

O Gebo e a Sombra: Teatro cinematográfico **“Do teatro de Raul Brandão ao cinema de Manoel de Oliveira”¹**

Bruno Tiago Cabral

Universidade do Porto - ILC

Resumo: No presente trabalho pretendemos abordar a relação intermedial entre a obra teatral *O Gebo e a Sombra* de Raul Brandão, publicada em 1923, e a sua adaptação ao cinema por Manoel de Oliveira, levada a cabo quase um século mais tarde, em 2012. Desejamos que esta aproximação resulte numa meditação sobre o carácter contemplativo/reflexivo (estático se pensarmos em termos de movimento) da *imagem* em ambos os autores. Estamos perante uma peça de teatro composta por *imagens teatrais* cuja imobilidade remete para um teatro mais reflexivo e contemplativo do que de acção. Ora, a adaptação de *O Gebo e a Sombra* respeita esse aparente imobilismo, não apenas por a prática cinematográfica de Oliveira tender para o plano estático, longo, reflexivo, mas porque a obra de Raul Brandão parece ter no cinema de Manoel de Oliveira um equivalente no que denominaremos a concepção da *imagem como reflexão*.

Palavras-chave: Cinema, Teatro, Literatura Portuguesa, Intermedialidade

Abstract: In the present work our aim is to approach an intermedial relationship between Raul Brandão's play *Gebo and the shadow*, published in 1923, and its adaptation to the cinema by Manoel de Oliveira, made almost one hundred years later, in 2012. We hope our approach becomes a meditation about the contemplative/speculative character (static if we think in terms of movement) of the *image* in both authors. We have a play composed by *theatrical images* whose immobility refers to a more speculative and contemplative rather than dramatic theatre. The adaptation of *Gebo and the Shadow* respects this apparent immobility, not only because Oliveira's filmmaking practice tends to the static, long, reflective shot, but

because the work of Raul Brandão seems to meet in the cinema of Manoel de Oliveira an equivalent in what we can call the conception of the image as reflection.

Keywords: Cinema, Theatre, Portuguese Literature, Intermediality

1. Raul Brandão e o teatro

É sabido que o autor de *O Gebo e a Sombra* escrevia sem grandes preocupações ao nível da estrutura formal e descuidando os géneros literários. A sua obra é composta de uma pluralidade de registos: vemos o memorialístico a par do ficcional e do cronístico, o historiográfico anda por vezes misturado com o romanesco, e pode dizer-se que o escritor também explorou em grande medida o dramático sem, contudo, nunca ter bem a certeza de quando as suas peças de teatro estavam acabadas ou de qual poderia ser a versão definitiva para publicação. Disso temos testemunho² e do apreço que o autor manifestava pela sua produção dramática, sobretudo pela correspondência com Teixeira de Pascoaes, onde vemos um escritor interessado em dialogar, em criar teatro em colaboração (de que a peça *Jesus Cristo em Lisboa* é o resultado), ou em reescrever para publicação em volume todas as suas peças de teatro. Na verdade, o teatro que se fazia e representava na época, um teatro onde pontificava a vulgaridade, desagradava-lhe sobremaneira.³ Isto terá contribuído para o afastar do meio teatral, levando a que a sua escrita para teatro se pareça mais com um diálogo interior e solitário do que a um teatro de abertura ao mundo da acção. Daí que também nunca tenha sido muito encenado, marginalizado que foi pelo seu pendor estático, muito centrado na reflexão e pouco na acção. Fica-se com a impressão de que é um teatro que poderia ser descrito como um longo monólogo do autor consigo mesmo, um teatro ensimesmado, que não abre espaço para a acção, regressando sempre a esse lugar estático interior e um pouco sombrio da alma no exame de si mesma. A impressão com que se fica é de personagens a ponto de agir, com gestos desenhados de um modo impreciso, cenas em que a acção não é visível, acabando por acontecer de um modo invisível e com um impacto de estranheza, como se a verdadeira acção acontecesse algures, impossível de ver e

decifrar. Ao afastar-se da dramaturgia em voga da época, restava ao autor uma incursão pelo interior, não a acção visível a partir do exterior, mas o ponto de vista da contemplação.

Pelos textos de crítica teatral ou de reflexão sobre a arte dramática, notamos em Raul Brandão uma implícita descrença na possibilidade de inverter o curso de degradação que o escritor detectava no meio teatral. Lemos, por exemplo, num texto de crítica publicado no ano de 1895 o seguinte princípio: “O trabalho de teatro deve ser, mais que nenhuma outra obra de literatura, uma peça sintética: a alma descarnada das coisas apenas e, por isso mesmo, para que apaixone, é preciso que seja simples e cavado fundo no coração humano”.⁴ O desejo de despír o teatro da época do seu traje de costumes, de enredo folhetinesco, onde triunfava a banalidade e o já visto, é evidente no apelo para a “alma descarnada das coisas” (Brandão 2013: 369). Se não servia o teatro, e toda a arte, para mostrar a natureza humana na sua nudez, para que haveria então de servir? O jovem autor apelava justamente para o efeito catártico que, já desde Aristóteles, era considerado o responsável pela transformação do espectador, nesta arte popular por excelência: “Porque o teatro, compreendam-no bem, não se faz nem para os jornalistas, nem para as burguesas serigaitas lidas em Daudet: faz-se para toda a gente” (*idem*: 371). E a queixa com que termina o texto comprova-o, como se nada sucedesse durante essas exhibições: “não sai a gente do teatro sacudido e com febre; não se tem a emoção, que se sente por exemplo diante das cousas simples e emocionantes; vem-se a gente embora com a impressão de que actores, frases, cenário, é tudo de papelão, fingido e feito de propósito para nos incomodar” (*idem*: 371).

