

LUIZ FRANCISCO REBELLO TODO O TEATRO

Introdução de JOSÉ OLIVEIRA BARATA



BIBLIOTECA DE AUTORES
PORTUGUESES



LUIZ FRANCISCO REBELLO TODO O TEATRO

Introdução de JOSÉ OLIVEIRA BARATA



IMPRENSA NACIONAL-CASA DA MOEDA

*Para a Mariana,
porque não há limites nem fronteiras
para o amor*

Com exceção das cinco primeiras, as peças que aqui se reúnem foram escritas num tempo em que «os nossos dois caminhos se encontraram e transformaram num caminho único». E, tal como a minha vida desde então, sem ti elas não seriam o que são. Não foi só a tua presença ao meu lado, a partilha das horas exaltantes e das horas difíceis, não foi só o teu apoio, os teus conselhos, as tuas sugestões. Estas peças nasceram contigo, discuti-as contigo, escrevi-as contigo. Há nela palavras, réplicas, cenas inteiras, que são mais tuas do que minhas. Pertencem-te, com eu te pertenci. Te continuo a pertencer.

Antes daquele dia terrível, que todos os dias se repete no palco da memória, disse-te que iria dedicar este livro à «outra metade de mim», que eras tu. Agora que o caminho comum se interrompeu, és tu ainda, e o teu sorriso que perdura na nossa filha, quem torna possível a sobrevivência da metade que resta. Assim também vemos brilhar a luz das estrelas mesmo depois de se terem apagado.

O TEATRO DE UMA VIDA

L'auteur dramatique n'est pas une pensée, un style durable, c'est-à-dire une responsabilité. Il n'est qu'une voix, et pas la sienne. Il est ce qu'était tout auteur aux âges jeunes, l'organe même de la parole de son âge: un acteur.

JEAN GIRAUDOUX, *L'Auteur au théâtre*.

O problema do teatro português (encha-se o leitor de paciência que a gente, ao falar de teatro, é, pelas circunstâncias, obrigado a começar por aqui) é irmão siamês de outro, o problema do teatro em Portugal; e ambos são, afinal, menos que problemas, ou mais. De facto, se fossem exactamente problemas, não justificariam os alarmes, indignações e mágoas que os nossos teatros constantemente provocam nos espíritos cultos ou nos espíritos apenas vivos.

JORGE DE SENA, *Do Teatro em Portugal*

1 — Os estudos prefaciais surgem quase sempre ao leitor feridos de *parcialidade*. Esta «suspeição» por parte de quem lê é *legítima* e quantas vezes *legitimada* pelos muitos exemplos que quotidianamente surgem no apertado espaço da nossa produção crítica. Escritos de circunstância, acompanhando o aparecimento das obras, oscilam, não raro, entre a inócua descrição (subtil forma de nada dizer, muito dizendo nas entrelinhas) e, outro extremo, o panegírico fácil, retoricamente dourado em frases de evidente lisonja balofa. Muito raramente se assiste à busca do sentido essencial da obra em análise.

À efemeridade da crítica pontual, ditada pelas necessidades do momento, teremos de contrapor a valoração judicativa que, não excluindo

do esses mesmos contributos parcelares, procura *reler* os juízos emitidos para os confrontar em *diálogo*, *revendo* para *recolocar a verdade* do autor no tempo, se tal é alguma vez atingível...

Assinala o recém-desaparecido Octávio Paz com a autoridade que unanimemente se lhe reconhece que:

sem crítica, o mesmo é dizer, sem rigor e sem experimentação, não há ciência; sem ela, tão pouco existe arte ou literatura. Diria, inclusive, que sem ela não existe sociedade sã. (Paz, 1985: 7.)

O fazer crítico, na sua sempre incompleta busca de sentido, afasta-se, pois, desde logo de qualquer parcialidade, do compadriolouvaminheiro ou da lisonja fácil, pois não são estes vectores que busca para informar os seus pontos de vista.

