

- Dez anos depois: do Ensaio e Projecto ao Direito e Representação.
Nuno Pinto Ribeiro
- Know Thyself
David Alexandre Ellwood
- Why did the judges cross the road? Reflections on a contemporary spectacle of judicial authority.
Leslie J. Moran
- Justiça, comunicação e globalização: para uma alquimia da cultura.
Joana Aguiar e Silva
- The conflict between freedom of expression and reputation rights in Portuguese case law.
Maria Clara Sottomayor
- Performance before the Law: The Life and Death of Homo Juridicus.
Alan Read
- Le frère d'Alcmène: Molière, vie et légitimité.
Cristina Marinho
- Ritos cénicos de justiça em Auto de Solstício de Inverno, de Natália Correia.
Armando Nascimento Rosa
- As Prisões do Estado Novo: dispositivos especiais de vigilância e punição.
Susana Pereira/ Gonçalo Canto Moniz
- Lembrar é Resistir: o relato de um espetáculo no qual o espaço é o protagonista.
José Carlos das Santos Andrade
- Educação e criação artística: o caso do grupo de teatro ATRUPEÇA.
Sílvio Benevides
- From Crime to Punishment and Back: Lights of Comedy, Shades of Tragedy in The Merchant of Venice.
Nuno Pinto Ribeiro
- Paradise Lost in Africa and in Europe, with Brett Bailey, the Mesmerizer, in Charge.
Kalina Stefanova
- Law and Film on Lacan's Couch.
Maria Aristodemou



TEATRO DO MUNDO |

DIREITO E REPRESENTAÇÃO

LAW AND PERFORMANCE



Ficha Técnica

Título: Direto e representação | Law and Performance

Coleção : Teatro do Mundo

Volume: 10

ISBN: 978-989-95312-7-7

Depósito Legal: 401279/15

Edição organizada por: Cristina Marinho, Nuno Pinto Ribeiro e Tiago

Daniel Lamolinairie de Campos Cruz

Comissão científica: Armando Nascimento (ESCTL), Cristina Marinho

(UP), Jorge Croce Rivera (Uévora), Nuno Pinto Ribeiro (UP)

Capa Foto: ©Rogov Bundenko - 2014 | Kristina Shapran (Russian ballerina)

Projeto gráfico: Cristina Marinho e Tiago Daniel Lamolinairie de Campos

cruz

1ª edição

Tiragem: 150

© Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto

Vedada, nos termos da lei, a reprodução total ou parcial deste livro, por
quaisquer meios, sem a aprovação da Editora.

<http://www.cetup.p>

Comissão Científica:

Armando Nascimento Rosa (Escola Superior de Cinema e Teatro, Instituto Politécnico de Lisboa)

Cristina Marinho (Universidade do Porto)

Jorge Croce Rivera (Universidade de Évora)

Nuno Pinto Ribeiro (Universidade do Porto)

Organizadores:

Cristina Marinho

Nuno Pinto Ribeiro

Índice

- 9 Dez anos depois: do Ensaio e Projecto ao Direito e Representação.
Nuno Pinto Ribeiro
- 17 Know Thyself
David Alexandre Ellwood
- 35 Why did the judges cross the road? Reflections on a contemporary
spectacle of judicial authority.
Leslie J. Moran
- 77 Justiça, comunicação e globalização: para uma alquimia da
cultura.
Joana Aguiar e Silva
- 103 The conflict between freedom of expression and reputation rights
in Portuguese case law.
Maria Clara Sottomayor
- 115 Performance before the Law: The Life and Death of Homo
Juridicus.
Alan Read
- 143 Le frère d'Alcmène: Molière, vie et légitimité.
Cristina Marinho
- 165 Ritos cénicos de justiça em *Auto de Solstício de Inverno*, de Natália
Correia.
Armando Nascimento Rosa

181 As Prisões do Estado Novo: dispositivos especiais de vigilância e punição.

Susana Pereira/ Gonçalo Canto Moniz

203 Lembrar é Resistir: o relato de um espetáculo no qual o espaço é o protagonista.

José Carlos das Santos Andrade

237 Educação e criação artística: o caso do grupo de teatro ATRUPEÇA.

Sílvia Benevides

273 From Crime to Punishment and Back: Lights of Comedy, Shades of Tragedy in *The Merchant of Venice*.

Nuno Pinto Ribeiro

293 Paradise Lost in Africa and in Europe, with Brett Bailey, the Mesmerizer, in Charge.

Kalina Stefanova

313 Law and Film on Lacan's Couch.

Maria Aristodemou

Dez anos depois: do Ensaio e Projecto ao Direito e Representação.