A obra de Raul Brandão, como já dissemos, é plural, no sentido em que ela parece surgir de diferentes necessidades criativas, ou melhor, de diferentes impulsos criadores, impulsos que parecem ter diferente natureza e diversa expressão. Assim, na sua obra dramática intui outras formas de representação, sobretudo o cinema. É interessante notar que em determinada página da sua obra Raul Brandão prometeu publicar para breve o título *Teatro Cinematográfico*, o que nunca chegou a acontecer. Esse título revelava o seu interesse pelo cinema, uma novidade artística acabada de surgir e que obviamente fascinou o escritor, tal como muitos dos seus contemporâneos, como meio inovador de expressão.

Terá sido também o pendor dramático associado à *sétima arte* que o terá atraído? Certamente que as possibilidades de expressão do cinema enquanto meio de expressão dramática teriam a sua força no modo como marcaram o escritor, mas no caso de Raul Brandão uma outra dimensão contribuíra para o seu entusiasmo: o da necessária dimensão plástica associada ao cinema. Podemos encontrar provas reveladoras desse seu interesse na expressão por intermédio da dimensão plástica se pensarmos na relação que o autor manteve sempre com a pintura. E isso percebe-se com facilidade ao abordarmos obras como *Os Pescadores*, por exemplo, onde a obsessão com a pintura está presente no modo como toda a obra vai sendo concebida. Podemos dizer que o lado mais interessante da obra de um autor como Raul Brandão é, sem dúvida, a natureza criadora que designaríamos hoje por intermedial. Esta procura da fusão do teatro com o cinema que o título *Teatro Cinematográfico* evoca; o fascínio pela pintura que, para lá da influência na sua obra literária, se materializou em cerca de três dezenas de telas que pintou a óleo; a meditação profunda que dedicou à obra de Columbano, enfim, a atenção dedicada às artes que não apenas a literária, provam-no claramente.

2. O Gebo e a Sombra – um sacrifício consumido pela mentira

O Gebo e a Sombra é a peça mais conseguida de Raul Brandão e, a par de *O Doido e a Morte*, é um bom exemplo de como a falta de compreensão da sua época (e da nossa?) acabou por criar em seu redor uma grande solidão. Não fora essa solidão, e a timidez natural do nosso autor, teríamos nós uma produção teatral de maior fulgor onde abundariam peças de igual ou ainda maior valor? Esta pergunta não tem resposta, mas cremos que pela qualidade desta peça seria natural esperar mais e dizer, com João Pedro de Andrade, que “o teatro viveu sempre no espírito de Raul Brandão como um sonho adiado” (Andrade 1962: 199).

A intriga da peça de Raul Brandão resume-se deste modo⁵: Gebo, cobrador da Companhia Auxiliar, leva uma vida honesta de trabalho e sacrifício, sustentando Doroteia, sua mulher, e Sofia, sua nora e mulher de seu filho, João, cuja vida de ladrão o mantém afastado de cena, pairando como uma *Sombra*, mesmo depois de aparecer em palco.

Lentamente vamos compreendendo que o maior medo de Gebo é que a sua mulher venha a descobrir o tipo de vida que o filho leva. A vida honesta e marcada pelo cumprimento do dever acima de tudo – “Nós viemos a este mundo para cumprir o nosso dever” (Brandão 2017: 275) – faz de Gebo o centro de um sacrifício que vai desenrolar-se em cena, com todas as suas ambiguidades e consequências. Doroteia vive ansiosa pelo regresso a casa do seu filho, que espera há oito anos, e logo nas cenas iniciais procura saber de Gebo notícias do seu paradeiro. Lentamente, e sobretudo pelas conversas entre Gebo e Sofia, que partilham uma grande cumplicidade relativamente ao destino de João e encarnam o centro desse sacrifício – a ternura que sentem um pelo outro revela o lado mais humano das relações postas em cena – ficamos a perceber que a qualquer momento João poderá irromper em cena, o que sucede efectivamente no final do 1.º Acto. A presença de João num mundo onde se sente sufocar vai precipitar a acção, e é num serão habitual, perante os familiares e convivas ocasionais como são a Candidinha e o Chamiço que, num discurso confessional de revolta defende que a vida do crime é melhor do que a vida resignada – “mesquinha e inútil” (*idem*: 259) – sendo os presentes acusados de levar, por oposição à vida verdadeira – “vocês não sabem o que é a vida” (*ibidem*) – a “verdadeira” vida que ele sugere conhecer. Logo depois João vai ficar a saber que a mala de Gebo contém a soma fabulosa de quase um conto de réis e, como que hipnotizado pelo dinheiro ao seu alcance, vai acabar por a roubar e desaparecer na noite, mais uma vez como uma *Sombra*. Depois do roubo, Gebo decide entregar-se à polícia, acusado pelo povo. Aqui termina o 3.º Acto e começa o 4.º Acto – que Manoel de Oliveira suprime na sua adaptação. Teremos então a aproximação das duas mulheres, Doroteia e Sofia, e o reconhecimento do valor do sacrifício de Gebo. A confissão de Doroteia de que sempre soubera da vida desgraçada do filho mas a calara para viver na ilusão e no sonho, deixa Sofia perplexa. Ficará ainda mais perplexa pela inutilidade do sacrifício de Gebo que, regressado a casa pervertido pela vida na cadeia, acaba a peça a afirmar que os sacrifícios são em vão – “eu sacrificara-me para que os outros se rissem de mim!” (*idem*: 284) – e sai com o filho para ir beber e quem sabe roubar, sugerindo que a vida de crime, monstruosa e desgraçada, levava a melhor sobre a vida de abnegação e de sacrifício. As palavras finais cabem a Sofia que, num grito, lança a tirada