Não se concebe, no entanto, exigir que o crítico assuma perante o seu objecto de análise uma posição liofilizada ou a (pseudo) neutralidade que tantas vezes é invocada, pois a *paixão crítica* — para retomar Octávio Paz — pressupõe um «amor imoderado», uma entrega passional na desconstrução dos mecanismos da obra que se critica, não para que se caia numa frieza fiscalista mas antes para melhor *interpretar e compreender*, o que pressupõe uma crítica «enamorada pelo seu objecto»; crítica apaixonada, mesmo do que se nega.

No entanto, e apesar de todas as incansáveis buscas de rigor, a crítica será sempre uma obra *in fieri*, trabalho incompleto e imperfeito no confronto com as muitas «máscaras» da criação. Um trabalho que cada vez mais se aproxima da própria criação que procura criticar na esperança de invalidar o dito de Goethe quando escreveu que:

a crítica parece a deusa Ate: persegue os autores, mas sempre a coxear. (Goethe, 1992: V, 243.)

Porém, se o pensamento do autor do *Fausto* nos pode servir como advertência para melhor superar o exame crítico da obra de Luiz Francisco Rebello, não é menos verdade que, ao longo de uma vida devotada ao teatro nas suas múltiplas vertentes, deve Francisco Rebello ter compreendido a verdade de uma outra reflexão que Goethe tão bem sintetizou:

As críticas de teatro são, de um modo geral, impiedosas listas de pecados que um espírito maligno vem apontar a uns quantos ladrões inofensivos, sem lhes estender a mão para os ajudar a encontrar melhores caminhos. (Goethe, 1992: V, 243.)

Não por certo de forma tão radical também ele se terá sentido muitas vezes mal julgado, injustamente valorado, aquando das suas primeiras incursões dramáticas. Porém, e tanto quanto retrospectivamente hoje podemos avaliar, as críticas ao teatro de Rebello oscilam entre o efusivo entusiasmo pela renovação da nossa dramaturgia e um reticente distanciamento que, sem colocar em dúvida os méritos do novo dramaturgo, pontuava de mitigados pecadilhos estilístico-formais as suas peças. Apesar de unanimemente reconhecerem que os fios estruturantes do universo dramático de Rebello reflectiam de forma clara a preparação teórica e uma invulgar informação das dramaturgias europeias, nas «críticas» então saídas a lume intui-se que outras razões (algumas claramente fulanizadas) terão interferido, expressando inequivocamente as marcas de um tempo de clivagens ideológicas, inclusive dentro do campo *frentista de esquerda* em que Rebello se movimentava.

Independentemente dos juízos críticos que a obra de Rebello foi suscitando ao longo de mais de cinquenta anos de vida literária, a sua releitura hoje comprova-nos dois factos que julgamos indiscutíveis: por um lado, a presença interventora de um dramaturgo sintonizado com o seu tempo; por outro, a multifacetada actividade do autor de *É Urgente o Amor*, factores que fizeram com que o seu nome se tornasse uma referência incontornável no panorama da nossa mais recente dramaturgia.

Mas outro elemento se colhe ainda, relendo o que até aqui surgia disperso e vário: a plena consciência de como a nossa história do teatro (ou mais precisamente da nossa literatura dramática) encontrou com Luiz Francisco Rebello um espaço próprio, questionando princípios metodológicos *instalados*. A Rebello se deve um primeiro momento de emancipação da nossa *história do teatro*: exactamente aquele que anuncia a necessidade de «libertar» de vez a nossa produção dramática do reino totalizante das *histórias da literatura*. Mais adiante voltaremos a este ponto.

A produção de Rebello, contextualizada por determinantes epocais bem precisas, traduz um pulsar complexo e muitas vezes apaixonado, onde a valoração crítica contemporânea só é compreensível quando claramente intuídas as matrizes estéticas de escolas, de cujos contornos por vezes dificilmente nos apercebemos, de tal forma eram fluidas as fronteiras entre elas, antes de mais por se inscreverem num quadro anti-regime político.

Com a produção dramática de Rebello sucede, porém, um curioso facto nem sempre extensível à demais dramaturgia publicada (ou guardada no silêncio das gavetas) durante mais de quarenta anos. Com efeito, as peças de Luiz Francisco Rebello continuaram (e continuam) a ser

representadas (muitas vezes por perdas colectivas amadoras) numa evidente demonstração de que o valor simbólico do conflito existencial que reflectem ultrapassou o imediatismo da intervenção e a urgência do dizer *explícito* ou *parabólico* que caracterizará a nossa dramaturgia após 50 e que também não deixou indiferente Rebello¹.

