A morte surge, não como algo transcendental, uma nova etapa ou vida, mas como uma alegoria da impossibilidade que persegue a vida e que se revela trágica em determinadas existências:

Aqui se desenvolveu uma tendência bem determinada, e muito eficaz até hoje, de considerar o trágico como algo tão inevitável quanto, em seu fim último absurdo. Citaremos mais uma vez o corifeu da *Antígone* de Jean Anouilh, para constatar, em suas penetrantes palavras sobre a essência da tragédia, a espantosa coincidência destas com as características do trágico que acabamos de averiguar. Diz ele: “É muito bem ordenada, a tragédia. Tudo é seguro e tranquilizador. No drama, com todos esses traidores, esses malvados fanáticos, essa inocência perseguida, esse fulgor de esperança, torna-se horrível morrer, como um acidente... Na tragédia pode-se ficar tranquilo... No fundo, são todos finalmente inocentes. Não porque um mata e o outro é morto, é apenas uma distribuição de papéis. Além disso, a tragédia é especialmente tranquilizadora, porque desde o começo já se sabe que não há esperança, essa esperança suja... No drama se luta, porque de alguma forma ainda a gente espera salvar-se. Isso é repugnante. Isso tem um sentido. Mas aqui tudo é absurdo. Tudo é vão. Ao fim, não há mais nada a tentar”. (Lesky, 1976, p. 41)

O epílogo, a morte ou aquilo que sobrou, ou seja, a lembrança ilusória, rumo ao esquecimento, das possibilidades da vida amalgama-se em conteúdo e forma nesta parte

final de *Condenados à vida* para ilustrar a dor, que neste caso é menos da existência e do destino geral dos seres do que da falta de liberdade de um país que passava por um período de opressão política - não bastasse toda a opressão imposta pela vida. O efeito do trágico, em *Condenados à vida*, estende-se aos espectadores que, assim como as personagens, experimentam, em sua transitória consciência, o conflito insolúvel do aquilo que poderia ter sido, produzindo o que o filósofo espanhol Miguel de Unamuno chamou de “o senso trágico da vida”(apud Carlson, 1997, p. 350):

AFONSO – Sossegue. Em breve esqueceremos tudo. O que fomos, o que não chegamos a ser... O que a vida não deixou que fôssemos uma para o outro... E então, quando se dissolver o que ainda nos resta de memória, quando se partir o último fio, quando nada já nos ligar ao que ficou para trás, quando transpusermos a última fronteira, entraremos os dois num país desconhecido... O deserto infinito do esquecimento... O rio sem margens da eternidade... A noite insondável, o abismo sem fundo da morte... O nada!
(Rebello, 1999, p. 378)

Afonso, depois de Luciana e após proferir esta réplica, encaminha-se, a passos lentos, a um túnel estreito e baixo, com um relógio sem ponteiros (como o do prólogo enquanto as luzes vão diminuindo e o silêncio absoluto tomando conta do epílogo.

Ao fim de tudo, nota-se que o componente épico é inseparável, nesta peça, de seu conteúdo. Ao restar esse sentimento de que outra possibilidade poderia ser melhor, o elemento épico já está em ação. Bem como, em toda a peça - cuja progressão bem marcada

dos limites da existência humana, por meio das duas fronteiras: a do nascimento e a da morte -, constitui uma seqüência narrativa, bem como o recurso, este, sim, puramente formal, e de encenação, que é a opção por dividir o cenário em quatro partes, a fim de organizar, pelo acender e apagar das luzes dos quadrantes, uma seqüência de ação entre as realidades opostas do casal de protagonistas.

A situação-limite, muito explorada por Rebello e presente em todas as suas peças, reforça o espaço de não ação do homem. Nascer e morrer não fazem parte das escolhas existenciais. O trágico é absurdo justamente porque não está dentro da relação motivada de causa e efeito e, sim, na condição essencial para ser: o não-ser, tanto antes quanto depois da existência.

4.5. TERCEIRO MOMENTO: TENTATIVA DE SOLUÇÃO PELA MONTAGEM

Todo o amor é amor de perdição é um teledrama de Luiz Francisco Rebello, escrito em 1990, transmitido pela RTP (Rádio-Televisão Portuguesa) nas noites de 27 de outubro, 3 e 10 de novembro daquele mesmo ano, e retransmitido em outubro de 1997, numa realização de Herlânder Peyroteo. Foi publicado em 1994 como dramaturgia, tendo recebido, no mesmo ano, o Grande Prêmio de Teatro da Associação Portuguesa de Escritores/ Ministério da Cultura.

Essa composição de Rebello surge como a sua primeira, e até agora única, proposta teledramática. Pela forma como foi concebido, conserva as peculiaridades de um drama

criado para ser exibido pela televisão. O texto, que é o material analisado aqui, apresenta recursos novos para quem está habituado a trabalhar com o texto para o teatro.

O teledrama, embora faça parte da produção mais recente de Luiz Francisco Rebello, ainda apresenta elementos ou recursos que caracterizam o autor, se não como um renovador como era o Rebello da década de 1940, ao menos como um permanente atualizador da cultura teatral portuguesa.

Empenhado em um teatro revelador de técnicas e efeitos que mantivessem a variedade formal que tem caracterizado a sua produção ao longo desses anos, Rebello retoma na década de 1990 uma idéia francesa de 1955 e experimenta produzir um drama para a televisão. Com efeito, o teatro televisado foi criado na França por André Frank, que, a partir de 1956, passou a dirigir o *Service des Émissions Dramatiques* da Televisão Francesa. Consciente do desprezo dos intelectuais pela Televisão, André Frank criou um estilo dramático próprio e ofereceu um meio de expressão original e moderno aos dramaturgos e encenadores da época.

Em oposição ao teatro convencional que dispersa seus espetáculos pelos teatros ou por quaisquer espaços que permitam a encenação, o teatro televisado, naquela época, caracterizou-se – em função de seu meio de exibição ser um só: o espaço e o tempo televisivos – como um meio centralizador e, por isso, mais seletivo.

A seleção rigorosa garantia o bom nível das produções, marcando o início de um novo arranjo dramatúrgico, no qual muitos nomes se destacaram como Jean d'Arcy, Albert Ollivier, Marcel Bluwal e outros. Havia ainda as adaptações: de *Les filles de feu*, de Nerval, foi produzido um *ballet* dramático; de Sartre foram televisadas *Huis-clos* e *La chambre*; Os

persas de Ésquilo, e muitas outras renomadas obras como *Dom Juan*, *Os irmãos Karamazov* e *Britanicus* foram também adaptadas para a televisão.

APRESENTAÇÃO DO TELEDRAMA E ALGUMAS PECULIARIDADES DE LINGUAGEM

O teledrama de Luiz Francisco Rebello é dividido em três partes. A primeira começa no palco do Teatro Nacional de Lisboa: uma peça do escritor Camilo Castelo Branco, intitulada *O Último ato*, está sendo encenada. Mas o telespectador só percebe ser uma representação após algumas réplicas, quando as câmeras recuam e mostram a boca de cena e o público do teatro. Possíveis para as técnicas do cinema e inexistentes no teatro são os recursos usados já na abertura desse teledrama: as tomadas de cena com os seus vários planos (pontos de vista em relação ao objeto filmado), a possibilidade de cortes e, sobretudo, a possibilidade da montagem.

No momento em que é revelado aos telespectadores que a cena é uma representação, o movimento de recuo para mostrar a platéia se dá numa posição de câmera conhecida como *plongée*, palavra francesa que se refere literalmente a “mergulho”. A câmera “vê” os acontecimentos de cima para baixo, permitindo uma tomada panorâmica. O jogo de câmera de mostrar e esconder é explorado nessa primeira parte para apresentar o espaço do teatro – que, paralelo ao da prisão, é o mais importante da peça.

Adiante, as câmeras fixam-se num telespectador que demonstra nervosismo e muita atenção ao espetáculo, e deixam-no em primeiro plano. Seu nome é Manuel Pinheiro Alves,

tem 52 anos e é marido de Ana Augusta Plácido, que é, por sua vez, amante do escritor Camilo Castelo Branco. Ao seu lado, está o seu amigo Agostinho Velho, de 58 anos.

O diálogo entre os atores da peça de Camilo continua no palco, mas as suas imagens, em determinado momento, entram em “*off*”, permanecendo somente as suas vozes, enquanto a câmara focaliza Pinheiro Alves que, furioso, entende que aquele espetáculo é uma provocação pública de Camilo que, mesmo preso e aguardando julgamento pelo crime de adultério, conseguiu levar à cena seu espetáculo. Quando Pinheiro Alves começa a reclamar, de imediato os espectadores pedem que se controle. Sua indignação é em razão de ter-se visto no palco, na figura do marido traído, e de reconhecer a sua tragédia pessoal exposta pelo seu próprio algoz, Camilo, que o humilhara duplamente.

Num segundo movimento de câmara, os atores que estavam representando, em *O Último ato*, as personagens de Eduardo, João Pinto e Ana Augusta – que na peça de Camilo são o pai, o marido bem mais velho e uma jovem casada que não ama esse marido – são substituídos por Antônio José Plácido, pai de Ana Plácido, Pinheiro Alves, o marido, e a própria Ana Plácido, personagens do drama de Rebello cujos nomes o dramaturgo manteve de acordo com o registro biográfico do escritor português Camilo Castelo Branco.

Nesse momento, justifica-se porque Pinheiro Alves, quando estava na platéia, foi colocado em primeiro plano pela câmara que, em seguida, transporta-o até o palco e insere-o no espetáculo. A partir de então, a seqüência se dá em duas vias: ora são os atores do drama de Camilo, ora Pinheiro Alves e as demais personagens da trama de Rebello que interpretam o mesmo papel, provocando uma identificação entre os dois dramas e comprovando que a interpretação do marido traído, Pinheiro Alves, acerca da peça de Camilo, estava correta.