desoladora e evidenciadora do pessimismo do autor: “Foi tudo inútil! Foi tudo inútil!” (*idem*: 285).

Vimos que Raul Brandão coloca no centro da peça Gebo e o seu sacrifício. O desenrolar quotidiano desse sacrifício vai sendo descrito desde o início e quase parece estar de acordo com a frase lapidar do protagonista que, no diálogo central da peça, com Sofia, assume que “a felicidade na vida é não acontecer nada” (*idem*: 251). Mas o que acontece fora de cena (fora de campo diremos, ao falar da adaptação cinematográfica) é como que o avesso da passividade da cena visível. É quando João regressa que aquilo que até aí parecia um sacrifício vem revelar a farsa escondida na tragédia, sem que nenhuma deixe de ser verdadeira. Uma farsa-tragédia em que Doroteia vive “enganada mas feliz” (*idem*: 244), onde Sofia suporta a dor, quer saber a verdade mas não se atreve e em que Gebo, ao cabo de um longo suplício acaba na prisão e, vencido pela degradação, vem a juntar-se ao filho numa vida de ladrão. A transformação de Gebo vai tomando conta da cena e confundindo-nos sempre cada vez mais, pois o homem que antes de assumir o roubo do filho e ir parar à cadeia é o mesmo que começa por dizer coisas como – “Temos cumprido a vida, temos cumprido o nosso dever. Resta saber se a gente vem a este mundo para ser feliz...” (*idem*: 251) – ou – “Eu não posso ser senão isto, e sabe Deus à custa de que sofrimento!” (*idem*: 271) – ou então – “Se não tivéssemos de cumprir o nosso dever, este mundo não era possível...” (*idem*: 275) – ou ainda – “Foi tudo inútil? [...] mas sinto que todos precisamos de nos sacrificar” (*idem*: 271). Quando a dúvida o assalta, começa por se perguntar: “Os outros estão ricos e eu pobre, por causa dos meus escrúpulos? Se soubesses o que isto me custa!” (Brandão 2017: 272); e acaba a duvidar: “Um homem deve ser honrado acima de tudo, o seu dever é ser justo e honrado ou enriquecer?” (*idem*: 272).

É uma monstruosidade o que vai sendo revelado, a monstruosidade da vida vulgar, a vida onde se encobre a verdade, onde a verdade parece nunca sequer ter lugar. Se na vida “ninguém foge à desgraça” (*idem*: 275), se na vida só o dinheiro manda – “dinheiro não se perdoa” (*idem*: 270) – se a vida “é um simulacro” (Brandão 2004: 21), para usar palavras de outra obra do autor, *Húmus*, mas de que a peça é cabal demonstração, que saída haverá, o que restará? A vida que João parece conhecer e de que dá conta lançando-o com desprezo à

cara de todos (personagens e nós, público, leitores)? Ou será para essa “outra vida... outra vida maior, talvez a verdade” (Brandão 2017: 273), para que aponte o olhar gasto de chorar de Sofia? Neste mundo em que “nenhum de nós se conhece” (*idem*: 272) Sofia teme outra coisa, outro mundo de pesadelo: “À minha roda tacteia não sei o quê que me aterra e deslumbra. A uma palavra sua entrevejo outra vida. Um rasgão... Uma vida com os vivos e os mortos. Para que destino? Para que inferno?” (*idem*: 272) Será que neste “mundo atroz”, consumido pela mentira, nós poderemos ver? “Se nós pudessemos ver!” (*idem*: 274), exclama Sofia, no paroxismo da dor, num momento em que Gebo parece chegar à conclusão, numa meditação delirante de lógica, que “a vida não é um sacrifício, mas um gozo... Para isso cada um deve, primeiro que tudo enriquecer, ainda que calque os outros!... Seja como for! Seja como for! E quem o não fizer é iludido. Deve ser escarnecido...” (*idem*: 274). E aí temos Gebo a alcançar a sua transformação – “Espera, deixa-me ver... Agora quero ver. Um mundo sem justiça. Então todos se levantariam para *me* acusar; então todos têm razão quando me chamam o Gebo?” (*idem*: 274) – que será consumada antes da exclamação final de Sofia, “Foi tudo inútil!”

