

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP

MILCA DA SILVA TSCHERNE

**POR UM TEATRO NOVO EM
PORTUGAL: A CONTRIBUIÇÃO DE
LUIZ FRANCISCO REBELLO**

ARARAQUARA
2010

MILCA DA SILVA TSCHERNE

**POR UM TEATRO NOVO EM
PORTUGAL: A CONTRIBUIÇÃO DE
LUIZ FRANCISCO REBELLO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras - UNESP/Araraquara, para a obtenção do título de Doutora em Letras - Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica do Drama

Orientadora: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira

ARARAQUARA/ SP
2010

MILCA DA SILVA TSCHERNE

**POR UM TEATRO NOVO EM PORTUGAL: A CONTRIBUIÇÃO DE LUIZ
FRANCISCO REBELLO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras - UNESP/ Araraquara, para a obtenção do título de Doutora em Letras - Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica do Drama

Orientadora: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira

Data da aprovação: 04/03/2010

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Renata Soares Junqueira
Universidade Estadual Paulista – FCLAR/UNESP
Presidente e Orientadora

Profa. Dra. Flávia Maria Ferraz Sampaio Corradin
Universidade São Paulo – FFLCH/USP
Membro Titular

Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Universidade Estadual Paulista – FCLAR/UNESP
Membro Titular

Profa. Dra. Ana Maria Portich
Membro Titular

Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins
Universidade Estadual Paulista – FCL - ASSIS/UNESP
Membro Titular

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

AGRADECIMENTOS

à minha orientadora,

Profa. Dra. Renata Soares Junqueira.

RESUMO

Este trabalho analisa a dramaturgia de Luiz Francisco Rebello (1924), a partir da conexão com alguns fatores que desencadearam a crise dramática no final do século XIX, como a dissonância entre as unidades de diálogos (relação intersubjetiva), de ação (fato) e de tempo (presente contínuo). Para Rebello, houve também uma crise no teatro português, uma vez que o país ainda não tinha experimentado plenamente a fase de transformação, pela qual o teatro europeu passara nas primeiras décadas do século XX, e ainda se comportava, na sua percepção, como um país não integrado artisticamente à Europa. Rebello aproximou seus dramas do moderno, isto é, daquele drama que não seria mais condensado numa relação de contigüidade, em que um elemento levaria ao outro, mas constituído por descontinuidades que, afinal, lhe dariam uma unidade, tal como ocorre no cinema. Seu teatro, ao longo das encenações que recebeu, acentuou as amplas possibilidades, já previstas no texto, de se distender por meio do elemento épico, pois se organiza dentro de outras instâncias enunciativas, que não somente a dramática. Diversificou-se em formatos curiosos como polimonodrama, farsa catastrófica, teledrama, apontamento dramático, sequência dramática, espetáculo-documentário entre outras. Dentro dessas escolhas formais, persistem o elemento insólito contrapondo-se a elementos de uma cena convencional, a desaceleração na tensão ou a quebra de expectativa, a intersecção cênica entre o apresentado e o narrado ou entre tempos que se misturam numa mesma cena. A tese defende que as descontinuidades dramáticas respondem pelo status de renovador que seu teatro alcançou no panorama teatral português pós-1945.

Palavras-chave: Luiz Francisco Rebello; teatro português; drama moderno; dramaturgia; teoria do drama; linguagem cênica; literatura portuguesa.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1 - BREVE APRESENTAÇÃO DO TEATRO DE LUIZ FRANCISCO

REBELLO 6

O Começo: o *Teatro-Estúdio do Salitre* e a atualização da cultura teatral portuguesa ... 6

CAPÍTULO 2 – A TRAGÉDIA NO DRAMA E AS ESCOLHAS TEMÁTICO-FORMAIS DE REBELLO.....18

O drama moderno e as escolhas temático-formais de Rebello 18

O aburguesamento do teatro e a tragédia no drama 25

CAPÍTULO 3 - A TRAJETÓRIA DA FORMA ÉPICA NO DRAMA 29

Por uma representação verídica da história? O intercâmbio narrativo-dramático dos românticos 29

O naturalismo e o modernismo: o dramático no romance e o narrador no drama 35

O drama da história recente e o épico nas formas dramáticas de Rebello 44

Todo o amor é amor de perdição (1991) – teledrama em três partes 44

Apresentação do teledrama e algumas peculiaridade de linguagem 45

A técnica da montagem 49

A tragédia romântica de Camilo 57

O Último ato..... 62

Alguém terá de morrer (1954) – peça em três actos 64

O suicídio burguês e a ação reflexiva no drama 78

CAPÍTULO 4 – A PEÇA DE UM ATO SÓ	84
A tensão fora do drama	84
As peças de um só ato no teatro de Rebello e suas variações formais	85
<i>O mundo começou às 5 e 47</i> (1947) – fábula em 1 acto	85
A dramaturgia expressionista e a peça de alegoria	96
<i>O fim na última página</i> (1951) – apontamento dramático em um acto	102
O mimetizado, o narrado e a unidade no fragmento	107
<i>A visita de Sua Excelência</i> (1962-65) – farsa catastrófica em 1 acto	108
A ironia e a distorção reveladora	120
<i>A lei é a lei</i> (1977) – polimonodrama em um acto	125
A concentração enunciativa de vozes dissonantes	126
CONCLUSÃO: UM DRAMA MODERNO	134
BIBLIOGRAFIA	137

CAPÍTULO 1

BREVE APRESENTAÇÃO DO TEATRO DE LUIZ

FRANCISCO REBELLO

O Começo: o *Teatro-Estúdio do Salitre* e a atualização da cultura teatral portuguesa

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 muitas 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 (n. 1924) – dramaturgo cujo teatro é o objeto de estudo deste trabalho – 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) e *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 terem muito de suas produções encenadas fora de Portugal, em alguns casos antes mesmo de lá serem apresentadas.

A peça de Luiz Francisco Rebello intitulada *O Dia Seguinte* (1948-49), por exemplo, foi encenada pela primeira vez em Paris, no Teatro da *Huchette*, em 12 de janeiro de 1953, e em Portugal somente cinco anos 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 da década de 1940, com nítidas intenções intervencionistas, ao do romance neo-realista do mesmo período. Foi nesse contexto de comprometimento político, sobretudo com a incessante luta por liberdade, que Luiz Francisco Rebello marcou o início do novo teatro português com a peça *O mundo começou às 5 e 47* – escrita em 1946 especialmente para integrar o segundo espetáculo do *Teatro-Estúdio do Salitre*.

Até então, o teatro permanecia sob a égide do naturalismo (Rebello, 1978, p. 105), havendo embora formas distintas como a do drama histórico (*A Conspiradora*, de

Vasco de Mendonça Alves, escrita em 1913), a do drama regional (*Os Lobos*, de Francisco Laje e J. Correia de Oliveira, escrita em 1920, e a da comédia de costumes.

Na busca da 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, Emlyn Willians, C. A. Puget, Arthur Miller, Marguerite Duras, Eduardo De Filippo, Beckett, Dario Fo, Brecht.

O engajamento de Luiz Francisco Rebello com a cultura teatral portuguesa foi completo: Rebello é dramaturgo, tradutor, pesquisador, historiador e crítico de teatro, além de empresário do espetáculo¹. Como fundador do *Teatro-Estúdio do Salitre*, empenhou-se em atualizar o público português, até então isolado da cultura teatral europeia, trazendo ao seu conhecimento 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 assim como o mais produtivo, organizado e duradouro agrupamento experimental que buscava a modernização do teatro português.

Com a intenção de renovar, a primeira proposta do *Teatro-Estúdio do Salitre* foi assumir o compromisso de divulgar a produção portuguesa contemporânea. Em suas apresentações periódicas, as peças representadas eram principalmente as nacionais. Na primeira apresentação, por exemplo, foram encenadas quatro peças, dentre as quais

¹ Rebello é também licenciado em Direito e, como advogado, especializou-se na área de direitos do autor, na qual também possui inúmeras publicações. Presidiu a *Sociedade Portuguesa de Autores* durante 30 anos (1973-2003) e foi também vice-presidente da *Confederação internacional das Sociedades de Autores e Compositores*.

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 exhibir modelos europeus de modernidade. Sobre a importância do modelo pirandelliano para o teatro português nesse momento, Rebello escreve um ensaio, em 1967, redigido em francês em comemoração ao primeiro centenário de nascimento de Pirandello, e 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) e *O destino morreu de repente* (1967).

Na mesma época, com semelhante estratégia, o *Artist's Theatre* (1953-56), também um agrupamento experimental que em quatro anos montou dezesseis peças

originais em Nova York, buscou, visando uma escrita dramática nova, escritores que não fossem dramaturgos:

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 ao 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 de divulgação e na de representação. Ao presidir todo o

percurso até levar as peças à cena, o *Teatro-Estúdio do Salitre* garantia aquilo que era essencial para se atualizar o teatro: o encontro entre o público e o palco. 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 encenação; e teatro, para os fundadores do Salitre, era o duplo indissociável da peça no palco. A desvinculação, nesse momento, de texto e espetáculo, não renovaria o teatro português, não desinstalaria o repertório antigo dos teatros oficiais, opondo-se, desta forma, à proposta 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 teatral européia.

De fato, foi pela estratégia de teatro total (texto e espetáculo) dos grupos experimentais 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 do século XX.

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

Com a ditadura instaurada em 1926 – e que por quase meio século coibiu, através do regime de censura prévia, primeiramente o texto, e depois também o espetáculo –, o teatro que se desenvolvia com os modernistas sofreu uma espécie de adiamento, apontando mais uma vez para um problema histórico dessa arte em Portugal, para uma tradição teatral a que Luiz Francisco Rebello (1984, p.147) chama de

“hesitante e descontínua”, responsável por isolar, em vários momentos, o teatro português do compasso dramático europeu:

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)

É nesse contexto específico que importa considerar 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.

Sobre a repercussão aqui no Brasil de sua atividade teatral, Rebello registrou:

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)

Atualmente, seu nome já faz parte do rol de escritores a serem estudados pelos estudantes brasileiros do Ensino Médio. O *Panorama da literatura portuguesa* (1997, p. 198), de William Roberto Cereja e Thereza Cochar Magalhães, aponta o nome de Luiz Francisco Rebello como o autor-marco do moderno teatro português.

Afora a importância de Rebello como dramaturgo, há de se mencionar também os numerosos volumes acerca de história e crítica teatral que ele próprio publicou como resultado de seus competentes estudos.

A proposta aqui é, 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 algumas delas e apresentar o que há de novo no teatro de um dramaturgo que ficou conhecido, desde 1945, justamente, pelas marcas renovadoras de sua linguagem. Para isso, serão agrupadas segundo algumas semelhanças formais, independentemente do período em que foram produzidas. São elas:

A invenção do guarda-chuva (1944), comédia impossível em 1 acto;

O mundo começou às 5 e 47 (1946), fábula em 1 acto;

O dia seguinte (1948-9), drama em 1 acto;

O fim na última página (1951), apontamento dramático em 1 acto;

Alguém terá de morrer (1954), peça em 3 actos;

É urgente o amor (1956-57), peça em 2 partes;

Os pássaros de asas cortadas (1958), peça em 2 actos e 1 epílogo;

Condenados à vida (1961-63), sequência dramática em 2 partes, com um prólogo e um epílogo;

A visita de Sua Excelência (1962-65), farsa catastrófica em 1 acto;

Prólogo alentejano (1975);

A lei é a lei (1977), polimonodrama em 1 acto;

O grande mágico (1979), triste cena cômica com transformações, aparições e outras surpresas e a participação do respeitável público;

Portugal, anos quarenta (1982), espectáculo-documentário em 10 sequências;

Todo o amor é amor de perdição (1990), teledrama em 3 partes;

A desobediência (1995), peça em 3 actos, um prólogo e um epílogo.

Cada uma das peças de Luiz Francisco Rebello, aqui dispostas, apresenta relevantes distinções formais que as separam claramente em formato bem distinto.

Embora as peças de um único ato sejam as mais numerosas, Rebello é criterioso ao classificá-las e cada nomenclatura busca definir estruturalmente suas composições, como também anuncia um pouco do seu conteúdo, como se percebe em: “comédia impossível em um acto”, “farsa catastrófica em um acto”, “polimonodrama em um acto”, “triste cena cômica com transformações, aparições e outras surpresas e a participação do respeitável público”, por exemplo.

A tese a ser defendida é a de que foi pelas discontinuidades cênicas variadas que Rebello criou uma nova linguagem teatral.

Todo o Teatro apresenta, ainda, um texto de memórias e uma ficha técnica singular, ambos elaborados pelo próprio autor, além de um prefácio histórico de José Oliveira Barata intitulado “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 seu país. Na verdade, o conteúdo e a estrutura dessa coletânea evidenciam que Luiz Francisco Rebello, paralelamente à sua atividade de dramaturgo, foi um dos mais importantes historiadores do teatro português, e também do seu próprio teatro. Suas publicações nesse campo também são numerosas, como já mencionamos, bem como suas atividades de crítica e de tradução. E nas suas memórias ali publicadas há 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 do 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, foi adotada a teoria do drama moderno elaborada pelo húngaro Peter Szondi, cuja abordagem da história e da 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 que abrange o pós-guerra e o período de ditadura, mesclando um pouco da própria filosofia que, historicamente, sempre acompanhou o fenômeno teatral.

A teoria de Szondi ajuda a destacar importantes elementos do desenvolvimento formal do drama moderno burguês presentes no teatro de Rebello, além de auxiliar na compreensão de um período importante da cultura teatral portuguesa: o de transição, nos palcos oficiais, da representação de peças ainda neo-românticas e naturalistas, típicas do século XIX, para um período no qual se buscou dar continuidade ao processo de modernização teatral iniciado pelos modernistas no começo do século XX – ainda que, na sua *Teoria do drama moderno*, Szondi analise, evidentemente, outra espécie de transição: a mudança da forma dramática em onze dramaturgos europeus; apontando sempre como elemento causal da mudança da forma uma alteração anterior que se localizaria no próprio conteúdo do drama, o teórico aguça o entendimento para as transformações que o tempo parece cobrar do drama.

Como Peter Szondi reflete as mudanças da forma dramática desde os finais do século XIX até a década de 1950, e como Luiz Francisco Rebello é, ao mesmo tempo, herdeiro e contribuinte deste momento em Portugal, é possível reconhecer no teatro de Rebello uma linguagem cênica que se harmonizou muito com as tendências das mudanças formais expostas por Szondi, que para formular a sua teoria da mudança estilística, desenvolveu para ela duas etapas: a primeira, tentativas de salvamento e, a segunda, de solução para a crise da forma dramática diagnosticada nos fins do século XIX.

Peter Szondi será importante neste estudo por se preocupar com as variedades formais do drama. A consonância da teoria de Szondi com o teatro de Rebello se estabelece por ser este um teatro múltiplo, que dialoga sobremaneira com os demais

teatros que determinaram a forma do drama moderno. É pelo aproveitamento das alternativas dramáticas de salvamento ou de solução para o drama moderno – tais como Szondi as identificaria na sua teoria – que a linguagem de Luiz Francisco Rebello se distancia do teatro português do início do século XX, suscitando uma verdadeira renovação formal na produção dramática portuguesa.

CAPÍTULO 2 - A TRAGÉDIA NO DRAMA E AS ESCOLHAS TEMÁTICO-FORMAIS DE REBELLO

O drama moderno e as escolhas temático-formais de Rebello

Em sua *Teoria do drama moderno* (2001), Peter Szondi arroga as instabilidades do drama do século XX a uma crise formal, iniciada ainda nos finais do século XIX. Dela surgiram duas reações que respondem por produções diversas: algumas tentativas de salvamento da forma em crise e algumas 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 mais tarde também por diretores europeus, desde o final do século XIX até a década de 1950. Dentre elas estão 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.

Em meio a tudo isso, a arte dramática ganhou mais um elemento no século XX: a figura do diretor, que ampliou o repertório de possibilidades cênicas ao testar e explorar as novidades do momento no palco, além de criar tantas outras.

Em Portugal, como já exemplificado pela sua proposta e comportamento, o *Teatro-Estúdio do Salitre* foi um dos grupos teatrais que se moveram em direção aos experimentalismos tanto no texto quanto no espetáculo.

Rebello absorveu esse momento e compôs um teatro formalmente muito variado. No entanto, a reincidência temática manifesta a sua predileção por apresentar o homem

sempre em relação com a morte. É desta situação-limite que derivam todas as grandes questões existenciais de suas peças.

Sarrazac, considerando necessária à natureza teatral um bom recorte na extensa matéria-prima que o dramaturgo tem à sua disposição, lembra que “*Une vie est extrême dilatation, extrême dispersion, et le théâtre réclame, en principe, la plus grande concentration*” (1989, p. 120). Rebelo, então, compõe a dramaticidade e a concentração da ação de seus protagonistas a partir da proximidade com o fim da existência, que é um momento humanamente único, misterioso, fatalístico e pretensamente rico em sentidos quase nunca captados em vida. Em muitas de suas peças, Rebelo também contrapõe suas personagens, já não mais pertencentes ao mundo dos vivos, à possibilidade infinita de existência que não fora por elas contemplada em vida.

Os diálogos, nestes casos, ultrapassam a noção de relação entre duas ou mais personagens e passam a marcar as diferentes vozes do próprio protagonista: a voz 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 Rebelo concentra sempre várias vozes, numa espécie de diálogo íntimo polifônico que é sempre muito denso e dramático.

É por meio desses diálogos 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 Rebelo.