Daqui derivam dois vectores de análise aparentemente conflituais mas que há que dilucidar para melhor situar a obra e o autor.

Um desses vectores relaciona-se com a encruzilhada estética em que Rebello se situa e na qual surge como charneira crítica entre *tradição* e *inovação*.

Um outro, mais presente no juízo crítico que hoje podemos emitir, prende-se com a especificidade de uma dramaturgia que parece em alguns casos surgir como protesto mais discreto, aparentemente circunscrito ao íntimo de personagens que, espelhando as contradições sociais em que vivem, nunca atingem a visibilidade espectacular das grandes denúncias, antes convidam o espectador a transportar consigo as dilemáticas situações com que se confrontam.

A dramaturgia de Luiz Francisco Rebello pode, pois, surgir redutoramente aos olhos de uma crítica que menospreze a necessária contextualização histórica, como uma *produção datada*. Porém, entendamo-nos sobre o sentido desta catalogação (por vezes também na variante *irremediavelmente datada*!) que, regra geral, é entendida como juízo pejorativo e sinal evidente de que nos encontramos perante uma obra ultrapassada e como tal desprovida de qualquer leitura apropriadora.

Afirmar que a obra literária ou, mais genericamente, qualquer criação é sempre uma *criação situada*, para além de evidente truísmo, pode no entanto ajudar-nos a esbater e dar novo sentido a esta formulação.

¹ A produção dramática de Rebello (traduzida ou representada) contribuiu em muito para evidenciar a moderna dramaturgia portuguesa. Cfr. Rodrigues, 1961. Sumariamente, assinala-se o roteiro dramático de Luiz Francisco Rebello: 1947: *O Mundo Começou às 5 e 47* (proibida pela censura após a segunda representação); 1950: *Ventania*, estreado pelos «Comediantes de Lisboa»; 1952: *O Dia Seguinte* (proibido entre nós e estreado em França no Teatro de La Huchette em 1953. Só depois de 1963 a peça pôde ser representada em Portugal. *O Dia Seguinte* está traduzido em onze países); 1951: *O Fim na Última Página*, estreado em Barcelona; 1956: *Alguém Terá de Morrer*, estreado no Teatro Nacional; 1958: *É Urgente o Amor*, estreado pelo TEP e traduzido em espanhol e húngaro; 1959: *Os Pássaros de Asas Cortadas*, estreada pela Companhia do Teatro Nacional Popular e posteriormente adaptada ao cinema por Artur Ramos em 1963; 1964: *Condenados à Vida* (prémio da Associação de Escritores Portugueses), traduzido em eslovaco; 1978: *A Visita de Sua Excelência* e *A Lei é a Lei*, publicadas no volume *Teatro de Intervenção*; 1982: *Portugal, Anos Quarenta*, espectáculo apresentado na Fundação Calouste Gulbenkian; 1990: *Todo o Amor é Amor de Perdição*, teledrama transmitido pela Rádio Televisão Portuguesa; 1997: *A Desobediência*.

Confesse-se, desde já, que não se pensa que venha qualquer mal ao mundo ou ao autor que procura decifrar o Mundo quando se diz que a sua obra é uma *criação datada*; ou, para se ser mais preciso, *datado* deve entender-se como *situado*, expressão que evidencia o compromisso cívico do cidadão-autor com a realidade que o circunda, mas que o cidadão-criador nunca aceita de forma imediata. Sabe-se que criar não é sinónimo de transferência *acrítica* da realidade do Mundo para o espaço de criação, mas sempre um *novo fazer*, um inquieto acto *poético* que nunca poderemos *ler* devidamente se esquecermos que o referente último, para que nos remete o objecto criado, se inscreve num quadro histórico, social e político a que o criador nunca é indiferente por mais *máscaras* que coloque entre o seu *rostro cívico* e as *personagens* a que dá voz.

2 — A obsessiva insistência com que ao longo dos tempos se refere a «anémia» do teatro português não se esbateu (e parece ainda hoje não se esbater...) sempre que se apresentam caminhos inovadores.