A recepção da peça de Raul Brandão teve ecos elogiosos e diversos em grandes escritores e artistas do século XX português. Desde a classificação de “obra prima do teatro português”, por Jorge de Sena,⁶ passando por várias considerações de Urbano Tavares Rodrigues,⁷ João Pedro de Andrade,⁸ Guilherme de Castilho,⁹ Vergílio Ferreira,¹⁰ Óscar Lopes,¹¹ Ernesto de Sousa¹² Luísa Dacosta,¹³ entre muitos outros.

Podemos afirmar que em todos eles o efeito profundo provocado por este drama singular advém sobretudo do modo como é “o realismo das situações sempre transcendido pela coloração intimista, angustiada, tensa de perplexidades e lirismo – que muitas vezes atinge o simbólico”,¹⁴ como bem notou Luísa Dacosta, fazendo desta peça um exemplar precursor do posterior drama de pendor existencialista, sem nunca chegar a tratar-se de “existencialismo”.

Mas para o nosso problema é o testemunho de um outro grande escritor do séc. XX que nos interessa aprofundar agora, bem como a influência que sobre ele exerceu este drama e o restante da obra de Raul Brandão. Falamos de José Régio, elo fundamental que

em nosso entender pode ser visto como a ponte entre os dois portuenses, o escritor Raul Brandão e o cineasta Manoel de Oliveira.

3. De Brandão a Oliveira passando por Régio

A influência que José Régio teve sobre Manoel de Oliveira foi profunda e decisiva, principalmente se pensarmos no que à relação com a literatura se refere – não esquecendo as outras artes: Régio era, para além de poeta, desenhador e pintor, assim como o seu irmão Júlio.¹⁵ Régio e Oliveira encontravam-se amiúde, sobretudo durante a permanência de Régio no Porto e em Vila do Conde. E se não foi certamente por José Régio que Manoel de Oliveira ouviu falar pela primeira vez de Raul Brandão, terá sido, cremos, sob a sua influência que prestou atenção ao drama *O Gebo e a Sombra* e ao seu autor.

Num artigo de 1924 (ano da estreia da peça), José Régio apresenta a sua visão extremamente lúcida do teatro de Brandão, que sem dúvida também contribuiu para moldar o seu próprio teatro. Sobre o propósito do escritor em fazer teatro, diz assim: “O que decerto lhe [a Raul Brandão] importa não é fazer teatro, se por teatro mal-entendermos o maquinismo de certos arranjos cénicos, feitos de truques mais ou menos batidos, de palavras mais ou menos inchadas e de artificialismos mais ou menos sentimentais” (Régio *in Rosa* 2017: 228). Ou seja, há em tudo isto acordo com a poética dramática do autor, pelo que vimos dos seus textos críticos. E avança: “Importa-lhe, sim, fazer drama; isto é, revelar o drama – conflito e angústia – que pulsa no próprio coração da vida. E é esta a única finalidade do alto teatro” (*ibidem*). Esta visão dramática detecta-a José Régio em toda a obra do autor: “Ora drama fá-lo Raul Brandão em toda a sua Obra: até nas suas evocações históricas, estou em dizer que até nas suas manchas de pintor impressionista” (*ibidem*). Aqui é importante notar como para Manoel de Oliveira fazer drama, ou seja, drama cinematográfico, terá os mesmos contornos. Mas há um outro texto, de 1959, em que Régio aborda esta peça, escrito a propósito da primeira encenação de *À Espera de Godot* em Portugal, cujo êxito o incomodou, apesar de ele ser um defensor da apresentação do teatro moderno no nosso país. Isto porque esse êxito tinha como oposto o desprezo votado à recente representação de *O Gebo e a Sombra* pela companhia de Gino Saviotti. Ora, a

afluência à peça de Beckett tinha sido muito superior à de Brandão que “deixou indiferentes os mais dos portugueses” (*idem*: 231). E, no entanto, não se tratava de uma questão de qualidade, de que esta tirada é reveladora:

Se, como disse, não há em *O Gebo e a Sombra* a excentricidade ou novidade de processos da peça de Beckett, nem por isso é menor, na obra do autor português, aquela originalidade que se define como irresistível projecção, numa obra do mais profundo duma personalidade singular. Tão singular e tão dotada de invulgares qualidades dramáticas – não será, por exemplo “O doido e a morte” uma das grandes peças em um acto da literatura dramática europeia? – que é, realmente, lastimável não haver produzido mais nesse campo. (*idem*: 231)

De ambos os artigos, e de uma actividade literária marcada pela obra de Brandão, ressalta a forte impressão que esta obra teve sobre o poeta vilacondense, impressão essa que por sua influência contagiaria, a nosso ver, o cineasta portuense.

