

## UM TEXTO A DUAS VOZES

### JESUS CRISTO EM LISBOA, DE RAUL BRANDÃO E TEIXEIRA DE PASCOAES

*Jesus Cristo em Lisboa* — *tragicomédia em sete quadros*, (Liv. Aillaud e Bertrand, Paris-Lisboa, s/d), escrita de parceria com Teixeira de Pascoaes no decurso de 1926, e publicada em 1927, assinala um momento privilegiado da relação intelectual entre o poeta de *Sempre* e Raul Brandão.

Na base desta colaboração literária está uma antiga e fraterna amizade, resultante de fundas afinidades de pensamento e de uma admiração recíproca. As relações entre Raul Brandão e Teixeira de Pascoaes remontam, tanto quanto sabemos, ao ano de 1914. A carta, aliás muito breve, que abre a correspondência trocada por ambos, é datada de 27 de Março desse ano e foi endereçada pelo autor de *Os Pobres* ao poeta, por ocasião da publicação de *Verbo Escuro* (1914), para lhe dar conta das suas impressões de leitura. Raul Brandão, que confessa ter lido o livro «dum fôlego», não se inibe de acrescentar: «(...) há-de ser compreendido por poucos leitores. É o livro dum grande poeta e dum filósofo». Esta sua perspicaz apreciação deixa entrever o alto apreço pela poesia de indagação metafísica, mas profundamente enraizada no humano, que é a de Pascoaes. Cerca de dois meses depois, é a vez de R. Brandão receber uma carta do autor de *Marânus*, com a data de 29 de Maio, a acusar a recepção de *El-Rei Junot*. Trata-se de uma missiva igualmente breve, em que o poeta, impressionado pela obra — que considera «admirável» e «um grande Drama» —, exprime a intenção de em breve lhe dedicar um artigo n' *A Águia*, o que vem a suceder dois meses depois, no n.º 31 dessa mesma revista <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> V. *A Águia*, 2.ª série, n.º 31, Julho, 1914, pp. 30-1.

Sublinhando «o *sentido caricatural* dos seres e das cousas» que Raul Brandão põe na História, a sua visão simultaneamente profunda e sintética, Pascoaes conclui este notável artigo, afirmando: «É triste que esta obra, tão intensa e profundamente dramática, tão reveladora do nosso Povo, não possa ser compreendida, por enquanto, em Portugal, onde o gosto literário não vai além dum certo lirismo exterior e musical...».

A partir desta data, a troca epistolar, que se prolongará até pouco antes da morte de Raul Brandão<sup>2</sup>, comprova o fortalecimento de uma admiração sem reservas, sobretudo patente nas cartas motivadas pela recepção de livros recém-publicados ou reeditados. As apreciações que cada um dos artistas junta ao respectivo agradecimento são de um modo geral lacónicas, mas sempre repassadas daquela sólida cumplicidade intelectual que não se confunde com o elogio fácil e circunstancial. E, também, por essa simpatia espiritual, que se aprofunda num convívio íntimo. É, por conseguinte, no quadro de uma amizade firmada *inter pares*, que surge este projecto de co-autoria, que podemos acompanhar, na sua última fase de elaboração, através do epitexto privado<sup>3</sup>. O entusiasmo com que R. Brandão trabalhou nesta obra dramaturgica e a esperança que depositou na sua representação, a qual acabou por se malograr, apesar das diligências por ele feitas, justificam, só por si, que aqui a lembremos, apesar de ser geralmente considerada pouco significativa no conjunto da produção de cada um dos seus autores.

Uma das questões que com mais insistência se tem posto é a do grau de responsabilidade de cada um deles na feitura da peça. Vejamos em síntese quais os pontos de convergência e discordância entre as perspectivas críticas que, sobre o assunto, nos parecem relevantes:

1. João Pedro de Andrade, no estudo crítico-biográfico que dedica a R. Brandão (*Raul Brandão*, Lisboa, Arcádia Editora, s.d.), perfilha a opinião de que a peça «se mostra impregnada, na sua forma como no seu espírito, da inconfundível personalidade de R. Brandão» (pp. 213-4), fazendo notar, nomeadamente, a semelhança de algumas das suas figuras com certas personagens revoltadas ou sacrificadas que compõem a estranha galeria do autor de *Húmus*, a quem atribui a personagem do Anarquista e «a maior parte das réplicas e da movimentação» das figuras de Jesus Cristo e do Diabo. Também não deixa de exprimir a sua discordância em relação a Alfredo Margarido: segundo este, para Pascoaes a peça «parece ter sido um divertimento sem consequências na biografia intelectual do poeta» (ob. cit. p. 214).

<sup>2</sup> A última carta de Raul Brandão a Pascoaes de que temos conhecimento é datada de «Lisboa 24 de N0 1930». Esp. Pascoaes.

<sup>3</sup> REYNAUD, Maria João — «Jesus Cristo Em Lisboa» — *Na Margem do Texto*, Porto, «Jornal de Notícias/Cultura» (*Meio século depois da morte de Raul Brandão*), 10.3.1981.

A consulta do espólio de Teixeira de Pascoaes foi-nos gentilmente facultada, para a redacção deste texto, pela sobrinha do poeta, Sr.<sup>a</sup> D. Maria Amélia Teixeira de Vasconcellos, a quem reiteramos o nosso agradecimento.