Na segunda parte, apresentam-se todas as ações que giram em torno do julgamento de Camilo e Ana Plácido. A peça de Camilo, com a qual o teledrama de Rebello é iniciado e cuja primeira representação é feita em Lisboa, no Teatro Nacional, surge novamente no teledrama, justamente no dia do julgamento, que acontece na cidade do Porto aos 16 de outubro de 1861. Portanto, o diálogo entre a peça de Rebello e a de Camilo Castelo Branco é novamente estabelecido.

Dignos de destaque são os momentos de lirismo entre Ana e Camilo nas três partes do teledrama, quando as suas vozes se ouvem em “*off*” – recurso que Rebello utiliza quando opta pela não coincidência entre a imagem e o som. Por várias vezes, as narrações de Camilo e Ana é que conduzem as imagens deslocadas para um outro tempo e trazidas ao presente por memórias do casal.

Sobretudo durante a segunda parte do teledrama, quando a arte de Camilo adquire com mais força o sentido de espelho de sua vida, o romancista é continuamente caracterizado pelo ato ininterrupto de escrita que adotara como rotina. Ana Plácido, sempre ao piano enquanto aguardava julgamento na Cadeia da Relação, parecia fazer fundo musical aos dramas e aos escritos de Camilo que, de sua cela, era embalado pelas tristes árias da amante.

A terceira parte de *Todo o amor é amor de perdição*, certamente a mais surpreendente, apresenta a continuação do julgamento, a absolvição do casal e, de um modo extremamente trágico e resumido (trinta anos em oito réplicas), a vida de desgostos que Camilo e Ana Plácido viveram, a dois, depois da absolvição, em 1861, seguida pelo suicídio de Camilo em 1890. Também por meio da montagem, Camilo denuncia a sua morte, deixando a tarefa de narrá-la a Ana Plácido:

CAMILO (voz “*off*”): O peito inclinado sobre uma banca, escrevia e suava sangue para ganhar o pão duma família. E a luz dos meus olhos esvaindo-se na cegueira. Tudo trevas à minha volta! (*Pausa.*) Eu tinha jurado: “Se fico cego, mato-me!”

(*Ouve-se um tiro.*)

ANA PLÁCIDO (voz em “*off*”): Às 3 da tarde do dia 1 de Junho de 1890, trinta anos depois do dia em que entrei na Cadeia da Relação, um tiro ressoou no silêncio da Casa de S. Miguel de Seide, onde vivíamos desde a morte de Manuel Pinheiro Alves. O corpo sem vida de Camilo baloiçava na cadeira de repouso, um fio de sangue a escorrer da fonte direita.

Como ele um dia disse, todo o amor é amor de perdição... (Rebello, 1994, p. 113)

Embora sem as respectivas imagens, o que se mostra, neste momento, é a agitação do público ainda dentro do tribunal, em 1861, após a absolvição do casal ao som das vozes de Ana e Camilo e do tiro, o que acentua o carácter trágico do teledrama de Rebello. A opção por permanecer no tempo e no espaço cênicos do tribunal, no dia da absolvição do casal, enfatiza aquele momento de humilhação pública somado a uma esperança de felicidade na vida em comum que – tragicamente e com as poucas palavras finais de Camilo, as quais mantêm proximidade com o conteúdo da carta de despedida que ele deixou antes de suicidar-se – afinal não se concretizou.

A TÉCNICA DA MONTAGEM

A fotografia, que mediou o cinema e, posteriormente, o desenvolvimento do cinema como uma idéia de arte dramática cujo modelo de técnica de representação partiu, inicialmente, do próprio teatro, conseguiu mostrar como a fragmentação pode ser uma. O cinema é a grande expressão artística e dialética do relativismo. Nele, um objeto pode ser visto de muitos ângulos e em vários tamanhos. Ele pode agigantar, intensificar, contrapor objetos e ações de uma forma bem mais eloqüente do que qualquer linguagem desprovida do tempo e das técnicas que ele detém.

Em confronto com a visão única do palco do teatro em ponto fixo para cada um dos telespectadores, o cinema é a união de todos os olhares, de todos os mais desejáveis ângulos, de todas as necessárias aproximações, de todos os espaços e tempos de que uma trama complexa precisa.

O teatro televisado foi, justamente, uma das soluções em busca de garantir, a todos os espectadores, a possibilidade de ver, imprescindível à arte dramática. E à medida que novas técnicas aliadas a novas linguagens surgiram, a arte dramática transformou-se e desdobrou-se em novos formatos. É o que Luiz Francisco Rebello buscou ao teledramatizar a vida de Camilo Castelo Branco: explorar uma linguagem que permitisse, por meios diferentes, uma acomodação do enredo em distribuições espaço-temporais bem mais complexas do que as permitidas pela realidade do palco, ficando registrada e patente a diferença de composição e linguagem em sua própria literatura dramática.

Para desenvolver um tipo específico de categoria dramatúrgica, a televisão partiu, evidentemente, de técnicas e linguagens mais antigas, tendo como modelo as produções do rádio, do cinema e do teatro. As novelas, as minisséries e alguns quadros são exemplos que derivam da consolidação das primeiras manifestações e adaptações dramáticas na televisão.

Semelhantes ao teatro no que toca à natureza da representação física de atores, à composição ficcional e narrativa e à intenção de projetá-la a uma platéia ou a um público, os dramas televisivos desenvolveram a sua própria maneira de dramatizar, com códigos e técnicas específicos que os caracterizam como próprios para exibição *em televisão*.

No Brasil, o teatro televisado ficou conhecido como teleteatro e seu auge foi nas décadas de 1950 e de 1960. O teatro, que já havia sido testado no rádio, transformou-se em teleteatro no novo veículo, a televisão. As telepeças, assim como toda a programação da televisão na década de 1950, eram transmitidas ainda ao vivo, condição que só mudou com a chegada do *video tape*. Houve, aqui também, um exercício enorme para se descobrir uma linguagem para o teleteatro que – diferentemente do (muito criticado) teatro filmado em ponto fixo nos próprios palcos, durante os espetáculos, e transmitidos pela televisão – exigia um estudo de linguagem que chegou a ser, parcialmente, subsidiado pelo teatro: “O teatro se tornaria também um poderoso instrumento para que a televisão desse seus primeiros passos no terreno da produção ficcional”(Brandão, 2000, p. 184).

Hoje, além do teatro, o cinema e a televisão desenvolveram formas dramáticas específicas, muitas vezes capazes de realizar aquilo que era impraticável no teatro. Sabato Magaldi, ao estudar a dramaturgia de Nelson Rodrigues e nela perceber – como ocorre no teledrama de Rebello – a presença de elementos fílmicos, discute não só a conhecida influência do teatro na linguagem cinematográfica, como também o seu inverso:

O cinema tornou-se admirável escola de uma nova linguagem ficcional. Por que não incorporá-la ao palco? Acredito que a grande liberdade da técnica dramática de Nelson tenha nascido na observação de espectador cinematográfico. (Magaldi, 1992, p. 43)

A existência de elementos compartilhados, ou de influências, entre o milenar teatro e as linguagens cênicas desenvolvidas na primeira metade do século XX (cinema e televisão) é considerável e digna de ser investigada. O cineasta e diretor René Clair defendia que o teatro e o cinema “são governados por leis artísticas completamente diferentes e precisam ser claramente separados” (cf. Berthold, 2001, p. 524), e dizia ainda que:

No teatro, a palavra conduz a ação, enquanto a óptica possui importância secundária. No cinema, o primado cabe à imagem, e a parte falada e sonora aparece em segundo lugar. Fico tentado a dizer que um cego não perderia dinheiro indo ao teatro, e um surdo, ao cinema. (Clair *apud* Berthold, 2001, p. 524)

É evidente que se trata de duas linguagens, mas o que se tem observado é a absorção, a fusão entre elas em busca de novos efeitos. A questão visual no teatro tem se sofisticado, amparada por uma série de profissionais e técnicas, assim como a sonora é fundamental no cinema. Não há como sustentar um filme e, portanto, a linguagem do *suspense* ou a do terror, por exemplo, sem o som. A análise que René Clair faz das duas linguagens é compreensível se as considerarmos somente nas suas origens porque o que os seus desdobramentos apresentaram não condiz com a separação essencial que ele fez.

Em *Todo o Amor é Amor de Perdição*, peça em que Rebello refunde as linguagens teatral e cinematográfica, ambas cênicas, o dramaturgo trabalha, pela primeira vez, os recursos próprios de cada uma, sobretudo o de montagem, permitido pela cinematográfica e

pela televisual, explorando o jogo da descontinuidade cênica que, no teatro, quando é explorada, realiza-se em cortes menos freqüentes e não tão dinâmicos.

A montagem em *Todo o amor é amor de perdição* é uma técnica que está presente em dois procedimentos-chave de Rebello: ela está expressa no tratamento à matéria selecionada por ele para compor, com intertextos, o teledrama, e está expressa na técnica de linguagem – a cinematográfica – empregada para expor a matéria selecionada e trabalhada pelo dramaturgo. A que mais serve aos objetivos deste trabalho é a segunda, uma vez que a nossa ênfase tem recaído sobre a renovação da linguagem cênica na dramaturgia portuguesa posterior a 1945.

O teledrama acaba por constituir, enquanto texto, até mesmo se for comparado com os outros de Rebello, uma dramaturgia absolutamente específica e nova que dificilmente poderia ser representada nos dois espaços: teatro e televisão. Sobre esse intercâmbio de linguagens entre teatro e TV, experimentado por Rebello, ele afirma – procurando localizar alguns dos possíveis pontos de fusão e/ou de cooperação nestas duas linguagens – que:

[...] o teatro assimilou esquemas narrativos oriundos do áudio-visual, assim como, num movimento recíproco, também o áudio-visual acolheu no seu espaço próprio uma nova categoria dramatúrgica.⁷

Uma vez problematizado o surgimento dessa nova natureza dramática, poder-se-ia eventualmente levantar as seguintes questões: como analisar ou tratar de um teledrama sem o ter visto? Ou ainda, questionar se esse tipo de renovação seria pertinente ao estudo do

⁷ Luiz Francisco Rebello em entrevista concedida à professora Renata Soares Junqueira em Portugal e publicada no **Boletim do Centro de Estudos Portugueses “Jorge de Sena”** (Araraquara), n.17-18, jan-dez. 2000, p.143-53.

texto dramático. Para a primeira questão, a resposta encontra-se no próprio trabalho. Assim tem sido feito com todas as peças de Rebello, a partir do que os seus textos oferecem. O mesmo método seria empregado, portanto, para o texto do teledrama, cuja peculiaridade está em ter sido ele um drama composto para exibição em televisão.