Defensor de Manoel de Oliveira desde a primeira obra, José Régio surge assim como um elo que une o realizador à literatura e, no caso que nos ocupa, à obra de Raul Brandão. Logo em 1931 viu no *Douro Faina Fluvial* a obra imensa que era,¹⁶ “qualquer coisa de absolutamente novo em Portugal [...] um documentário” que era também “uma poderosa visão de poeta”. (Régio *in* AA.VV. 1994: 15) Após uma primeira exibição particular da obra, ainda numa versão provisória, Régio não hesita em afirmar na revista *Presença*, por ele dirigida, que “todo o filme respira uma poesia que se não dirige a qualquer nosso banal pendor sentimentalista, – mas ao que de mais íntimo há na nossa humanidade e no nosso senso estético” (*ibidem*). Num posterior número da mesma revista (n.º 43), Régio volta à crítica do filme, onde podemos encontrar as seguintes palavras:

Precioso como documentário, o Douro excede assim, e em muito o valor dum mero documentário. Nem um documentário se volve em obra de arte senão na medida em que, sem deixar de documentar o que pretende documentar é, também, documento dum temperamento de artista. Manoel de Oliveira é artista e poeta no alto sentido em que, afinal, estas duas palavras são sinónimas. (*idem*: 19)

E o poeta termina o seu texto crítico insistindo na novidade que o *Douro* representa na

cinematografia nacional:

Conseguir boas imagens e boa montagem segundo processos mais ou menos conhecidos em mira a efeitos de agrado mais ou menos seguro é, talvez, relativamente fácil; porque é questão de aprendizagem e experiência. [...] Mas o que já deixa de ser matéria de aprendizagem para ser manifestação duma vocação própria – é conseguir criar esse halo poético, e transmitir essa vibração humana que revelam realmente artista (tão artista como o mais sincero cultor de qualquer outra arte) o realizador dum filme. E eis, entre nós, a grande novidade do *Douro*: ser uma obra de arte. (*ibidem*)

Citamos em extensão estes dois artigos por considerarmos que é a primeira defesa pública em Portugal, e em linguagem tão clara, do cinema como arte autónoma.

4. O cinema “teatral” de Manoel de Oliveira

Quando nos anos 20 e 30 do século XX se discutia a especificidade cinematográfica, Manoel de Oliveira era um defensor dessa especificidade, face àqueles que não atribuíam independência ao cinema, ou seja, fazendo dele mero teatro filmado.¹⁷ Para um olhar desprevenido, a adaptação de *O Gebo e a Sombra* entraria em contradição com esta posição do autor, já que Oliveira se propõe filmar precisamente uma peça de teatro. Mas é aqui que temos que ter em conta a singularidade deste cineasta e o modo como aborda a literatura, o documento literário: a Manoel de Oliveira não interessava filmar uma peça de teatro para a levar como peça de teatro a um espectador diferido, mas sim filmar uma obra literária, histórica, com o seu conteúdo literal e espiritual respeitado na integralidade e vertido em cinema, de modo a transpor para um *meio* distinto a vida de uma obra de arte, com o que ela tem de vida que a anima.

Natural se torna procurarmos aproximar a obra de Raul Brandão da de Manoel de Oliveira, tanto pela adaptação que o cineasta faz de *O Gebo e a Sombra* como ainda pela atenção, partilhada e em ambos, aos diversos modos pelos quais surge um acto criador. Sabemos que, para Manoel de Oliveira, o cinema era como que uma síntese das artes, uma arte que convocava todas as outras, alimentando-se delas, convivendo com elas e bebendo delas. A certa altura da sua longa carreira enquanto cineasta, Oliveira lançou-se numa

reflexão muito profunda sobre o carácter da criação literária e construiu um modo muito particular de “adaptação” cinematográfica da obra literária.¹⁸ A sua adaptação de *Amor de Perdição* pode não ter sido ainda entendida ou aceite por muitos,¹⁹ como bem lembra João Bénard da Costa num texto de 1996. Poderá parecer insuportável a tantos espectadores que procuram no cinema uma leve evasão cronometrada, mas, a quem foi dado mergulhar nessa, como em muitas outras obras, com olhos cinematográficos de ver, foi dado compreender que a adaptação palavra por palavra do clássico de Camilo Castelo Branco vai muito além da transposição linear de um clássico da literatura em português. O que se passa nesse filme é do domínio do reviver, isto é, dar nova vida, vida cinematográfica entenda-se, a uma obra literária, fazer cinema a partir da literatura respeitando a obra original e sendo levado pela mão do escritor, palavra por palavra, ao interior do acto criador literário, mas fazendo-o em cinema, na língua cinematográfica. Diz assim João Bénard da Costa no mesmo texto:

Tradicionalmente [...] o chamado cinema de ficção, quando tomou como ponto de partida uma ficção literária, *adaptou-a*, como se escreve nos genéricos, ou seja, melhor ou pior, *adoptou-a*. Transformou a história contada por palavras numa história contada por imagens, dispensando ou omitindo tudo ou quase tudo o que era de mais difícil equivalência visual. (Costa 2007: 274)