2. Mais recentemente, Guilherme de Castilho conclui, em *Vida e Obra de Raul Brandão* (Lisboa, Liv. Bertrand, 1979), com base em cartas de Pascoais a Brandão, que «a peça em questão, com excepção de um dos sete quadros de que se compõe (o 5.º) foi toda escrita por Raul Brandão» (pp. 421-2). E adoptando um ponto de vista simétrico ao de Alfredo Margarido, considera que esta, estando embora condicionada pela sua temática a toda a obra do escritor, «é demasiado circunstancial — excêntrica em suma, à sua problemática pessoal — para lhe conferirmos propósitos sérios» (*ibid.*).

3. Luiz Francisco Rebello, num artigo com o título *Pascoaes e o Teatro*, publicado na revista *Colóquio-Letras* (n.º 45, Setembro de 1978), retoma o ponto de vista expresso por João Pedro de Andrade numa longa citação: «a obra (...) congeminada, em linhas muito gerais pelos dois escritores e, devendo-se porventura a Pascoaes a inspiração ou sugestão de algumas réplicas [e situações, acrescentaria eu], teria sido quase inteiramente escrita pelo autor de *Húmus*» (p. 15). Isto, depois de lembrar que a «visão pessimista das realidades nacionais», comum a ambos, aparece aqui «ancorada numa análise muito mais directa e objectiva dessas realidades» (p. 14).

A constatação do desencontro de perspectivas requer, em nossa opinião, o aprofundamento da questão da dupla autoria, através de um modelo heurístico que tenha em conta a dupla determinação intertextual da obra. Esta observação não pretende contudo pôr em causa a validade das posições críticas a que atrás aludimos e que de algum modo se complementarizam.

Pelo nosso lado, preferimos, num primeiro momento, seguir a pista dos documentos e compulsar, nos espólios de Brandão e Pascoaes, a correspondência sobre o assunto<sup>4</sup>. As referências à elaboração da peça são frequentes, apesar de breves ou elípticas. Arredada a hipótese de considerarmos as cartas estritamente como um *antetexto*, o seu conteúdo não deixa de ser o espelho fragmentário de um fascinante *work in progress* e de constituir um precioso documento da *génese* da obra, que nos revela algumas surpresas quanto ao contexto de criação. Este é efectivamente marcado pela convivência afectiva e cultural entre destinador e destinatário,

---

<sup>4</sup> BRANDÃO, Raul; PASCOAES, Teixeira de — *Correspondência*. Recolha, transcrição, actualização do texto, introdução e notas de António Mateus Vilhena e Maria Emília Marques Mano, Lisboa, Quetzal Editores, 1994. Veja-se: «Introdução», pp. 21-31; «Correspondência» (p. 139 e ss.) e «Notas» (p. 341 e ss.).

através da qual se perspectivam os epifenómenos que conferem uma maior inteligibilidade histórica à época. A primeira notícia epistolar a que tivemos acesso é datada de 10 de Abril de 1926. Pascoaes escreve a Brandão para lhe dizer: «Não tenho querido interromper os seus trabalhos com palavras minhas. Jesus Cristo em Lisboa já está concluído? Assim seja»<sup>5</sup>. Temos, porém, razões para supor que a tragicomédia *Jesus Cristo em Lisboa* só chegou à sua versão definitiva em fins de Dezembro de 1926.

Num postal expedido do Alto (Nespereira) em 23 de Setembro de 1926, R. Brandão anuncia a Pascoaes a sua próxima visita a Amarante, concluindo deste modo: «Efectivamente, tenciono (lá) aparecer com o *J. C. em Lisboa* debaixo do braço, para ver se vale a pena fazermos a peça»<sup>6</sup>.

Em 28 de Setembro de 1926, provavelmente em resultado de um adiamento do encontro, R. Brandão escreve de novo a Pascoaes: «Estou morto por me atirar consigo ao *J. C. em Lisboa*»<sup>7</sup>.

Nesse intervalo de tempo, num postal datado de 6 de Outubro, R. Brandão volta a combinar um encontro com Pascoaes: «Estou ansioso por fazer consigo o *J. C.!*»<sup>8</sup>, reitera o escritor ao concluir a missiva. Ambos se terão encontrado e trocado impressões sobre o texto, entre 20 e 26 desse mês. Em carta de 27 de Outubro, R. Brandão agradece a Pascoaes a amizade calorosa com que ele e Maria Angelina Brandão foram recebidos pelo poeta e sua família, não deixando de dizer: «Peço-lhe que se lembre do *J. Cristo*, eu faço o mesmo. Já escrevi para Lisboa sobre a peça e também já inventei mais duas pequenas coisas para dar relevo ao 1.º acto. Não se esqueça. Tenho o maior empenho em fazer consigo um trabalho de colaboração, para deixar o meu nome unido ao seu»<sup>9</sup>.

Em carta datada de 28 de Outubro de 1926, embora reconheça que a peça já «esta(va) concluída», Pascoaes propõe-se escrever «um novo

<sup>5</sup> B. N., Joaquim Teixeira de Vasconcellos (Pascoaes), «Carta Ms., 10/4/1926», Esp. R. B., II-408.

<sup>6</sup> Esp. Pascoaes, B. P. Ms., Alto, 23 Setembro 1926.

<sup>7</sup> Esp. Pascoaes, B. P. Ms., Alto, 28 Setembro 1926.

<sup>8</sup> Esp. Pascoaes, B. P. Ms., Alto, 6 Outubro 1926.

<sup>9</sup> Esp. Pascoaes, Carta Ms., Alto, 27 Outubro 1926.