Nuno Pinto Ribeiro

Universidade do Porto, C.E.T.U.P.

O C. E. T. U. P., Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, oferece neste volume o essencial das comunicações apresentadas ao seu décimo encontro anual, que reuniu no início de Julho de 2014 estudiosos portugueses e estrangeiros na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Sob o signo da cooperação interdisciplinar orientada pela referência matricial do teatro e do drama, prosseguindo no caminho aberto por aquele primeiro colóquio na Reitoria da Universidade, de 2006, que esboçou a traço firme o plano de intervenção de um Centro de recente criação (*Teatro na Universidade, Ensaio e Projecto*, de 2007, iria registar em livro o evento), os participantes reflectiram desta vez acerca das sugestivas aproximações entre a dimensão jurídica da vida social e a representação, eixo conformador de fecundas homologias e núcleo gerador de outras expressões culturais que com elas estabelecem cúmplices relações, de geografia e incidência variáveis, é certo, mas sempre num plano de recíproca iluminação. *Direito e Representação*, portanto: o espaço de partilha desenhado num itinerário que não dita, na sequência dos trabalhos em que se desdobra, juízos de valor ou prioridades na leitura, entregando, antes, ao leitor a responsabilidade na escolha de um caminho.

O livro abre com uma contribuição da Universidade de Harvard: **David Alexandre Ellwood** guia-nos numa demanda do infinitamente

pequeno, buscando franquear os limites do indivisível e sondar o universo instável das partículas da matéria, o que obriga a uma interpelação do sentido da vida e da relação do ser humano com o saber científico. Do espaço físico sombrio de catacumbas e de um cárcere de volutas de aço e cimento, talvez metáfora da entrega absoluta à tirania de uma pesquisa perigosamente nas bordas do absurdo, o viajante, qual Dante em versão pós-moderna conduzido por um enigmático Virgílio, emerge finalmente para a reconfortante paisagem de um lago e o horizonte aprazível de um sol que se põe, mas o seu lacónico anfitrião detém-se numa réplica inconclusiva que deixa o leitor no exasperante limiar da revelação. Não é por certo despidendo que o autor deste texto interrogativo seja um físico, não um ficcionista ou dramaturgo: à vocação interdisciplinar é desde logo lançado o repto, sob o signo socrático do conhecimento de si mesmo (*knowthyself*), a que os restantes ensaios cuidarão de responder.

A teatralidade da ordem jurídica, os rituais que potenciam a autoridade e favorecem a legitimação: eis o testemunho de **Leslie J. Moran**, da Universidade de Londres (*Birkbeck College*). Um espectáculo algo desconcertante, interpretado por juízes do Supremo Tribunal: na via pública, no curto trajecto entre o edifício do Supremo Tribunal e a Catedral de Westminster, os magistrados, no espaço incongruente da urbe comercial e capitalista, desfilam trajados a rigor e na observância de uma coreografia minuciosa e de fortíssima carga simbólica. A deliberada projecção da majestade do ofício e da sua aparentemente paradoxal integração na pulsação quotidiana do homem comum, aqui

apenas revelada na singeleza do episódio, ilustra afinal uma complexa estratégia de legitimação da justiça de que o olhar atento do autor regista o momento efémero para depois procurar desvendar a teia de motivações políticas, sociais e ideológicas que lhe subjaz. Mas a solenidade do procedimento ou os padrões formais de funcionamento da justiça nem sempre devem ser referidos a uma intenção elitista de confirmação da autoridade. A voragem de uma sociedade de informação dominada pelo mais frenético sentido do imediatismo e pela obsessão da informação em tempo real podem exercer uma pressão por vezes insuportável sobre as instituições judiciais, tendendo a profanar o seu espaço próprio e a perverter a lógica dos seus procedimentos. Esta constelação de referências que envolve a cultura, a justiça e a comunicação, e toma como mote um sugestivo texto do século XVIII de Matias Aires, merece a atenção de **Joana Aguiar e Silva** no seu esforço, por vezes filosófico e especulativo que nunca prescinde, todavia, do recorte objectivo do argumento: assim se denuncia a globalização, que tudo submete ao quantificável e ao sucesso populista, ameaçando contaminar juízes e tribunais, sorvê-los na avalanche do espectáculo e do efémero e preordená-los aos interesses da monstruosa figura ubíqua e totalitária da «opinião pública», e a trivialização da justiça, perigosamente ancorada na neutralização de mecanismos éticos e na narcotização e alheamento dos cidadãos e das comunidades. Em discurso pragmático e incisivo intervém depois outra jurista, **Maria Clara Sottomayor**, para examinar brevemente o conflito aberto, na prática judicial portuguesa, entre dois direitos fundamentais, o do bom nome e