A partir dessa indicação inicial e de todos os índices internos de distinção do teledrama é que se responderia à última pergunta. Com efeito, o drama televisual apresenta ritmos e recursos diversos daqueles que são encontrados nos textos dramáticos concebidos para o palco. Como o objetivo é perceber os elementos renovadores, a partir do que os próprios textos oferecem, o caminho de pesquisa imposto pelo teledrama foi o de considerar as técnicas e linguagens de um gênero vizinho: o cinema. Essas técnicas, muito utilizadas por Rebello, conferem uma identidade diferente à dramaturgia do teledrama.

Tanto Faria (1998, p. 122), ao afirmar que Nelson Rodrigues, em *Vestido de noiva*, tenha sido influenciado pelas técnicas dos filmes das décadas de 1930-40 que abusavam do *flashback*, quanto Brandão (2000, p. 187), ao constatar no teatro rodrigueano a absorção de procedimentos cinematográficos para compor *Vestido de noiva* (por exemplo, a pontuação que separa e estabelece ligação entre os planos, cenas e seqüências; a passagem instantânea de um plano a outro ou de um enquadramento a outro, assemelhando-se a um filme), partiram exclusivamente das indicações e das características presentes no próprio texto, o que reforça a tese da assimilação de duas linguagens distintas e comprova que o texto se ressentia dessas modificações a ponto de evidenciá-las em sua composição. É justamente este exercício o que queremos fazer neste trabalho: perceber o que uma dramaturgia, cuja classificação é a de *teledrama*, traria de novo como *texto*.

Rebello utilizou, na busca de uma linguagem que expressasse as potencialidades de composição e de representação dramáticas em *Todo o amor é amor de perdição*, todos os

recursos citados por Brandão (2000) em *Vestido de noiva* – uma vez que a própria gênese da peça, destinada à televisão, exigia uma linguagem compatível com o novo meio de expressão. A curiosidade é que todos esses recursos se realizam na aplicação da *montagem*.

A montagem comumente é atrelada à técnica da edição de imagem e à linguagem descontínua e sobreposta do cinema, mas, na verdade, ela está presente em todo o procedimento que manipula unidades autônomas, investindo-as de uma unidade mais abrangente pelo efeito da justaposição, da aproximação, da seqüência, da montagem.

É por isso que Peter Szondi (2001) entende a montagem como uma das tentativas de solução da crise que abalou a forma dramática no final do século XIX. Szondi aproxima a montagem, que chamou de “produto industrial da épica” (2001, p. 145), da linguagem da épica e da pintura, e não do drama. Ele afirma que “a montagem é a forma da arte épica que renega o narrador épico”, despertando a “impressão de formar, como o drama, um todo a partir de si mesma” (2001, p. 145). E mais:

As cenas não levam umas às outras dentro de uma funcionalidade fechada, como no drama; ao contrário, elas são a obra de um eu-épico, a dirigir o seu refletor alternadamente a uma ou a outra sala de aluguel [sobre *Os criminosos*, de Ferdinand Bruckner]. Desse modo, tudo é epicamente relativizado, inscrito em um ato narrativo. As diversas cenas não têm como no drama um domínio absoluto; a cada momento a luz pode abandoná-las e relançá-las na escuridão. Isso expressa ao mesmo tempo que a realidade não avança por si mesma em direção à abertura dramática ou se move nesta desde o princípio, senão que só deve ser aberta em um processo épico uma vez que não permite ao seu eu tomar a palavra como narrador, a épica não

pode certamente renunciar ao diálogo, mas torna possível que o diálogo se negue a si mesmo. Visto que o diálogo não deve mais responder pela evolução da obra (esta é assegurada pelo eu-épico, ele pode ser meras franjas, como nos monólogos tchekhovianos, ou até mesmo se retirar para o silêncio, negando o dialogismo como tal). (Szondi, 2001, p.143)

No teledrama de Rebello não é o diálogo que constrói a ação dramática, o desenrolar da história. Também não é um narrador épico que a conduz, orientando a evolução dos acontecimentos – exceto em alguns momentos como, por exemplo, nas últimas réplicas do teledrama –, mas são as imagens sobrepostas ao extremo, cortadas e montadas, como é o caso da identificação e troca dos atores que representavam *O Último Ato* de Camilo pelas personagens do teledrama de Rebello. As ações se ligam por meio de montagens e não pela evolução das relações intersubjetivas entre as personagens que, no teledrama, dialogam, sem consciência em alguns momentos, com um interlocutor que será explícito somente pela montagem. De algo sem qualquer ligação ou continuidade dramática é construída uma coerência, uma unidade e, portanto, o sentido com uma nova linguagem.

Entre duas cenas que se seguem imediatamente não há nenhum laço orgânico; em vez disso, a continuidade é simulada pela junção de cenas [...]. Mas isso é montagem. (Szondi, 2001, p. 144)

São, por exemplo, as réplicas isoladas e autônomas de Camilo e Ana Plácido na prisão que, pela montagem, se aproximam e investem-se de significado dialógico. Neste caso em especial, a imagem mostrada não coincide nem com a réplica de Camilo nem com

a de Ana Plácido, mas é uma seqüência que, sem a montagem, não teria organicidade nenhuma, não constituiria uma cena e o efeito dramático não apareceria:

(A câmera segue VIEIRA DE CASTRO e o CARCEREIRO “pelo corredor imenso, escuro, com água a rever nas paredes do muramento”. Os sons do piano diluem-se quando, durante a deambulação, se lhes sobrepõem , em “*off*”, as vozes de ANA AUGUSTA e CAMILO.)

ANA AUGUSTA (em “*off*”): “Mudas são estas paredes, mudos os ferros que me prendem aqui... No silêncio da noite, só harmonizam com os meus gemidos estas gotas de águas filtradas das abóbadas, que me vêm molhar a face, já coberta de suor febril”...

CAMILO (em “*off*”): “Aqui, nesta masmorra terrível, reina perpétuo Inverno, e suam as abóbadas não sei se lágrimas, se sangue, se água represada nos poros dos granito”... (Rebello, 1994, p. 29)

As duas réplicas, pronunciadas em tempos distintos e espaços não mostrados, juntam-se à imagem das paredes da prisão encharcadas pela chuva: um espaço cênico, que não acolheu as personagens nem suas réplicas em diálogo, mas que, pela montagem, transforma-se em uma cena bem significativa para o drama; ou seja, é pela montagem, e não pela relação intersubjetiva, que o sofrimento e o isolamento dos protagonistas são mimetizados em *Todo o amor é amor de perdição*.

O próprio início do teledrama já demonstra o que a montagem é capaz de fazer, em dois aspectos: 1) na instauração do conflito sem relação intersubjetiva e 2) na explicação, instantânea, por meio da sobreposição e substituição dos atores do drama que é

representado no seio do teledrama. É desse modo que os muitos espaços são explorados e que os diálogos interrompidos, ao mudar drasticamente de cena, são preenchidos de sentido. A velocidade e a diversidade da montagem preenchem todos os diálogos inconclusos e, mais, revelam o que está por trás de cada ação ou fala.

Interessante ressaltar que, em nenhum momento, os protagonistas Camilo e Ana Plácido, vivendo um conflito comum, dialogam entre si. As suas réplicas, quando sugeridas como diálogos complementares entre eles, vêm acompanhadas da inscrição (em “*off*”) e justapostas umas às outras, sobrepondo-se a uma imagem específica. À propósito, respondendo à pergunta que lhe é feita no tribunal acerca de quando e onde conheceu Ana Plácido, Camilo responde:

15.

Sobrepoem-se ao tribunal as imagens de uma sala de baile. Pares viravolteiam ao som da valsa. Entre eles, ANA AUGUSTA PLÁCIDO – doze anos mais nova, irradiante de beleza e juventude. Junto a uma porta, CAMILO e um amigo observam.

CAMILO (voz em “*off*”): Foi há doze anos... Giravam as valsas, os vestidos em rodopio agitavam o ar tépido, roçavam-me o braço ombros nus, seios alvos, duros como o alabastro... E quando a vi lembrou-me a Grécia, a arte em requintes de pompas, a numerosa família de Vênus, todos esses mármores eternos... Eras tu!

(Grande plano de ANA PLÁCIDO, que de repente pára e fita CAMILO. A imagem imobiliza-se)

ANA PLÁCIDO: (voz em “*off*”): Eu sou a tua mulher fatal.

(ANA PLÁCIDO retoma a dança com seu par, mas os seus olhares dirigem-se exclusivamente a CAMILO.) (Rebello, 1994, p. 71)

Logo depois, ainda no baile de doze anos atrás, o diálogo entre Camilo e um amigo é desenvolvido conforme o modelo tradicional, sem a intermediação das vozes em “*off*” – que são, na verdade, vozes narrativas explícitas, ou seja, correspondem a um narrador épico no teledrama de Rebello. Assim, o teledrama não se faz inteiramente de montagem. Em suas unidades menores, no interior de suas cenas, manifestam-se elementos epicizantes por meio das vozes épicas dos protagonistas – ao contrário, portanto, da técnica da montagem que, segundo Szondi, “renega o narrador épico” (Szondi, 2001, p. 145), fazendo crer numa ausência de subjetividade e numa composição que se forma por si mesma.