Segundo o testemunho de Maria José Teixeira de Vasconcellos, sobrinha e afilhada do poeta, este primeiro quadro (localização, personagens, situação), partiu da sugestão de Pascoaes, após a leitura que R. Brandão lhe fizera das cenas por ele delineadas. A estrutura da peça terá sido discutida por ambos durante a permanência do escritor e de sua mulher no solar de Gatão, mas a escrita do primeiro acto teria sido da inteira responsabilidade do poeta. Esta pista não dispensa, todavia, uma análise do texto em profundidade, o que está fora do nosso propósito imediato. Dado o evidente paralelismo entre este quadro e o último, ter-se-ia que colocar a hipótese de também este ter saído da pena de Pascoaes.

quadro», para o acrescentar «aos seis restantes»: «Cá estou agarrado à Fantasia em seis quadros, apaixonado pelo assunto e encantado com a sua lembrança tão gentil! Tocou-me no mais íntimo do coração. De resto, a peça está concluída. O que eu lhe acrescentar, será apenas para, de alguma maneira, justificar o meu nome ao lado do seu.

Concluirei o meu trabalho o mais depressa possível. (...)

Se, por ventura, concluir o meu trabalho na peça antes da ida do Raul Brandão para Lisboa, irei ao Alto levar-lha.

Veremos»<sup>10</sup>.

Pouco tempo depois, em carta datada de 2 de Novembro de 1926, Brandão propõe a Pascoaes um novo quadro: «(...) falta antes do quadro da catedral outro: Jesus Cristo apresentado na alta sociedade pelo Diabo. Aí Jesus seria apresentado a Guerra Junqueiro, a um político, ao Schwalbach, a um literato da Academia, a um bando de senhoras com os cabelos cortados e a saia pelo joelho, àquela marquesa do 4.º quadro — a um herói da guerra, etc. — e só depois deste quadro de sátira e de sarcasmo, é que Ele se refugiaria na catedral. Que diz?»<sup>11</sup>

Pascoaes responde dois dias depois, exprimindo o desejo de que o seu trabalho, prestes a concluir-se, venha a receber do amigo «o retoque definitivo»: «Acho muito bem o novo quadro. Era mesmo necessário para dar mais acção à entrada de Jesus em Lisboa. Ontem à tarde, logo que recebi a sua carta, comecei a escrevê-lo e já o concluí; quer dizer, concluí o esboço que o meu amigo completará e emendará conforme entender. Estou ansioso por terminar o meu trabalho, para ele receber das suas mãos o retoque definitivo.

Lá aparece o diabo, a marquesa, um jornalista, um literato, Jesus Cristo e várias damas. Não conheço o Schwalbach, nem de vista. O Raul Brandão lá o meterá como quiser»<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> B. N., Joaquim Teixeira de Vasconcellos (Pascoaes), «Carta Ms. 28/10/26», Esp. R. B., II-412.

<sup>11</sup> Esp. Pascoaes, Carta Ms. Alto, 2 Novembro 1926.

Junqueiro serve de modelo à figura do Velho Poeta, que no «Quinto Quadro» exclama: Renego-te, Satanás! Adoro o Deus infinito, o Amor infinito, a Piedade infinita.» (p. 94).

<sup>12</sup> B. N., Joaquim Teixeira de Vasconcellos, «Carta Ms., 4/11/26», Esp. R. B., II-413.

Eduardo Lucci Schwalbach (1860-1946), jornalista, escritor e dramaturgo, ficou sobretudo conhecido como autor de inúmeras revistas teatrais (género musicado, de importação francesa, que depressa adquire entre nós uma feição própria), que marcaram toda uma época. A maior parte das suas peças obedecem ao espírito e ao humor típico deste subgénero. São inúmeras e de enorme sucesso: *Retalhos de Lisboa* (1896), *Os Postiços* (1909), *Ao Deus Dará* (1918), etc.

Em 16 de Novembro, Pascoaes volta a escrever a Brandão para lhe dizer: «Já comecei o Regresso do Encoberto. Tenho o 1.º acto quase feito. Dá também uma tragicomédia interessante no que respeita à política, como o Jesus Cristo em Lisboa, no que respeita à religião. Depois de Jesus Cristo em Lisboa, o D. Sebastião de Portugal. (...) Que diz? Parece-me que as duas peças se complementariam uma à outra, e, num filme de riso e lágrimas, o momento presente português e europeu»<sup>13</sup>. Raul Brandão responde prontamente ao desafio, e com evidente entusiasmo, num bilhete-postal datado de 18 de Novembro: «O pior foi achar-lhe o gosto... Agora nunca mais acabamos. Acho a sua ideia esplêndida. Faça se quer agora o esboço, que eu daqui a algum tempo continuo. Peço-lhe dois meses para acabar estas trapalhadas que trago em mãos — e depois vamos ao D. Sebastião de Portugal! A ideia é originalíssima»<sup>14</sup>.

Claro que, a quatro anos da morte e já com sintomas da doença que o levaria, R. Brandão não terá tempo nem sequer para concluir a sua própria obra.