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, como o vê Szondi, passa 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 superar este entrave formal promovido por um conteúdo (sujeito/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 também, 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* (1990) e em *Alguém terá de morrer* (1954). Também ilustram o mesmo tema *O dia seguinte*, escrita em 1948-49, e *É urgente o amor*, de 1956-57.

No entanto, alguns de seus dramas agudizam o tema da morte a ponto de apresentarem uma compreensão muito trágica e fatídica da existência como em *Condenados à vida* (1961-63) e *O fim na última página* (1951). Talvez porque a promessa de vida e a de um novo futuro dadas aos protagonistas enfatizem o eterno dilema daquilo que poderia ter sido, mas que foi interrompido por um fim pretensamente antecipado.

O tema da morte em Rebello parece ser mais trágico do que dramático por ser de natureza definitiva e, portanto, insuperável. Algo semelhante é encontrado no teatro de Maeterlinck que, ao tematizar a morte no plano metafísico, apresenta a impotência do homem diante dela e tem a forma do seu drama modificada pela ausência do confronto que a vitoriosa morte estabelece com a vida. Assim, não havendo oposição a ser superada, o dramático não se sustenta e o trágico se estabelece.

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 frequentemente implica uma concepção trágica da existência – outro elemento, aliás, cuja instauração depende não só da acomodação do enredo, como do próprio conteúdo.

Parece necessário aqui 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 se desdobra em muitas definições e formas. Ora o trágico se incompatibiliza com a visão cristã, ora pode ser, conforme algumas compreensões, 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)

Lesky define o sentimento do trágico como *a queda de um mundo ilusório de segurança e de felicidade para o abismo da desgraça iniludível* (1976, p. 26)

O trágico nas peças de Rebello vai surgir justamente no momento em que a liberdade faltar, em que a ausência de possibilidade de escolha parecer-se com a própria

morte. Já em 1893, numa introdução aos *Annales du théâtre et de la musique*, Brunetière falava de uma 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 considerar o reconhecimento da vontade como a base da existência, atrelava-a ao seu pleno exercício: as escolhas, as quais, por sua vez, têm um compromisso com a ação, tanto coletiva quanto individual – o 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.

Assim, é possível perceber que o tema e o tratamento que lhe é dado determinam muito a forma do drama – se o seu caráter é trágico ou dramático, por exemplo; se a concentração é típica do drama ou se a dilatação apresentada é própria das formas épicas, tornando clara a forte interferência do conteúdo na forma, como se verá adiante nas análises das peças.

Na passagem do mundo clássico para o medieval, antes mesmo da crise formal de Szondi, já houvera uma importante alteração na estrutura da produção teatral. Williams (2002) ressalta que havia pouca ou nenhuma tragédia na literatura medieval por, basicamente, duas razões: “primeiro, que a tragédia era então entendida como

narrativa, mais do que como drama; segundo, que a estrutura geral da crença medieval reservava pouco espaço para a ação verdadeiramente trágica” (Williams, 2002, p. 38).

Lesky já advertira que a visão trágica do mundo era incompatível com a visão cristã: redentora e que possibilitava, por meio do perdão, a superação de quaisquer obstáculos ou erros. Mas o que se torna evidente mais uma vez é como os fatores externos às artes, como a religião, a organização social e o pensamento filosófico, interferem em seus modelos e formas e, mais uma vez, a tese de Szondi de que o conteúdo precipita a forma parece estar de acordo com as conformações que, por exemplo, o trágico recebeu ao longo dos séculos, pois, embora a tragédia se ausentasse do cenário e abrisse brechas em certos momentos históricos, a forma do trágico permanecera.

O que caracterizava a tragédia clássica – a Fortuna, seguida da desventura aos fortes e honrados heróis gregos de famílias reinantes – foi seriamente estudado e transfigurado, no ambiente medieval, em Destino, Fado, Acaso e Providência. Esta última, ideologicamente mais apropriada ao contexto religioso da época, passou por uma importante transformação: deixou de ser algo que contemplasse somente os grandes homens. O herói comum, típico do drama burguês, parece ter surgido ainda no ambiente medieval.

No entanto, o itinerário da felicidade à infelicidade, conforme prescrevia Aristóteles para o herói trágico clássico, passou a ser o da prosperidade à adversidade para o protagonista medieval (Williams, 2002, p. 42). Ou seja, novos conceitos para os novos tempos – e, afinal, a permanência do sentimento trágico que atravessou, sob novas formas e visão, a Idade Média e chegou ao drama burguês e, como veremos, a Luiz Francisco Rebello.

O aburguesamento do teatro e a tragédia no drama

Os lugares cênicos das vivências trágicas do burguês nas peças de Rebello são tão variáveis quanto as formas cênicas de seu teatro, cuja temática privilegia situações próximas da derradeira hora da morte.

Por esta razão, é difícil não se considerar com frequência o senso trágico do dramaturgo. Entretanto, como não se trata mais das tragédias, mas das desgraças privadas do universo burguês, há de se destacar os dois índices de aburguesamento da representação, examinados por Szondi (2004), que Carvalho (2004, p. 12) considera fundamentais: 1) a privatização da vida dos personagens e 2) a busca de uma sentimentalidade como meio de aproximação entre platéia e palco; na dramaturgia, entre texto e leitor.

A privatização da vida, a consciência do indivíduo e a consciência de classe reduziram o espaço de representação - antes aberto, amplo, de dimensão pública e de gestos coletivos - à dimensão do privado, ou seja, aquele “da família burguesa patriarcal, concebido como o lugar da felicidade possível (o que duraria até a época naturalista da crise do drama, quando o paraíso da intimidade do lar torna-se inferno)” (Carvalho, 2004, p. 12).

O drama do século XVIII construiu-se sobre essa base e consolidou uma forma para o drama burguês ao elaborar cenicamente os mecanismos da organização social burguesa, cujo centro era a família patriarcal, os homens comuns e os enquadramentos moralizantes que, afinados com os preceitos iluministas, apostou na ideologia dos “aspectos universais” a serem representados com finalidade de pedagogia moral. (Carvalho, 2004, p. 13)

O percurso do espaço no drama burguês alterou não só o cenário – tanto o imaginário quanto o concreto – como também a ação dramática. A memória e as

reminiscências em muitas peças desempenham funções espaciais dependendo do nível de narrativização do drama. O espaço exterior, físico e concreto do cenário é esvaziado ou indefinido para dar grandeza à sentimentalidade da percepção interna das personagens. Ou ainda, o espaço é tão simbólico, subjetivo e individual que ele até recebe uma forma, mas algo insólito como é o caso da gare de *Condenados à vida*.

Ninguém defenderia que a gare na qual se encontram os personagens na primeira parte desse drama de 1963 seria um espaço privado, mas de forma alguma se poderia atribuir-lhe um caráter público uma vez que ele não existe, a não ser numa elaboração individual, subjetiva e lúdica de como seria cada um antes de existir concretamente. Na parte seguinte, os personagens já estão restritos aos seus mundos privados, em seus lares infernais com conflitos tipicamente burgueses.

As casas, salas, praças, mansardas, prisões e tantos outros espaços das peças de Rebello são espaços nos quais as ações são de ordem íntima, privilegiam as relações sentimentais, familiares e as de pequena abrangência social; e quando se trata de tematizar algo maior, o conflito é tão bem centralizado e particularizado que alcança, sem dúvida, o social e o coletivo, mas não o universal – como em *A visita de Vossa Excelência* (1962-65), por exemplo.

A tragédia burguesa foi criticada por ser demasiadamente social, por excluir a referência universal da renascença e da tragédia humanista. Um outro modo de colocar a questão é dizer que ela não é suficientemente social, porque com a sua ética privada de piedade e compaixão não podia transpor as reais contradições do seu próprio tempo entre o desejo humano e os limites sociais agora impostos a ele. (Williams, 2002, p. 128)

Williams adverte que, quando os trágicos burgueses rejeitaram a pompa, a posição social aristocrática do herói encontrou sua equivalência na idéia de classe (2202, p. 127). Ao se tornar classe, o que se passou a enfatizar como trágico, por exemplo, foi a solidariedade negada ao herói burguês desafortunado. Mas as fontes da tragédia, mesmo nos trágicos burgueses do século XVIII como Lillo, não se sustentavam somente pelo privado. Houve dois problemas, portanto: o da mudança de *status* do herói (posição social X classe) e um de referência (ordem pública e solidariedade privada). Parece que ao reduzir-se a dimensão nobre do herói à do homem comum, a possibilidade de identificação entre palco e platéia aumentou e a força da tragédia diminuiu.

Como forma criativa, a tragédia burguesa não foi muito adiante. “A energia questionadora ressurgiu sob estranhas formas na tragédia romântica” (Williams, 2002, p. 128), nas quais os desejos do homem se intensificaram e se confrontaram com a sociedade, vista nesse momento como uma convenção inimiga do desejo, inevitavelmente proibido.

Alguns dos temas da tragédia romântica estão presentes em quase toda a tragédia moderna. São eles: “a impossibilidade de achar um espaço acolhedor no mundo; a condenação a uma errância culpada; a dissolução do eu e dos outros em um desejo que está além de todos os relacionamentos” (Williams, 2002, p. 129).

No entanto, ao mesmo tempo em que esse desejo revela-se absoluto e acomete o homem, uma nova maneira de agir é vivenciada: o homem moderno foge de si mesmo a ponto de se alienar por completo daquilo que o poderia aniquilar. Essa atitude, juntamente com a consciência dos limites a serem superados, conduziu à negação da tragédia:

O homem não apenas tinha-se feito a si mesmo, mas podia ser refeito por si mesmo. Ao desejo romântico de redenção e regeneração foi dada, nesta tendência, uma definição social mais ou menos precisa: quando o homem chegava aos limites que usualmente davam origem à tragédia, tornava-se consciente da natureza desses limites, e podia começar por suprimi-los. Se essa supressão era vista como um processo social, não levava à tragédia, de modo algum, ao menos no século XIX. (Williams, 2002, p. 129)

A consciência da natureza desses limites e a capacidade de dimensioná-los e assim impedir a ação trágica, ou remediá-la, advém da experiência do novo herói: o homem comum, capaz de observar os procedimentos de seus semelhantes ao compartilhar, medir e superar os conflitos que são comuns a todos. Como o alcance de suas ações é de âmbito privado, as consequências tendem a não extrapolar os pequenos círculos de relacionamentos do herói, ao contrário do que acontecia ao herói trágico clássico, capaz de atrair libertação ou infortúnio a uma nação inteira com uma única ação.

CAPÍTULO 3

A TRAJETÓRIA DA FORMA ÉPICA NO DRAMA

Por uma representação verídica da história? O intercâmbio narrativo-dramático dos românticos

Rebello, quando compõe peças que tratam de algum episódio histórico ou que fazem referência a algum momento político como *A visita de Sua Excelência* (1962-65), *A lei é a lei* (1977) e *Portugal, anos quarenta* (1982), resgata duas práticas do teatro romântico: primeira, a de encenar um passado mais ou menos próximo no qual destinos individuais e convulsões políticas imbricam-se (Roubine, 2003, p. 93) e, segunda, a de dilatar o tempo e o espaço de ação.

No entanto, o dramaturgo português apresenta uma linguagem cênica muito diversa da dos românticos pelas construções alegóricas e indiretas, aproximando-se dos efeitos e modos de composição do drama barroco alemão. A peça *A visita de Sua Excelência*, por exemplo, não tem qualquer compromisso com a representação verídica dos fatos, aquela apreciada e praticada pelos dramaturgos românticos. Em contrapartida, há um exagero e uma elaboração figurativa das idéias muito bem personificadas, sobretudo, pela personagem de Sua Excelência como se verá adiante.

O gosto romântico de trabalhar com fatos históricos acentuou a necessidade de narrativização do drama e logo provocou uma inevitável mistura com outros gêneros como, aliás, foi próprio do programa formal dos românticos. A partir do século XIX, a forma dramática passou por muitas mudanças em pouco tempo:

Schlegel, aliás, desde 1808 convidava os dramaturgos a utilizar a história de seu país como matéria-prima (praticamente inesgotável) de sua inspiração. É que a história, daí para frente, se confunde com a memória íntima do público que aspira a um teatro escrito para ele. Essa “historização” deveria também permitir ao palco assumir uma função pedagógica à qual não havia renunciado completamente. Através da representação da História, o teatro deveria levar o público a forjar sua identidade nacional ao descobrir o encadeamento das causas e dos efeitos que pouco a pouco haviam fabricado seu passado e determinado seu presente. (Roubine, 2003, p. 94)

A partir desse fenômeno, as estruturas tradicionais do drama como a personagem, o diálogo e a ação são modificadas a ponto de exigir uma revisão dos parâmetros para a compreensão da cena e do texto (cf. Costa, 2000, p. 3). Isso já seria suficiente para tornar a reflexão sobre o começo das grandes mudanças na forma do drama interessante para o nosso ponto de vista. Mas além de refletir sobre este aspecto, que influenciou formalmente todo o teatro burguês – dentro do qual se encontra o teatro de Rebello –, refazer o percurso do teatro e refletir sobre a trajetória dos românticos e realistas tornam também mais clara a teoria de Peter Szondi sobre a evolução das formas dramáticas.

Quando esse gosto atinge os dramaturgos românticos franceses, o teatro da época se beneficia duplamente: os românticos se reconciliam com o público menos conservador, pelo qual se interessavam e ao qual queriam atingir; e provam aos neoclássicos que a forma dramática tradicional não era capaz de representar plausivelmente a história moderna:

Como pintar com alguma verdade as catástrofes sangrentas narradas por Philippe de Comines e a crônica escandalosa de Jean de Troyes, se a palavra *pistola* não pode entrar de jeito nenhum em um verso trágico? (Stendhal *apud* Roubine, 2003, p. 96)

No romantismo, o princípio da realidade ainda não é contestado, pois, do contrário, Stendhal não se perguntaria em *Racine e Shakespeare*: “como pintar com alguma verdade?”. É justamente em função de uma boa imitação que a forma ainda embrionária do épico avança sobre o drama nesse momento. Poder-se-ia refletir sobre a escolha da linguagem cênica de Rebello em *A visita de Sua excelência* (1962-65) e parafrasear Stendhal com a mesma pergunta: como pintar com alguma verdade a história recente de um país onde há falta de liberdade e censura prévia a qualquer texto?

O conteúdo é modificador da forma – como defende Szondi – até nesse caso, pois Rebello, ao escolher um tema censurável, cria-lhe uma forma mascarada: alegoriza, metaforiza, ironiza e hiperboliza a relação conflituosa que o cidadão português da década de 1960 precisava estabelecer entre a consciência do poder de políticas repressivas, cujo aparato de controle se estendia por todos os lados, e o culto ao Chefe.

Quanto à estrutura dramática, a pergunta dos românticos era: como conservar o verossímil numa concentração de tempo e espaço, se o público dominava a história recente e sabia que não seria convencido se assim lhe apresentassem os dramaturgos? Embora, para os românticos/modernos, o verossímil, enquanto conceito clássico que era, pudesse ser perfeitamente desmantelado, para o público seria, talvez, experimentalismo demais.

Mas o que os românticos queriam, na verdade, era eliminar uma tradição e, para isso, a partir de 1825, publicam numerosas composições classificadas como “cenas

históricas”, às quais não chamam de peças de teatro e que, segundo eles, não pediam para ser representadas:

Trata-se de uma forma de escrita que visa materializar agradavelmente para um leitor, sob a forma de diálogos, este ou aquele episódio da história recente. (Roubine, 2003, p. 98)

Ou seja, a cautela foi tanta que, em 1826, Louis Vitet descrevia essas composições como meros fatos históricos apresentados sob uma forma dramática (cf. Roubine, 2003, p. 98). Os românticos sabiam que se tratava de uma nova maneira de escrever e fazer teatro, mas apenas a denominaram de forma dramática.

A conclusão a que se pode chegar quanto a essas denominações de “forma dramática” ou de “materialização agradável de um episódio da história recente sob a forma de diálogos” é que, toda vez que se operam mudanças formais, é comum negar à nova forma um *status* de pertencente ao mesmo gênero da forma já estabelecida. Então, sem querer mergulhar em mais uma querela, os românticos a qualificaram como uma composição em diálogos. Tal estratégia lhes rendeu a tranquilidade necessária para estabelecê-la como linguagem cênica.

No entanto, quando os românticos perceberam que as organizações espaço-temporais nos moldes neoclássicos apresentavam problemas para o novo conteúdo, que era a representação dramática da história recente, eles, praticamente, anteciparam a forma épica e revelaram sua maneira peculiar de compor um drama sem concentração no fato. Eles dilataram a ação e apresentaram o antes e o depois dos fatos, ou seja,

preocuparam-se com o contexto da história recente, muito próxima dos leitores/espectadores.

Os dramaturgos, a partir do romantismo, começam a explorar mais livremente as formas dramáticas. O que se verificou é que o épico é inerente a muitas delas e se camufla sob diversas técnicas nos dramas modernos. Até quando se quis salvar o drama pelo existencialismo, tentando desprovê-lo do elemento épico, verificou-se, como bem ilustrará a peça *Condenados à vida* (1963), que nem sempre tal engenho foi possível.

Da Costa (2000, p. 3-24) analisa a tendência desdramatizadora do teatro contemporâneo, principalmente por que este passou a variar as maneiras de narrativizar a forma dramática no século XX. A casualidade e a despreensão com que os românticos tratavam a distensão do fato dramático no tempo e no espaço não se comparam aos experimentalismos épicos que, depois da teorização de Brecht, o teatro apresentou.

Rebello explora o épico de maneiras variadas, tanto em peças de um só ato, como *O fim na última página* (1951) e *A lei é a lei* (1977), quanto em peças de maior extensão como *Portugal, anos quarenta* (espectáculo-documentário em 10 sequências, 1982) e *Todo o amor é amor de perdição* (teledrama em três partes, 1990).