reputação e o da liberdade de expressão. A ausência de uniformização jurisprudencial, que faz recair na inclinação e sensibilidade dos juízes a solução dos casos concretos, a atitude defensiva do Tribunal Constitucional, que opta por não se pronunciar sobre a matéria, preferindo confiar no juízo dos tribunais perante que tais questões se suscitem, ou ainda o generalizado entendimento restritivo em relação à divulgação de aspectos da vida de figuras públicas, à denúncia de abusos de instituições ou à crítica de decisões judiciais especialmente controversas têm aberto espaços de alguma incerteza que a autora documenta com recurso ao exemplo vivo e impressionante. Da Universidade de Londres, agora do *King's College*, chega-nos a contribuição de **Alan Read** e, com ela, a interrogação do nosso lugar na sociedade contemporânea e do alcance da função constitutiva da autoridade que investe o ser humano no estatuto precário e amovível de sujeito de direitos. Abrindo com uma breve nota acerca de um julgamento de nulo impacto público ou mediático, mas relevantíssimo para o litigante que queria ver reconhecida a sua condição de estudante a tempo inteiro (dessa simples definição decorriam as vitais prerrogativas que queria ver reconhecidas perante a municipalidade), o autor conduz-nos através de várias estações de um percurso reflexivo que inclui a sua experiência enquanto estudante de arte dramática e de actor (o juiz Azdak na peça de Brecht *O Círculo de Giz Caucasiano*), de leitor de narrativa que é registo do paroxismo da violência e do terrorismo de Estado (*Na Colónia Penal*), ainda o espectador da representação do texto de Kafka em versão dramática, a prolongar, com o cair do pano, o sentimento perturbador

que vê nos rostos anónimos que se dirigem à saída e às ruas da cidade a sombra de uma verdade terrível refractada no palco, a do ser humano como simples construção legal na iminente morte do *homo juridicus*. Em seguida, *Amphitryon*, de Molière, em exercício ainda não suficientemente explorado pela tradição crítica, é-nos oferecido por **Cristina Marinho** numa indagação arrojada e atenta aos sentidos abertos nos silêncios da peça, seja na revelação de uma resistência à convenção que vive nos interstícios do texto, seja na interrogação da presença ausente de um irmão rasurado de certo legado clássico, a quem caberia a redenção da figura feminina, ou, ainda, na sugestiva ausência desta na cena final e na consequente negação da sua voz em veredicto que qualificadamente a envolveria como parte interessada. O teatro de Natália Correia e a sua última peça, *Auto do Solstício de Inverno*, escrita em 1989 e com estreia no mesmo ano, é, acto contínuo, objecto da leitura estimulante de **Armando Nascimento Rosa**: o cruzamento do legado cristão e do fundo pagão, a dessacralização do mito, o envolvimento ritualístico de uma acção depurada e intensa habitada por personagens de nomes fortemente evocativos da memória trágica do Ocidente constituem, em ligeiro e rude enunciado, aspectos a que o autor dá competente expressão. A expressão dramática cede os seus direitos, em seguida, a breve visita às prisões políticas do Estado Novo, examinadas enquanto testemunhos arquitectónicos da repressão dotados de forte carga simbólica e de uma configuração de deliberada funcionalidade: **Susana Pereira** e **Gonçalo Canto Moniz** explicitam a lógica estrutural dos edifícios e o sentido da distribuição do espaço presidiário,