Em Dezembro de 1926, através de mais uma carta a Pascoaes, temos notícia de que R. Brandão, já então em Lisboa, levou a peça, ainda em fase de conclusão ao Teatro Nacional, lendo-a a Alves da Cunha e a outros actores: «Quanto à peça não sei bem, nem é fácil saber, a impressão que ela fez aos actores. Eu leio muito mal e a sua letra é diabólica. Creio porém que lhes fez boa impressão. Mas eu na leitura é que percebi que a peça estava por vezes longa — faltando-lhe um quadro essencial. Como representar um Jesus Cristo em Lisboa sem Ele aparecer nas alfurjas ou nas mansardas ou nas vielas?... Não sente também isto? (...) Temos de reduzir os outros quadros, de desbastar o mais possível naquela massa» — diz ele. E, mais adiante: «(...) não quero mexer nisto sem o ter aqui ao meu lado. Venha logo que possa»<sup>15</sup>.

Estes dados indiciam que a intervenção de Pascoaes na obra terá sido mais importante do que ele próprio pretende. Na carta supracitada, ainda no que toca à peça, R. Brandão diz a Pascoaes que «o Bertrand quer

---

<sup>13</sup> B. N., Joaquim Teixeira de Vasconcellos (Pascoaes), «Carta Ms. 16/11/26», Esp. R. B., II-414.

O projecto não teve sequência.

<sup>14</sup> Esp. Pascoaes, B. P. Ms, Alto, 18 Novembro 1926.

<sup>15</sup> Esp. Pascoaes, Carta Ms. [Dezembro, 1926].

Assinale-se que Alves da Cunha, actor de primeira plana, levou à cena em 1927, no Teatro Nacional, *O Gebo e a Sombra*, de R. Brandão (v. *Seara Nova*, «Teatro», n.º 100, Jun.º, 1927, p. 66).

publicá-la» de imediato. Mas, para corresponder ao desejo manifestado por Alves da Cumha, sugere a Pascoaes o adiamento da publicação para depois da estreia. Assim se confirma que a subida à cena da tragicomédia no Teatro Nacional era então tida como certa pelos dois autores. No *Século*, chegou a sair uma notícia alusiva à peça, mas com o título (intencionalmente?) deturpado («O Diabo em Lisboa»). O ineditismo do tema desencadeou logo as mais vivas e desencontradas reacções — desde a surpresa e a expectativa bem humorada até à intolerância mentecapta. O que é certo é que a autorização para a sua representação não chegou a ser dada pela Mesa Censória da época, como no-lo prova uma carta de Pascoaes a R. Brandão, datada de 26 de Fevereiro de 1927. Por ela ficamos a saber que o «comissário de espectáculos» da altura — Matos Sequeira, delegado do Governo junto do Teatro Nacional — realçando embora o «grande valor literário, filosófico e social da peça», desaconselha a sua representação «por causa do 4.º e 5.º quadro (...), num teatro do governo»<sup>16</sup>.

R. Brandão, menos ingénua do que Pascoaes — e alertado pela demora da resposta oficial — não acredita que o então Director-Geral de Belas-Artes, Augusto Gil, vá contra uma decisão superior. Por isso, diz ao amigo, numa das cartas que então lhe escreve: «Não há repartição no Terreiro do Paço (...) que vá contra a opinião do seu delegado para nos apoiar, a mim e a si! (...) No entanto eu mando-lhe a carta para o Gil — para o meu amigo a ler. (...)»<sup>17</sup>. Nessa mesma carta, encoraja, porém, Pascoaes a estabelecer contactos com «o Trindade ou S. Carlos», antes do encerramento da época, e refere-se com muito empenho ao «prefácio que [Pascoaes] há-de fazer para o *J. C. em Lisboa* — História da peça»<sup>18</sup>. Na carta seguinte, lembra-lhe a necessidade de escrever «um prefácio (...) ou uma *nota final* contando o que se passou e publicando a informação do Matos Sequeira»<sup>19</sup>. Esta deveria acompanhar o texto a editar pela Aillaud e Bertrand, após a estreia da peça. Numa carta de 11 de Março de 1927, Pascoaes ainda admite entregar as provas de *Jesus Cristo em Lisboa*, revistas pelo editor da casa, a Augusto Gil<sup>20</sup>. Mas a tragicomédia não será

<sup>16</sup> B. N., Joaquim Teixeira de Vasconcellos (Pascoaes), «Carta Ms. 26/ 2/1927», Esp., R. B., II-415.

<sup>17</sup> Esp. Pascoaes, Carta Ms. [Março 1927].

<sup>18</sup> As cartas de Pascoaes que permitiriam reconstituir mais detalhadamente a situação, não se encontram, infelizmente, no Espólio de Raul Brandão, depositado na B. N.

<sup>19</sup> Esp. Pascoaes, Carta Ms., [9 Março 1927].

<sup>20</sup> B. N., Joaquim Teixeira de Vasconcellos (Pascoaes), «Carta Ms. 11/3/1927», Esp., R. B. II-416.

representada, o que, em parte, poderá explicar a ausência desse esclarecimento quando o texto vem finalmente a lume.

As tristes peripécias que envolveram a representação da peça — reveladas por um número significativo de cartas que só em parte citámos —, não deixam de antecipar os efeitos do decreto de 6 de Maio de 1927, já então na forja: por premonição ou coincidência se terá escolhido o Terreiro do Paço, lugar sacral do Poder, para a nova crucificação de Jesus Cristo.

Em 27 de Novembro de 1927, já então a rever as provas do livro, R. Brandão escreve a T. de Pascoaes, afirmando a sua disponibilidade para fazer esse trabalho sozinho. Esta data indica-nos, aproximadamente, a da edição da peça. O livro saiu efectivamente em Dezembro de 1927, porque já no último volume da 3.<sup>a</sup> série d'*A Águia* (Out.-Dez. de 1927), encontramos uma recensão a esta insólita obra dramática, assinada por Hernâni Cidade.