E mais adiante:

Em tempos, chamou-se a esse cinema, baseado no património literário ou no património teatral, *cinema impuro*,²⁰ na medida em que se socorria de linguagens ou línguas que não eram as dele, na medida em que parecia – ou aparecia como – uma arte subordinada, uma espécie de «bis» da obra original. (*ibidem*)

Mas com *Amor de Perdição* Manoel de Oliveira ultrapassou esse modo de proceder (o que não anula esse modo, como é óbvio). Afirma Bénard da Costa:

Creio que Oliveira resolveu o problema, não só porque teve a coragem de ousar um filme de muitas horas [...] como porque reflectiu a partir das várias adaptações de peças teatrais que já havia feito (*Acto da Primavera, O Passado e o Presente, Benilde ou a Virgem Mãe*). Numa peça de teatro, ao

contrário de um romance, os diálogos são a forma dominantíssima da expressão das personagens e do sentido dos seus actos. [...] Mas, num romance, não há apenas diálogos. (*idem*: 276)

Mas a opção de Oliveira passou por adaptar todo o romance e “deste modo se reconstituiu quase todo o texto de Camilo (é o primeiro filme literalmente textual) sem que *Amor de Perdição* seja, alguma vez, um filme literário” (*idem*: 278). E aqui o realizador serviu-se do poder evocador do cinema, poder que é de evocação e de reconstituição das outras artes. Como arte sintética que é, pode congrega outras artes em função de uma obra total:

Amor de Perdição é, simultaneamente e ao mesmo nível, *pintura* (quadros que nos dão a *imagem visual* que o livro não pode dar) e *narração romanesca* (pela sucessão temporal desses quadros e dessa acção e pelo encadeamento entre eles). Mas como o olhar da câmara é o olhar que tudo comanda [...], como é aos movimentos ou fixidez da câmara ou dos personagens que é confiado o *movimento radical*, pintura, teatro e romance subsumem-se na *totalidade do cinema*, única arte capaz de assim as transfigurar e de assim as elevar à síntese total. (*idem*: 279)

E foi o que Manoel de Oliveira fez em 1978, ou seja, pegou numa obra clássica das letras em português, publicada em 1862, e deu-lhe, mais de cem anos depois, uma nova vida na sua integralidade. Em 2012, na sua última longa metragem, Manoel de Oliveira estava prestes a despedir-se do cinema homenageando Raul Brandão, ao transpor para essa outra *língua* ou *linguagem* – como se queira – o cinema, a peça de teatro *O Gebo e a Sombra*.

5. O olhar contemplativo da palavra/câmara sobre a agitação do mundo

Um equivalente da cena estática e contemplativa de Raul Brandão encontramos num certo “olhar” estático da câmara de Manoel de Oliveira: e das obras de ambos parece chegar-nos uma *imagem* que é ao mesmo tempo *reflexão* literal e metafórica, isto é, uma imagem que reflete e representa e que, por isso, é também ela pensamento.

Na verdade, a única coisa estática, ou que tende a sê-lo, no cinema de Manoel de Oliveira são os planos, ou seja, a câmara, o “olhar”. E para quem, como ele, procurou sempre desaparecer nos seus filmes, o que nos chega é um olhar cinematográfico o mais objectivo possível. É o plano, e não o cinema, que procuram ser estáticos. Mas quem for capaz de

compreender o plano no cinema de Manoel de Oliveira vai poder passar a contemplar (porque o cinema é sobretudo um acto de contemplação) uma outra dimensão de descoberta, diríamos até de descoberta vertiginosa.

O mesmo se passa com a palavra dramática de Raul Brandão: em *O Gebo e a Sombra* é pelo facto de a acção ser subtraída à cena que ela ganha em profundidade, numa proporção tão grande que quando invade a cena, na personagem de João, a Sombra, ela transtorna toda a estabilidade até aí apresentada. O aparente equilíbrio em que até esse momento se vivia vai desmoronar-se, de um modo tão completo – diríamos, igualmente vertiginoso (sobretudo no sentido moral) – que nada vai restar da estabilidade passada. Só uma palavra segura, estável, contempladora, capaz de ver e dar a ver – e aqui falamos da dimensão que tanto encantou outros escritores – é que poderia ser capaz de arrancar uma visão à agitação do mundo. O plano a que muitos se referiram como metafísico não é na peça de Raul Brandão um plano que apareça do nada, como se deuses *ex machina* viessem iluminar o que o espectador não pode ver por si. Nem, muito menos, um plano abstracto de que o autor lança mão, como um efeito, para justificar acções ou gestos. Não. É um plano que já está nos seres e nas coisas, que já vive desde sempre no “coração da vida”, na bela expressão de Régio. Mas só um invulgar escritor o pode revelar, desentranhando-o da realidade, dando-o a ver, como uma revelação. No filme de Oliveira essa revelação vai tão longe que da imagem cinematográfica, da fotografia que a conforma, o cineasta chega a fazer pintura, uma pintura que evoca os ambientes pictóricos que nos lembram a obra de Columbano, o amigo pintor que Raul Brandão tanto admirava. Mas essa é uma evocação que nos levaria a outros lugares, que não cabem neste breve estudo. Fiquemos por aqui, contemplando o gesto feliz com que Manoel de Oliveira convoca o imaginário poético desses dois artistas tão grandes, artistas irmãos.