Também o período inicial de Rebello se viu desde logo confrontado com críticas à renitência dos palcos portugueses perante os originais portugueses, desde os espectáculos *essencialistas* (1947) às preocupações em torno de um *teatro popular* que vemos claramente expressas nas páginas de Jorge de Sena (Sena, 1988: 37-42; 389-391).

Encontrar-se-ão, certamente, boas e fundadas razões para esta atitude de desconfiança perante um teatro «anémico» que, embora existindo enquanto *literatura* — quase sempre editada em escassas tiragens —, não consegue persuadir os criadores de *espectáculos* que, prioritariamente, elegem para os seus repertórios textos dramáticos não portugueses.

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, intuindo como ninguém que ao isolamento político-cultural havia que responder com a busca de sintonias estéticas europeias e norte-americanas².

Porém, a sólida estrutura cultural que Rebello desde bem cedo evidência, contribui decisivamente para que todo o trabalho divulgador

² Registe-se, pela sua importância, o notável trabalho de tradutor de Rebello. Traduziu: Ibsen, Strindberg, Tchekov, Feydeau, Maeterlinck, Jules Renard, Gorky, Pirandello, Synge, Wedekind, Sean O'Casey, Lorca, Salacrou, Noel Coward, Emyln Williams, C. A. Puget, M. G. Sauvajon, Victor Iriarte, M. Mihura, Edgar Neville, A. De Stefani, Arthur Miller, Félicien Marceau, Marguerite Duras, Eduardo De Filippo, Beckett, Buero Vallejo, Marsillach, Dario Fo, N. Erdmann e B. Brecht. Escreveu igualmente versões livres de Shakespeare (*Dente por Dente*, 1964) e *Liberdade, Liberdade* de F. Rangel e Millor Fernandes em 1974.

desenvolvido nunca perdesse de vista a realidade da nossa tradição dramatúrgica. De forma harmoniosa, ponderada e com a serenidade inquietada, Rebello opera uma singular releitura da nossa história dramática procurando situar (e situar-se) *onde, quando e quem* pode significar a persistência da *continuidade* e a marca da *ruptura* inovadora.

Rebello forma-se artisticamente num particular momento de encruzilhada estética, percebendo com rara lucidez que a *renovação* da nossa dramaturgia passava por uma *reavaliação* de um legado dramático que, embora irregular e desactualizado nos seus propósitos estéticos essenciais, continuava no entanto a *alimentar o gosto público*. (Sempre o longínquo eco de Garrett!) Projecto de extrema delicadeza a que o nosso autor parece cuidadosamente ter metido ombros com a clara consciência de que, na verdade, o teatro pode ser também expressão de «independência nacional» e que, por isso mesmo, toda a *recepção estética* implica um cuidadoso e prudente jogo de equilíbrio para que a novidade não surja com o anátema de *modernice iconoclasta*.

Da leitura dos muitos ensaios críticos de Rebello percebe-se como nos encontramos na presença de alguém que pensava na *renovação* conhecendo bem a *tradição*.

Dramaturgias como a de D. João da Câmara (recuperado pelo repertório do Salitre!) oscilante entre *naturalismo* e *simbolismo*, ou — menos estudado — o *psicologismo moralizante* de Vitoriano Braga, particularmente produtivo nos anos vinte do começo do século, são momentos que Rebello avalia correctamente na sua importância «contextualizada». De igual modo a ele se deve a compreensão de que o primeiro quartel do século não é um *pântano* dramático e que *expressionistas* como Alfredo Cortez, ou ainda *pré-existencialistas* como Raul Brandão (tão valorizado pelos presencistas) nos oferecem uma visão do que poderíamos chamar o *caos da nossa modernidade*, e a quem, em síntese harmoniosa, teremos de associar o *simbolismo* poético-teatral de António Patrício.

Fios de uma teia que há que reunir para melhor compreender como todas as experiências estéticas, em todos os domínios, acabam por não se confinar em meros contornos periodológicos. Encontrá-las-emos, pelo contrário, prolongadas até aos anos trinta e quarenta, sobretudo quando as experiências de Almada e Régio, embora reflectindo a crise europeia que a escrita dramática atravessava, surgem como referência obrigatória da nossa mais recente produção dramática, estabelecendo com essa importante herança evidentes relações, mesmo quando dela se pretende distanciar.