contextualizam o quadro da política criminal que subjaz à sua utilização e iluminam o percurso dessa visita com o documento oportuno e esclarecedor. Depois a igualmente valiosa contribuição que em dois momentos nos chega do Brasil. O primeiro retoma a ideia do espaço da prisão, agora como protagonista da acção dramática. É o impressionante registo da peça *Lembrar é Resistir*, representada pela primeira vez em 1999, dez anos após a publicação da Lei da Amnistia, com texto (ainda inédito) construído a partir da memória dos sobreviventes dos cárceres da ditadura e levado à cena em espaço sinistro que fora palco do sofrimento dos condenados, é-nos oferecido, num saber de experiência feito, por **José Carlos Andrade**: uma revisitação ao local do crime, espaço que é protagonista da acção dramática (de facto uma revisitação verdadeira e própria para os muitos actores da companhia que aí penaram como prisioneiros), estação ainda povoada de fantasmas e perturbadoras memórias, de uma intimidante solenidade capaz de infundir nos espectadores um sentimento esmagador e quase religioso. Num segundo momento, **Silvio Benevides** discute o lugar do teatro na educação e na formação da cidadania e, no quadro dessa atitude crítica, dá-nos conta da experiência da companhia de teatro ATRUPEÇA, concebida como extensão universitária, dirigida à intervenção cultural em zona de gente pobre da Baía, empenhada «...na representação do irreal que se pretende real» e dona de uma vida atribulada mas intensa, permanentemente entregue à sua vocação de resistir e esclarecer. Às afinidades electivas entre direito e a representação em *O Mercador de Veneza* (*The Merchant of Venice*), ao papel que na peça é reservado à

retórica forense e à *cena do tribunal*, com o que daí decorrerá na leitura da comédia, se refere o texto seguinte, de **Nuno Pinto Ribeiro**, centrado na interrogação de uma criação dramática shakespeariana de controversa qualificação. Mas o drama sugere outras aproximações e cumplicidades. A documentação de episódios da história colonial, em exposições de impressionante crueza e de pungente efeito de revelação, inspiradas no magistério do dramaturgo sul-africano Brett Bailey, desenha a estrutura de uma peça que envolve hipnoticamente o observador/ espectador e lhe instila um perturbador sentimento de culpa: é a proposta da estudiosa búlgara **Kalina Stefanova**, atenta, ainda, às relações perigosas de uma criação dramática comprometida com a interpelação do público através do seu envolvimento mágico no ritual e na redescoberta catártica de uma identidade colectiva em momento de mudança. Em mais uma contribuição da Universidade de Londres (*Birkbeck College*) chega-nos o texto que encerra este número do *Teatro do Mundo*. **Maria Aristodemou**, em proposta de assumida inspiração lacaniana, dá voz à emulação de diversos saberes, o direito, a literatura, o jornalismo, o cinema e a psicanálise, convocados em acareação mobilizadora de argumentos rivais em favor da explicação do crime e da autorrepresentação do agente: mais do que a factualidade jornalística ou a lógica perseguição judicial do facto, ou mesmo os horizontes rasgados pela imaginação ficcional, os processos do inconsciente e a inscrição refractada na linguagem da presença reveladora do desejo, conclui, desbravam a via qualificada para a descoberta da verdade.

Aos participantes, nacionais e estrangeiros, é devida a nossa gratidão pelo seu esforço e pela generosidade na entrega dos seus textos para publicação. Agradecimentos são extensivos a todos quantos animaram as sessões ou simplesmente nos honraram com a sua presença. Seria talvez escusado dizer-se, finalmente, que as contribuições que integram o volume são da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

Know Thyself

David Alexandre Ellwood
Harvard University

March 10, 2015

It's a spectacular site, on the slopes of Mount Parnassus, overlooking the Pleistos Valley, where the eternal Delphic flame once whispered to the inner hestia of Apollo's Temple. Here the words of Gods caressed the lips of Pythia, while seekers entered a landscape of myth and mortal made one. Only in such a place can the transcendent move human tongues, can men and women struggle with the fleeting language of Gods, can the cosmic axis lead the fates of Kings and conquerors. But it is also here that you will find the words of a maverick, Thales of Miletus (c. 624 - c 546 BCE), carved into the temple forecourt:

γνωθι σεαυτόν

Bertrand Russell wrote "Western philosophy begins with Thales", Aristotle regarded him as the first philosopher, others have lauded him as the first mathematician and *Father of Science*. To the modern eye, it might seem strange to see Thales' maxim inscribed at the entrance of an oracle. But is it? Thales may have been the first to distill geometrical truth from reason, but to the ancient supplicant the world was of one piece. Thales may have seen the world anew, usurped the divine,

rejected the mythological, but did he unfold the natural order in plain view? Not quite. For in the shadows of those mystical fumes remains a dark truth, that science, ancient and modern alike, finds its source deep in the wellspring of a human mind, in a place out of sight to the instigator, where only the oracle hides.