Já quando opta por tematizar a história recente de Portugal, como, por exemplo, em *Portugal, anos quarenta* (1982), o dramaturgo recorre aos fatos recentes de seu país, sem, contudo, esbarrar na forma do drama histórico (romântico ou neo-romântico) que o antecederia no teatro português de poucas décadas atrás, nem tampouco no do século XIX, que muito privilegiou tal matéria.

Suas principais composições com essa característica são: *Todo o amor é amor de perdição* e *Portugal, ano quarenta*. Este, um espectáculo-documentário e, aquele, um

teledrama. Ambos constituem desafios formais, sobretudo ao texto, que qualificam Luiz Francisco Rebello como um renovador da linguagem cênica em Portugal, uma vez que neles há um tratamento formal muito diverso das peças de teor histórico do final do século XIX e começo do XX.

Rebello se apropria, nessas duas composições, de todo o processo pelo qual passou a história do teatro, inclusive da liberdade romântica, para acomodar formalmente elementos de gêneros variados, mas que juntos inauguram formas dramáticas novas.

O sistema de representação de Rebello é elaborado sempre sob um conjunto de regras de verossimilhança muito próprias que recupera a continuidade em meio a muitas discontinuidades dramáticas, típicas das formas modernas que não se encerram dentro das unidades de tempo, espaço e ação e que, portanto, sempre deixam infiltrar o épico, a fim de dar continuidade a uma sucessão de cortes, rupturas e saltos que a falta de concentração no presente absoluto do drama gera:

É preciso que esse mundo se apresente “pleno de sentido” e unificado; é preciso que a representação ofereça à consciência a ilusão de que suas operações de síntese, que impõem uma continuidade e uma finalidade às coisas, são essencialmente “objetivas”. (Xavier, 2005, p. 153)

Quando Rebello propõe uma renovação do teatro português, embora tematize os conflitos burgueses, os seus pensamentos e experiências, a forma que escolhe é oposta à poética do gosto burguês da época, a saber, que a representação tem de ser imposta pela realidade e dela se aproximar a ponto de negar-se enquanto representação e se

relacionar com a cena como se ela fosse o próprio mundo concreto (cf. Xavier, 2005, p. 152).

Rebello, ao provocar ruptura usando, por exemplo, dois mundos paralelos – um dos mortos e outro dos vivos – num mesmo espaço e interligando-os com algum tipo de coincidência, provoca uma quebra na representação objetiva, que foge da experiência sensível, organizada e compartilhada por todos, para propor ao leitor/espectador um modo particular de realidades não vivenciadas.

As peças *O fim na última página* (1951) e *É urgente o amor* (1956-57) apresentam dois mundos que se encontram pela síntese, pela organização estrutural dos diálogos, mas que não partilham da mesma natureza.

O naturalismo e o modernismo: o dramático no romance e o narrador no drama

A mudança no modo de compor formalmente um drama veio, como se vê, de muitos lados, épocas e anseios diferentes. Nas contribuições dadas pelas vanguardas européias, o que se nota é a preocupação de alterar o drama convencional burguês.

No entanto, ao retroceder um pouco podemos verificar que, antes das 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 dramática (Szondi, 2001, p. 101), forma que foi definida ainda no Renascimento, sob o modelo do drama clássico e que, ao longo do tempo, deixou de satisfazer os anseios dos dramaturgos e, por isso, entrou numa crise cujo ápice se deu no final do século XIX.

No começo do século XX, as *Três irmãs* (1901), de Tchekov, o drama estático de Fernando Pessoa, *O Marinheiro* (1913), e várias outras peças desafiaram uma convenção dramática que ainda valorizava a ação e o enredo.

A causa para o desgaste formal seria a transformação temática em oposição à fixidez da 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, neste momento de transição, o naturalismo como a primeira reação à crise do drama e como a primeira tentativa de salvamento da 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 cara e ostentada 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, se iniciara a crise na forma dramática: o XIX. Mas, ao contrário do que se poderia pensar, “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 no contexto do teatro romântico e fecunda para a posteridade.

Zola, como o mais famoso teórico da cena naturalista, definiu, entre 1879 e 1881, o modelo estrutural e dramaturgicamente para o teatro naturalista, cuja missão seria “fotografar” os meios sociais tal como existem (Roubine, 2003, p. 111).

O século XX acabou por abandonar o naturalismo, tal qual o século XIX o conformou, e reabilitou o ator narrador, promovendo assim a assimilação do épico pelo 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 nas 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 (cf. 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 (cf. Zola, 1882, p. 121) e que é necessário buscar, nos romancistas, os verdadeiros estilistas da época, como, por exemplo Gustave Flaubert, o estilista impecável (cf. 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 simultâneas não podem ser narrados ao mesmo tempo, mas somente numa linearidade, o narrador machadiano “paralisa” personagens, a fim de articulá-las em unidades cênicas. O retorno às cenas anteriores ou a sua respectiva continuação sugerem a natureza absoluta do narrador, que ora manipula a ordem dos eventos, ora suspende algumas personagens, deixando-as estáticas e à espera de seu resgate mnemônico, aproximando-as da personagem do texto dramático.

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 de 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 –, confere à narrativa a exata forma que seu discurso descontínuo pede, com rupturas, espaçamentos, idas e vindas na montagem da ação, no 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.

Assim como no romance, a busca de renovar ou mesclar linguagens no teatro 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 novamente reavaliados, testados e incorporados pelo dramático, assim como o contrário também aconteceu, como bem se viu na narrativa.

Um exemplo interessante é comparar a mudança que os traços épicos – que muito antes de Brecht e de seus estudos já faziam parte do gênero dramático – apresentaram ao longo dos séculos. 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 outro espaço, acontece, neste caso, por meio de uma narração.

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, em função de sua extensão, o desejável presente absoluto das cenas, 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 agrada, 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 veremos 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.

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 *didascálias*, partindo, portanto, da própria articulação interna do drama - a fala das personagens - a organização decisiva do espaço cênico. A minimização do paratexto 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) – o 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.

Os recursos do teatro televisado foram experimentados por Luiz Francisco Rebello em 1990, momento em que escreveu e viu produzido pela RTP (Rádio e Televisão Portuguesa) seu teledrama. Intitulado *Todo o Amor é Amor de Perdição*, a composição traz a técnica de montagem que Peter Szondi, na sua teoria do drama moderno, aponta como a última tentativa de solução para a crise formal do drama.

O drama da história recente e o épico nas formas dramáticas de Rebello

***Todo o amor é amor de perdição* (1991) – teledrama em três partes**

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 e apresenta, portanto, elementos novos em comparação com as demais peças de teatro de Rebello.

Alguns desses elementos, no entanto, podem ser encontrados em *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, como, por exemplo, a absorção de procedimentos cinematográficos expressos na pontuação que separa e estabelece ligação entre os planos, cenas e seqüências, na passagem instantânea de um plano a outro ou de um enquadramento a outro, assemelhando-se a um filme (Brandão 2000, p. 187). Além da presença do *flashback*, apontado por Faria (1998, p. 122) como outra influência do cinema, principalmente dos filmes das décadas de 1930-40, que abusavam desse recurso.

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 revisita na década de 1990 uma prática 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 aos dramaturgos e encenadores da época um meio de expressão original e moderno.

Apresentação do teledrama e algumas peculiaridades de linguagem

Todo o amor é amor de Perdição 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.

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 câmera 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, conseguira 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 câmera, 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 câmera 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 fora 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 outro tempo e trazidas ao presente pela memória 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* 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 depois da absolvição, em 1861, seguida pelo suicídio de Camilo em 1890. Também por

meio da montagem, Camilo prenuncia 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)

Ao som destas vozes e do tiro, o que se mostra, neste momento, é a agitação do público ainda dentro do tribunal, em 1861, após a absolvição do casal – 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 conjugal 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.

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).

Sábato 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 dramaturgic de Nelson tenha nascido na observação de espectador cinematográfico. (Magaldi, 1992, p. 43)

Em *Todo o Amor é Amor de Perdição*, Rebello refunde as linguagens teatral e cinematográfica – ambas cênicas –, resultando tal procedimento numa 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 próprio afirma 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 dramática.²

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.

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

² 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.

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. A propósito, respondendo à pergunta que lhe é feita no tribunal acerca de quando e onde conheceu Ana Plácido, Camilo responde:

15.

Sobrepõem-se ao tribunal as imagens de uma sala de baile. Pares viravoltavam 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 na 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.

A tragédia romântica de Camilo

Pelas conhecidas vicissitudes da vida de Camilo Castelo Branco – bastardia, orfandade, infelicidades, prisão, doenças, cegueira e suicídio – é possível elaborar um modo de visão trágica da sua história. Dois dos temas da tragédia romântica e, como já dissemos, também presentes em toda a tragédia moderna, são o da condenação a uma errância culpada e o da impossibilidade de achar um espaço acolhedor no mundo.

A conhecida carta de despedida deixada por Camilo, que também serviu como fonte de inspiração ao teledrama, ilustra bem os temas caros à tragédia do herói comum.

Ei-la:

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 que me 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 (*apud* Camocardi, 1973, p. 52)

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 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.

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 conferir 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 por amores proibidos, julgamentos e sentenças: Camilo absolvido e seu tio Simão condenado a um degredo que só a morte o impediu de cumprir inteiramente.

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.³

³ Fragmento da “Introdução” a *Amor de Perdição* e *A Brasileira de Prazins*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1976, p. 5.

O Último ato

O Último ato, representado no interior do teledrama de Rebello, é, de fato, um dos dramas escritos por Camilo e com o qual Rebello fez numerosas montagens.

Camilo Castelo Branco manteve o nome da protagonista, 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 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.

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.

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.

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.

Rebello opta pelos escritos camilianos como os elementos dramatizadores fundamentais. 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. O clímax do teledrama de Rebello se dá quando a cegueira de Camilo o impede de escrever. Usando da mínima autonomia de que ainda dispunha, 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)

Além do teledrama de Rebello, a vocação de Camilo para a tragédia inspirou, pelo menos, mais três peças de teatro: *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 1990.⁴

Alguém terá de morrer (1954) – peça em três actos

Em *Alguém terá de morrer*, peça em três atos, Rebello rompe com uma representação realista quando introduz, de repente, em uma cena muito trivial de uma sala burguesa à noite, uma visita inesperada: um agente da morte. Vestido como qualquer personagem que está em cena, sem caracterização que o identifique como um ser de outra natureza, o agente se impõe pelo seu olhar e pelas palavras que profere.

A metáfora, sustentada pela imagem de algo bater à porta como uma maneira de expressar aquilo que não se procura, mas que chega de forma imperiosa, é cenicamente representada pela personagem do agente da morte, que é a única a desencadear ação dramática na peça. Até a sua chegada, os diálogos e as cenas somente caracterizam o universo social da família e apresentam a situação interna de cada personagem.

São elas: Marta, a mãe e esposa burguesa, só preocupada com eventos sociais e consumismo fútil, caracterizada como mãe displicente; Rui, pai ausente e marido infiel, rico, mas que naquela noite anunciaria a toda família sua falência em função de um empréstimo que não conseguira pagar a seu sócio; Gabriela, a filha jovem que, pelas sugestões da peça, está passando por uma desilusão amorosa; Vítor Manuel, o filho que

⁴ Para além do teatro, no entanto, a tragédia camiliana inspirou também vários cineastas como, por exemplo, Manoel de Oliveira, que em vários dos seus filmes resgatou o escritor suicida e os seus escritos.

nunca trabalhou e que guarda em si a certeza de que ocupará um lugar na empresa do pai; e, por último, a irmã de Marta, Augusta, solteirona, mais velha e mais feia do que a irmã, porém a única capaz de perceber como as relações familiares naquela casa estão frágeis.

O primeiro ato ocupa-se da apresentação das personagens e de algumas de suas angústias íntimas, dentre as quais chama atenção o desejo de morrer claramente expresso por duas personagens: por Gabriela, a filha, e por Rui, o pai, que está à beira da ruína financeira.

Antes de a Morte, ou melhor, de um de seus agentes bater à porta, a família se prepara para a última refeição do dia. Na cena do jantar, sabe-se que a mãe está aborrecida porque nem o marido nem a filha quiseram acompanhá-la à ópera; a filha ansiosa aguarda um telefonema; o filho, ausente como de costume; a cunhada angustiada por se jantar cada vez mais tarde naquela casa; e Rui, o pai, tentando articular, por meio de um amigo, um contato com o seu sócio e credor, a fim de lhe conceder um prazo maior para pagamento da dívida.

Quando o agente da morte bate à porta, a criada Palmira vai atender e anuncia a chegada imprevista de um estranho a seu patrão, que não quer atender por considerar um atrevimento alguém àquela hora chegar sem avisar. A criada deixa a porta encostada e vai avisar aos patrões que seria bom atender por se tratar de um caso de vida ou morte. Sem que ninguém percebesse, a Morte empurra a porta e entra. Já na sala, anuncia-lhes que um deles, naquela noite, teria de morrer. No início ninguém acredita, mas depois, como o telefone pára de funcionar e a porta não pode mais ser aberta, a família começa a se apavorar e a discutir quem seria o escolhido. A Morte anuncia que eles teriam um prazo de três horas, ou seja, até a meia noite daquele dia para anunciar a decisão.

Começa uma curiosa discussão sobre qual seria a melhor vítima, e a família pensa em escolher os que menos faziam diferença: os criados. A Morte, entretanto, reitera que teria de ser um dos cinco membros da família. As irmãs discutem entre si, trocam ofensas, Marta acredita que Augusta, por ser solteira e religiosa, deveria se entregar. Rui, após refletir, propõe que, se o credor chegasse à sua casa, poderia ser ele o escolhido. A Morte interpreta essa idéia como um homicídio e insiste em que a vítima teria de ser um membro da família:

RUI – Daqui a instantes – já não deve tardar muito, com certeza – há-de vir um amigo meu. Bem..., um amigo, é como quem diz... Um dos meus sócios.

O DESCONHECIDO – E que tenho eu com isso?

RUI – Deixe-me acabar! Essa pessoa é, precisamente, aquela a quem eu devo uma avultada quantia.

O DESCONHECIDO – Cujo pagamento tem de ser feito até amanhã. Eu sei.

RUI – Exactamente. E era aqui que eu queria chegar: porque não o leva a ele? Se até à meia-noite de hoje alguém terá de morrer, aqui dentro, que lhe importa a si que seja a, b, ou c?... Um morto não tem nome. Os nomes servem apenas para distinguir os vivos uns dos outros.

O DESCONHECIDO (*sorrindo*) – Não está mal imaginado, não senhor... Mas já agora continue. Estou a gostar de o ouvir...

RUI – Dessa maneira resolviam-se ao mesmo tempo dois problemas. O que o trouxe aqui e...

O DESCONHECIDO (*concluindo*) – E o seu, não é assim?

RUI – Nem mais. Perante a morte do homem, quem é que vai se lembrar do vencimento do empréstimo? Primeiro que mexam nos papéis e encontrem a escritura, lá se vão pelo menos duas ou três semanas... Depois tem de haver inventários, os herdeiros terão de habilitar-se, hão-de seguir-se mil e uma burocracias... Tudo isso demora, seguramente, uns meses largos. E eu, entretanto, terei tempo de dar um jeito à minha vida e arrumar o assunto, com honra para ambas as partes.

O DESCONHECIDO (*ironicamente*) – Para si também?

RUI – Claro que sim! Nunca pensei em fugir às minhas responsabilidades. É só uma questão de tempo...

O DESCONHECIDO – Não sei se reparou bem naquilo que acaba de me propor...

RUI – E que tem? Não acha perfeitamente legítimo?

O DESCONHECIDO – Eu conheço mal as vossas leis... Mas creio que o Código Penal chama a isso autoria moral dum crime de homicídio voluntário.

RUI – Que está para aí a dizer?

O DESCONHECIDO – Que o senhor acaba, tranquilamente, de me instigar a cometer um assassinato, para salvar a sua pele e ao mesmo tempo ver-se livre dum credor incómodo...

RUI – O quê?

O DESCONHECIDO – Praticamente, é no que se resume a proposta que me fez...

RUI - Ora adeus! Se vamos a isso, toda a sua existência não tem sido mais do que uma cadeia infinita de assassinatos!

O DESCONHECIDO – Desinteressados. Absolutamente desinteressados e no cumprimento de ordens superiores... Faz uma grande diferença.

RUI – Nesse caso, não aceita minha sugestão?

O DESCONHECIDO – Pois claro que não.

RUI – Mas porquê?

O DESCONHECIDO – Porque é contrária às regras do jogo.

RUI – Para si, então, é um jogo?

O DESCONHECIDO – E para si também. Um jogo de escondidas entre a vida e a morte... (*Breve pausa; noutro tom*) Mas lembro-lhe que o tempo vai passando. Que já faltou mais para chegarmos à meia-noite. E que até lá, alguém terá de morrer...

RUI – Outra vez! O senhor não sabe dizer outra coisa!

O DESCONHECIDO – Então porque não me ajuda?

RUI – Ajudá-lo?

O DESCONHECIDO – Sim... Talvez pudéssemos resolver este assunto por exclusão das partes...

RUI – Diabos me levem se o entendo!

O DESCONHECIDO – É simples... A sua mulher e a sua cunhada entendem que a escolha não deve incidir sobre elas, não é verdade? O senhor, pelo que lhe diz respeito, também entende o mesmo. Restam portanto os seus filhos...

RUI (*Num grito sincero*) – Ah, não! Os meus filhos não!

O DESCONHECIDO (*rápido e incisivo*) – Oferece-se então o senhor?