Existem, também, os diálogos contínuos, convencionais em *Todo o amor é amor de perdição*. Eles se desenvolvem somente no tempo presente do drama e no interior das cenas que são unidades dotadas de uma definição espaço-temporal. Assim, por exemplo, na cena 5 da primeira parte, na cena 9 da segunda parte e na cena 1 da terceira parte, que ocorre no Palheiro (“sala reservada da Assembléia Portuense onde se reúne a burguesia bem instalada do Norte”), os diálogos apresentam-se de forma tradicional: orgânica. Em algumas cenas, a montagem se dará somente com a mudança de cena pelo corte e pela justaposição de uma cena seguinte que, por alguma razão, contribuirá para a formação de uma unidade inteligível.

Desse modo, como peculiaridade de linguagem de um drama escrito para a televisão, cujos recursos permitem variar as noções espaço-temporais e relacioná-las com muita agilidade pela montagem de modo a produzir um todo orgânico, tem-se no próprio texto a movimentação veloz das mudanças de cena, produzindo um ritmo dramático

distinto. Na segunda parte do teledrama, por exemplo, somam-se nada menos do que 15 cenas, todas cuidadosamente numeradas por Luiz Francisco Rebello, o que chama a atenção do leitor para o acúmulo de cenas e para a complexa articulação nos diferentes espaços e tempos dessas cenas, que são as seguintes: 1. O exterior da cadeia da Relação do Porto; 2. Gabinete do escritório do procurador Albano Miranda de Lemos; 3. A rua em frente ao Tribunal; 4. **A sala de audiências**; 5. O gabinete do juiz; 6. **A sala de audiências**; 7. Fachada do Teatro S. João; 8. **De novo a sala de audiências**; 9. O “Palheiro”; 10. **Voltamos ao tribunal**; 11. A sala do Teatro S. João; 12. **Novamente o Tribunal**; 13. O palco do Teatro S. João; 14. **O tribunal**; 15. Sobrepõem-se **ao tribunal** as imagens de uma sala de baile; 16. **A sala do tribunal**; 17. Um relvado; 18. **O tribunal**.

No julgamento de Camilo e Ana Plácido concentra-se, sem dúvida, toda a tensão do teledrama. Por essa razão, a cena que prevalece tanto na segunda quanto na terceira parte é a do tribunal. No entanto, alternam-se com as cenas do tribunal as da reapresentação, no Teatro S. João, da peça *O último ato* de Camilo – que são, aliás, cenas simultâneas às do julgamento. Desse modo, já a leitura de um drama com esse formato permite o reconhecimento de uma forma dramática repleta de cortes, que, pela montagem, permite ao leitor uma recepção dinâmica e orientada segundo um modo de composição específico, ainda novo para a dramaturgia portuguesa.

Para concluir, a grande contribuição do teledrama de Rebello, ainda como texto, como linguagem cênica nova, é, sem dúvida, a elaboração do diálogo dissociado de outros diálogos e da própria imagem, de maneira que o diálogo, por si só, não conseguiria responder pela evolução da obra, por sua unidade e por suas tensões. São os outros

elementos associados à desconexão e autonomia de cada diálogo que reconstituem, com beleza e organicidade, a história trágica de Camilo Castelo Branco.

Além da técnica da montagem ser um recurso escolhido por Rebello, por adequar-se à linguagem televisual e, também, por ser mais uma de suas opções formais de composição, ela também produziu um segundo efeito: reforçou, enquanto forma dramática, a opção do dramaturgo por compor um teledrama a partir de muitos textos de Camilo, proporcionando um duplo exercício de montagem e justificando, assim, tantas costuras diferentes.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A INTERTEXTUALIDADE NO TELEDRAMA: NOVELA PASSIONAL, HISTORIOGRAFIA E DRAMA

Todo o amor é amor de perdição, como já foi mostrado, tematiza o julgamento do escritor romântico Camilo Castelo Branco e de sua amante, Ana Augusta Plácido, que respondem, ambos, pelo crime de adultério. A obra reporta-se também, de modo sumário, ao futuro do casal em São Miguel de Seide para alcançar Camilo no momento da sua morte.

O grande elo entre *Amor de perdição*, publicado em 1862, e *Todo o amor é amor de perdição* talvez seja derivado do exercício que Rebello fez, ao compor este seu teledrama, no sentido de buscar na novela de Camilo toda a força do gênero melodramático, que teve o seu auge entre os anos de 1803 e 1830. Aliás, convém sublinhar que, antes de *Todo o amor é amor de perdição*, o melodrama era inexistente no já extenso teatro de Luiz Francisco Rebello.

Fundamentalmente, o melodramático é percebido na maneira maniqueísta de separar o bem e o mal absolutos nas personagens. Esta dualidade é manipulada do começo

ao fim, impossibilitando as personagens de transitar de um pólo ao outro. Camilo e Ana Plácido, assim como Simão e Tereza de *Amor de perdição*, são os amantes completamente bons e vitimados por toda a sorte de injustiças, perseguições e infortúnios. Pinheiro Alves, o marido de Ana, os pais de Tereza e a justiça dos homens representam o mal absoluto – mesmo sendo os argumentos do marido traído extremamente razoáveis e a sua tentativa de vingança algo justificável.

O romance em folhetim, em cujo formato *Amor de Perdição* fora publicado, surgiu em Portugal por volta de 1840 e permaneceu em alta durante todo o período romântico. Por promover e ampliar a divulgação das obras literárias, os românticos privilegiaram essa forma de publicação que, no caso específico de Camilo, lhe garantia também o sustento.

A prática da publicação de novelas e romances em folhetins dá origem a um novo gênero, com características próprias. Um sem-número de desvios eram provocados a fim de retardar o clímax. Triângulos amorosos, enganos intencionais, perseguição de inocentes constituíam algumas unidades dramáticas (situação+complicação+solução) que se entrelaçavam nesse tipo de narrativa. Publicado nesse formato, *Amor de perdição* apresenta todos esses desvios, que oportunamente produzem um prolongamento da trama.

Amor de perdição e *O último Ato*, respectivamente um romance e um drama de Camilo Castelo Branco, constroem-se ambos, não por mera coincidência, em torno de amores proibidos ou impossíveis, de triângulos amorosos e de condenações que levam o protagonista à morte. São essas as duas principais obras de Camilo Castelo Branco que integram *Todo o amor é amor de perdição*, cujo conflito revela-se igual, em sua essência, àqueles trabalhados por Camilo e, comprovadamente, vividos pelo romancista.

De difícil enquadramento, o teledrama de Rebelo poderia ser definido como uma realização fronteira entre peça teatral e uma minissérie: um gênero híbrido que incorpora o dramático (do teatro), o melodramático (dos folhetins) e o teledramático (da linguagem audiovisual).

Quanto à escolha da matéria, Luiz Francisco Rebello, como dramaturgo, não pôde deixar de captar o potencial “dramático” da biografia e dos escritos de Camilo Castelo Branco. Tomando o termo em sua dupla acepção, Camilo é consagradamente dramático na definição mais popular e corrente do termo pelas conhecidas vicissitudes da sua vida: bastardia, orfandade, prisão, doenças e suicídio. E é dramático também na acepção mais própria, como figura espetacular, com uma consciência ou premeditação teatral que pode ser conferida até nas últimas palavras com que o escritor fechou a sua carta de despedida (*apud* Camocardi, 1973, p. 52):

22 de novembro de 1886. 10 horas da noite. Os incuráveis padecimentos que vão complicando os dias levam-me ao suicídio – único remédio que lhes posso dar. Rodeado de infelicidade de espécie moral, sendo a primeira a insânia de meu filho Jorge, e a segunda os desatinos de meu filho Nuno, nada tenho a que ampare nas consolações da família. A mãe desses dois desgraçados não promete longa vida; e, se eu pudesse arrastar a minha existência até ver Ana Plácido morta, infalivelmente me suicidaria. Não deixarei cair sobre mim essa enorme desventura, a pior, a incompreensível à minha incompreensão da desgraça.

Previ desde os 30 anos este fim. Receio que, chegando o supremo momento, não tenha firmeza de espírito para traçar estas linhas. Antecipo-me à hora final. Quem puder ter a intuição das minhas dores, não me

lastime. A minha vida foi tão extraordinariamente infeliz que não podia acabar como a maioria dos desgraçados. Quando se ler este papel, eu estarei gozando a primeira hora de repouso. Deixo um exemplo. Este abismo a que me atirei é o término da vereda viciosa por onde as fatalidades me encaminharam. Seja bom e virtuoso o que puder ser.

Camilo Castelo Branco

São Miguel de Seide

Assim, para compor *Todo o amor é amor de perdição* Rebello trabalha a figura do escritor, do homem e do amante Camilo Castelo Branco em diálogo com algumas de suas obras e também com documentos que produziu ou que foram produzidos a respeito dele, inclusive usando, para título do seu teledrama, uma frase que foi dita por Camilo na ocasião do seu julgamento, no ano de 1861 – “todo o amor é amor de perdição” – e que já tinha servido, parcialmente, de título à novela passional mais conhecida do romantismo português, *Amor de perdição*, escrita durante o período de um ano e quinze dias em que Camilo esteve preso:

O AMIGO: Se é assim é, esquece-a, procurando noutra a sua salvação.

CAMILO: Não há mulher nenhuma que salve. Homem perdido por uma não pode ser salvo por outra. Todo o amor é amor de perdição... (Rebello, 1994, p. 72)

De fato, toda a sugestão das obras de Camilo e de outras informações verídicas a seu respeito funcionam, no seio do teledrama, como os muitos índices especulares da vida e

da obra de Camilo trabalhados por Rebello em textos camilianos cuja coincidência biográfica autorizou uma exploração dialógica das duas realidades do escritor português: a do criador e a das criações.

O teledrama de Rebello é, portanto, uma obra sobre Camilo, inspirada essencialmente nas palavras escritas e dramatizadas pelo próprio Camilo numa espécie de autobiografia que foi sendo construída e representada nos seus mais diversos escritos. Contudo, Rebello alerta que o teledrama não tenciona ser uma reconstituição rigorosa dos episódios mais marcantes da vida do escritor Camilo Castelo Branco. Preenchendo-o também com o não-verídico, o autor constrói um diálogo entre obras e discurso histórico, ficção e realidade, biografia e arte.