Two and a half millennia have not dispelled the mystery that pervades our human odyssey, but a priestly cast no longer speaks of it in mythical verse, nor answers the questions of girls and boys. Yet the passing of times weaves a story that can still be told, of a cosmos that awakens to itself, of a journey to the philosopher's stone and a creature forged from the stars but who forgets what matters. To know thyself today we must not look back at the temple ruins, but turn instead to the

crucible of a modern era, giant experiments where mind and machine make one.

In an attempt to forge a modern narrative of who we are, I would like to tell the story of physics from the perspective of a singular man, lost and seeking answers in a world that abandoned all reason, who finds in his soul a guide to the atoms, and embarks on a quest that unlocks his heart through the substance of flesh. My writing is still at a very preliminary stage, and will undoubtedly undergo a thousand and one more revisions, but in gratitude to the organizers of this conference I dare to share a vignette of what might be. However, the context is foreign, so let me begin by setting the stage with a little background to multinational multidisciplinary enterprise that has become modern particle physics.

CERN

The latest drama in fundamental physics plays out on a huge set near Geneva, straddling the border between France and Switzerland. Its actors are tiny subatomic particles and its plot is one of adventure and discovery, the epic quest for the elemental constituents of our world. The European Organization for Nuclear Research or CERN¹ was founded in September 1954 and is now the world's largest particle physics laboratory. Sixty years after its founding CERN employs 2,300 staff alongside more than 10,000 associates, any number of which are either visiting or working remotely on the experiments twenty four hours a

¹ Originally Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire

day. Their task is to catalogue the elementary fragments of matter and interaction that make up the material universe.

But CERN is much more than a physics laboratory, it's a scientific organization that transcends borders like no other. With 21 member states and the active participation of institutions in 75 countries worldwide, CERN is a model of international cooperation with an impressive record of scientific and diplomatic achievements. The laboratory fostered collaboration of American and Soviet scientists throughout the Cold War, and continues to span political divides, bringing together researchers from Iran, Israel, and the Palestinian Authority, as well as many other disparate nations in a common scientific vision, a vision that unites and inspires rather than divides, and whose significance has been formally recognized with observer status in the General Assembly of the United Nations since December 2012.

Change and Permanence

The enterprise of particle physics is to explore the microcosmos, the world of particles that live deep inside the nucleus of an atom, as well as to conjure up their more exotic relatives, massive but transient cousins that once filled the nascent universe. The quest for the indivisible dates back to the origins of science, when the first greek philosophers sought to understand the nature of change. How can a seed grow into a flower, or an acorn a tree? Change is everywhere in the organic and inorganic world, and continues to enchant our experience

with a kind of magic. How can a child not be amazed by the disappearance of salt crystals in a glass of water?

Fifth century BCE philosophers such as Zeno and Parmenides speculated that motion and the changing forms of matter are illusory, arguing that anything that was real and permanent could not take part in such phenomena. Basing their ideas on various paradoxes and dismissing any form of magic - the creation of something from nothing - these philosophers inferred that the world of flux is an illusion, indeed change itself is impossible! Parmenides concluded that nothing can be said of the eternal unchanging nature of reality other than it exists - *"Being is, non-being is not"*.

Enter Democritus

Leucippus and Democritus challenged this point of view by positing a fundamental limit to divisibility. They supposed that all matter is ultimately made up of tiny indivisible particles called atoms² which can combine in various ways to animate the phenomenal world. These atoms were to form the ontological basis of the real world, eternal and immutable in every aspect except their position, which was assumed to be constantly in flux. This remarkable theory has great explanatory power and represented a tremendous leap forward at the time. It survived in only slightly elaborated form for over two millennia and still represents a common but naive understanding of the physical worldview.

² From the Greek *ατ ομοσ* meaning uncuttable.