NOTAS

¹ Este artigo foi desenvolvido no âmbito do do Programa Estratégico “UID/ELT/00500/2019”, que é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

² “O Doido e a Morte: de um poema de Teixeira de Pascoaes (1912) a um drama de Raul Brandão (1923)” de Maria Luísa Malato, in *Raul Brandão: 150 anos*, Porto, pp. 164-174.

³ Brandão, Raul, *Do teatro*, in O Universal, de 4-5 de Novembro de 1892, compilado por Vasco Rosa em *A pedra ainda espera dar flor*: “Porque é impossível que não haja um homem que veja a absoluta falta, não só de sentimento artístico, mas de análise, de todas essas obras aplaudidas! Nesses dramas, o verso é péssimo, córneo [...]”

⁴ *Teatro e Actores*, in Correio da Manhã de 17 de Maio de 1895, compilado por Vasco Rosa em *A pedra ainda espera dar Flor*, p. 369.

⁵ As citações de *O Gebo e a Sombra* foram retiradas da versão integral incluída em *A vida e o sonho*, antologia da obra de Raul Brandão organizada por Vasco Rosa.

⁶ “O Gebo e a Sombra de Raul Brandão”, in *Do teatro em Portugal*, Lisboa, pp. 216-217.

⁷ “O Gebo e a Sombra: o mal e a dor no mundo dos humilhados”, in *Noites de Teatro II*, Lisboa, pp. 113-120.

⁸ In *Raul Brandão*, Lisboa, pp. 199-205.

⁹ In *Vida e obra de Raul Brandão*, Lisboa, pp. 391-398.

¹⁰ “No limiar de um mundo”, in *Espaço do invisível. Ensaios*, II, pp. 171-225.

¹¹ *5 motivos de meditação*, Porto, p. 182.

¹² Texto do programa de apresentação da encenação levada a cabo em 1966 pelo Teatro Experimental do Porto, in *Vanguarda e Outras Loas. Percurso teórico de Ernesto de Sousa*, de Mariana Pinto dos Santos.

¹³ *Teatro de Raul Brandão*, Civilização Editora, Porto, 1982.

¹⁴ In *Teatro de Raul Brandão*, Porto, 1982.

¹⁵ Ver *As pinturas do meu irmão Júlio*, o filme de Oliveira sobre a obra pictórica deste irmão de Régio.

¹⁶ Régio, José, Presença, n.º 33, Julho/Outubro 1931 in *Régio, Oliveira e o Cinema – Ciclo de cinema organizado pela Câmara Municipal de Vila do Conde e pelo Cineclube de Vila do Conde*, 14-18 Dezembro 1994.

¹⁷ “[...] eu era um defensor da especificidade cinematográfica como herdeira, digamos, do cinema mudo. Era o período da polémica entre Marcel Pagnol e René Clair. As concepções mudaram muito e eu também. [...] Hoje, defendo o teatro, mas não exactamente no mesmo sentido que Pagnol. Quando falo de teatro é no sentido da

representação da cena. Tudo o que não é a vida é teatro, mesmo um quadro. O teatro é a síntese de todas as artes. O cinema recebeu esta herança e, pelas suas possibilidades, enriqueceu-a. O sentido que dou a teatro no cinema é o de representação da vida. Graças ao cinema, tudo pode ser representado. Evoluímos constantemente e modificamos, por isso mesmo, a nossa concepção do cinema. Há uma concepção extremamente constrangedora e redutora do cinema que consiste em pensar que é necessário panorâmicas ou avançar e recuar a câmara e que a palavra é domínio do teatro. Não, o cinema é tudo. A palavra é um elemento precioso do cinema porque é um elemento privilegiado do homem” in *Conversas com Manoel de Oliveira* de Antoine de Baecque e Jacques Parsi, Porto, p. 69.

¹⁸ Na mesma obra citada na nota anterior Oliveira recorda: “[...] ao rodar *O Passado e o Presente*, que era um filme irreverente, compreendi como chegar a Camilo Castelo Branco. Tinha, então, já uma nova visão. Fiz um guião e fui confrontado, como para a *Benilde* e *O Passado e o Presente*, com um texto que precisava de transformar em narrativa. Tentei, primeiro, fazer qualquer coisa como *O Passado e o Presente*, depois acabei por aceitar o documento literário como tal. Já tinha visto o filme de Straub e Huillet, *Crónica de Ana-Madalena Bach*, e fiquei seduzido pelo seu andamento. De repente vi o livro com outros olhos. Depois, pensei que interpretar não era nem copiar, nem mudar, mas penetrar, compreender, tornar claro, encontrar o mais profundo do pensamento do escritor. Que pensaria ele sobre tal assunto? Foi o que tentei fazer” (173).