A crítica contemporânea, já afeita ao fenómeno do teatro impresso, não se tem preocupado em realçar as marcas que diferenciam *Jesus Cristo em Lisboa* da restante obra dramática dos seus co-autores<sup>21</sup> e potenciam a sua peculiar teatralidade. J. P. de Andrade não deixa, contudo, de assinalar «as potencialidades cénicas» da peça. Por seu lado, Luiz F. Rebello, no interessante e documentado artigo que atrás citámos, refere-se «aos contrastes e ambiguidades originais» que, na primeira e relativamente recente experiência de encenação, levada a cabo pela já extinta Companhia de Teatro Popular, se terão «agravado» de um modo lamentável.

Se *Jesus Cristo em Lisboa* se afasta, pela sua extensão, das coordenadas em que se inscrevem as «peças sintéticas» de R. Brandão, em contrapartida, recupera formalmente o propósito esbatido de um «teatro popular», expresso 30 anos antes nas páginas do *Correio da Manhã*, quando, como crítico teatral, ele preconizava que o drama moderno deveria debater um grande problema social ou psicológico e «ser uma obra que nos fizesse pensar». Ao classificarem a peça como *tragicomédia*, e dado

---

<sup>21</sup> T. de Pascoaes escreve em 1919 o drama poético *D. Carlos*, obra de atmosfera saudosista, que vem a lume em 1925. Luiz Francisco Rebello chama-lhe «drama de símbolos, a resvalar aqui e ali para a alegoria», citando a propósito as palavras do poeta: «depois de Gil Vicente e Garrett, teatro é coisa que não existe em Portugal. O português é muito espontâneo e sincero. A sua arte dá-se imediatamente ao leitor, sem intérpretes; e quando tenta adaptar-se à representação e ao cenário artificial, desfalece e vulgariza-se». *Apud* REBELLO, L. F. — *O Teatro Simbolista e Modernista*, 1979, «Biblioteca Breve», Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, pp. 39-40.



que o género funciona, do ponto de vista pragmático, como um código entre *emissor* e *receptor*, os autores sumariam o projecto que a fez nascer — o de recuperar, num género híbrido, uma forma de teatro popular, dirigida a um público culturalmente diversificado e caracterizada pela fusão do elemento trágico e do elemento cómico, do religioso e do profano, da razão e da loucura. A tendência para a superação das antinomias é, de resto, uma das matrizes da nossa cultura tradicional e nela se situam deliberadamente os autores, ao afirmarem que «Jesus Cristo em Lisboa» é um misto de «tragédia religiosa» e de «sátira social» («Resposta ao *Diário de Lisboa* e a outros jornais», 28/1/1928), concluindo que se trata de «um *auto* embora um pouco original e adequado à época e ao meio»<sup>22</sup>, o que vem reforçar o nosso ponto de vista. Concebida dentro dos moldes de uma genuína tradição teatral (ressonância tardia da «campanha vicentina» de Lopes Vieira?), assim se justifica a convivência, na peça, do sublime e do grotesco, do eterno e do actual, do simbolismo e do realismo. A presença, num dos quadros, de elementos provindos dos mistérios, das moralidades e das fantasias alegóricas — a luta entre o bem e o mal, a localização deste quadro numa catedral, onde contracenam personagens típicas, alegóricas, convencionais, burlescas (para além de Jesus Cristo, o Diabo, os Judeus, as Alcoviteiras, as personagens de condição social elevada ou humilde, etc.), por outra palavras: a emergência do *divino* no plano imanente da existência humana — é bem significativa da intenção dos autores, embora a extensão e o elevado número de personagens deste quadro<sup>23</sup> contribuam, quanto a nós, para o desequilíbrio da peça, sem que, por isso, ele deixe de ser um dos mais curiosos. A frágil unidade dramática da tragicomédia, constituída por sete quadros, é apenas conseguida pela presença divina de Jesus, fio condutor da *soi-disant* acção, a qual se inicia com o seu aparecimento no primeiro quadro, e se conclui, no último, com a sua partida, após nova Ressurreição. Mas a figura de Jesus, como faz notar Hermâni Cidade, «não chega para dar unidade e relevo aos quadros (e) pre-fazer as exigências do concreto numa plateia normal».

<sup>22</sup> In REBELLO, L. F. — *Art. cit.*, pp. 18 e 19.

As reacções suscitadas pela publicação da peça, acusada de ferir o espírito cristão e de «amesquinhar a figura de Jesus» (*A Voz*, 24/1/1928), ou, ainda, de ignorar a verdadeira dimensão de Jesus, ao pô-lo «como personagem numa tragicomédia» (*Diário de Lisboa*, 23/1/1928), levaram os autores a redigir este breve, mas importante texto.

<sup>23</sup> Trata-se do 5.º quadro, da lavra de Pascoaes, mas sugerido por Brandão; e, por fim, reelaborado por ambos, como se deduz dos excertos das cartas que atrás transcrevemos.