The Particle Zoo

In modern science atoms retain their conceptual role as the irreducible components of chemical elements, but are no longer regarded as indivisible or immutable. The tragic use of atomic weapons at Hiroshima and Nagasaki stands as a grave testament to the divisibility of the atom, and every high school student is now taught that atoms are not fundamental, but should be thought of as systems, consisting of a dense nucleus made up of protons and neutrons, surrounded by shells of orbiting electrons. The proton is positively charged, and the chemical identity (or atomic number) of an element is determined by the number of protons in its nucleus, a quantity that must be balanced by an equal number of oppositely charged electrons in its orbital shells to achieve an electrically neutral atom.

The science of chemistry results from the interplay of electrical forces between atoms, whereas nuclear physics is the concern of powerful short range forces acting within the nucleus. Modern particle physics takes this still further, seeing neutrons and protons as composites themselves, extending the search for fundamental particles to a host of progressively less stable fragments of matter collectively known as hadrons and leptons. The forces acting at these minute scales are also modeled by particles, called gauge bosons, and the whole menagerie is held together by an even more exotic invention of particle physics called the Higgs or “God Particle”. This latter artifice invokes a kind of phase transition that saves the entire theoretical contraption from its *prima-facie* inability to introduce mass in a natural way.

Lost in Explanation

To all intensive purposes however, most everyone today remains imbued in the worldview of a universe made up of tiny fragments of immutable matter, whatever their names might be. An unfortunate consequence of such naive materialism is that the modern human endures a severe state of alienation, very different from the mythos of prescientific cultures. What are the consequences of this dearth metaphysical landscape, both for the individual and society? How are we to draw meaning and cohesion from a cosmology that reduces life to the dynamics of inert matter and chance?

To confront the existential dilemma of the modern era I am working on a narrative that seeks to debunk the naive materialism of popular culture, while at the same time outlining a few of the novel conceptions brought to light by modern scientific inquiry. The story takes shape in 1914, loosely following the historical events leading up to the outbreak of the First World War. The protagonist, named Roland, becomes progressively distressed as the cultural powers of Europe embroil themselves in a brutal and savage war. Unable to bear witness to the events, he escapes to Switzerland, where he seeks solitude and time for reflection on the nature of the human condition.

While hiking in the mountains one afternoon Roland is engulfed by a freak avalanche that leaves him buried under a mountain of snow. In a vain attempt to escape the morass, he finds himself taking part in a fantastical adventure that transcends both space and time. Dazed and confused, his search for meaning in the external world is transformed

into an inward journey through a dreamlike landscape of mountain peaks and valleys. In a series of encounters, Roland learns about natural law while seeking a meaningful rapprochement to the physical world through metaphorical representations of scientific discoveries.

The following excerpt is taken from his penultimate adventure, where he arrives at present day CERN to visit one of the large experiments made famous in 2012 after discovering the “Higgs Boson”, the missing particle needed to complete what physicists call the Standard Model. We join the action as Roland is being ushered through a rapid tour of the facilities before meeting with a mysterious man who sets Roland thinking about the nature of human progress.

Roland meets ATLAS

“It’s underground, you see, the theater that you’re looking for. Nobody does anything outside anymore, it just doesn’t make sense. Too much noise, you wouldn’t see anything outside, only nonsense. You understand, don’t you? It’s obvious I think. Besides, it would be dangerous. We pride ourselves on safety you know, that’s what they don’t understand. The ridiculous things they write about us. They don’t understand anything.”

The stocky little man rushed on almost as hurriedly as he talked, but Roland wasn’t listening any more. He took a deep breath, yearning to merge with the vivid green landscape that he once knew. It was still here he thought, in pieces at least. His agitated little guide was from the laboratory, an official of some sort called Müller, bustling with certainty and fastidiously groomed, nothing like the scientists Roland had once know. He was taking him to the great instrument, the one that Roland had been so curious about. But Roland was very tired now, and the mechanical little man babbled on and on, never leaving a moment of silence, silence that Roland badly needed. His senses were weakened by the ages, but he couldn’t help

thinking that this eternal landscape was stiffer and less vital than it had ever been, as if the animal had been sucked out of it. Only the mountains seemed real to him now, the only constant witness between then and now.

"Excuse me, I must stop for a moment" said Roland. A hollowing weakness rose up inside of him. "Please!"

But the rushed little man continued on without listening as Roland crumpled and collapsed onto the pavement.