RUI (*hesita. E por fim, lentamente diz*) – Também não... (*Baixa a cabeça. Um silêncio prolongado. Ouve-se depois bater a porta de entrada. Rui, muito admirado.*) Entrou alguém!

O DESCONHECIDO (*acena afirmativamente com a cabeça*) – O seu filho. (Rebello, 1999, p. 149-51)

Quando o jovem de 20 anos chega, o pai lhe explica quem é o desconhecido que está na sala:

RUI – Intitula-se enviado – ou agente, não sei bem – da morte, e diz que a sua função é acompanhar os que deixam este mundo na travessia que têm de fazer para outro. (Rebello, 1999, p. 152)

Vítor Manuel alega que sua vida não tem sentido, que todos os seus dias são iguais, que está farto de sua vida estúpida e se coloca à disposição para acompanhar o desconhecido. Sua mãe, que não estava na sala, quando volta e fica sabendo da decisão do filho, interpreta-a como algo muito generoso de sua parte sacrificar-se pela família. Mas o que parecia já se ter resolvido, sofre uma interdição do agente. O jovem indaga a razão de sua recusa e ele lhe responde:

O DESCONHECIDO – Porque ainda é cedo para si. É preciso ter-se amado a vida para se ter o direito de morrer... (Rebello, 1999, 156)

Depois de mais discussões, de Marta querer saber quando a tortura chegaria ao fim, de o Desconhecido lhes dar a alternativa de ele mesmo escolher quem iria morrer e de eles recusarem tal escolha, o telefone, que parara de funcionar desde a chegada do Desconhecido, toca. Rui atende e pede que chamem a filha. Ao atender, a menina anima-se por alguns segundos, mas depois cai em desespero novamente. Ninguém na casa sabe a razão de sua tristeza. Todos começam a falar com ela. O Desconhecido alerta a família de que Gabriela nem sequer os está ouvindo e sugere que ela vá descansar no quarto. A menina aceita a sugestão.

Bruscamente, o Desconhecido diz que se vai. Todos se surpreendem e questionam. O rapaz, novamente, pergunta como ficaria a sua situação:

O DESCONHECIDO (já do F.) – A morte não é um prêmio de consolação para os que não sabem viver. Aprenda primeiro a amar a vida. Nas horas boas e nas horas más. No sofrimento e na alegria. No desespero e na esperança. E depois sim, terá o direito de morrer. Boa noite. (*E desaparece*) (Rebello, 1999, p. 165)

Depois de sua partida, todos buscam indícios para se convencerem de que aquela visita não acontecera. Desconsideram as reflexões positivas que aqueles momentos de matar ou morrer deveriam ter produzido na família, sobre o modo como se comportavam e se relacionavam uns com os outros; exceto o filho que, deveras, permanece impressionado com algumas alterações estranhas que acompanharam a visita

como: o telefone ter parado de funcionar e a porta não poder ser aberta durante o tempo em que o Desconhecido assim o quis.

Para completar a descrença da família nos acontecimentos ruins daquela noite, um amigo de Rui consegue contatar o sócio credor e lhe traz boas notícias por telefone: o prazo para o pagamento da dívida seria de mais um ano. Suas vidas não mudariam mais radicalmente de um dia para o outro como tanto temera. De volta à normalidade, Marta, aliviada, ordena à criada que ponha, finalmente, o jantar.

Todos se preparam para comer quando a criada retorna do quarto de Gabriela com uma notícia que imobiliza a família:

PALMIRA – Minha senhora... A menina tem a porta do quarto fechada... Estou farta de bater, mas não responde...

(Perante a surpresa e o terror que se estampam no rosto de todas as personagens – que ficaram imóveis, como estátuas, ao F. – e enquanto soam, distantes, misteriosas, implacáveis, num velho relógio fora de cena, as doze badaladas da meia noite, o PANO desce lentamente)

(Rebello, 1999, p. 170)

Alguém terá de morrer apresenta algumas descontinuidades cênicas, sobretudo, nos diálogos, ou seja, no operador das relações intersubjetivas no teatro. É uma peça modelar para se verificar a crise nessas relações, à qual Szondi se refere ao justificar o aparecimento de outros tipos de diálogos no teatro do século XX. *Alguém terá de morrer* contém uma unidade de tempo e de espaço muito simples. O tempo transcorrido na peça quase não extrapola muito o tempo de um espetáculo ou de uma leitura: 3 horas,

ou seja, há quase uma coincidência entre o tempo da ficção e o cronológico real, e o espaço é somente o da sala de uma casa burguesa. Nesse caso, a descontinuidade, ao contrário das múltiplas descontinuidades espaço-temporais apresentadas, por exemplo, na peça *Todo o amor é amor de perdição* (1991), concentra-se unicamente na ação – mais especificamente, nos diálogos.

Szondi, a fim de mostrar as novas formas dramáticas advindas da crise das relações intersubjetivas, postula que um dos pilares da forma dramática clássica era o diálogo por ser o promotor de ação dramática, altamente investido de valor e muito próprio para precipitar eventos num drama.

O teórico apresenta dramaturgos modernos que tiraram do diálogo essa função e que propuseram novas formas para o drama. Cita, por exemplo, os dramas sem ação, os dramas com diálogos absurdos que não são os responsáveis pelas poucas ações que se sucedem, os dramas cujos diálogos se concentram em memórias e não conduzem a ação no presente, uma vez que o conteúdo das réplicas localiza-se exclusivamente no passado, não tendo muitas vezes relação alguma com o local e com as ações das personagens em cena.

Esses são alguns tratamentos que o diálogo dramático recebeu no século XX e que levaram Szondi a concluir que - como um dos pilares da forma dramática – ele perdera a sua principal função: promover as relações intersubjetivas entre as personagens, a fim de desencadear ações pertinentes ao conteúdo apresentado pelas réplicas e também pelos outros elementos da cena. Ao mesmo tempo em que assumia outras funções: ser receptáculo de reflexões monológicas, como em Tchekhov; ser meras balizas do verdadeiro fato, em Strindberg; e, ainda, ser intra-subjetivo, como em Ibsen, em cujo teatro o passado é sempre dominante.

Quando se percebe, em *Alguém terá de morrer*, que o diálogo inicial do primeiro ato e o diálogo final do terceiro ato são acostamentos que contornam a ação central, conclui-se que a maior parte dos diálogos nessa peça não são unidades de oposição que almejam uma superação, como costuma ocorrer com o diálogo clássico. São falas que são ditas para que as personagens sejam caracterizadas internamente, são quase confissões nas quais se revelam algumas boas razões para que seja cada uma delas a escolhida para a morte.

Em outros casos, eles dialogam entre si, mas não ouvem ou respondem conforme a lógica do conteúdo expresso pelo interlocutor, justamente para representar uma situação de desinteresse pelo outro ou uma situação de introjeção absoluta.

Parece que os diálogos funcionam simplesmente como uma legenda para se entender quem é quem. Na parte final, no terceiro ato, há a confirmação de que do modo como se apresentaram no início é como terminam após uma experiência que lhes poderia ter mudado a maneira de viver.

Continuam a olhar somente para si mesmas, a falar sem esperar a resposta do outro, sem sequer considerar essa hipótese como inerente à natureza dialógica, a menos que isso fosse fundamental para a execução do plano momentâneo de cada um, como é o caso de Marta, que sozinha à ópera não queria ir.

O tema da incomunicabilidade ou da indiferença é formalmente elaborado por Rebello através da ausência de diálogos reais numa família pequena – e sem problemas financeiros até aquele momento –, e levado às últimas conseqüências: a morte da menina, que ocorre dentro de casa.

A família, desfocada e desatenta, desconhecia por completo as dificuldades da menina, assim como desconhecia que o garoto não se sentia pleno e satisfeito com a

vida que tinha. Desconheciam também que o pai, e marido, estava à beira da bancarrota e assim por diante. Parece, ironicamente, que ali não havia um desconhecido apenas, representado pela figura fantástica do agente da morte, mas muitos.

Quando Szondi defende a idéia de que o conteúdo precipita a forma, é justamente um caso como esse que torna evidente o seu raciocínio. Ao representar uma família que não dialoga de fato, o diálogo, aquela estrutura formal e funcional que se conhece, deixa de cumprir a sua função de interação.

Rebello, para dar forma a um conteúdo dialógico que não repercute numa evolução da ação, explora as potencialidades intra-subjetivas desse meio lingüístico tradicionalmente intersubjetivo, usando-o apenas para dar mostras ao espectador/leitor de como é, internamente, uma personagem.

O diálogo, sem a função comunicativa entre as pessoas, mimetiza muito bem a crise intersubjetiva no drama dos séculos XIX e XX. Em *Alguém terá de morrer*, o diálogo, genuinamente dramático, só aparece no momento em que a família discute com o Desconhecido as soluções para a tal escolha da noite.

Afora isso, a peça apresenta um dos diálogos típicos do drama moderno – no caso da peça de Rebello, é aquele que não se compromete com a condução da ação. Em algumas peças, esse tipo de diálogo pode trazer certa distensão desnorteadora, como é o caso de *O Marinheiro*, o drama estático de Fernando Pessoa.

Os diálogos em *Alguém terá de morrer*, assim como em muitas outras peças de Rebello, não têm um mesmo valor dramático: uns conduzem à ação; outros, não. E é nisto que consiste uma das descontinuidades cênicas da peça.

Outra descontinuidade muito presente no teatro de Rebello, e que certamente é um dos elementos que mais se destacam quando se fala no dramaturgo como renovador

da linguagem cênica, é a inserção, no texto e no palco, de personificações de figuras de linguagem que são concretizadas das mais variadas formas. Em *Alguém terá de morrer*, é a morte, ou melhor, um de seus agentes. Mas não é a figura em si que gera essa descontinuidade; é antes a relação que ela estabelece com as demais personagens. A maneira de todas elas se dirigirem ao sinistro agente, de falarem dele, de o temerem gera distorções na peça, que seria realista se não fosse esse estranho e insólito fato: a natureza figurativa de uma personagem.

A estratégia cênica cíclica da peça corrobora a interpretação do agente como metáfora e amplia a hipótese de leitura ao evidenciar-se o paralelismo de duas cenas especulares: por duas vezes na peça a família se prepara para jantar, a empregada chega com uma notícia e o jantar sofre uma interrupção. A primeira, com a chegada do agente da morte, e a segunda com o comunicado da morte da menina. Ou seja, a estrutura da peça parece atender a duas versões dramáticas para a experiência da perda: uma versão mais figurada e outra mais realista.

No final, a impressão que o texto deixa é a de que o agente era somente uma figura de linguagem que tomou aquela forma para assegurar a compreensão de uma abstração, para provocar uma breve reflexão sobre como a família conduzia suas vidas e nada mais. E que a morte da menina, à meia-noite, nada mais fora do que um provável suicídio de uma jovem imatura, sem intervenção nenhuma daquela visita irreal, sobrenatural ou fantástica.

Desse modo, a importante personagem do Desconhecido funciona como uma metáfora e não como algo assustador que, de fato, tomou forma e bateu, literalmente, à porta de Rui e Marta. Tanto é que, ao término, todos se convencem de que aquela visita não acontecera – afinal, ninguém escolheu quem deveria morrer. O caráter fantástico da

peça se reforça por dois elementos típicos do gênero: a ambigüidade e o uso impactante da linguagem figurada tomada ao pé da letra.

Essa composição de personagem que aparentemente não desfruta com as outras do mesmo índice de verdade (Jameson, 1995, p.121), já confere, pelo efeito que causa, a Luiz Francisco Rebello uma linguagem teatral inovadora no seu tempo. A peça, portanto, não apresenta um universo fechado, mas duas naturezas de personagens, aproximando-se do Realismo fantástico, pois há um real que é minuciosamente representado, no qual é inserido o estranho, responsável por gerar dúvidas e ambigüidade:

A junção de dois sistemas de signos relativiza o texto. É o efeito da estilização que estabelece uma distância relativamente à palavra de outrem, contrariamente à imitação, [...] que toma o imitado (o repetido) a sério, tornando-o seu, apropria-se dele, sem o relativizar. (Kristeva, 1974, p. 72)

A estilização que Rebello faz da morte na peça e a junção de dois sistemas de signos – um mais realista e um mais fantástico – relativizam o clichê da morte que bate à porta, a ponto de distanciá-la de si mesma e fazê-la passar a ter, no final da peça, outro significado, que é mais o da reflexão sobre a vida e a morte e de como um imprevisto pode alterar toda uma rotina, do que o de acentuar o caráter estranho dos dois universos. O Desconhecido comporta-se, entre as personagens, como o elemento dramatizador e não como um agente que, de fato, tiraria a vida de um deles; tanto é que nem eles mesmos acreditam na existência do agente após a sua partida.

Se se tratasse de uma narrativa, o narrador ideal para provocar esse efeito de dúvida seria o de primeira pessoa. Num texto dramático, isso se processa pelos diálogos ou pela caracterização da personagem. Uma personagem desperta dúvidas sobre a veracidade do que fala quando é caracterizada, por exemplo, como perturbada, desequilibrada, ou ainda, se estiver embriagada.

Na peça de Rebello, parece que é o fantástico presente na caracterização do agente da morte que faz a família entrar num consenso sobre a irrealidade daquela visita. Essa ambigüidade sobre a materialidade do Desconhecido provoca uma dupla possibilidade de interpretá-lo, ora como uma personagem com identidade própria, ora como um alerta de consciência que todos na casa precisavam receber.

José Régio na peça *O meu caso*, publicada em 1957, apresenta também uma personagem chamada simplesmente O Desconhecido, um intruso cuja função assemelha-se à da personagem homônima de Rebello, embora com uma participação metateatral, que inexistente em *Alguém terá de morrer*. Ambas se identificam pela função dramática que desempenham:

Ao assumir o espetáculo, este elemento “excêntrico”, “o desconhecido”, provoca o alargamento do horizonte cotidiano através de uma visão mais ampla. Ele vai mostrar que o homem não é humanamente perfeito, que nele a sombra e a luz, o grotesco e sublime existem um ao lado do outro. (Santos, 1979, p. 71)

A descontinuidade cênica da peça é percebida, portanto, sobretudo nos diálogos e nas personagens que, ao contrário do que ocorre no teatro clássico, não desfrutam do

mesmo valor, produzindo assim um efeito descontínuo, tanto no enredo – que é rompido por elementos que escapam à base realista da peça – quanto nas duas possibilidades de interpretação, contrárias uma à outra: uma é a da existência da figura concreta do Desconhecido; a outra é a do Desconhecido como figuração humana da voz da consciência.

O suicídio burguês e a ação reflexiva no drama

O suicídio aparece em pelo menos três peças de Rebello: *Alguém terá de morrer*, *É urgente o amor* e *Todo o amor é amor de perdição*. O efeito que ele causa no drama é um pouco diferente de uma morte em que o agente e o paciente são diferentes. Se sonoramente fosse feita uma comparação, o suicídio seria o silêncio e um assassinato o grito. No drama, o suicídio produz uma inação, pois quem agia, decidiu agir de forma absoluta contra si mesmo, de modo a não agir mais. Este tipo de morte, de ação parece ser, no teatro de Rebello, uma estratégia formal de descontinuidade cênica.

A expectativa na evolução da ação nesta última peça analisada, *Alguém terá de morrer*, por exemplo, era de que o Desconhecido levasse algum membro da família por meio de uma intervenção externa, a escolha de um deles feita por eles mesmos.

No entanto, a personagem que se manteve isolada em seus problemas e não dividiu os espaços coletivos da sala e da sala de jantar e que não participou das discussões é quem foi a escolhida. Mas nesta escolha há um paradoxo, pois há uma clara sugestão de suicídio e, portanto, de uma escolha que não fora da família nem do Desconhecido, mas da própria menina que desconhecia o prazo dado pela estranha visita para que uma morte acontecesse ali antes da meia-noite. Isto enfraquece toda a ação dramática, no sentido de ação real do Desconhecido, ao qual é conferida, ao fim,

uma função mais de mensageiro do que de ceifador, pelo menos nos moldes em que se apresentara.

Como o suicídio é um ato realizado por um indivíduo contra ele mesmo, cria uma ruptura na tensão dramática por não haver mais conflitos a serem superados. Não há a busca pela retratação de um erro ou de um culpado, a cobrança de nada externo pelas demais personagens; há, sim, um esfriamento da ação e uma condução à harmonia ou a um fim de reflexão trágico-existencial.

Em *Romeu e Julieta*, por exemplo, após a descoberta do suicídio de Julieta, um dos guardas dá uma série de orientações e, ao ficarem sabendo da tragédia, ambas as famílias se harmonizam, reconhecem que vitimaram os seus filhos e prometem construir estátuas de ouro do casal, ou seja, segue ao suicídio uma desaceleração dramática rumo à harmonia, ao contrário do que se poderia esperar:

1º GUARDA: [...] Visão mais lamentável! Aqui jaz o conde assassinado. – E Julieta, sangrando! Ainda quente, recém-morta, essa que esteve aqui sepultada estes últimos dois dias. Vão, contem ao Príncipe -, corram à casa dos Capuleto -, acordem os Montéquio -, e outros de vocês vasculhem este lugar. (Shakespeare, 2009, p. 148)

[...]

CAPULETO: Ah, irmão Montéquio, dê-me sua mão. Este é o legado de minha filha, e nada mais tenho a oferecer.

MONTÉQUIO: Mas eu posso oferecer-lhe mais: mandarei construir uma estátua de Julieta em ouro maciço. Enquanto Verona for o nome de nossa cidade, nenhuma imagem terá mais valor quanto a de Julieta, digna e fiel.