Com efeito, mais de cinquenta figuras perpassam pelo texto, predominando as personagens-tipo (algumas, como vimos, recuperadas da tradição literária medieval e quinhentista), que pressupõem um conteúdo semântico estereotipado e que, dado o seu potencial de referencialidade, servem os designios pragmáticos dos seus autores, actualizando no enunciado o código ideológico. Definindo-se relativamente umas às outras por eixos semânticos pertinentes e recorrentes (o estrato social, a riqueza, o poder, a pobreza, etc.) elas são conjecturadas sobre a análise implacável de uma realidade social «actual», reduzida pela sátira à sua «nudez trágica», na expressão de R. Brandão. Algumas são mesmo recenseadas pelos autores: «o Comissário (...) é uma espécie de Pilatos, (...) e outra ainda, como o negociante, os ministros, os banqueiros, os judeus, o poeta, o sábio, etc., já andavam nas ruas da bíblica cidade há dois mil anos [e] fazem hoje parte do nosso meio social que é caricato» (v. art. cit., p. 19). Este esclarecimento põe inequivocamente em evidência a inter-referência dos códigos ideológico e religioso que operam no espaço intertextual da obra, onde, através desse transplante para o presente do tema da *via crucis*, o maravilhoso cristão vem alimentar e redimensionar a alegoria social.

Esta predominância dos tipos (que visa acentuar a identidade do grupo ou da classe) sobre as escassas personagens modeladas e de recorte realista, contribui inevitavelmente para tornar ainda mais problemática a unidade do texto. Os próprios autores, conscientes de que a peça não é estruturalmente dramática, recorrem ao artifício externo do quadro, que permite o emolduramento das figuras, as quais surgem quase sempre ligadas por contiguidade espacial (na serra, no comissariado de polícia, na catedral, etc.). Um tal procedimento não resolve, contudo, o problema da sua inserção no conjunto nem o da ausência de tensão dramática, em virtude de se multiplicarem e alterarem de quadro para quadro, à excepção da figura omnipresente de Jesus Cristo, concebida ao gosto de um imaginário hagiográfico neo-romântico que é a expressão artisticamente *primitiva* de um naturalismo cristão.

A falta de verosimilhança, a subversão da regra das três unidades, o aparecimento de Cristo reencarnado, a refundição de elementos do teatro medieval — a que fizemos referência —, a utilização simultânea de estilos muito diferentes, numa tentativa de caracterizar algumas personagens por traços de linguagem evocativos da sua «realidade» regional, social ou cultural criam, por compensação, um efeito delirante, que advém desse

vertiginoso desfile de figuras e imagens em contraste; e, sobretudo, dessa plurivocalidade surpreendente, que pela *primeira vez* encontramos no nosso teatro do século XX, e que assume um sentido de verdadeira *carnevalização*, na acepção bakhtiniana do termo. A polifonia coincide, pois, e não por acaso, com a libertação do discurso: todos, sem exclusão, têm acesso à palavra, opressores e oprimidos. É, por conseguinte, nesta pluralidade de vozes que reside o sentido profundamente *subversivo* do texto. A presença sempre discreta de Cristo age no sentido dessa metamorfose libertadora, permitindo que a palavra *actue* contra a censura e o poder, sem outra contrapartida que não seja a denúncia de uma ordem social injusta e profundamente mutiladora dos direitos mais elementares do ser humano.

Não estamos, por outro lado, longe de «um teatro cinematográfico», acerca do qual R. Brandão nunca teorizou, embora o tivesse anunciado, e que aqui nos oferece o espectáculo tragicómico de um mundo simultaneamente grotesco e dilacerado por pungentes contrastes. A anulação da incompatibilidade entre o *mimético* e o *discursivo* vai de par com o exaltante sopro de liberdade que atravessa o texto e vivifica esse imenso jogo simbólico em que enunciar é denunciar; em que dizer é contradizer; em que afirmar é negar; em que ser é parecer.

Mas, no intuito de fundamentar algumas das observações feitas, resumamos rapidamente o entreccho da peça: a acção, inspirada no episódio de «O Grande Inquisidor», que domina tematicamente o Livro V de *Os Irmãos Karamasov*, de Dostoievski<sup>24</sup> — em que Cristo regressa à terra, acabando por ser preso e condenado em Sevilha —, desenvolve-se em dois espaços antagónicos e num tempo actual. De um lado, uma aldeia serrana, lugar íntegro, a que surge utopicamente referida «a gente simples, ignorada e tosca qua trabalha a terra», nas palavras directas que de imediato nos aproximam do R. Brandão memorialista de «Balanço à Vida», texto de abertura de *Vale de Josafat* (como se sabe, o último volume de *Memórias*). Do outro, Lisboa, que em contraponto disfórico surge como lugar da degradação, do luxo, da miséria, do poder corrupto, da cobiça. Jesus Cristo, que voltou à terra «para salvar os que sofrem», os *humilhados e ofendidos*, é acolhido numa casa de lavoura, de onde acaba por ser rechaçado pelo próprio Reitor, pequeno empresário de paróquia que, incrédulo, receia a acção subversiva e regeneradora da sua palavra e da sua pre-

---

<sup>24</sup> Cf. DOSTOIEVSKI — *Les Frères Karamasov*, I, «Folio», Paris, Gallimard, 1991, «Le Grand Inquisiteur», pp. 345-68.