Turing in impatience, Müller squealed and ran back to aid Roland, but his words belied any concern but his watch. "Please Sir, we must hurry, they are waiting".

Gravity had brought Roland a moments reprieve. His guide carried on talking but Roland heard nothing further. He gazed away, yearning for friends passed, utterly transfixed by the mountains. Still raw, still silent, still looking on. They reminded him that he was not what he was, and nothing around him could ever be the same. Yet they were still there. Giant, eternal, irresistible.

After a few brief moments of calm, Roland regained his strength and continued on until they reached a domelike structure, more alien than human in its architecture, an entrance he was told, into the underground chasm that housed the great machine. A labyrinth of elevators and corridors penetrated the dark caves of a primeval world, but the delicate silhouette of bison was replaced by room after room of flat screens, emitting a ghostly light that ebbed and flowed around each approaching corner. Roland saw a young woman bent forward over one of the screens, as if looking into a mirror. The characters she gazed at seemed to lose themselves in her eyes, which remained motionless. All the desks around her were empty, and her lonely figure filled the room with a vacant sort of solitude.

Finally they emerged from another elevator and passed through a short corridor into a brightly lit tunnel.

"This is it!" the man declared.

The tunnel housed a shiny tubular cylinder, plumbed with an array of cables and wires that gently wound its way forwards and backwards, as far as the eye could

see. A slight turn in the tunnel gave Roland the feeling that the whole structure was turning in on itself, as if the laboratory was slowly leading inwards.

"We're recalibrating now" explained Müller, "otherwise we couldn't be here." He paused for a moment, as if reflecting on what he said. Then, suddenly continued. "It's quite safe outside the tunnel, but when we're taking measurements, you can't come inside".

Roland was intrigued by the irony, how the scientist looks at the world by measuring it, yet those same measurements have forbidden him to get close to it. He remembered the burns on Henri's fingers, and dear Pierre and Marie. Their's was an epic that no one expected, the solid immutable world of Democritus had crumbled in their hands, and they with it.

Roland's thoughts turned back to his friend, whose mind was the stage from which so many secrets had poured forth. But for the people, he thought, for their hopes and fears, for their humanity and their democracy, the laboratory must speak. Only in the mountains is one free, in the valleys and the plains, man has built his home and populated it with a habitat of machines, and Roland was face to face with their Goliath.

Roland arrived at the sunken monolith like a pilgrim to Kailash, but there were no devotees circumambulating the tunnel. The actors in this drama were tiny subatomic particles called protons, an ancient conglomeration of elementary matter and glue that condensed out of the early universe less than a second after creation.

"They come in both directions, very fast, very very fast". Roland listened on as the little man explained that the two beams of particles are spun on a giant wheel of frozen magnets until they reach fantastic speeds. Only then are they ready to perform a kind of cosmic dance that once filled all of space and time.

"But where can we see!" Roland exclaimed. "Everywhere I see only a sort of backstage, turning over and under in endless repetition. This tunnel must lead somewhere other than in circles?"

"Yes of course" the man replied. "But you must understand, there is no eye at the end of the telescope, science has come on a great deal....you will see".

After a short ride in what seemed like a toy car, the tunnel came to an abrupt end where the tubular apparatus ran directly into what looked like the door of a giant bank vault. The small man led Roland through several corridors, bustling with large industrial machinery, but never closer to the vault. They passed a slim bearded man who wore a strange combination of clothes, somewhat akin to those of a surgeon, but whose hat resembled that of a construction worker. Thick transparent glasses covered much of his face, and his slim pale hands grasped a paper cup of sweet smelling coffee. He was a juxtaposition of opposites who resembled a pianist, displaced and disguised, but not completely transformed. If this was the artist, thought Roland, then where was his instrument?

"What's inside?" asked Roland.

"ATLAS" Müller exclaimed.

The explanation that followed made little sense to Roland, and he couldn't help thinking that it made little sense to his guide, or anyone else for that matter. The words "Higgs" and "God Particle" were mentioned again and again, with no indication as to what they might mean. Whatever sense one could make of his descriptions, one thing was clear, the latter term was used despairingly, almost as if God was not a subject of reverence, but disgust. Yet the man talked with a kind of religious fervor, not that of a prophet but a preacher. Roland tried to listen but was saturated by the torrent of words, he heard only the chant of a zealot, reciting scripture in a language foreign to both pagan and preacher, one neither he nor his prolix usher could decipher.