CAPULETO: Pois a estátua de Romeu, também em ouro, estará ao lado da de sua esposa. Pobres vítimas de nossa inimizade! (Shakespeare, 2009, p. 154)

É interessante pensar no suicídio da menina da peça de Rebello como um elemento formal e não exatamente dramático porque sequer se sabe o porquê desse ato. A questão central desse drama é o conflito que a discussão sobre a escolha de quem morreria produz naquela família individualista, e não um conflito específico de uma personagem.

Neste caso, o suicídio representa uma ruptura das relações – tal como o diálogo, que não se legitima enquanto troca intersubjetiva. Ele ali se manifestou como a intensificação máxima do isolamento, da negação da relação com a vida e da impossibilidade de se superar algum obstáculo interpretado como demasiado grande.

A tensão da peça se mantém durante o tempo em que se discute sobre quem irá morrer. A escolha entre as opções da casa gera todos os conflitos menores de *Alguém terá de morrer*. Eles todos teriam de condenar alguém à morte e nisso há ação. No entanto, a escolha deliberada não é feita e o oposto acontece: alguém se escolhe, a tensão se esvai e o pano cai, ou seja, o suicídio é a escolha oposta ao exercício que a família teria de fazer: escolher, dentre todos os que queriam viver, um para morrer. Camus diz que “o oposto do suicídio é, precisamente, o homem que é condenado à morte” (*Apud Williams, 2002, p. 231*), ou seja, acontece na peça o oposto da proposta e da expectativa criadas pelo Desconhecido.

Lembrando da definição de Brunetière sobre os tipos de conflito, poder-se-ia enquadrar o suicídio como uma superação de conflito por ser uma escolha, um ato de exercício da liberdade do sujeito e, portanto, de natureza dramática; e a condenação à

morte como a expressão de uma vontade alheia e não do sujeito e, portanto, um conflito insuperável, de caráter tragicamente imposto.

No entanto, o suicídio assume um valor trágico não só nas tragédias clássicas, como nas burguesas também, por ser uma ação absolutamente extrema que impede qualquer outra decisão ou revisão da solução encontrada. Se “para qualquer homem, a sua própria condição particular é absoluta” (Williams, 2002, p.235), ele fatalmente será refém de seu estado de espírito e suas escolhas dependerão das condições em que elas se lhe imporão e uma das condições muito comuns nas tragédias modernas é o desespero.

Nesse caso, há de se contestar o pretense exercício de liberdade do suicido e até compará-lo com o destino do herói trágico. Há certamente mais liberdade no herói trágico, cujo fim é a sabida e esperada morte, mas que ele recebe por desafiar o destino, do que naquele que sucumbe a um desespero circunstancial e obedece a um comando que o desvia de encontrar com clareza uma superação que seja, ao menos, reversível. Esse desespero parece esbarrar-se no tema já citado da tragédia romântica, que é o do desamparo, ou seja, da impossibilidade de o sujeito se sentir acolhido pelo mundo:

O desespero real significa a morte, o túmulo ou o abismo. Se o desespero impele ao discurso ou à razão e, sobretudo, se resulta no ato de escrever, a fraternidade está estabelecida, os objetos naturais são justificados, o amor nasce. (Camus *apud* Williams, 2002, p. 230)

Não sem razão, a tragédia clássica de Eurípides, *Medéia*, por exemplo, ou as tragédias burguesas como *Fatal curiosity* (1736), de Lillo, e *O mal-entendido* (1944), de Camus, trazem como solução do conflito não somente a morte, como sempre se espera de uma tragédia, mas o suicídio.

A morte pelo suicídio, no drama, é talvez o primeiro elemento que nega a relação intersubjetiva. A morte, nas tragédias clássicas, tem seu espaço reservado para o final. No drama ou na tragédia burguesa nem sempre. No início, no meio ou no fim, o efeito que o suicídio causa, no drama, é o de ser uma das muitas formas de expressar a incomunicabilidade, o isolamento, a ausência do sentido e os demais desencontros dos afetos, das idéias e da comunicação muito bem representados em *O mal entendido* que, segundo Williams, se assemelha de forma notável à peça de Lillo, *Fatal curiosity*, que

Tem por base, ao que se diz, um assassinato real ocorrido em Cornwall. Ali um pai e uma mãe matam um estranho que é, na verdade, o seu filho, por um escrínio de jóias que ele trouxera da Índia e deixara a seus cuidados. Quando a identidade do filho é revelada, o pai mata a esposa e a si mesmo. (2002, p. 234)

À semelhança disso, a peça de Camus trata de uma longa ausência de um homem que retorna à estalagem mantida por sua mãe e irmã. Como queria ter o prazer do reconhecimento, o homem não se identifica. No entanto, é morto por ambas, prática rotineira por elas adotada contra os hóspedes solitários e com dinheiro.

O dinheiro nesses dramas burgueses é o deflagrador da tragédia, e o modo como conseguiu-lo é o elemento dramatizador de toda a ação. Talvez pela inconsistência do objetivo, o dinheiro, e por não haver nenhum grande ideal sustentando esse desejo de possuí-lo, quando se erra o alvo o suicídio surge como solução, pois tanto a vida do outro quanto a própria parecem valer menos do que o *status* que o dinheiro pode dar:

CALÍGULA: É verdade que se eu não respeito [a vida humana] mais do que respeito a minha própria vida. E, se o ato de matar me vem com

facilidade, é porque morrer não me é difícil. (Camus *apud* Williams, 2002, p. 232)

A dúvida que persiste, quanto à tragicidade dos desfechos com morte no teatro, é sobre o que seria mais trágico: se as mortes dos grandes e corajosos heróis por grandes causas e honrosas batalhas, ou a morte sem causa suficientemente justificável, pelo menos na aparência, do herói comum – o homem burguês.

CAPÍTULO 4

A PEÇA DE UM ATO SÓ

A tensão fora do drama

Depois de 1880, dramaturgos como Strindberg, Zola, Schnitzler, Maeterlinck, Wedekind, O'Neill, entre outros, adotaram como forma dramática a composição 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 e a peça de um só ato residiria, conforme aponta Szondi, na tensão, cuja origem não estaria mais no fato (ação/ evento) intersubjetivo (que requer superação), mas na situação.

Convém esclarecer que a relação intersubjetiva é a unidade de oposição, produzida no drama, que almeja sempre uma superação, ou seja, é o processamento do conflito e a responsável pela tensão dramática.

Alguns dramaturgos como Strindberg, no entanto, passaram a desenvolver dramas cuja tensão dramática não apenas se localiza 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, não chegam sequer a existir.

Dai a necessidade que essa situação tem de se expor, desde logo, como situação-limite, na qual falta a liberdade para a personagem agir. A tensão seria então oriunda do próprio contexto vitimador no qual a personagem está inserida. As peças de Strindberg compostas nesse formato foram caracterizadas, em sua totalidade, como dramas analíticos por intelectualizar e abstrair os conflitos, sem tentar superá-los.

A espacialização do tempo, como caminho da descoberta, e a personificação de abstrações são recursos utilizados num drama em que as ações não se sucedem, em que as personagens não são apresentadas em relação intersubjetiva, ou seja, em unidades de oposições que almejam sua superação e que geram, portanto, a tensão dramática.

As peças de um só ato e sua variação formal no teatro de Rebello

***O mundo começou às 5 e 47* (1947) – fábula em um acto**

Para se afirmar que a “fábula em 1 acto” – conforme a designou o seu autor – intitulada *O mundo começou às 5 e 47*⁵ se destacou, na década de 1940, como uma peça diferente, inusitada a ponto de servir como marco do novo teatro português que nascia, é porque, de fato, uma ruptura muito grande com o que se produzia a pôs em evidência.

⁵ Representada em 1949 pelo Teatro Experimental do Círculo de Arte Moderna de Santa Catarina (Brasil), 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 (inérita) (cf. 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 próprio 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*). A peça foi transmitida pela RTP em 3 de agosto de 1992, numa encenação de Moraes e Castro, com cenários de António Casimiro.

O mundo começou às 5 e 47 é um drama cuja proposta pode ser chamada de mítica porque sugere nada menos que a inauguração de um novo mundo, no qual a escravidão humana 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 a manipulação operada pela classe dominante, 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 provocadora de reações, formada sobre discursos com ênfase na coletividade e, sobretudo, a quase ausente 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.

A classificação dramática de fábula, dada por Rebello, à peça *O mundo começou às 5 e 47* parece se encaixar nas várias definições que a palavra recebeu ao longo dos estudos literários – desde a definição de intriga, que é a aristotélica, até a de um

conjunto de motivos numa seqüência cronológica, que é a dos formalistas russos. No entanto, parece que Rebello não desconsiderou a definição que designa as composições de Esopo, escravo grego do século VI antes de Cristo, e as de Fedro, escritor latino do século I da era cristã:

Narrativa curta, não raro identificada com o apólogo e a parábola, em razão da moral, implícita ou explícita, que deve encerrar e de sua estrutura dramática. No geral, é protagonizada por animais irracionais, cujo comportamento, preservando as características próprias, deixa transparecer uma alusão, via de regra satírica ou pedagógica, aos seres humanos. (Massaud-Moisés, 1999, p. 226)

Embora as personagens da peça de Rebello não sejam animais, não se comportam de modo realista; elas são desumanizadas pelas várias caracterizações que recebem e, como não se está no mundo antigo, elas são “maquinizadas”, automatizadas e não zoormofizadas. De todo modo, elas passam pelo mesmo processo característico da fábula: afastam-se do humano para, justamente, evidenciá-lo.

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 na não-individualização de suas personagens, recorrendo para isso à caracterização metonímica que, além de constituir um tipo de distorção, reforça – pela redução a uma representação simbólica, altamente eletiva e não realista – o pensamento, a atitude e o papel de cada classe ou abstração ali representada:

[...] 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 de 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 um 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 atriz 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 atriz 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 com uma superioridade irônica. Nota-se, ao longo da peça, que sua presença não é percebida pelas demais personagens.

No palco, o 1º. Homem de Smoking, gordo, surge com movimentos furiosos e mecânicos dirigindo-se, aos berros, ao seu criado Zero e à espera do 2º. Homem de Smoking, que está atrasado.

Chegam, finalmente, o 2º. Homem de Smoking e A Mulher das Jóias, ambos arrogantes assim como 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-los. Zero, quando aparece, é tratado com brutalidade. Algumas referências à sedução e aos meios ilícitos 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 SMOKING – 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 é montar um plano para fazer calar as vozes dos desvalidos que, solitárias e intransigentes, ainda ecoam em algumas esquinas e se opõem aos desígnios dos poderosos, que querem conquistar o mundo todo. Pensam numa solução e

percebem que as vozes escondem-se atrás de seus donos e, quando 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 deixá-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 nossas 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 bíblico do pecado original, ela tenta corromper o único que poderia reescrever a história do mundo, o predestinado a inscrever no tempo, às 5 horas e 47 minutos, 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 bíblico 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)

A peça, neste caso, associada a uma utopia de reconstrução, mantém um forte idealismo, uma crença de que existe uma opção que pode ser muito melhor do que a já feita historicamente.

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 então a primeira intervenção do Homem de Preto que, de súbito, impede a autodestruição 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 Morte. 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, dirigida aos três, determina por 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.

Neste momento, a indicação cênica sobre a iluminação é de um vermelho turvo que se torne mais claro, 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 a 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 algo aconteça. O 1º. Homem, desorientado com a ausência da atriz que deveria entrar em cena, repete 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, de uma união que, ao contrário do que sua fábula previa na peça, não precisava de texto nem de ensaio, uma vez que seu verdadeiro fim estava ainda por construir-se. Constitui-se então um casal arquetípico: o 1º Homem e a 1ª Mulher, representada por uma solícita espectadora que se levanta da platéia e, ao som de muitas vozes entoando um canto triunfal, sai abraçada ao 1º. Homem rumo ao novo mundo que se inicia (mas não sem, antes, trocar 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 que, por sua vez, desarticula a lógica seqüencial de causa e efeito quando, por exemplo, o discurso narrativo-dramático da fábula mistura-se com o discurso metateatral e absolutamente dramático por se processar no presente.

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 seus caracteres na peça, não realizam nada, apenas mostram os caminhos para um recomeço, narram desejos coletivos, mas nada que as caracterize como singulares; pelo contrário, são simbólicas. A palavra parece não pertencer a nenhuma delas. No texto, há muitas menções de que uma voz individualizada não é o importante. Referências a uma voz persistente e invisível, que deve sempre falar, simbolizando os oprimidos, são constantes na peça. Sobre isso, 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, das relações intersubjetivas. Ao problematizar a ausência de uma atriz, o Autor – que não deixa de estar representando também –, faz romper-se a seqüência dramática, dividindo a peça em duas: a parte inicial e a final, ambas com referências metateatrais; e a parte que seria, de fato, a peça 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 seria provocada 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 como as circunstâncias a (re)escreveram, além de atribuir tensão dramática à peça, antecipa também, metaforicamente, alguns problemas já pressentidos neste recomeço do mundo: um novo mundo que começa no improviso por causa de um imprevisto, de uma contingência.

O dramático, e não o trágico, localiza-se na impossibilidade de execução daquilo que fora planejado e ensaiado. O projeto original tem de, prematuramente em sua estréia, ser abortado e substituído por outro. A superação do conflito pela substituição da atriz impede que o trágico se manifeste e o dramático prevaleça.

A dramaturgia expressionista e a peça de alegoria

Lacan situa o expressionismo no apelo 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 centram 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 visual.

Essa maneira de representar, enfatizando um efeito ótico – por meio da exploração e da deformação das imagens visuais –, com enredos muitas vezes inapreensíveis, concretiza abstrações como as da utopia, do desejo, da aspiração, do sonho, da esperança sob diferentes formas. 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 presença de uma insatisfação do sujeito, de um desejo coletivo de reconstrução do mundo no pós-guerra, e por uma crença, que mais adiante se revelará utópica, de que seria possível reconstruir o mundo:

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, um novo contorno e, por extensão, a forma dramática interagiu e se transformou com este novo 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. (Edschmid *apud* Szondi, 2001, p. 126)

As ações intersubjetivas, no teatro expressionista, dão lugar a outra ação também humana, mas isolada e materializada numa busca pela desalienação do mundo. A contraposição expressionista ocorre, portanto, entre o isolamento de um eu consciente e a alienação dos outros (do mundo). 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, sob responsabilidade da mulher e da exploração do feminino, é uma das maneiras encontradas 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 elemento deformador 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 seus movimentos, é preciso intervir e destruir a máquina.

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

O expressionismo, ao trabalhar com as representações dos movimentos do subconsciente, refugiou-se na dimensão do sonho, ou da deformação, 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, mas também da metapeça: “[...] os dois conceitos pelos quais defini a metapeça: o mundo é um palco, a vida é um sonho” (Abel, 1968, p. 114).

Em *O mundo começou às 5 e 47*, seja na sua parte inicial, quando o autor intervém, seja na final, quando o autor e os atores discutem a impossibilidade de completar-se aquela que seria, para o público, a mensagem essencial da peça, tratando-se entre si, nesse momento, por seus nomes reais, 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 do 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 suas personagens e não as coloca em necessidades morais como nos dramas particulares, mas sim em necessidades sociais e econômicas.

Zero, A Mulher das Jóias, os Homens de Smoking, por representarem classes sociais, não podem ser compreendidos de outra forma senão dentro de um contexto social específico. Por quebrar a ilusão teatral no começo e no fim da peça, Rebello estimula, assim como Brecht, o espectador, por meio do conhecimento, 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 direito e esquerdo, a noite (como momento oportuno para o logro) e o dia (como renascimento), a ficção e a realidade, o ensaio e o improvisado, bem como todas as alegorias personificadas pelas personagens. Machado, ao analisar o drama barroco alemão e a compreensão de alegoria em Walter Benjamin, constata que

a alegoria despedaça todas as coisas em partes e atribui a cada parte um outro significado. É como se o objeto tivesse que morrer e ser retirado de seu contexto original, para que uma nova significação lhe fosse possível. Nesse sentido, podemos talvez entender a freqüente presença de esqueletos e defuntos no palco barroco, bem como sua decoração com ruínas. (2004, p. 39)

As personagens como alegorias da liberdade, do tempo, da morte, da sedução, da exploração e da escravidão compõem um drama cuja apresentação de idéias ou de argumentos é mais forte do que a representação de um drama particular. Não existem protagonistas, um conflito específico, nem uma ação que conduz a uma relação dramática entre as personagens. Existe, na articulação geral de todos os “pedaços” de *O*

mundo começou às 5 e 47, uma proposta, um convite ao recomeço de uma nova sociedade e a tese de que o homem é modificador.

A opção por uma composição alegórica sem qualquer individuação harmoniza-se com as idéias desenvolvidas por Brecht (e publicadas em 1931) acerca da forma épica em oposição à dramática, no que toca ao trabalho com argumentos e não com sugestões; à contraposição do espectador à ação, sem deslocar o primeiro para dentro da segunda⁶; e à narração de um processo ou, neste caso, dois processos: a situação metateatral do início e do fim da peça, e o processo da própria fábula sobre o reinício do mundo.

Rebello, envolto num contexto sociopolítico agitado como o do final da guerra, da perspectiva de uma transformação política e do abrandamento da censura, alegoriza em outras peças também a idéia da reconstrução e da possibilidade do recomeço. Conjuntamente, o dramaturgo explora a preferência do Expressionismo 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 - para encorajar a mudança que o período tanto exigia.

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

⁶ Estimulado a ser observador, o espectador seria capaz de compreender a ação de maneira distanciada e, portanto, crítica, e assim, fortalecido pelo conhecimento, poderia *agir* – em vez de, como na forma dramática, ser purificado pela *catarse*.