sença, impedindo *cavadores e jornaleiros* de o escutarem e de o seguirem. O espaço-Lisboa, onde decorrem os cinco quadros seguintes, desdobra-se em vários subespaços: o comissariado de polícia, a casa de um bairro pobre, a catedral, a sala do Conselho de Estado. Jesus Cristo, mais pela força actuante da sua presença, às vezes dissimulada, do que pela carga apelativa da sua palavra sibilina (no que lembra o Cristo de Dostoievski), produz nas personagens, e em diversas circunstâncias, efeitos imprevisíveis: a confissão e o arrependimento, a recuperação de um amor perdido, o alívio de um sofrimento físico ou moral, a autodenúncia da má consciência e da venalidade, etc. Seguido por uns e vilipendiado por outros, a verdade é que a sua mensagem, *intuída* pelos pobres, pelos marginais e pelos humilhados, é motivo de escândalo e *desordem*. A sua ressonância não é tolerada pelos representantes do poder temporal (os legisladores) que invocam a salvaguarda da ordem pública para, com a cumplicidade da banca, perpetrarem a sua morte. Jesus Cristo é preso na Catedral, espaço profanado pelos adoradores do *ouro-todo-poderoso*, e cuja sacralidade é corrompida pela presença do Diabo. E, em seguida, recrucificado, mas desta vez no Terreiro do Paço — o Gólgota dos novos tempos. A estrutura espiralar da peça torna-se explícita na conclusão, com o regresso de Cristo à aldeia serrana, onde é novamente acolhido na casa de lavoura, por dois adolescentes que o confortam da iniquidade dos homens. Enfim capazes de apreender o significado transcendente da sua presença, eles representam, segundo os autores, a esperança no futuro. O propósito deliberado de pôr em evidência, através de uma sátira radical, a «feroz realidade» (palavras de Brandão), o abuso e a corrupção do poder, a injustiça social, não pode contudo desligar-se de um outro, também explicitado pelos autores: o de «despertar nas almas o espírito cristão». Já em 1901, no notável opúsculo *O Padre*<sup>25</sup>, R. Brandão afirmara que «a luta pela vida é tão feroz que o homem não tem tempo para pensar em Deus» (p. 8). Mas conclui que a religião, sobrevivendo a todos os ataques «é como certas plantas que rebentam quando as julgamos de todo destruídas» (p. 28). A visão fundamentalmente cristã e utópica de R. Brandão (mais radical e voluntarista do que a de T. de Pascoaes) coexiste, porém, com um anticlericalismo radical que, no referido opúsculo, se exprime na distinção entre «o padre eleiçoeiro (...) intriguista (...) para quem a religião é um ofício» e «o padre

<sup>25</sup> V. BRANDÃO, Raul — *O Padre*, Lisboa, Vega, 1982.

Citamos a partir da 1.ª edição (Lisboa, Liv. Central, Gomes de Carvalho Editor, 1901).

simples e austero, a grande figura do sacerdote, nunca mais necessária na terra do que hoje» (p. 20). A falsa consciência humanitária de uma igreja reduzida a instituição e a instrumento do poder, que se serve da palavra evangélica para, desvirtuando-a, manipular e gerar a culpabilidade dos que a ouvem, é também violentamente denunciada na peça pelos seus autores. Não esqueçamos que T. de Pascoaes, na *Arte de ser Português*<sup>26</sup>, afirma a dado passo, desvelando a sua heterodoxia, que «foram os interesses políticos que levaram Afonso Henriques a submeter a Igreja lusitana, durante tantos anos separada de Roma, à Cúria» (p. 103). O seu pensamento teológico e poético, imbuído de um sentido de fraterna humanidade que se exprime numa vigorosa adesão à realidade visível e temporal, não podia obviamente conformar-se com a intolerância e o dogmatismo violento.

Os autores manifestam uma comum relutância em admitir a trans-substanciação da realidade crística na forma totalizadora de uma igreja (ao tempo) atolada em negócios, compromissos políticos, tentacularmente ramificada em instituições lucrativas, ou dissimulados feudos, e mais empenhada em simbolizar uma forma de poder religioso do que em representar autenticamente Cristo. Só assim se compreende a violência das reacções que a peça desencadeou — desde o impedimento da representação até à histeria de que a imprensa se fez eco. O lúcido inconformismo religioso de Pascoaes e Brandão configura-se de forma particularmente expressiva nas falas, por assim dizer complementares, do Anarquista, do Diabo e do Judeu que em momentos diferentes contracenam com Jesus Cristo. O Anarquista é o suporte de ideologemas que nos remetem para a obra ficcional de R. Brandão, lembrando-nos o Anarquista de *História Dum Palhaço* (1896), com «gestos de profeta» e «rasgos de visionário»<sup>27</sup>. Ao evocarem «a miséria e a dor humana», Jesus Cristo e o Anarquista surgem-nos paradigmaticamente como dois pólos contrários em relação de simetria: enquanto um é portador da palavra de salvação, que reacende a esperança num futuro redentor, o outro é o apóstolo da revolta imediata e da destruição regeneradora. Contudo, essa oposição semântica esbate-se: se ambos são *profetas*, o que significa etimologicamente que *falam* em nome

<sup>26</sup> PASCOAES, Teixeira de — *Arte de Ser Português*, [1915, 1920], Lisboa, Edições R. Delraux, 1978.

<sup>27</sup> Cf. BRANDÃO, Raul — *História dum Palhaço*, Lisboa, Livraria de António Maria Pereira — Editor, 1890, p. 90.

do *Outro*, justifica-se que, no encadeamento discursivo, o plano simbólico do milenarismo se cruze com o plano ideológico da revolução proletária, e Jesus Cristo seja caracterizado como «um deus anarquista das alfurjas», ou como «um homem perigoso que sabe falar aos desgraçados». É o Judeu, representante da banca e enviado dos legisladores, que o procura na catedral, lugar nuclear na economia topológica da *tragicomédia*, apontando-o aos soldados e convidando-o a voltar aos altares, porque as suas teorias «não se podem aplicar»: «Vivo só podes ser motivo de escândalo e de dor (...). Em verdade não podemos com o teu peso vivo». Ora o peso que historicamente Jesus Cristo adquiriu é justamente «o seu peso morto», na medida em que a religião pôde ser utilizada como instrumento de opressão e de miséria, quando não de tortura, «contribuindo para conter os desgraçados» e «falando-lhes da outra vida» (pp. 100-1).