Favorecido e autorizado pelo tempo, que lhe mostrou a obra e apresentou-lhe a vida (biografias), Rebello criou um teledrama compósito, aplicando também ao universo camiliano o método historiográfico, “entendido como a soma de técnicas e de instrumentos teóricos empregados para analisar, interpretar e julgar os fenômenos ocorridos na escala do tempo” (Moisés, 1997, p. 286). A historiografia, considerada um gênero híbrido, juntamente com as confissões, o diário íntimo, a epistolografia, as memórias e a autobiografia são composições que, em última análise, participam do teledrama de Rebello:

O “eu” epistolográfico aparenta-se ao “eu” poético no movimento que descreve para dentro de si, no enalço da mais funda intimidade. [...] O que restringe a autobiografia como obra de arte é o fato de o “eu” espelhado no texto não ser fictício mas “real”, ao menos naquilo em que o escritor, ao tomar da pena, deseja oferecer um retrato do seu *ego* (civil autêntico) e não

de um “eu” imaginário, em que se transformasse ou que constituísse o eixo de suas projeções. (Moisés, 1997, p. 288)

O Último ato, avaliado por Rebello como o drama mais autobiográfico de Camilo, não constitui, evidentemente, uma autobiografia, uma vez que Camilo constrói uma personagem, um “eu” imaginário chamado Jorge, para nele projetar-se. *Memórias do cárcere*, escrito em 1861 – ano da absolvição de Camilo e Ana Plácido –, é outro romance no qual Rebello se inspirou para compor o seu teledrama. Nele, um romance de memórias, Camilo relata os primeiros sintomas da sua cegueira e as suas duas experiências na prisão: a primeira em 1846, quando raptou a jovem e órfã Patrícia Emília do Carmo, enquanto a sua esposa Joaquina ainda era viva, e a segunda em 1860, por envolver-se com Ana Plácido, uma mulher casada.

Rebello compõe, desta forma, uma obra que se alimenta das próprias composições camilianas, por meio do diálogo intertextual, e que revela intersecções entre a personalidade de Camilo e o seu universo ficcional.

O tema explorado por Rebello em seu teledrama é um tema também muito caro a Camilo: os abismos da vida, para os quais a fatalidade encaminha os não virtuosos. Extraído da própria carta de despedida de Camilo, este tema ilustra a persistente visão fatalista do escritor romântico, visão que permeia, com variações de tom, toda a sua produção. Rebello, não menos fatalista que Camilo, mas de um fatalismo às avessas, defende sistematicamente, nas suas demais obras, o amor como o grande regenerador e redentor, único sentimento capaz de resgatar o homem da sua eterna condição abismal de existência.

No afã de dar a dimensão trágica às suas personagens, tanto Rebello quanto Camilo as apresentam não só como verossímeis, mas também como verídicas. Em *Amor de Perdição*, o narrador, que induz o leitor a pensar ser ele também o autor (Camilo), descreve o degredo de “seu” tio paterno Simão Botelho, de 18 anos, condenado por amar a quem não podia. Faz questão de esclarecer, logo no início da narrativa, que ao ler o nome do parente no livro de assentamentos da Cadeia da Relação (ou seja, a partir de documentos) decide escrever sobre a sua vida, cuja trajetória coincide, no momento da escritura, com a do próprio autor. Em comum, tio e sobrinho, que não chegaram a se conhecer senão indiretamente, pelas histórias contadas pelos parentes, têm o cenário da cadeia e um amor condenado.

A narrativa perde um pouco, à medida que vai se construindo, essa ancoragem no plano verídico. No entanto, no final, resgata-se novamente a “veracidade dos fatos”. O narrador situa o momento presente, usando para isso uma linguagem que consolida a idéia de fim de relato verídico, preocupando-se inclusive em atualizá-lo na 5ª edição (Castelo Branco: 1943, p. 249-259):

Da família de Simão Botelho vive ainda, em Vila-Real de Trás-os-montes, a senhora D. Rita Emília da Veiga Castelo Branco, a irmã predileta dele (*). A última pessoa falecida, há vinte e seis anos, foi Manuel Botelho, pai do autor deste livro.

FIM

(*) Morreu em 1872 (Nota da 5ª edição)

O nome completo do pai de Camilo Castelo Branco era Manuel Joaquim Botelho Castelo Branco. De fato, o narrador autoriza, quem quer que seja, a fazer uma leitura biográfica da novela. Em função do contexto do autor, a biografia romanceada do tio ganha elementos verídicos, estabelecendo pontos de contato com a história paralela que o autor Camilo Castelo Branco está vivendo (inclusive habitando no mesmo cenário: a prisão).

Luiz Francisco Rebello, interessado no drama humano de Camilo, recompõe o contexto de escritura de *Amor de Perdição*, que também teve origem no registro documental: ambos, Camilo e Rebello, folhearam os livros de antigos assentamentos no cartório da Cadeia da Relação do Porto e encontraram, no das entradas dos presos, registros semelhantes de prisão e julgamento por amores proibidos.

Rebello encontrou Camilo absolvido, e Camilo encontrou o seu tio Simão condenado a um degredo que só a morte o impediu de cumprir inteiramente. O movimento parece ser, nos dois casos, da vida para a arte, numa aparente transposição. *Aparente*, convém sublinhar, porque a personagem, mesmo inspirada num ser histórico ou de um “civil autêntico”, que viveu num tempo e num espaço determinados, não foi simplesmente transposta do universo real para o da ficção juntamente com o episódio de sua vida considerado relevante a ponto de gerar a matéria da ficção.

Por ter essa natureza híbrida, *Todo o Amor é Amor de Perdição* prestigia também a leitura da tradição que, não sem razão, sempre teve a tendência de conjugar a biografia e a novelística camilianas. Por serem elas indiscutivelmente coincidentes, o estudioso Fernando Mendonça chegou ao ponto de condicioná-las a um certo grau de dependência mútua:

E parece lícito acreditar que, não fora a dimensão trágica de sua vida, a sua obra não ganharia a espantosa perspectiva humana que a torna num complexo, denso e desconcertante estudo da substância amarga e, todavia, sublime, de que o homem é feito.⁸

SOBRE O ÚLTIMO ATO

Camilo Castelo Branco, à semelhança de tantos outros poetas e romancistas, elaborou sua dramaturgia paralelamente ao gênero ao qual mais se dedicava e pelo qual é tão conhecido: o romance. Foi em 1946, com o drama histórico *Agostinho de Ceuta*, que aquele que viria a ser um romancista por profissão e, antes mesmo de publicar seu primeiro romance, *Anátema*, iniciou-se no drama.

O último ato, representado no interior do teledrama de Rebello, é, de fato, um de seus dramas; não é, pois, nem um título de peça criado por Rebello para a sua personagem Camilo, nem os fragmentos do texto dramático que aparecem no teledrama são de Rebello também.

Existem muitas analogias entre o enredo de *O último ato* e o de *Todo o amor é amor de perdição*. Camilo Castelo Branco mantém o nome da protagonista de Ana Augusta em conformidade com a realidade, assim como fez evidentemente Luiz Francisco Rebello com o teledrama. No entanto, Camilo altera substancialmente os nomes das demais personagens, como também altera o modo como se processaram os eventos em torno do seu romance

⁸Fragmento da “Introdução” a *Amor de Perdição e A Brasileira de Prazins*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971 p. 5.

com Ana Plácido. Em sua peça, Ana está, ao gosto romântico, à beira da morte. Com apenas dois anos de união com Eduardo, homem bem mais velho com quem teria se casado para honrar o saldo de uma dívida de seu pai, agoniza no conflito insolúvel que a atormenta: é casada com um homem bom, mas seu coração sempre pertenceu ao jovem de nome Jorge, que, por sua vez, renunciou à vida, tornando-se um sacerdote por não poder dar largas ao seu amor por Ana Augusta, cuja irmã, Ana Luísa, ele tem como confidente. Já no teledrama de Rebello, a personagem da irmã também está presente, mas com o nome real: Maria José.

Mesmo com uma série de elementos não correspondentes à realidade, *O Último ato* é, sem dúvida, uma versão do caso de amor de Camilo e Ana Plácido: uma versão que defende o amor e o comportamento do escritor como puros, assim como o fez Rebello nas réplicas dos dois amantes, durante o julgamento, na inquirição sobre a culpa que ambos teriam, defendendo a tese de que apenas a fatalidade unira Ana Plácido e Pinheiro Alves.

N’*O último ato* não existe a consumação do adultério, por renúncia de ambos: Ana (à beira da morte) e Jorge (consagrado a Deus), bem como não existe a caracterização de Eduardo (marido de Ana) como um comerciante que negocia a própria esposa como se fora um produto venal, como é a caracterização de Pinheiro Alves (nome verdadeiro do marido de Ana Plácido) feita pelo Camilo de Luiz Francisco Rebello em *Todo o amor é amor de perdição*. Talvez a versão comovente de Camilo, em *O último ato* – comovente e trágica porque é definitiva, aliando um amor impossível, renúncias sérias, juventude e morte –, lhe tenha ocorrido como recurso para tentar a absolvição pública na época em que compôs o seu drama, assim como também fizera, aliás, com *Amor de perdição*. Em ambas as obras, a exploração da morte por amor acaba minimizando a mácula do adultério.

Como já mencionado, *O último ato* invade *Todo o amor é amor de perdição*, ora em alternância, preenchendo as lacunas da trama de Rebello, ora em paralelo, reforçando idéias acerca do caso Ana/Camilo.

Seguramente, o teledrama de Rebello pode ser identificado como uma obra de metateatro. Todavia, não o é somente pela presença de uma peça dentro de outra. Lionel Abel (1968) menciona, pelo menos, três características fundamentais para que uma peça seja metateatral. A primeira é que “Na metapeça sempre haverá um componente fantástico” (Abel:1968, p.110).