¹⁹ “*Amor de Perdição*” in *Os filmes da minha vida – 2º Volume* de João Bénard da Costa, pp. 273-279. Trata-se do texto mais importante escrito sobre este filme e, em particular, sobre o estatuto singular deste filme não só na filmografia oliveiriana mas também na filmografia da história do cinema.

²⁰ A propósito desta noção de cinema impuro e ainda da sua especificidade enquanto arte autónoma, ocorrem-nos citar estas palavras esclarecedoras de Éric Rohmer em entrevista aos *Cahiers du Cinéma*, nº172 de Novembro de 1965: “É um erro conceber a pureza do cinema limitando-a a um de seus aspectos. Pensar que o cinema é puro unicamente porque é imagem é tão estúpido como crê-lo puro unicamente porque é som. A imagem não é mais pura que o som ou que outra coisa, mas, na união de diferentes aspectos, creio que se possa manifestar uma pureza própria do cinema. O que chamaria de impuro é uma certa maneira de concebê-lo que impede o descobrimento das suas próprias possibilidades e que, ao invés de seguir um caminho que só a ele cabe percorrer, avança por caminhos emprestados das outras artes. O que me incomoda acima de tudo é um cinema que se pretende excessivamente plástico, na medida em que essa plástica está inspirada na concepção plástica da pintura. O cinema é uma arte na qual a organização das formas é muito importante, mas é necessário que ela seja feita com os meios próprios ao cinema e não com outros, decalcados da pintura. Do mesmo modo, o cinema é uma arte dramática, mas é preciso evitar que essa dramaturgia se inspire na dramaturgia teatral. É igualmente uma arte literária, mas convém que os seus méritos não residam unicamente no guião e nos diálogos. O facto de unir estreitamente a palavra à imagem cria um estilo

puramente cinematográfico. Contrariamente, fazer com que sejam ditas certas coisas pelos actores, quando bem poderiam ser ditas num comentário, é algo que se torna teatral. Parece-me muito menos cinematográfico pôr na boca de alguém algo que informe o espectador sobre determinado ponto do que fazê-lo num comentário. É menos artificial. Um problema análogo surgiu quanto ao emprego de legendas no cinema mudo. Eles também libertaram a imagem de uma função, a de significar. A imagem não é feita para significar, mas para mostrar. O seu papel não é o de dizer que alguém é algo, mas o de mostrar como ele é, o que é infinitamente mais difícil. Para significar, existe um instrumento excelente: a linguagem falada. Empregamo-la. Trata-se de expressar através de imagens o que poderia ser dito em duas palavras, é trabalho perdido.”

Bibliografia

AA. VV. (1994), *Régio, Oliveira e o Cinema*, Vila do Conde, Câmara Municipal de Vila do Conde.

Andrade, João Pedro de (1962), *Raul Brandão*, Lisboa, Editora Arcádia Limitada.

Baecque, Antoine de/ Parsi, Jacques (1999), *Conversas com Manoel de Oliveira*, Porto, Campo das Letras.

Brandão, Raul (1982), *Teatro*, Porto, Civilização Editora.

-- (2004), *Húmus*, Ribeirão, Edições Húmus.

-- (2013), *A pedra ainda espera dar flor*, Lisboa, Quetzal editores.

-- (2017), *A vida e o sonho*, Silveira, E-Primatur.

Castilho, Guilherme de (2006), *Vida e obra de Raul Brandão*, Lisboa, INCM.

Costa, João Bénard da (2007), *Os filmes da minha vida – 2.º volume*, Lisboa, Assírio e Alvim.

Ferreira, Vergílio (1976), *Espaço do Invisível II*, Lisboa, Arcádia.

Lopes, Óscar (1999), *5 Motivos de Meditação*, Porto, Campo das Letras.

Malato, Maria Luísa (2017), «O Doido e a Morte: de um poema de Teixeira de Pascoaes (1912) a um drama de Raul Brandão (1923)», in *Raul Brandão: 150 anos*, Porto, Câmara Municipal do Porto.

Rodrigues, Urbano Tavares (1961), *Noites de teatro – II volume*, Lisboa, Ática.

Rosa, Vasco (2017), *Cinzento e dourado: Raul Brandão em foco nos 150 anos do seu nascimento*, Lisboa, INCM.

Sena, Jorge de (1989), *Do teatro em Portugal*, Lisboa, Edições 70.

Bruno Tiago Cabral é licenciado em *Línguas e Literaturas Clássicas e Portuguesa* pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Colaborou na transcrição do espólio de Fernando Pessoa da Biblioteca Nacional no âmbito da edição crítica. Tradutor *freelancer*, deu aulas de língua portuguesa a estrangeiros no centro de línguas ACCOM Madeleine, Paris. Colaborou na escrita de argumentos e na produção e realização de filmes. Actualmente é membro integrado não doutorado do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e doutorando em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto estudando a obra de Raul Brandão na sua relação com a Pintura, sob a orientação da Professora Doutora Maria Luísa Malato.