O fim na última página (1951) – apontamento dramático em um acto

Apresentação

O espaço da peça é composto de tal forma que o conjunto possa “oferecer uma impressão simultânea de ruína e reconstrução” (Rebello, 1999, p. 91). Nele, há um banco de madeira que aguarda a sua colocação definitiva, um terreno que está para ser ajardinado, uma parede em ruínas e material de construção, em desordem, acumulado ao fundo. O tempo é o final de uma tarde dos primeiros dias de primavera.

Na primeira cena, um pedreiro interrompe seu trabalho ao ouvir as batidas do relógio que anunciam as dezenove horas. Surge Mário, que demonstra estar à espera de alguém. O pedreiro, com olhar malicioso e um abano de cabeça, vai-se embora. Pouco depois, aparece Teresa. Ambos se abraçam.

O casal apaixonado conversa sobre as atividades realizadas naquele dia. Adiante, falam sobre o local onde estavam:

TERESA (*voltando-se para ele*) – Foi aqui que nos conhecemos, lembrás-te? Uma tarde quando eu voltava para casa, depois do emprego...

MÁRIO - Vai fazer um ano no princípio do Verão...

TERESA – Um ano! O primeiro da minha vida...

MÁRIO – Parece-me que estou a ver como as coisas se passaram...

(Rebello, 1999, p. 94)

E ao lembrar o início do relacionamento, Mário se recorda de que no local havia uma casa que sofrera um bombardeamento com a guerra e da qual restava apenas uma parede em ruínas.

Teresa começa a imaginar quem vivia ali, como eram as pessoas, suas ocupações, seus desgostos. E imagina como devia ser horrível tudo acabar-se de repente.

A partir desse momento, surgem mais dois personagens, um casal também, que dialogam entre si, sem, contudo, serem ouvidos pelo outro casal:

(o muro da esquerda ilumina-se, deixando ver à transparência Um Homem e Uma Mulher – a que chamaremos de “Os Outros” – que se deixam ficar, imóveis, um em cada extremo do muro. E dizem, numa voz baça, incolor, sem tonalidades, que só mais adiante irá ganhando expressão:)

O OUTRO – Tens razão, pequena, foi horrível.

A OUTRA – Horrível. (Rebello, 1999, p. 95)

As réplicas d’ Os Outros sempre se harmonizam com o assunto do jovem casal, que se põe a fazer planos para o futuro. Mário comenta que será promovido no emprego e que o casamento poderá realizar-se em breve.

Há réplicas sucessivas que tratam somente de descrever o prédio de 6 andares que fora bombardeado:

O OUTRO *(ao cabo, lentamente)* – Era uma casa alta de seis andares...

A OUTRA – Com lojas e escritórios e casas de habitação...

O OUTRO – iguais a tantas outras da cidade...

A OUTRA – Uma casa onde moravam homens e mulheres...

O OUTRO – Velhos e crianças...

A OUTRA – Crianças que nunca serão homens...

O OUTRO – Era uma casa alta, feita à imagem e semelhança do mundo...

A OUTRA – Com suas alegrias e tristezas...

O OUTRO – Com as suas dores...

A OUTRA – Com as suas dores...

A OUTRA – As suas esperanças, os seus sonhos...

O OUTRO – Uma casa onde a vida habitava em seis andares...

A OUTRA – E hoje é apenas uma parede em ruínas! (Rebello, 1999, p. 98)

Um pouco adiante, os diálogos do casal passam de descritivos para narrativos. Não há diálogos dramáticos, aqueles que representam unidades de oposição rumo a uma superação. O tempo presente de Mário e Teresa é permanentemente espelhado e enfraquecido pelo tempo passado d' Os Outros:

A OUTRA *toda a sua exaltação tomba. E é num tom de grande lassidão, de profundo cansaço, que recomeça a falar*) – primeiro foram os aviões. Era de noite, tínhamos acabado de jantar e ouvíamos o noticiário pela telefonia...

O OUTRO – A voz do locutor prometia-nos que todo aquele inferno em breve ia acabar...

A OUTRA – Que voltaria a paz, e seríamos outra vez felizes...

O OUTRO – E o filho que desejávamos poderia enfim nascer...

A OUTRA – Mas, de repente...

(Começa a ouvir-se o ruído, que geralmente vai crescendo, de um avião que passa. Mário e Teresa olham para o céu e seguem-no com a vista. Os Outros, indiferentes, continuam a sua evocação, como se nada ouvissem.) (Rebello, 1999, p. 99-100)

E a narração sobre como foi o ataque é toda apresentada com o acompanhamento paralelo dos sons da cidade, como a passagem de um avião e o estouro de um pneu. O casal recorda o seu desejo de ter um filho, após três anos de casamento, e como esse sonho foi interrompido.

Às dezenove e trinta, ou seja, meia hora depois, Teresa percebe que já estava atrasada e que sua mãe deveria estar aflita. Começa a tentativa de despedida. Mário, tentando ficar por mais tempo com a namorada, resiste.

Enquanto isso, A Outra acompanha com certo desprezo a confiança do jovem casal no futuro, enquanto o Outro defende que vale a pena apostar no futuro:

O OUTRO – Por isso mesmo é preciso que os que vierem depois de nós possam escrever a sua história até o fim. E que a palavra fim não chegue antes da última página... (Rebello, 1999, p 104)

Nas últimas réplicas da peça, o que se discute, ao ver o casal Mário e Teresa contemplando a lua, é a ingênua esperança no futuro, reavivada pelo término da guerra:

O OUTRO – Pela janela aberta do andar de baixo, a rádio dos vizinhos anunciava o fim próximo daqueles anos de angústia e de pavor...

[...]

A OUTRA – O nosso filho nunca haveria de conhecer a incerteza das horas que vivemos, o grito infernal das sereias, a morte cuspidada do céu... (Rebello, 1999, p. 106)

[...]

O OUTRO – Quando o filho deles nascer, já terão acabado de construir o jardim. E nas manhãs de sol a mãe virá trazê-lo aqui para brincar – aqui onde nosso filho um dia morreu sem nunca ter chegado a viver. Será uma maneira de acabar aquele capítulo da nossa vida que não nos deixaram escrever. E haverá flores nos canteiros, risos de criança no ar, e amor enfim entre os homens. (Rebello, 1999, p. 106)

A peça termina com a esperança da reconstrução. Quando aquele local estivesse restaurado, a criança de Mário e Teresa ali brincaria.

A idéia da peça resume-se muito bem pelo título. O fim na última página é o que todos esperam, mas nem sempre é lá que ele está. A história muitas vezes é começada por um indivíduo e terminada por outro, principalmente quando se trata de questões políticas e sociais.

Rebello retoma um tema muito recorrente em seu teatro: aquilo que poderia ter sido e não foi – impedido, frequentemente, por intervenção alheia, como o bombardeio de *O fim na última página*. Embora a presença da morte sempre apareça em peças com essa temática, há um louvor à vida e uma urgência em aproveitar as experiências que a cada homem cabe viver.

O mimetizado, o narrado e a unidade no fragmento

Para justapor os universos opostos – o do sonho e crença no futuro, representado pelo jovem casal Mário e Teresa, e o da desilusão e interrupção do sonho, representado por Os Outros –, Rebello separa os espaços, mas junta os casais num mesmo tempo. Desse modo, o espaço mimético, que é o presente da narrativa, é articulado com outro espaço: o diegético, que constitui o espaço evocado, à semelhança do que Fachin já observara ao analisar uma peça francesa:

A novidade aqui é que o espaço diegético é mimetizado, trazido para dentro da cena e para o presente, e rivaliza com o espaço mimético propriamente dito. Trata-se na realidade de vozes que falam em eco: uma que conta e outra que vive, em cenas paralelas, o que produz superposição de falas e cenas. (Fachin, 1998, p. 109)

Em *Todo o amor é amor de perdição* acontece algo semelhante com o tratamento dos diálogos, que coincidem com o espaço, com aquilo que se mostra, mas são proferidos em tempos diferentes e motivados por outras circunstâncias.

Essa é mais uma maneira de provocar a descontinuidade na cena – que é a grande e renovadora técnica de Rebello –, por meio de uma montagem que intercala falas dramáticas com falas não-dramáticas. Há partes de descrição pura, há partes de narração pura, há misturas de tempos com o aproveitamento do mesmo espaço e dois casais com histórias de vida semelhantes até determinado momento, mas com futuros diferentes.

Tudo isso, remete a outro tema, tangencial ao tema da vida e da morte, que é o da condição cíclica da natureza. Daí as menções à Primavera e ao florescer como metáforas de um renascimento e como promessa de vida nova após a guerra.

A presença do componente épico mais uma vez se mostrou essencial para se estabelecer todo o andamento da peça. É só por meio dele que Os Outros podem ser representados, pois eles se encontram num estado em que nada mais podiam fazer a não ser recordar como foram e como não tiveram a chance de escrever o fim no lugar esperado: na última página.

A visita de Sua Excelência (1962-65) – farsa catastrófica em um acto

Na abertura de seus textos dramáticos, Rebello costuma introduzir – entre a lista de nomes das personagens e as indicações cênicas iniciais – uma espécie de epígrafe que faz referência ao tempo em que as ações se passariam na peça. Em *O fim na última página* (1951), por exemplo, lê-se: “Hoje, em qualquer cidade”. Essas pequenas inscrições contemplam, evidentemente, somente o público leitor e chamam atenção para o contexto de produção do texto.

Em *A visita de Sua Excelência*, a epígrafe anuncia: “A acção desta farsa decorre num dia que há-de vir”. O leitor atento, pois as insinuações são bem discretas, já recebe um alerta importante e intrigante sobre a peça que, depois de lida, certamente o levará a perguntar: as ações apresentadas são impossíveis no presente? Por quê? Esse dia que há de vir é porque ele é muito desejado ou porque sua chegada é fatal?

É certo que, nesta peça, Rebello elabora formas cênicas para descrever a situação política de Portugal. Mas, para quem não sabe do período português em

questão, é praticamente impossível perceber qualquer a relação com tal circunstância. A peça é tão isenta de referências contextuais específicas que poderia tematizar qualquer situação de declínio próximo a uma catástrofe – por isso a adjetivação de “catastrófica” para a farsa.

Quanto à classificação de farsa, talvez a relação com o gênero se deva ao exagero, aos estereótipos e à paródia do poder que existem em *A visita de Sua Excelência*:

[...] a farsa aproxima o cômico do burlesco pelo exagero do ridículo e pela paródia de coisas sérias. Ela contém todos os ingredientes da comédia, com algumas peculiaridades: o assunto é episódico, centrado mais sobre quadros da vida real do que sobre um enredo com início, meio e fim; predomina a ação sobre o diálogo e o caráter das personagens; o princípio clássico de verossimilhança não é respeitado; sua finalidade é despertar o ridículo, a risada irrefletida, desbragada, apenas como escape. [...] (D’Onofrio, 1999, p. 168-69)

A farsa, portanto, pode estar relacionada com o gênero burlesco pelo uso da paródia, com o gênero mimético pelas imitações ridículas, com o gênero mômico pelo recurso às máscaras e, evidentemente, com o gênero cômico por ser uma espécie de filha bastarda da comédia [...]. Estruturalmente, a farsa utiliza enredos e personagens estereotipados: a troca de filhos gêmeos, o amante no armário, o reconhecimento surpreendente da verdadeira identidade, a alcoviteira, a moça ingênua, o pai feroz, etc. (D’Onofrio, 1999, p. 169)

Ainda sobre a designação de farsa, restaria uma acepção que foge às concepções teóricas, mas que também traz um significado legítimo à peça, a saber, a farsa como sinônimo de embuste.

Breve apresentação da peça

As personagens de *A visita de Sua Excelência* são poucas, como prevê a composição farsesca: O Velho, A Velha, O Procurador, dois Guarda-Costas e Sua Excelência.

O espaço é ambientado de maneira miserável: uma mansarda, onde o mobiliário restringe-se a tábuas e caixotes, os quais representam cadeiras, mesa e cama. O único móvel de verdade é um velho “armário desmantelado, cujas portas se mantêm fechadas por grossas cadeias de ferro” (Rebello, 1999, p. 381). O teto apresenta muitos buracos por onde cai a chuva abundante do período.

A primeira cena da peça é composta por O Velho e A Velha dentro de sua casa; silenciosos e imóveis, eles protegem-se debaixo de um guarda-chuva. O único barulho que se ouve é o da chuva.

A discussão que se segue ao silêncio inicial é um pouco absurda. A Velha diz que o serviço de telefonia divulgara uma previsão do tempo não condizente com aquela. Depois compara as chuvas com as do mesmo período do ano anterior. Essa observação desencadeia uma discussão sobre a passagem do tempo.

Ambos expressam uma desilusão com as muitas perdas que se avolumaram em suas vidas nos últimos anos:

A VELHA: Dantes só chovia no inverno, lembraste?

O VELHO (*irritado*): Lá vens tu outra vez com tuas coisas... Dantes! Que queres dizer com isso? Dantes eu era respeitado, as pessoas tiravam-me o chapéu na rua, tratavam-me por vossa excelência... Na hierarquia social ocupava-me um dos mais altos lugares: (*com ênfase*) Funcionário público! (Rebello, 2001, p. 382)

A Velha, diante da atual confusão meteorológica, tem uma idéia que o marido considera idiota: “Porque é que não passamos a chamar Verão de Inverno e Inverno de Verão?” (Rebello, 2001, p.383).

Aborrecido, O Velho diz à sua esposa que ela merecia dormir aquela noite no armário. E como se fossem duas crianças assustadas, ambas as personagens demonstram muito medo do móvel e falam sobre a perda da chave do armário e, novamente, sobre a passagem do tempo.

Neste momento, surge talvez o único indício referencial sobre a ditadura. A peça começou a ser escrita em 1962, data em que o regime militar completava 36 anos em Portugal. Tal referência, no entanto, surge dentro da grande alegoria da peça, representada pela casa miserável, que pode ser entendida como Portugal agonizante e sem liberdade (sobretudo, sem a liberdade de expressão, como se verá adiante):

O VELHO - Não digo. Há trinta e seis anos, quando viemos para esta casa, ainda não chovia aqui dentro.

A VELHA - Chovia, mas era só no inverno.

O VELHO - Muito pouco. As telhas ainda não se tinham partido. As janelas tinham vidro. As paredes não tinham fendas.

A VELHA - Foi se gastando tudo, aos poucos, de ano para ano.

O VELHO - E depois de mês para mês...

A VELHA - De semana para semana...

O VELHO - De dia para dia

A VELHA - De hora para hora...

O VELHO - Agora mesmo...

A VELHA - As minhas tranças...

O VELHO - As minhas crenças...

OS DOIS - As nossas esperanças...

A VELHA - E o armário cada vez mais cheio.

O VELHO (rápido) - Cala-te! – Hoje mesmo, quando o procurador do senhorio vier receber a renda, exijo-lhe que mande tapar esses buracos e que arranje o telhado, que conserte as janelas...

A VELHA - Ora! É o que dizes sempre. (Rebello, 2001, p. 385)

A Velha lembra que sempre é a mesma história: O Velho promete que vai reclamar das péssimas condições da mansarda, mas nunca reclama. Mas, naquele momento, começa a haver uma mistura dos tempos: a esposa faz o marido recordar-se de que tem uma espada – a de almirante, general e acadêmico, funções acumuladas pelo velho em tempos de outrora. Ela ordena que ele vá buscá-la, mas o velho repete que perdeu a chave do armário.

O casal começa a evocar o passado, quando ambos foram para aquele lugar, como tudo era diferente, como o dono do local os deixava sair e entrar quando queriam, como, nos dias de feriado, O Velho a levava para lhe mostrar o seu exército, a sua esquadra, os funcionários embalsamados, os colegas da Academia, e como ela se sentia orgulhosa:

A VELHA - Ah, éramos felizes, os dois!

O VELHO - Os quatro.

A VELHA - Os dois.

O VELHO - Os quatro. Ainda eram vivos, então, os nossos filhos.

A VELHA - (de repente, após um silêncio, muito alto) – Dois filhos!
Um rapaz e uma rapariga! Um rapaz que morreu de parto, uma rapariga que morreu pela pátria!

O VELHO - Ao contrário.

A VELHA - Ao contrário? Foi a pátria que morreu por ela?!

O VELHO - A rapariga é que morreu de parto. O rapaz morreu pela pátria.

A VELHA - Mandaram depois o cadáver pelo correio: lembrás-te?

O VELHO - Num caixote de madeira que dizia por fora <<Encomenda registrada. Frágil>>

A VELHO - Como se lhes tivéssemos encomendado um filho morto!

O VELHO - No dia seguinte, para compensar, ofereceram-nos, emoldurada, a certidão de óbito do soldado inimigo que matou o nosso filho.

A VELHA - E ao mesmo tempo, em casa dos pais desse ou de outro soldado inimigo, entregavam a certidão de óbito do nosso filho.

O VELHO - Para ficarmos quites – disseram eles.

A VELHA - Tinham-nos prometido que ganhávamos a guerra. Mas para mim a guerra perdeu-se no momento em que o cadáver do nosso filho entrou por aquela porta...

O VELHO (*continuando a frase*) - ... e o guardamos naquele armário...

A VELHA – (*mesmo jogo*) - ... naquele armário cada vez mais cheio.

O VELHO – Ao lado da irmã. (Rebello, 200. p. 387)

E as réplicas continuam com os dois velhos elencando tudo o que havia no armário: todas as memórias, tudo o que haviam perdido, o que poderiam ter vivido e que não aconteceu: os sonhos, as esperanças, o tempo, a vida.