Definido por Todorov (1969), o fantástico é um gênero em que personagens e leitor experimentam, temporariamente, um estado de dúvida quanto ao caráter dos acontecimentos narrados. A hesitação só dura enquanto a dúvida não é dissipada pela conformação de ambos. Todorov conclui que o fantástico é um gênero desvanecente, no qual ambigüidades e suspenses são produzidos para causar um estranhamento momentâneo que, logo em seguida, se desfaz.

Esta primeira característica é satisfeita quando as personagens do teledrama encontram-se na platéia assistindo a um espetáculo escrito pelo protagonista de Rebello: Camilo. Durante esse espetáculo acontece um reconhecimento (*anagnórisis*) que envolve uma personagem (espectador) da platéia, Pinheiro Alves, e um dos atores do palco, e que é seguido de uma substituição “fantástica” do ator pela personagem. Dos atores que representavam *O último ato*, permanecem no palco somente as suas vozes, pois as personagens que representavam passam a ser incorporadas pelos atores que interpretam, no teledrama, os papéis de Ana Plácido, do seu pai e de Pinheiro Alves. É desta maneira, portanto, que Rebello sugere a natureza autobiográfica de *O último ato*.

Nota-se que o fantástico e o metateatro prevêm uma evolução na percepção dos receptores. Quando os primeiros elementos de uma obra que apresenta esses traços surgem, a ilusão do verossímil se desfaz, como se as próprias personagens avisassem aos espectadores que elas não passam de ficção, de fingimento. E, com efeito, as outras duas características restantes são “(...) os dois conceitos pelos quais defini a metapeça: o mundo é um palco, a vida é um sonho” (Abel,1968, p.114). São elas que garantem, respectivamente, a consciência de teatralidade às personagens e os componentes fantásticos numa peça.

Ora, são esses os dois grandes efeitos causados pelo *O último ato* em *Todo o amor é amor de perdição*. Rebello apropria-se de recursos estruturais e formais para trabalhar a mesma questão: a teatralização da vida, que começa na própria realidade individual.

A teatralização só é possível com a invenção, com o artifício. No teledrama existem vários níveis nos quais os artifícios estão dispostos para a decodificação do telespectador ou do leitor ideal, isto é, daquele que disponha de um repertório cultural capaz de conduzi-lo à identificação desses níveis. Existe o nível da realidade das obras, *Amor de Perdição*, *O Último ato*, *Memórias do Cárcere* e *Todo o amor é amor de perdição*, no qual estas surgem como autônomas na percepção do receptor; existe também o nível no qual elas se encontram fragmentadas, já manipuladas e ordenadas pelo dramaturgo; existe ainda o nível da relação entre a ficção e a realidade histórica; e, por fim, há o nível da relação entre a ficção camiliana e a teatralização do próprio Camilo, inspirada nos seus escritos não ficcionais e também derivada, é claro, da criação livre do dramaturgo.

Ao sugerir estes níveis – e o teledrama de Rebello de fato os suscita –, a grande questão da peça deixa de ser a revelação de um drama amoroso para ser a própria peça, o seu próprio processo de composição.

Ao alternarem-se os triângulos no palco – e isso acontece várias vezes –, Rebello, como homem de teatro, lança mão de espaços reconhecidamente teatrais como palco e platéia, reforçando a idéia de que a vida é uma representação e que lhe falta somente o palco. Isso é reforçado para o telespectador toda a vez em que ele se dá conta da existência de uma platéia dentro do teledrama.

Em *Todo o amor é amor de perdição*, o sentido é construído à volta do próprio mecanismo de representação e a vida revela-se, como um jogo teatral.

A obra de metateatro pressupõe que não existe mundo senão aquele criado pela imaginação humana; que o mundo é uma projeção da consciência humana. Por isso, uma leitura que nos conduza à alegoria do espelho torna-se oportuna para *Todo o amor é amor de perdição*.

A idéia de projeção reafirma a metateatralidade da peça e o suporte para isso advém, sobretudo, da identificação dos diálogos entre textos (porque a mera projeção não constitui garantia de coincidência e reconhecimento). O Camilo de Rebello é reconhecido quando o público o confronta com o seu duplo porque Rebello o criou com restrições internas e seletivas que garantissem a identidade de uma personagem histórica. Todo o signo se define por restrições seletivas, isto é, pelo conjunto de regras que limitam as suas possibilidades de combinação com outros signos (cf. Hamon, 1991, 97). Desta forma, a personagem de Rebello, por já ter uma história fora da ficção, pode ser conformada no seio de uma categoria que Hamon (1991, p.99) classifica com autonomia relativa. A técnica da

montagem, sem dúvida, favoreceu a acareação entre os dois “Camilos” e o reconhecimento da identidade entre, por exemplo, o Jorge de *O último ato*, o Camilo de *Todo o amor é amor de perdição* e o Camilo histórico.

Novamente, não é a projeção de uma peça dentro de outra que confere metateatralidade ao teledrama, mas sim a atividade conciliadora e criadora de Luiz Francisco Rebello, que fez os dois “Camilos” – o seu e o de Camilo Castelo Branco – coincidirem ao serem justapostos numa única ficção. Em cada “Camilo” é possível vislumbrar a respectiva intervenção autoral numa inscrição dual que se manifesta em dois enredos e dois grupos de personagens. Assim, parecem existir dois níveis de real no teledrama: há um grupo pertencente à ficção matricial (*O último ato*), e há outro (o do próprio teledrama) que é decorrente da relação dramática com essa ficção e que acaba por adquirir um *status* de mais verdadeiro, de categoria de “realidade”.

A separação, que convém fazer, se dá entre o real da peça de Rebello e a representação do real dentro da peça. O signo construtor da representação do real é a peça de Camilo *O último ato*, e o signo do real é o julgamento. Uma encena o real, enquanto o outro é a consequência desse mesmo real. Este recurso de inserir uma peça dentro de outra acaba por constituir um índice de verdade (cf. Jameson, 1995, p.121) no teledrama de Rebello. Ou seja, há uma espécie de gradação de verdade, decorrente da existência de uma representação, num palco, dialogando com uma pretensa não-representação fora do palco. A cadeia onde Camilo está preso é o contraponto, é a realidade, é a mais-verdade.

Contudo, ao mesmo tempo em que esse recurso destaca os dois níveis, ele ameniza ou desfaz a ilusão de existir uma representação mais verdadeira no momento em que os atores de *O último ato* são substituídos pelos atores que representam as personagens

compostas por Rebello (e não mais por Camilo). No momento de encontro e confusão das personagens/atores do Teatro Nacional e das personagens do teledrama acontece a fusão de realidade e ficção. É revelado ao espectador que tudo é ficção, mas ficção coincidente com a realidade de Camilo. Esta correspondência faz dos cenários – palco e tribunal – índices simbólicos de um espaço onde, convencionalmente, *todos* representam a fim de convencer e de conquistar uma platéia.

É pelo olhar do narrador-câmera – que nada mais é que o resultado da montagem, detentora da função narrativa – que a troca de papéis entre personagens e atores pode ser entendida pelos telespectadores como um jogo em que dois universos distintos se entrelaçam, construindo e sustentando a linguagem dramática da peça de Rebello, que assim nos vai sugerindo o retrato que o próprio Camilo quis projetar, de si mesmo, na sua ficção literária: não o do autor, que inevitavelmente permanece lá, mas o de um homem que, como todos os outros, foi-se formando à medida que fazia as suas escolhas. Com efeito, *Amor de Perdição*, *O último ato*, *Memórias do cárcere* e a carta de despedida de Camilo Castelo Branco tratam, todos, das grandes escolhas deste autor. Também o teledrama de Rebello trabalha com as escolhas do célebre escritor, enfatizando o que para ele era escrever e de que maneira ele usava a palavra tanto para sobreviver quanto para fazer arte, para conquistar e, afinal, também para afiançar a sua própria liberdade.

O elemento dramatizador, ou seja, o gerador do conflito também tem ligações diretas com os escritos camilianos. Os principais conflitos foram sempre desencadeados pelos papéis do escritor. De fato, ele conquistou Ana Plácido com os seus versos; provocou e teatralizou Pinheiro Alves, o marido que sofreu a injúria da traição, com uma peça; teve os comerciantes do Porto contribuindo para a sua prisão por um dia tê-los denunciado num

jornal; explicou o seu suicídio numa carta etc. “Escritor de pataco”, “esse biltre atreveu-se a expôr-me”, “o demônio desse Camilo” são algumas referências pejorativas ao escritor que ilustram a cólera que os seus escritos provocavam.

De resto, *O Último ato* parece também revelar, oportunamente, a face dramática de Camilo, conhecido e consagrado como romancista. Pouquíssimo conhecida, a dramaturgia de Camilo Castelo Branco é composta por vinte e seis textos de teatro. Em 2001, ou seja, dez anos depois de *Todo o amor é amor de perdição*, Luiz Francisco Rebello selecionou e publicou três peças de Camilo, apresentando-o, no prefácio que escreveu para o volume, da seguinte maneira:

Entre o romancista genial e o poeta medíocre que foi Camilo, mas sem dúvida bem mais próximo daquele do que deste, situa-se o Camilo dramaturgo, cujo labor enquanto tal se manteve constante ao longo da sua vida de forçado das letras – como de si próprio se dizia. (Rebello: 2001, p.6)

E encerra assim a sua apresentação: “Mas lhe bastariam as três peças agrupadas neste volume para lhe granjear um lugar irremovível na história da literatura dramática portuguesa.”(Rebello: 2001, p.20)

Camilo, ao escrever – mesmo no cárcere – libertava-se e prendia os seus algozes. O clímax do teledrama de Rebello se dá exatamente quando a liberdade lhe é tirada pela cegueira. A mesma mão que escreveu alucinadamente é a que determina o seu fim. Usando da mínima autonomia de que ainda dispunha, depois de ter escrito uma verdadeira

autobiografia dispersa ao longo de toda a sua obra literária, o escritor Camilo Castelo Branco determina, ele mesmo, o seu **último ato**:

CAMILO (voz«*off*»): O peito inclinado sobre uma banca escrevia e suava sangue para ganhar o pão duma família. E a luz dos meus olhos esvaindo-se na cegueira. Tudo trevas à minha volta! (*pausa*) Eu tinha jurado: «se fico cego, mato-me!»