Quer a nível *teórico*, quer a nível da *praxis* teatral, já Régio nos legara dos mais lúcidos testemunhos sobre uma «possível» *estética para um moderno teatro português*. Como bem assinala Jorge de Sena, o cuidado «pedagógico» de Régio traduz-se não apenas na precisa classificação

escolhida para a sua própria produção, mas também na vertente «teórica», legando-nos das mais importantes páginas de estética teatral que entre nós se escreveram (Régio, 1967):

[...] Estas classificações, e Régio em prefácios e post-fácios mais do que uma vez mostrou a que ponto era ciente da problemática teatral, claramente revelam dois aspectos importantes, sobretudo se acentuarmos que elas encaixam exactamente em cada uma das peças a que foram apostas: a sua sistemática experimentação com a *forma* (já que, como se vê, não repetiu nenhuma, pelo menos na sua intenção) e o didactismo que informou grande parte da sua actividade literária, e sem o entendimento do qual ela é, em grande parte, incompreensível no seu sentido último. (Sena, 1988: 322.)

Rebello desmultiplica-se em intervenções teórico-críticas. Peças de importância teórica que podemos ler em *O Jogo dos Homens* e que nos dão conta do diálogo explícito ou dos secretos diálogos que o inquieto dramaturgo-ensaísta estabelece com a polifonia crítica que o circunda e perante a qual se posicionou sempre com serena lucidez, rigor informativo e militante sentido cívico. Igualmente não ignorava, na sua reflexão estética, as «referências» mais recentes da nossa dramaturgia.

De Almada, que via o seu «melhor exemplo» em *Deseja-se Mulher* enquanto «desnudamento da necessidade em cena», defendendo o teatro como «escaparate de todas as artes» e afastando-se do «modo literário» para privilegiar o *visual*, a Régio, repartido entre o alegorismo poético-simbólico pós-simbolista e o realismo-naturalismo com que tece algumas das suas personagens [«a perplexidade final de não haver maneira de, ao mesmo tempo, estar-se no mundo e fora dele» (Sena, 1988: 325)], confrontando-se igualmente com o *diálogo comprometido* do Neo-Realismo.

Pesem embora as significativas excepções de Régio, Almada, Redol ou Romeu Correia, do *Orfeu* ao *Neo-Realismo*, passando pela *Presença*, mais uma vez o confronto entre o *género dramático* — que Régio, tão antecipadamente, pôs em causa —, o *poético* e o *narrativo* se saldava por uma evidente subalternidade daquele, a que não era alheia a herança literária que por muito tempo inquinou a definição do *dramático*.

Num tempo em que a arte se confrontava com novas e diversificadas realidades, cada «escola» procurava encontrar respostas que, na maior parte dos casos, não se ficaram apenas por caprichosas teorizações. No entanto, como sobejamente podemos comprovar, nem sempre a execução prática acompanhou a ousadia teórica.

Rebello não se exime ao diálogo crítico com a produção que viu germinar e com a qual parecia não sintonizar por não a julgar suficientemente representativa da «inconformidade» necessária em tempos de paz podre:

Como de projecto literário não passaram as peças que, numa linha deliberadamente aberrante da convenção naturalista, escreveram autores que noutras zonas da criação artística haviam desfraldado o pendão da inconformidade: o pintor José de Almada Negreiros (*Deseja-se Mulher*, 1928), o poeta José Régio (*Jacob e o Anjo*, 1937), o contista Branquinho da Fonseca (*Curva do Céu*, 1930), o crítico e ensaísta João Pedro de Andrade (*Continuação da Comédia*, 1939). Só muitos anos depois — respectivamente em 1965, 1968, 1946 e 1948 — estes textos chegariam ao palco, destino que aliás partilharam com a tragicomédia de Raul Brandão e Teixeira de Pascoaes *Jesus Cristo em Lisboa* que, editada em 1927, teria de aguardar cinquenta e um anos para subir à cena, numa adaptação de Alexandre O'Neill e Mendes de Carvalho. (Rebello, 1984: 24.)