Em contraponto, as falas do Anarquista: «o que me mete medo é a injustiça e a abjecção» (p. 49). E, noutro passo, evocando «os que morrem de miséria e de frio: (...) os que parecem ter sido criados para o vício e o crime», afirma «tenho-os aqui no coração, como uma chaga». Acrescentando ainda: «Resistir é que é preciso. Lutar contra os que nos calcam!» (p. 47). O Anarquista e Jesus Cristo definem-se, por conseguinte, pela comum capacidade de se identificarem com a humanidade inteira, de comungarem no seu sofrimento até ao sacrifício individual e redentor. A razão desta contaminação semântica é esclarecida por R. Brandão em «Balanço à Vida», o texto de abertura de *Vale de Josafat*: «a única acção válida tem um fim idealista ou representa um sacrifício»<sup>28</sup>. A figura de Jesus Cristo, na sua ambivalência fundamental, ora é contestada na sua dimensão humana, ora o é na sua dimensão divina. Acusando-o de ser o símbolo de uma religião contraditória e cúmplice de uma ordem desumana que se vai perpetuando pela perda do sentido da fraternidade, a fala do Anarquista, corroborada pelas acusações do Judeu, reactiva paradoxalmente a dimensão subversiva que a palavra evangélica assumiu quando foi mediadora do sentir colectivo dos pobres e excluídos, e a expressão de um puro sentimento de irmanação.

Nas falas do Diabo, menos pragmáticas, predominam os filosofemas racionalistas, que se contrapõem dialecticamente, através de uma argumentação cerrada, ao pensamento de um Cristianismo genuíno. O brilho da

---

<sup>28</sup> BRANDÃO, Raul — *Vale de Josafat*, III Vol. de *Memórias*, Lisboa, Seara Nova, 1933, p. 32.

sua eloquência, chispando uma ironia voltairiana, choca frontalmente com o quase-silêncio de Cristo e a simplicidade cristalina da palavra evangélica. Já o Pita, de *História dum Palhaço* — «um misto de filósofo e de ladrão» —, denunciava «o vício de raciocínio com o qual se chega a tudo... Até a ministro...»<sup>29</sup>. A dicotomia *intuição/razão*, que atravessa as obras brandoniana e pascoaesiana, vem, no caso de Brandão, de muito longe: dessa mesma *História dum Palhaço*, onde se diz que «A razão não basta (...). A maravilhosa intuição é que por vezes nos vale para arrancarmos um pedaço ao desconhecido...»<sup>30</sup>.

*Jesus Cristo em Lisboa* oferece-se como uma *imago mundi* grotescamente anacrônica, cujo significado simbólico se manifesta através da ironia dramática e da paródia. A diversidade de personagens e as suas falas contraditórias e simultâneas criam uma dinâmica própria, que está na origem daquele efeito «cinematográfico» a que atrás aludimos, e que nos permite ter uma visão global de uma realidade heterogénea, decalcada sobre uma sociedade actual, irremediavelmente dividida. O princípio subversivo da peça reside na *desconstrução* irónica do discurso autoritário do *poder* e na emergência de um mundo dialogizado, onde a fé se confronta com um sistema de contradições permanentes. E esse mundo insano, de que Cristo (ou qualquer ideia de fraternidade) está cada vez mais ausente, é aquele em que vivemos. Um mundo ameaçado pela revolta dos excluídos e pela vingança dos humilhados, que avança para o abismo, sem que a consciência dilacerada de alguns homens de boa vontade o possa impedir — um mundo que, como diz Raul Brandão, «é uma mentira monstruosa»<sup>31</sup>.

O fascínio de Pascoaes e de Brandão pela figura crística, exaltada na sua dimensão divina e humana, é uma das razões desta significativa convergência de pensamento, consubstanciada no inconformismo de uma obra comum, onde a realidade histórica nunca é subalternizada. Para o poeta de *Regresso ao Paraíso*, «Deus é o Homem infinito» e o poeta aquele que «auxiliando a alma popular no seu doloroso e obscuro trabalho revelador, (lhe) mostra o rumo divino que ela deve seguir (...)»<sup>32</sup>.

Para o autor de *O Pobre de Pedir*, Jesus Cristo é «a humanização mais perfeita da divindade sobre a terra», e não sendo a vida possível sem

<sup>29</sup> Cf. *ob. cit.*, pp. 90 e 94.

<sup>30</sup> *Ob. cit.*, p. 168.

<sup>31</sup> BRANDÃO, Raul — in «Balanço à Vida», *Vale de Josafat*, Lisboa, Seara Nova, 1933, p. 39.

<sup>32</sup> Cf. *Arte de Ser Português*, p. 101.

consciência religiosa, a fé autêntica, quando concretizada numa *praxis*, pode viabilizar «a grande e única Revolução Salvadora», através da «verdadeira cristianização do mundo»:

«Espero na lei divina e, se não puder ser, na lei humana...»<sup>33</sup>

RAUL BRANDÃO

*Maria João Reynaud*

---

<sup>33</sup> In «Balanço à Vida», *ob. cit.*, p. 31.