(*Ouve-se um tiro*). (Rebello, 1994, p.112-13)

Por fim, cumpre lembrar que, para o teatro, além do teledrama de Rebello, a vida “dramática” de Camilo e de pessoas/personagens que lhe foram próximas inspiraram, pelo menos, mais três obras: *Fanny e Camilo*, peça em 3 atos de Manoela Azevedo, estreada no Teatro da Trindade em 1957, e mais dois dramas de Joaquim Pacheco Neves: *Fanny*, em 3 atos, e *As Últimas Horas de Camilo*, em 2 atos, publicados respectivamente em 1987 e 1990.

CONCLUSÃO

A proposta desta dissertação foi a de explorar a abrangência de uma afirmação, lida em vários livros, acerca do teatro de Luiz Francisco Rebello: a de ter renovado a linguagem cênica do teatro português moderno. No entanto, o que seria a linguagem cênica do teatro de Rebello? Foi a partir dessa pergunta que o trabalho passou a se desenvolver e recebeu como título “Luiz Francisco Rebello e a renovação da linguagem cênica no teatro português posterior a 1945”.

Como *corpus*, foram escolhidas três peças da dramaturgia de Rebello e, como método, ela foi concebida em três momentos nos quais as peças: *O mundo começou às 5 e 47* (1946), *Condenados à vida* (1963) e *Todo o amor é amor de perdição* (1994) representaram “todo o teatro” de Rebello. Dessa maneira, ao dramaturgo foi proposta uma evolução dramática norteada por uma abordagem cronológica e bem seletiva. Para subsidiar a identificação dos aspectos renovadores de seu teatro a *Teoria moderna do drama*, de Peter Szondi (1929-1971) foi adotada por tratar das mudanças da forma dramática desde os finais do século XIX até a década de 1950 do XX.

Szondi analisou a mudança da forma dramática em onze dramaturgos europeus na sua *Teoria do drama moderno*, apontando sempre como elemento causal da mudança da forma, uma alteração anterior que se localizaria no próprio conteúdo. Para ela, desenvolveu duas etapas às quais classificou de 1) tentativas de salvamento e 2) tentativas de solução da forma dramática que, para ele, entrara em crise nos fins do século XIX.

Dois grandes desafios foram enfrentados: primeiro, demonstrar algumas etapas importantes do teatro de um autor, manipulando somente uma parte de sua criação

dramática e, segundo, para interpretá-la como uma progressão, adotar uma teoria tão complexa como a de Szondi.

E foi, essencialmente, a partir dos vários estudos de Szondi que se pretendeu demonstrar como o teatro de Rebello, desenvolvido em pleno isolamento cultural no qual vivia o teatro português, apresentou certas novidades atribuídas ao teatro de Beckett e ao de Ionesco, o que aponta para uma busca do dramaturgo português em modernizar o cenário teatral de seu país. Como exemplo, cita-se a primeira peça a integrar *Todo o Teatro* - coletânea organizada e publicada pelo próprio dramaturgo em 1999 - cujo título é *A invenção do Guarda Chuva*, publicada pela primeira vez no “Diário Oficial” em 1945, que mantém proximidades com *A Cantora Careca* de Ionesco, publicada somente cinco anos mais tarde, em 1950. Quanto a isso, Rebello chamou a atenção para:

(...) um fenómeno muito frequente na literatura: a similitude entre obras que mutuamente se desconhecem mas procedem de um espírito comum, que por assim dizer circula “no ar que se respira”, na medida em que reflectem as preocupações de uma época e a maneira de as sentir e exprimir. (...) E a dada altura, um dos interlocutores contava aos outros o argumento de uma peça que Sartre projectava escrever e a que daria o título pascalino de *A Aposta*. [Rebello transcreve a sinopse argumental do projecto sartreano, de evidente semelhança com *O Dia Seguinte!*] Eu não sei se Sartre terá lido na *Revue Théâtrale, Le Lendemain* – que então já estava escrito havia três anos – ou assistido à sua posterior representação no Teatro de La Huchette, nem isso importa. (Apud Barata, 1999, p. 26-7)

Evidentemente que Rebello não antecipou modelos europeus, mas empenhou-se assim como outros dramaturgos da Europa em fazer um teatro novo, criando muitos formatos que convêm, mais uma vez, apresentar para ilustrar e enfatizar o seu propósito de experimentar formas novas que, além de indicarem a estrutura da peça, adianta, em alguns casos, uma informação sobre o seu conteúdo: “comédia impossível em um acto”, “fábula em um acto”, “drama em um acto”, apontamento dramático em um acto”, “peça em 2 actos e 1 epílogo”, “seqüência dramática em 2 partes, com um prólogo e 1 epílogo,” “farsa catastrófica em 1 acto”, “polimonodrama”, “triste cena cômica com transformações, aparições e outras surpresas e a participação do respeitável público”, “espectáculo-documentário em 10 seqüências”, “teledrama em 3 partes”.

É importante ressaltar que essas classificações presentes em todas as peças da dramaturgia de Rebello são extremamente rigorosas e apropriadas com aquilo que as suas composições dramáticas, de fato, apresentam. Vários desses formatos agregam inúmeras tendências analisadas por Szondi como caracterizadoras do teatro moderno, são elas: para as tentativas de salvamento da forma dramática – a peça de um ato só, o confinamento e o existencialismo; para as tentativas de solução – a dramaturgia expressionista, a revista política, o teatro épico, a montagem, o jogo da impossibilidade do drama, o eu-épico como diretor de cena, o jogo do tempo e a reminiscência.

Alterar os atos, que é a estrutura pela qual o drama e o espetáculo se formam, gera uma modificação de base em qualquer composição. Ao voltar-se para a história da forma dramática fica ainda mais fácil concluir o quanto, no teatro, essa questão foi complicada. O drama espanhol e português, “desde o princípio até à atualidade”, privilegiou a composição em três atos, já o francês, alemão e inglês, preferiu a divisão em cinco atos (cf. Kaiser, 1976, p. 180). Mesmo sendo somente uma estrutura, a separação em atos, partes, quadros e

cenas sempre estabelece uma maneira de organizar a ação dramática, bem como de interferir no seu desenvolvimento ao criar efeitos e ritmos próprios gerados pela variação da forma.

Como foi mostrada no trabalho, a divisão de um drama constitui, sem dúvida nenhuma, um dos elementos da linguagem cênica de Rebello por, justamente, alterar inúmeros elementos no drama. O drama em um ato só é um exemplo em que existe a supressão da própria representação da situação dramática inicial. Rebello revelou-se, não só pelas três peças selecionadas nessa dissertação, mas em toda a sua dramaturgia como um dramaturgo preocupado em apresentar novas formas que promoveram uma nova divisão estrutural do drama, explorando a sua epicização.

A opção por um teatro epicizante, que, dentre muitas características, concedeu maior flexibilidade espaço-temporal e uma condução da ação (narrador) mais manipulável ao dramaturgo (cf. Rosenfeld, 1965, p. 174), revelou-se como mais um elemento renovador da linguagem cênica do século XX e, especialmente, deste dramaturgo. Nas três peças, é a presença do épico no dramático que responde pela alteração substancial tanto da natureza das personagens e do diálogo quanto do tempo e do espaço dentro do drama, transformando, por conseguinte, também a maneira pela qual o cenário é composto e apresentado.

Ainda como elemento renovador da linguagem cênica, Rebello experimentou o intercâmbio entre linguagens presente num de seus textos, o teledrama, e que, na verdade, extrapolou os limites do palco de teatro ao inserir no texto inscrições e recursos de composição novos.

A linguagem cênica não realista constitui outro traço relevante em seu teatro, e que muito se opôs aos modelos ainda dominantes em seu contexto, o da década de 1940, e que

pode ser verificada por meio dos elementos fantásticos, do metateatro e de uma predileção em construir personagens alegóricas, investindo-as de um sentido simbólico, por vezes, poético, reduzindo o texto e a representação, com freqüência, a traços mínimos e fortes, sintetizados num estilo econômico, denso e, com uma freqüência considerável, trágico.

Sem dúvida, o que se poderia destacar de comum e de regular a essa multiplicidade de formatos, matérias e ritmos presentes em *O mundo começou às 5 e 47*, *Condenados à vida* e em *Todo amor é amor de perdição* é, justamente, a visão persistentemente trágica para o homem do século XX. Uma visão, sedimentada numa dialética de salvação e de aniquilamento contida no trágico segundo as reflexões de Szondi (cf. 2004, p. 27-73), que permeou as três peças analisadas e que está muito presente em suas demais obras, constituindo, sem dúvida alguma, uma constante no teatro de Rebello.

Na verdade, Rebello segue, no que concerne ao trágico, outra tendência do teatro moderno, a de “um teatro ‘violentamente trágico, violentamente cômico’, como queria Ionesco (o cômico, desintegrador e desmistificador, o trágico da insegurança, dúvida e solidão conseqüentes)” (Kühner, 1971, p. 112), Rebello explorou, em grande parte de sua dramaturgia e de maneira variada, o trágico, por meio das tomadas de consciência, da compreensão crítica, dos paradoxos da existência, das fatalidades e da insolubilidade de alguns problemas. Para realizá-lo, a presença da morte e de personagens vivos e mortos interagindo também é bem freqüente.