A parte inicial da peça mostra a situação em que o casal se encontra, que é de total penúria, mas é uma parte composta de lembranças. Ambos reconstróem o passado, contam sobre os filhos, sobre a boa vida que levavam e sobre como passaram a viver como se fossem prisioneiros:

O VELHO – Perdi todos os meus títulos acadêmicos, oficiais, burocráticos, pirotécnicos, rodoviários, astronáuticos, filosóficos, propedêuticos, pedagógicos, ecumênicos, mediúnicos, arquitectônicos, tectônicos, tónicos e quiromânticos. Eu, que fui tudo, hoje não sou nada!

A VELHA: Porque é que não mudamos de casa?

O VELHO – Eles não deixam. Bem sabes que não deixam. Têm-nos aqui presos, amarrados a estas paredes. (Rebello, 200, p. 388)

E a discussão continua com questionamentos sobre o porquê de eles estarem passando por aquilo, se já tinham dado um filho à pátria, se eles pagavam o aluguel, se já tinham dado trinta e seis anos de suas vidas. A Velha tem a idéia de fugirem e o velho retruca dizendo-lhe que há espões por toda a parte. A Velha continua a sonhar com a liberdade:

A VELHA – E do armário, sim! Deixávamo-lo ficar aqui. E podíamos começar noutra casa uma vida nova...

O VELHO – Sem termos de arrastar atrás de nós os restos de tudo o que foi morrendo ao longo destes anos... Ah, era bom! (*Um breve silêncio, durante o qual ambos perseguem interiormente o mesmo sonho, embora sabendo-o irrealizável. O Velho é o primeiro a reagir.*) Mas para que estamos nós a perder tempo com coisas impossíveis! Não tínhamos resolvido de uma vez para sempre enterrar os sonhos no fundo do armário, debaixo das minhas fardas e dos cadáveres dos nossos filhos? (Rebello, 200, p. 389)

Num rompante de coragem, o Velho declara à esposa que, quando lhe vierem cobrar o aluguel, ele reclamará das péssimas condições do imóvel. Diz com uma bela retórica, faz um discurso eloquente, do alto de um dos caixotes, que faz a Velha aplaudi-lo com muita admiração. Ambos se empolgam, mas quando o Procurador e os dois guardas chegam, o discurso muda. A Velha cobra a atitude anunciada pelo marido

minutos antes. O Velho, acovardando-se, diz ao Procurador que a mulher entende tudo ao contrário. Adiante, para remediar outra situação, diz que ela é surda – algo contraditório, pois já dissera que sua compreensão era invertida:

O VELHO – Sim. Eu explico. Se alguém lhe diz, por exemplo, que está a chover, ela percebe que está sol. Se lhe dizem que a vida está mais barata, ela entende que está mais cara. E assim por diante. Compreende agora? Por isso, se ela ouviu que eu ia dizer tudo, foi porque eu disse que não ia dizer nada. Nada mais simples, como vê!

O PROCURADOR (*esforçando-se para entender*) – Quer dizer, se ela disse que o senhor disse foi porque o senhor não disse...

O VELHO – Exactamente! E se tivesse dito que eu não tinha dito é porque tinha dito. Estamos entendidos. (Rebello, 1999, p. 393)

Depois de outros diálogos que deixam claro que A Velha estava dizendo a verdade, o Procurador se dispõe a ouvi-la. A Velha, então, diz tudo: que chovia muito lá dentro, que o teto e a parede estavam caindo de podres, que as janelas não tinham vidros.

O Procurador, explodindo de fúria, os chama de traidores, vendidos, inimigos da ordem, bolchevistas, sabotadores, terroristas. O Velho, em réplicas distintas, quase em delírio, balbucia: “almirante, general, acadêmico, um filho morto pela pátria...”, numa tentativa desalentada de mostrar sua identidade ao Procurador.

O Procurador, sempre com longas falas, argumenta que tudo de melhor lhes fora oferecido e que a ingratidão do casal lhe soa como algo imperdoável, e diz que Sua

Excelência, que em breve estaria ali, não merecia tamanha desonra. Os dois Guarda-Costas, que até então apenas repetiam em tom de concordância poucas palavras, sentenciam:

1º. GUARDA-COSTAS (*incontidamente*) – Morte, morte aos traidores!

2º. GUARDA-COSTAS (*mesmo jogo*) – Morte aos traidores!

[...]

OS DOIS GUARDA-COSTAS – Viva Sua Excelência! (*Ao mesmo tempo que disparam as metralhadoras sobre os dois Velhos, que, atônitos, caem por terra.*) (Rebello, 1999, p. 398)

O Procurador, satisfeito, diz aos guardas que não se esquecerá dos dois no próximo relatório, o qual lhes renderá certamente uma promoção. Em seguida, surge uma preocupação: onde esconderiam aquele “lixo”, pois a hora da chegada de Sua Excelência se aproximava:

O PROCURADOR – No armário, evidentemente. É para isso que ele aí está. Mas depressa! (*Os dois Guarda-Costas aproximam-se dos corpos inanimados dos velhos, preparam-se para arrastá-los em direcção ao armário, quando começam a ouvir-se fora de cena charamelas e vivas*) Demasiado tarde. Sua Excelência aproxima-se. (*Os Guarda-Costas deixam cair os corpos, correm ao patamar.*) (Rebello, 1999, p. 397)

Os dois Guarda-Costas, em réplicas alternadas, contam regressivamente os degraus subidos por Sua Excelência que, para a surpresa do leitor/ espectador, é “um velho caquético, de aspecto vulpino e maneiras untuosas, a voz trêmula. Veste sobrecasaca e botas de atacar” (Rebello, 1999, p. 397).

Todos no ambiente o saúdam com vivas e aplausos. Mas Sua Excelência quer saber onde estão os inquilinos daquele andar. E pergunta se eles não tinham sido prevenidos de sua visita pelo chefe dos serviços de propaganda, cuja negligência, se assim fosse, seria imperdoável.

O Procurador diz que estão mortos:

O PROCURADOR (*De repente: as palavras saem-lhe em tropel, numa ânsia visível de afastar a ira de Sua Excelência*) – De emoção, Excelência!... De pura, inefável, irresistível emoção! Ao receberem a notícia... Ao ser-lhes comunicado que Vossa Excelência, na sua infinita bondade, na sua generosidade sem limites, se dignava, condescendia em visitá-los na sua humilde, mas honrada casa... Matou-os de emoção! A alegria de verem, de ouvirem, de falarem com Vossa Excelência! Foi mais forte do que eles. Não puderam resistir. Parece-me que ainda tenho nos ouvidos as suas últimas palavras, antes de sucumbirem: (*Com solene emoção.*) Viva Sua Excelência! (Rebello, 1999, p. 398)

Sua Excelência ordena ao Procurador que os condecure por serviços especiais prestados à “Nossa Nobre Causa”. Em seguida, lembra-se de perguntar se o casal havia pagado a renda. Quando o Procurador diz que não houve tempo,

SUA EXCELÊNCIA – Eu logo vi. Súcia de caloteiros! Preferem morrer a pagar a renda. E eu a sacrificar-me por eles, a passar noites em claro, a dar cabo da saúde... (Rebello, 1999, p. 399)

Sua Excelência chuta os mortos, chama-os de lixo e ordena que seus nomes sejam banidos da lista histórica dos inquilinos e reitera o rigor que é preciso ter com os novos inquilinos: absoluta fidelidade e devoção à “Causa”. Tudo deveria ser apresentado à Sua Excelência: antecedentes fisiológicos, psicológicos, patológicos, ideológicos e, para completar, uma radiografia do subconsciente. E ordena aos Guarda-Costas que fixem esta máxima: “Só é digno de casa quem for digno da Causa”.

A peça termina com uma longa fala de Sua Excelência, hiperbolizando a Causa e, beirando à loucura, num fim apocalíptico, toda a pompa ilusória dela e do prédio desabam.

Sua Excelência empolgadíssima com seu discurso, não percebe que uma tempestade fortíssima toma proporções assustadoras. Barulho de ambulância, de carros de bombeiros, gritos de socorro, nada é percebido pelo líder. Os Guarda-Costas hesitam um pouco, mas fogem. O Procurador resiste um pouco mais, mas quando o armário cai e se abre, mostrando os dois corpos, e quando as paredes desabam, ele também foge, restando apenas Sua Excelência, que só pára com seu discurso após o telhado cair-lhe sobre a cabeça e derrubá-lo ao chão. Furioso, muda então o tom e a linguagem, mas não o discurso: “Filhos da puta, sacanas, ficaram-me a dever um mês de renda!” (Rebello, 1999, p. 401)

A ironia e a distorção reveladora

A ironia, por possuir várias formas, é uma figura de difícil conceituação. Muecke (*Apud* Duarte, 2006, p. 18) esclarece que é possível defini-la por muitos diferentes ângulos, os quais estabelecem pontos de contato entre as várias formas:

Fala-se de ironia trágica, cômica, de modo, de situação, filosófica, prática, dramática, verbal, retórica, auto-ironia, ironia socrática, romântica, cósmica, do destino, do acaso, de caráter – conforme a perspectiva de nomeação –, que pode preocupar-se com efeito, meio, técnica, função, objeto, praticante, tom ou atitude. Além disso, cada autor tem a sua própria ironia, que não difere apenas em técnicas, estratégias ou estilos de época. (Duarte, 2006, p. 18)

Dentre estas classificações, a ironia dramática suscita interesse particular por ser própria do teatro:

A ironia dramática aparece sempre que a platéia vê uma personagem confiantemente inconsciente de sua ignorância. Torna-se mais forte quando a inconsciência discrepante existe dentro da peça e não apenas no teatro. (Muecke, 1995, p. 103-4)

Mas o que parece é que a definição de ironia dramática não explica plenamente a forma de ironia trabalhada por Rebello na peça *A visita de Sua Excelência*. Talvez

porque a peça seja uma alegorização absoluta de outra realidade, cuja preocupação era mascarar fatos que não podiam ser ditos nem mostrados.

A ironia garantiu a Rebello, nesta peça, a construção de uma linguagem que, pelo seu inverso e pela desordem, desarticulou os sentidos das palavras e das cenas tais como se apresentavam. A primeira cena já indica que a peça tratará de certa ironia trágica, pois as duas personagens estão dentro de suas próprias casas, mas expostas à chuva. Por isso, protegem-se sob um guarda-chuva. Adiante, A Velha pergunta a O Velho por que eles não chamam verão de inverno e inverno de verão, ou seja, em muitas réplicas ou cenas, a idéia da inversão reforça o processo de composição da peça, que é baseado na ironia, ora trágica, ora cômica:

(...) a ironia não é apenas uma questão de vocabulário: não se resume a uma inversão de sentido de palavras, mas implica também atitudes ou pensamentos, dependendo a sua compreensão de o receptor perceber que as palavras não têm um sentido fixo e único, mas podem variar conforme o contexto. (Duarte, 2006, p. 20)

Para determinado receptor a peça pode remeter à situação particular de Portugal na época; e, para outro, conduzi-lo, simplesmente, a uma compreensão satirizada do exercício opressivo do poder, da força e da manipulação de uns sobre os outros.

A ironia da peça de Rebello, além de prever a variação no modo de compreendê-la, conduz ao humor na medida em que gera contradição entre os diálogos, as situações e os objetos cênicos.

Dois grupos de interesses opostos se articulam para que a contradição se estabeleça: um grupo vê a situação tal como o leitor/ espectador a vê, ou seja, é a situação validada como “a realidade” na peça; e o outro grupo de personagens tem percepções invertidas relativamente ao que vêem o primeiro grupo e os leitores/ espectadores.

Pelo segundo grupo, tudo é visto às avessas: o prédio a ponto de ruir é visto como uma habitação muito digna; a autoridade decrépita é cultuada e exaltada como se fosse um grande homem.

Há um acordo que não se desfaz em nenhum momento na peça: a convicção sobre a percepção oposta que cada grupo tem daquela mesma realidade. Se Sua Excelência enaltecesse o prédio por simplesmente ser sua propriedade e, portanto, lhe ser conveniente, o humor e a ironia não seriam tão marcantes. Mas não: o que há são duas ideologias bem marcadas – uma que sofrera um golpe no passado e outra que não se sustentaria por muito tempo.

A definição de ironia retórica é, portanto, a que parece mais satisfazer o uso que Rebello faz dessa figura:

(...) é a utilização do vocabulário que o partido contrário emprega para fins partidários, com a firme convicção de que o público reconhecerá a incredibilidade desse vocabulário. Deste modo, a credibilidade do partido que o orador defende é mais reforçada e de tal modo que, como resultado final, as palavras irônicas são compreendidas num sentido que é contrário (...) ao seu sentido próprio. (Lausberg, 1972, p. 163-64)

A surdez e a compreensão invertida das coisas, que O Velho atribuiu à sua mulher para se proteger e impedir que ela dissesse ao Promotor as verdades acumuladas por anos de sofrimento, parecem, na verdade, meras projeções das deficiências do segundo grupo. Desse modo, Rebello reforça o recurso recorrente das inversões na peça e torna mais irônica a situação ao transferir toda a sorte de desordem ao casal de velhos.

O controle, o culto ao chefe, o aparato repressor e a forte vigilância, elementos solidamente estabelecidos num contexto político de ditadura, são submetidos a um jogo dramático em que a ironia, e o humor que ela traz em seu bojo, criam um universo alegórico tão estranho e paradoxal quanto a retórica de um opressor para se sustentar no poder.

A ironia em *A visita de Sua Excelência* contém muitos elementos que Lausberg destacou ao definir a ironia retórica:

(...) partidos em oposição, receptores capazes de perceber o jogo, uma perspectiva em que positivo e negativo se invertem, resultando no jogo de credibilidade/ incredibilidade e, principalmente, numa inversão relativa ao partido no poder. Isso mostra que a ironia atua de forma intelectual, provocada pelo estranhamento, pelo inesperado e pelo paradoxal, que entram em confronto com o habitual. O ouvinte do dito irônico (seu leitor ou receptor) é convidado a fazer o seu próprio raciocínio, lançando pontes entre o paradoxo percebido e o significado pretendido daquilo que ouve. O resultado positivo dessa tarefa, ainda segundo a retórica, traz prazer a esse ouvinte, que reconhece assim a própria inteligência e torna-se cúmplice do autor do dito irônico, reconhecido como autoridade a ser respeitada. (Lausberg *apud* Duarte, 2006, p. 21)

As profundas contradições entre o que se mostra e o que se diz criam um humor irônico que se estende por toda a peça e que é raro na dramaturgia de Rebello. No entanto, o efeito que ele provoca é algo comum a muitas peças do dramaturgo: o estranhamento, que gera uma ruptura na representação realista ao propor uma interpretação enviesada do discurso. Nesta peça, a travessia da ponte entre o “paradoxo percebido” e o “significado pretendido” constitui mais um elemento inovador da linguagem cênica de Rebello.

De todo modo, é preciso cumprir uma travessia, uma hipótese de leitura, para se chegar ao grande significado da peça: as realidades como construtos dos vários discursos, ou como o discurso é capaz de sustentar uma realidade, ou ainda, como a realidade é capaz de destruir o discurso. Essa hipótese de leitura parece estar proposta logo no início da peça, quando A Velha inverte a causa da morte dos filhos, ao dizer que o filho morrerá de parto e a filha pela pátria. Depois, segue a indicação do marido de que fora o contrário. Ela então faz uma segunda tentativa, ainda errada, perguntando se fora a pátria que morrerá pela filha.

Fica claro neste momento, quanto o discurso pode ser caótico e agrupado de forma a não corresponder aos fatos mais óbvios. Ou pior, nem sequer ser percebido como absurdo por quem o constrói. A partir desse ponto, ocorre uma sucessão de desajustes e de inversões que preparam o leitor/ espectador para a figura privilegiada por Rebello na composição desta a peça: a ironia.

Sua Excelência pode ser reconhecida como a síntese irônica do poder da ditadura salazarista, cuja caracterização representa o enfraquecimento do sistema e a queda do líder, confirmados pelo cenário e pela personagem.

A ironia retórica, como linguagem discursiva, e a alegoria, como forma dramática, garantem uma possibilidade, ainda que indireta, de discussão da situação política de Portugal – discussão que não poderia ser feita, naquele momento, com diálogos, caracterizações e ambientações desprovidos de artifícios. A estratégia cênica usada por Rebello, na qual a alegorização assume um espaço que permite intensificar a ironia por desrealizar a cena por completo, é o que confere atemporalidade à peça e a livra, com tranquilidade, de ser uma obra datada.

Superando essa dificuldade contingente, Rebello consolida uma linguagem cênica que já tinha experimentado em *O mundo começou às 5 e 47* e que no seu teatro se iria aprimorando, nas décadas seguintes, revestindo-se de diversas formas ao tornar concreto algo abstrato por meio de outros universos compostos por figuras de linguagens, montagens, intertextos, elementos fantásticos etc.

***A lei é a lei* (1977) – polimonodrama em um acto**

Em 1977, Rebello volta a explorar o formato da peça de um ato só, escrevendo *A lei é a lei*, publicada três anos após a Revolução dos Cravos, e com clara referência ao nome de Salazar.

Nela, o dramaturgo apresenta três manequins grotescos posicionados no fundo do palco, articulados por cordéis, representando três juízes, o Agente, que é o protagonista, e quatro figurantes: o Preso, o Irmão, a Mulher e o Amante que permanecem sempre no palco. Toda vez que O Agente faz referência a algum deles, uma luz, imediatamente, o ilumina. Não existem entradas que organizem as réplicas no texto. Há somente as falas do protagonista e um jogo dramático que sugere, pelo conteúdo das réplicas e pela iluminação, a fala das demais personagens.