A prudente equidistância que Rebello mantém perante dois movimentos estético-literários que tanto agitaram a *intelligentzia* portuguesa na primeira metade do século XX — mesmo quando a sua influência foi diferida — leva-o, com assinalável perspicácia crítica, a saudar a produção de Redol, desde logo na recensão que escreve para a *Vértice* e que mereceu a Avelino Cunhal, nas páginas da mesma revista, uma resposta moderadora de *precoces entusiasmos*...

Escrevia ao tempo Rebello:

Ora, um dos grandes méritos desta obra, e talvez o maior, reside na cálida humanidade das personagens a que o autor insuflou vida cénica. O escritor sensível e humano que é Alves Redol soube evitar o perigo — tantas vezes fatal — de lançar no palco entes abstractos e descarnados. (Perigo em que os mais assíduos a cair são precisamente aqueles que se supõem os detentores exclusivos da humanidade em arte...) Mas as *dramatis personae* de *Forja* são, exactamente por causa das suas bem definidas raízes históricas, seres vivos, de carne e osso, de sangue e nervos. Que aqueles que fazem profissão de atacar o neo-realismo leiam, com olhos de ler, a grande e patética cena do 3.º acto entre o Pai e a Mãe — um dos pontos culminantes da tragédia —, e ousem depois, honestamente, negar-lhe profundidade psicológica, verdade anímica, entrecocar surdo e violento de paixões. (Rebello, 1948: 417.)

O juízo de Rebello assume, em minha opinião, particular importância, pelo que de antecipador encerra mesmo quando hoje verificamos que, na valoração do nosso Neo-Realismo, continuam a pesar redutores juízos críticos, obliterando quase sempre a produção dramática que existiu. Leia-se o prefácio do próprio Redol ao seu *Teatro* e facilmente se verificará como o *Neo-Realismo*, cuja intervenção literária, enformada por pressupostos filosóficos que apontavam para uma «transformação revolucionária do mundo», não descurou o «teatro» como desejado instrumento para essa «transformação». De igual modo julgamos ser necessário — com a distanciação que hoje é possível, acalmadas as turbulentas águas das paixões críticas — reexaminar a (dita) «escassa produção dramática neo-realista» sem a confinar a um «tímido» projecto literário sem comprovada eficácia cénica. Os *Apontamentos para as pessoas se entenderem um pouco melhor*, que Redol escreve, evidenciam como também no domínio do teatro os Neo-Realistas procuravam acertar o passo pelos modelos europeus, mesmo quando o seu conhecimento não surge particularmente presente na prática cénica (Redol, 1967: II, 10-26).

Personalidades como Luiz Francisco Rebello — cuja importância no panorama do teatro português se repartia já então por múltiplos domínios (dramaturgo, tradutor e historiador) — parecem, inclusive, hesitantes numa declarada filiação no campo teatral de pressupostos estético-filosóficos que, para outros domínios da criação, se afirmavam com indiscutível vigor.

Sabemos que não se podia ser muito explícito no que se escrevia. No entanto, mesmo os que, como Redol ou Romeu Correia, tentaram a adequação dos pressupostos estético-filosóficos ao teatro não conseguiram, nesse domínio, a projecção de qualidade e o rasgo de eficácia que obtiveram noutros, nomeadamente na narrativa³.

Mas mais uma vez Rebello sai a terreiro. Como foi sempre seu timbre, para reflectir e introduzir na reflexão estética que ocorria uma precisão que libertava o realismo de uma estreita vinculação ao filão zdanovista que percorria muitos dos *doxa* instalados em certos domínios da esquerda. Não surpreende pois, que em 1961, Rebello fale de *teatro de significação realista*, preferindo esta formulação à de *teatro realista*, pois vê o teatro como criação que não

se enfeude a um determinado método de aproximação do real — o que fatalmente conduziria a uma visão unilateral deste —,

³ Foi tardia a chegada do *Neo-realismo* ao teatro — a principal produção coincide com os anos cinquenta — (Redol publica, em 1946, *Maria Emilia*, em 1958, *Forja* e, em 1967, *O Destino Morreu De-Repente*, não se referindo por economia de espaço a fecunda produção de Romeu Correia).