Respectivamente o trágico foi explorado e pôde ser contemplado de várias maneiras e intensidades em seu teatro: na dimensão político-social, e do ponto de vista somente da recepção, em *O mundo começou às 5 e 47*, uma vez que a peça pode ser considerada uma obra aberta e fora revestida por uma sugestão de recomeço do mundo no qual o dramaturgo e o mundo deixaram de acreditar logo após a Segunda Guerra Mundial, conferindo uma

tragicidade, à recepção, por mostrar o choque entre a criação de um novo mundo e um novo homem e a realidade do pós-guerra e de Portugal em ditadura; na dimensão filosófica, em *Condenados à vida*, em que o jogo entre a liberdade e a fatalidade e os desencontros provocados pela vida e pela morte constroem uma metafísica existencial irremediavelmente trágica aos protagonistas; e, por fim, numa dimensão individual, e, por isso, aparentemente mais trágica, em *Todo amor é amor de perdição* em que o amor, o sentimento com o qual Rebello costuma trabalhar a redenção humana, é desenvolvido e mostrado de forma trágica e, como prevê a própria dialética presente na filosofia do trágico exposta por Szondi (cf. 2004, p. 27-73), fundamentada sobre o paradoxo da salvação e da perdição: aquela como a causadora desta. O que parecia contribuir para a redenção do protagonista, a absolvição e a vida compartilhada com Ana Plácido, aos poucos, revela-se e transforma-se no aniquilamento - por infelicidades de várias naturezas - do protagonista por uma morte trágica.

Sobre o teatro de Luiz Francisco Rebello pode-se concluir, justamente pela sua diversidade, que a multiplicidade é uma de suas marcas. Na verdade, esta tem sido não só a característica do teatro de Rebello, mas a de todo o teatro do século XX. Uma multiplicidade, no caso do dramaturgo português que, pela proporção do trabalho, pôde ser explorada somente em três de seus muitos dramas, mas que, certamente, conseguiu ilustrar a sua grande contribuição ao teatro português moderno.

Para finalizar, convém lembrar que a proposta de renovação teatral de Luiz Francisco Rebello para o seu país - não só como dramaturgo, mas como um homem de teatro, que, em 1946, começou com a fundação do Teatro-Estúdio do Salitre - não teria se efetivado sem a representação dessas peças nos palcos portugueses ainda na primeira metade do século XX, local que, de fato, divulgou as novidades e sacramentou um novo

momento: iniciado com a representação de uma de suas peças, *O mundo começou às 5 e 47* (1946), escrita ainda quando Rebello estava com 22 anos e, atualmente, considerada o marco do teatro português moderno.

BIBLIOGRAFIA

ABEL, L. *Metateatro*. Trad. Bárbara Heliodoro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

BARATA, J. O (org). *Estética teatral: antologia de textos*. Lisboa: Moraes Editores, Secretaria de Estado da Cultura, 1981. (Temas e Problemas).

_____. Os condicionalismos que determinaram a produção dramática portuguesa nos últimos cinquenta anos. In: _____. *História do teatro português*. Coimbra: Universidade Aberta, 1991.

_____. O teatro de uma vida. In: REBELLO, L. F. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999, p. 9-33.

BARRENTO, J. *Expressionismo alemão*. Lisboa: Ática, s.d.

BRANDÃO, M. C. Vestido de Noiva no teleteatro de Antunes Filho. *O Percevejo: revista de teatro, crítica e estética* (Rio de Janeiro), n 9, p. 25 – 38, 2000.

BEAUVOIR, S. de. *O sangue dos outros*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BECKETT, S. *Esperando Godot*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. (Teatro Vivo)

BENTLEY, E. *A experiência viva do teatro*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

_____. O teatro engajado. Trad. _____. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1969.

BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, Jacob Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

- BOAL, A. Hegel e Brecht: Personagem-Sujeito ou Personagem-Objeto. In: _____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BOAL, A. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BORIE, M. et al. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. 501p.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro - para uma arte dramática não aristotélica*. Lisboa: Portugália, 1957.
- CAMOCARDI, E. Camilo: Biografismo e novelística. *Estudo geral: revista da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (Avaré)*, n. 1, p.41-53, 1973.
- CARLSON, M. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. (Prismas).
- CASTELO BRANCO, C. *Amor de Perdição*. 11 ed. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. *Teatro: Patologia do Casamento, O Morgado de Fafe em Lisboa, O Condenado*. Lisboa: Parceria Antônio Maria Pereira Ed., 1991.
- _____. *O Último ato*. In: _____. *Teatro III*. Portugal: edição vulgar.
- CASTRO, E. de. *Belkiss: rainha de Sabá, d'Axum e do Hymiar*. Poema dramático em prosa. 2 ed. Coimbra: F. França Amado Editor, 1909.
- CEREJA, W. R.; MAGALHÃES, T. A. C. *Panorama da literatura portuguesa*. São Paulo: Atual, 1997.
- CRUZ, D. I. *Introdução à história do teatro português*. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.
- FARIA, J. R. *O teatro na estante: estudos sobre a dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FERNANDES, S. Notas sobre dramaturgia contemporânea. *O Percevejo*: revista de teatro, crítica e estética (Rio de Janeiro), n 9, p. 25 – 38, 2000.

GIRARD, G., OUELLET, R. *O universo do teatro*. Coimbra: Almedina, 1980.

GUINSBURG, J. et al. (Org.) *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HAMON, P. Para um estatuto semiológico da personagem. In: BARTHES, R.. *Masculino, feminino, neutro*: ensaios de semiótica narrativa. Porto Alegre: Globo, 1976.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, F. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

KOWZAN, T. et al. *O signo teatral*. Trad. Luiz Arthur Nunes. Porto Alegre: Globo, 1997.

KÜHNER, Maria Helena. *Teatro em tempo de síntese*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

LACAN, J. *O seminário: livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LESKY, A. Do problema do trágico. In: _____. *A tragédia grega*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 17-46.

MACHADO DE ASSIS, J. M.. *Esau e Jacob*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. (Edições Críticas de Obras de Machado de Assis, 10).

MAGALDI, S. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MENDONÇA, F. *Para o estudo do teatro em Portugal (1946-1966)*. São Paulo, Assis: Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Assis, 1971.

MOISÉS, M. *A criação literária (prosa)*. 13 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

NAZÁRIO, L. *As sombras móveis*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, midia@rte, 1999.

NUNES, Luiz Arthur. Do livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral. *O percevejo: revista de teatro, crítica e estética* (Rio de Janeiro), n. 9, p. 39-51, 2000.

PEACOCK, R. *Formas da literatura dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

PEDRO, A. *Escritos sobre teatro*. Introd., seleção e notas de Fernando Matos Oliveira. Lisboa, Porto: Ângelus Novus, Cotovia, Teatro Nacional São João, 2001.

PICCHIO, L. S. *História do teatro português*. Lisboa: Portugália, 1969.

PIMENTEL, F. J. V. *Tendências da literatura dramática nos finais do século XIX: D. João da Câmara, um caso exemplar*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1981.

PESSOA, F. *Fernando Pessoa: poemas escolhidos*. Santiago: Cochrane, 1997.

PRODROMIDÈS, F. Le théâtre de la lecture. *Poétique*. Paris: Seuil, n. 112, p. 421 – 437, 1997.

RAMOS-DE-OLIVEIRA, N. A liberdade na vida e na arte. *Revista análise* (São Carlos), n. 2, p. 67-79, 2003.

REBELLO, L. F. A desobediência. In: _____. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999. p. 597-658.

_____. A visita de Sua Excelência. In: _____. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999, 381-401.

_____. A lei é a lei. In: SANTARENO, B et al. *Dramaturgia de Abril: peças em um acto*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, Publicações Dom Quixote, 1994.

_____. Alguém terá de morrer. In: _____. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999. p. 109-155.

REBELLO, L. F. *100 anos de teatro português (1880-1980)*. Porto: Brasília Editora, 1984.

_____. Condenados à vida. In: _____. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999. p. 305-378.

_____. É urgente o amor. In: _____. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999. p. 173-237.

REBELLO, L. F. *Fragments de uma dramaturgia*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994. (Temas Portugueses)

REBELLO, L. F. Introdução. In: CASTELO-BRANCO, C. *Teatro: Patologia do casamento, O morgado de Fafe em Lisboa, O condenado*. Lisboa: Parceria Antônio Maria Pereira Ed., 1991, p.5-20.

REBELLO, L. F. O dia seguinte. In: _____. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999. p. 63-87.

_____. O fim da última página. In: _____. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999. p. 91-106.

_____. O grande mágico. In: _____. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999, p. 427-433.

_____. *O jogo dos homens: ensaios, crônicas e críticas de teatro*. Lisboa: Ática, 1971.

REBELLO, L. F. O mundo começou às 5 e 47. In: _____. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999, p. 47-60.

_____. *O teatro de Camilo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991.

_____. *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978. (Biblioteca Breve).

_____. O teatro português, da ditadura à liberdade. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses "Jorge de Sena"* (Araraquara), n. 17-18, p. 263-268, jan.-dez. 2000.

REBELLO, L. F. Os pássaros de asas cortadas. In: _____. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999. p. 241-301.

_____. F. Portugal, anos quarenta. In: _____. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999, p. 437-528.

REBELLO, L. F. *Todo o amor é amor de perdição*: o processo de Camilo e Ana Plácido. Teledrama em 3 partes. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, Publicações Dom Quixote, 1994.

ROSENFELD, A. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Teatro Épico*. São Paulo: Buriti, 1965.

ROUBINE, J.-J. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SANTARENO, B. *Português, escritor, quarenta e cinco anos de idade*. Lisboa: Ática, 1974.

SARRAZAC, J-P. *Théâtres intimes*. Paris: Actes Sud, 1989.

SAVIOTTI, G. *Estética do teatro: antigo e moderno*. Lisboa: Portugália, s.d.

SARTRE, J.-P. *L'êtr e le néant*. Paris: Librairie Gallimard, 1943.

SIMÕES, J. G. *Crítica IV: o teatro contemporâneo (1942-1982)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985. v. 6.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880 – 1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

UBERSFELD, A. La scène et le texte. In: _____. *L' école du spectateur*. Paris: Ed. Sociales, 1981.

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

ZOLA, E. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.(Elos)