A concentração enunciativa de vozes dissonantes

A classificação de Rebello, polimonodrama, junta dois prefixos que se opõem: *poli* e *mono* atendem precisamente à confluência de vozes do protagonista. A não marcação das réplicas, a escuridão total do palco com momentos de penumbra, luz baixa e fochos que incidem abruptamente sobre quem fala ou sobre aquele de quem o Agente fala indicam que se trata de eventos acontecidos em diversos tempos e que são retomados sob a forma de um monólogo no qual ficam subentendidas as falas que cada figurante teve naquele momento.

Textualmente expressas, há somente as réplicas proferidas pelo Agente que se desdobram em versões paralelas do mesmo fato: uma, produzida para seu julgamento, com a qual o Agente se defende ao negar qualquer espécie de tortura aos comunistas, e outra que revela ser mentirosa a versão do Agente – com efeito, cenas do passado com o preso, a mulher, o irmão e o amante atestam o falso depoimento do Agente.

A única confissão que o Agente faz da única culpa que lhe vem à memória e que o aflige em vários momentos é a do atropelamento e morte de um cachorro. No entanto, logo em seguida, há o resgate de um episódio de tortura por ele executada, momento em que ele chama o preso, que é um comunista, de cão.

O AGENTE: Um domingo, ou durante umas férias talvez, não sei, não me lembro bem. Em Espanha. Não, não foi em Espanha, em Espanha foi doutra vez. O carro apanhou o cão em cheio, ele ficou no meio da estrada a ganir, a espernear. E eu agarrado ao volante. Sem conseguir avançar. Ossos partidos, sangue espalhado... De repente deixou de ganir, ficou quieto, torcido como um novelo.

(Gritando.) Foi sem querer, senhor juiz! Juro que foi sem querer! Se eu até nem as moscas...

A minha mulher sacudiu-me. “Credo, homem, nem que fosse uma pessoa! Agora um animal, que importância tem?”

(Volta-se bruscamente para o homem caído no chão [o Preso], que o foco ilumina agora.) Animais! Piores do que animais, porcos comunistas de merda! Julgas-te muito forte, não é? Mas a gente dá-te cabo da valentia. Hás-de falar, queiras ou não queiras. Ainda não saiu daqui ninguém a rir-se de nós. Temos processos para te convencer. Ou para te obrigar, se for preciso. A ti e aos outros. Corja de sacanas! *(Dá-lhe um pontapé, a luz diminui.)*

(Ao centro, noutra tom enquanto a luz sobe iluminando os juízes que gesticulam) Segundo dactilógrafo, senhor presidente. Serviço de expediente: cartas, relatórios, ofícios... Torturas?

Não, senhor presidente, não, senhores juízes, nunca ouvi falar nisso. Eram eles, eram os comunistas que inventavam essas coisas.

E os advogados!

Os advogados ainda eram piores do que eles às vezes. Propaganda. Especulação. Agitação política.

Isto é o que eu ouvia por lá dizer.

A quem?

Aos outros, aos colegas das brigadas de investigação. Que eu nunca fui destacado para esses serviços.

E diziam muitas coisas. Que alguns até se feriam de propósito, batiam com a cabeça nas paredes, eu sei lá... Para depois se queixarem, para

fingirem que a gente os maltratava. Tudo propaganda, agitação política, o senhor juiz está a perceber?

Era o partido que mandava, e eles obedeciam.

Cegamente.

Como cães.

(Em tom subitamente exaltado.) O cão atravessou-se na estrada, de repente. Quem é que podia contar com uma coisa daquelas? Ainda travei, mas não foi a tempo. Em cheio! Apanhei-o mesmo em cheio. Um minuto mais tarde, um minuto mais cedo, e tinha escapado.

(Luz sobre o Preso)

Não escapas! Desta vez não escapas! Da outra vez tiveste sorte, ninguém te conseguiu arrancar nada, mas agora hás-de cuspir tudo cá para fora. Se não for hoje é amanhã, é daqui a oito dias, ou duas semanas, ou um mês. O tempo que for preciso.

Não temos pressa.

(Fúria) Mas quanto mais depressa, melhor para ti! Se queres sair daqui inteiro. Com os ossos todos no lugar.

(O Preso continua sem dar acordo de si. Luz sobre os juízes. Mudança de tom) (Rebello, 1999, p. 416-17)

[...]

Não, não sei o que lhe fizeram. Eu já disse que nunca maltratei ninguém. Só aquele cão na estrada, uma vez...

(O Preso vacila, deixa descair os braços.) De pé, cão! Os braços abertos! Não toques na parede! Não te voltes!

Se queres descansar, fala primeiro.

Sabes o que diz este papel? O que o chefe escreveu e eu não te li há bocado? Queres saber?

(Esfrega-lhe o papel na cara.) “Este homem não dorme.” Enquanto não falares não dormes. Um dia, uma semana, um mês, a vida inteira! [...]

(Berra-lhe aos ouvidos.) Fala, cão!...

(Para os juízes.) Estou inocente, senhores juízes. Se eu fosse culpado, tinha fugido como fizeram tantos.

Eu nunca tive medo dos juízes do meu país. Sempre respeitei a justiça. Cumpri sempre a lei.

(À mulher, que o amante continua a abraçar.) Foste tu que tiveste a culpa! Se não fosses tu, eu não tinha pressa de arranjar emprego. Mas nada te chegava, todo o dinheiro era pouco, e eu tive de aceitar.

Por ti, pelos miúdos, que para a política estava-me cagando.

E a paga...

A paga foi o que depois se viu, grande puta! (Rebello, 1999, p. 420-21)

A peça seria um monólogo convencional se não houvesse a aparição dos figurantes que, associados às falas e episódios que não atendem ao presente da representação, funcionam como elementos dissonantes e auxiliam na compreensão do jogo polifônico do protagonista. Somada ao seu discurso descontínuo, há também a técnica da montagem realizada pelas luzes, que separam o discurso do protagonista, elaborado para sua defesa no julgamento, dos discursos do seu passado.

Assim, *A lei é a lei* apresenta uma manobra polifônica do protagonista, apresentando pelo menos três vozes por ele assumidas: o discurso que ele parece ter

consgo mesmo quando relembra os episódios que reconhece como os promotores da sua atual personalidade endurecida – como, por exemplo, o do cachorro, o do casamento e da paternidade precoces, o das dificuldades financeiras e da insatisfação e constantes cobranças da mulher, somados ao da traição que dela sofrera. O segundo tipo de discurso é o produzido para a sua defesa, dirigido aos juízes e cujas respostas são desmentidas, afinal, pelo terceiro tipo de discurso, que são aqueles dirigidos ao Preso no tempo em que era uma Agente da PIDE (a polícia política repressiva da ditadura) e que confirmam a tortura e a frieza com a qual executava as ordens recebidas dos seus superiores.

Há na peça, portanto, a mimetização de cenas do passado do protagonista e também da sua própria memória para que o leitor ou o espectador acompanhe visualmente os fatos relatados pelo Agente e conheça a identidade deste protagonista.

Embora o protagonista execute um monólogo, pois só ele fala, ele o faz em registros linguísticos diversos. Por meio deles, é possível reconhecê-lo como marido e irmão, como agente de polícia e como acusado.

Como elemento organizador da polifonia do protagonista na peça, há as luzes que são articuladas para acompanhar e comprovar essa dissolução do *mono* em *polimonodrama*. Rebello usou, pois, o mesmo recurso da peça *Condenados à vida* (1963): o de iluminar elementos em cena. Lá, o dramaturgo separava o palco em quatro quadrantes e iluminava-os de acordo com as demandas espaço-temporais da peça; aqui, a iluminação está de acordo com a memória do protagonista, que é ativada num contexto de interrogatório. Assim, quando ele fala na mulher, o rosto dela é subitamente iluminado.

Outro elemento que também organiza as várias vozes, sobretudo a do presente, que esclarece que se trata de um interrogatório num julgamento, são as indicações de que há perguntas sendo feitas seguidamente ao Agente.

A intersecção de textos de tempos diversos e de *flashes* no palco traz à tona, mais uma vez, as descontinuidades do teatro de Rebello e a importância da montagem como técnica narrativa que disponibiliza no mesmo espaço todos os elementos e manipula-os com o jogo de luz. Efeito muito diferente, sem dúvida, daquele, mais comum, de entrada e saída de atores e de mudanças de cenas e cenários. A velocidade dos *flashes* ora sobre o irmão, ora sobre a mulher e o amante se aproxima da mudança de cena do cinema, e não da teatral.

Parece ter-se dado, pois, com esta peça de 1977 o início do flerte de Rebello com a linguagem do televisual, que ele adotaria mais decididamente em 1990 em *Todo o Amor é a mor de perdição*.

A lei é a lei, assim como *O mundo começou às 5 e 47* (1946), é uma peça nitidamente expressionista não só pelos elementos formais que apresenta – 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 perturbadas e descompassadas falas do 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”, confessa a sua inocência, é absolvido pelos juízes, mas termina perturbado pela sua consciência:

(As luzes apagam-se todas, à exceção do foco sobre o tribunal. Desaparecem as personagens do Preso, do Irmão, da Mulher e do Amante. Os três manequins levantam-se e as cordas que os moviam içam-nos para fora de cena. Fica apenas uma luz sobre o agente, que lentamente se recompõe.

Ao fim de um longo silêncio, numa dicção monocórdica, quase mecânica.)

Obrigado, senhor presidente. Obrigado, senhores juízes. Eu sempre acreditei na justiça do meu país. Apenas cumpro ordens. As ordens são para se cumprir. A lei é a lei.

(Silêncio.

E gradualmente a luz sobe ao fundo, à esquerda e à direita, descobrindo as personagens do preso e do irmão, em plano superior.

O agente recua enquanto a luz cresce sobre as duas personagens, projectando-lhes na parede uma sombra cada vez maior.

E é com verdadeiro terror que começa a falar.)

Que querem vocês? Porque é que estão aqui? Que vieram aqui fazer? Então isto ainda não acabou? Não fui julgado, não prestei contas à justiça? Não me puseram em liberdade?

Que querem vocês de mim? Que mais querem vocês?! Que mais querem vocês?!!!

(De costas para o público, no proscênio, deixa-se cair de joelhos.

Todas as luzes se apagam bruscamente.) (Rebello, 1999, p. 423)

Em toda a peça, há uma nítida correspondência entre iluminação e verdade, escuridão e parcialidade, equívoco e manipulação dos fatos. Os *flashes* organizam os *flashbacks*, como já se disse, mas também indicam pontos de vista, representam partes do todo, que justamente por serem partes podem ser manipuladas e construídas como o próprio discurso, como a própria peça e como a própria linguagem do teatro de Rebello.

CONCLUSÃO

UM DRAMA MODERNO

O gosto por testar formatos novos na década de 1940 teve expressiva manifestação em Luiz Francisco Rebello, na sua vontade de diversificar o teatro que se escrevia e fazia à sua volta, o que o conduziu a um modo de composição que, como pudemos ver, está em harmonia com a teoria de Szondi sobre o drama moderno. A aspiração por novidade parece nascer da percepção da estagnação do teatro português, cuja linguagem, segundo ele, de tão repetida passou a ter a previsibilidade de uma receita – no caso, cênica – muito aquém da forma que queria dar ao seu estilo e à sua matéria dramática.

Assim como houve fatores que desencadearam a crise formal da dissonância entre as unidades de diálogos (relação intersubjetiva), de ação (fato) e de tempo (presente contínuo) no final do século XIX, para Rebelo houve também uma crise no teatro português, pois o país ainda não tinha experimentado essa fase de transformação, pela qual o teatro europeu passara décadas antes, e se comportava, na sua percepção, como um país não integrado artisticamente à Europa.

Rebello aproximou seus dramas do moderno, isto é, daquele drama que não seria mais condensado numa forma em que um elemento levaria ao outro, mas constituído por descontinuidades que, afinal, lhe dariam uma unidade, tal como ocorre no cinema com a ampla possibilidade de distender-se por meio do elemento narrativo (épico).

Ao se organizar dentro de outras instâncias, que não somente a dramática, o teatro de Rebello diversificou-se e, quando o olhamos como um todo, a visão que dele temos é a de um teatro feito de descontinuidades dramáticas.

Suas escolhas formais se manifestaram de variadas maneiras, mas sempre incluindo elementos que causassem certa ruptura, como um elemento insólito numa cena convencional, uma desaceleração na tensão ou quebra de expectativa, a intersecção cênica entre o apresentado e o narrado ou entre tempos que se misturam numa mesma cena.

Desde a sua primeira peça, *O mundo começou às 5 e 47* (1946), é perceptível o que Rebello faz com a representação realista ao articulá-la com elementos, personagens e fatos que se afastam do racional, do razoável ou do lógico.

Adiante, em peças como *O fim na última página* (1951) e *Alguém terá de morrer* (1954) ou, ainda, em *É urgente o amor* (1956-7), Rebello confere formas cênicas à ironia, à metáfora, à alegoria. O efeito dessas figuras é um apelo ao não verbal, ao símbolo, a uma imagem cênica prevalecente que elas constituem a partir do verbal, do poder simbólico e sintético das palavras que sugerem uma forma concreta para algo abstrato como a utopia, a experiência existencial, a opressão, a fatalidade.

A exploração das intertextualidades e os elementos insólitos participam de modo semelhante, pois a clareza com que são inseridos no drama provoca o choque entre os níveis de realidade dramática que fissuram a linguagem cênica em ambientações e caracterizações diversificadas.

Às vezes isso ocorre dentro de um mesmo tempo, como em *A visita de Sua excelência* (1962-65); outras, num mesmo espaço, como em *O fim na última página* (1951); e algumas até mesmo num mesmo tempo e num mesmo espaço, numa confusão

delirante como a cena da dança em *Todo o amor é amor de perdição* (1990) e a *Lei é a lei* (1977).

O ir e o vir, necessários à compreensão dessas produções, reforçam o seu processo de composição, no qual montagens e inserções requerem do leitor uma reconstrução quase material de sucessivos retornos a réplicas ou indicações cênicas para poder acompanhar a ação (*Condenados à vida*, 1961-63); (*A lei é a lei*, 1977).

Embora a descontinuidade cênica seja algo muito presente nas tantas formas que o drama desde o final do século XIX apresentou, o que parece ser novidade no teatro de Rebello são os elementos escolhidos por ele para esse mesmo fim. O uso do gênero fantástico, das figuras de linguagem, do jogo entre o espaço mimético e o diegético, por exemplo, operaram rupturas no drama de Rebello e trouxeram uma acomodação que lhe é peculiar, pois todos eles estão a serviço do efeito da ruptura e convergem para gerar a multiplicidade formal.

Luiz Francisco Rebello apresentou, de fato, uma linguagem cênica nova ao teatro português pós-1945. O seu teatro, representado dentro e fora de Portugal, tem sido traduzido para várias línguas europeias – justiça que se faz, aliás, a um autor que também já tantas vezes traduziu o teatro europeu para o português – e vai assim divulgando, em vários países, um pouco da cultura dramática portuguesa. O Brasil, entetanto, ainda o conhece pouco – oxalá este trabalho acadêmico possa contribuir para a sua divulgação nos nossos meios universitários e artísticos.

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. p. ___-___.
- _____. 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. 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. p. 17-50.

- 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.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro - para uma arte dramática não aristotélica*. Lisboa: Portugal, 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).
- CARVALHO, S. de. Apresentação. In: SZONDI, P. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (p. 9-15)
- 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.
- CEREJA, W. R.; MAGALHÃES, T. A. C. *Panorama da literatura portuguesa*. São Paulo: Atual, 1997.
- COSTA, J. da. Narração e representação do sujeito no teatro contemporâneo. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, n. 9, ano 8, p. 3-24, 2000.
- CRUZ, D. I. *Introdução à história do teatro português*. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.
- D'ONOFRIO, S. Teoria do drama. In: *Teoria do texto II*. São Paulo: Ática, 2000.
- DUARTE, L. P. Arte & manhas da ironia e do humor. In: _____. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2006. p. 17-50.

FACHIN, L. O espaço da narrativa no teatro. *Itinerários*, Araraquara, n. 12, p. 103-10, 1998.

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.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

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

LAUSBERG, H. *Elementos da retórica literária*. 2.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

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

MACHADO, F. A. *Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

- 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.
- _____. *Dicionário de termos literários*. 14 ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- MUECKE, D. C. *Ironia e Irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NAZÁRIO, L. *As sombras móveis*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, midia@rte, 1999.
- NUNES, L. A. 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.
- 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: Portugalia, 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.
- PRODROMIDÈS, F. Le théâtre de la lecture. *Poétique*, Paris, n. 112, p. 427-448, 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. *O jogo dos homens: ensaios, crônicas e críticas de teatro*. Lisboa: Ática, 1971.

REBELLO, L. F. *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978. (Biblioteca Breve, n. 16).

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

_____. 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.

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

_____. A lei é a lei. In: _____. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999. p. 415-423.

_____. *Fragmentos de uma dramaturgia*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994. (Temas Portugueses)

_____. *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.

_____. 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.

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

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

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

_____. 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.

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

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

RÉGIO, J. O meu caso. In: *Três peças em um acto*. Lisboa: Portugalíia, 1969.

RODRIGUES, R. I. Teatro e crise. *Novos Estudos Cebrap* (São Paulo), n. 71, p. 209-219, mar. 2005.

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.

SANTOS, M. A. *Teatro no século XX em Portugal*. Rio de Janeiro: Olímpica, 1979.

- 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'être et 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.
- SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta*. Porto Alegre: L & PM, 2009.
- 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)
- WILLIAMS, R. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- ZOLA, E. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.(Elos)