Moving further away from the vault they entered a dimly lit movie theatre, darkened by obscure machinery, visible only through half reflections in a perimeter of shadowy glass walls. The interior was littered with large and small screens, as if designed for viewing a hundred films at once. Müller stopped and offered Roland a chair.

"Please, wait here. This is the observation room. The professor will meet you here."

Müller carefully nodded, then turned away in his customary haste, leaving the room before Roland had a chance to speak.

The observation room was dark and quiet. In a strange sort of way it reminded Roland of a church. The pews were jumbled and the saints had been replaced by sculptures of electronic gadgetry, but it was the atmosphere of the place that struck Roland. It was a place of contemplation, perhaps even devotion. The colored scribbles on the encircling walls reminded him of iconography on stained glass. He felt at peace here and began to relax in a comfortable chair.

Just then he heard something moving in the shadows to his left. He was not alone! An older man was kneeling on the floor while cleaning one of the large glass screens.

"Hello, my name is Roland. I didn't see you there". "Grüß Gott." replied the man. "My name is Anton."

Roland supposed the man must have been in his late sixties, perhaps early seventies. He had kind eyes and spoke with a soft south german accent. He looked at Roland cautiously, then asked.

"Did you enjoy the tour?"

Roland had felt rushed and irritated by the manner of his guide, but he replied graciously.

"Yes, thank you Sir. Herr Müller was very kind to show me a little of the laboratory, but I must admit that I feel quite adrift in this place. I suppose there is so much to visit, and yet I can't make sense of any of it."

Roland wondered how Anton knew he had been touring the facility. He thought to ask but it didn't seem appropriate. Instead he watched compassionately as the old man struggled to clean the upper part of an adjacent wall.

The two remained in silence for several minutes. Roland was happy to have some quiet company. He felt at peace here, the dim light was calming, and the gentle reflection of blinking screens gave him the impression he was slowly rocking back and forth. The room was warm, and he imagined himself drifting under a

spectacular canopy of softly twinkling stars. Roland had just lost consciousness of his surroundings when suddenly he felt the old man tap on his shoulder.

"What were you hoping to find here?"

"I don't know exactly." replied Roland. He sat up to find Anton standing over him, his eyes fixed on Roland with a curious gaze. "I only know that these machines are important. They are the missing link between the scientists and the rest of us. I want to know something of their world."

"And what did Müller tell you about them?" asked Anton.

"Many things, but very little as a matter of fact."

"Ya genau" replied Anton in a sorry voice. He was silent for a while, and then said.

"It's quite a shock to see what physics has become. It's something you can only accept once you've grown used to it."

Roland thought about what he really expected to find here. He knew that a door closed to the mind could sometimes be opened by the senses.

"I thought being close to the machines would help. I suppose I wanted to feel them working, to listen to them hum. I wanted to approach them viscerally. But as yet I feel only estranged, the scale and remoteness of it all leaves me numb."

"Have you worked here a long time?" "About forty years" said the old man.

"Then you must have seen many things. Much comings and goings. What is so secret that they lock it in a vault? Or is it so deadly? Did they steal fire from heaven, or dig up Medusa! What adventure must be buried underground? Is this a laboratory or a tomb?"

Anton smiled reassuringly, and then replied.

"It's nothing like that."

"How do you know?" asked Roland.

Anton looked deeply into Roland's eyes, as if he could reach freely inside the corridors of his mind. Roland could feel that he was searching for something, but it was not an intrusion, not in the least. His look was one of empathy.

"Please. Tell me what you have learnt of this place" asked Anton.

Roland described what he could remember. That the experiment was the largest and most complex ever built, a feat of more than 80 nations if you count every scientist and engineer. He had visited the tunnel, but only a short piece, full of tubes and wires. He knew that it was very long, a good few miles longer than the Pas de Calais, from Cap Gris Nez to Shakespeare's Cliff. Inside the tubes were tiny particles called protons. He had thought about the contrasts, large and small, slow and fast. These minuscule particles somehow counted the elements, yet they were less than one millionth the width of a human hair. Herr Müller had also shown him the giant magnets that guide the tiny progenitors around and around, until they approach a sort of cosmic speed limit, transversing their stage some 11,000 times a second. The juxtaposition of scales was deafening. He felt the whole apparatus was shouting at him and he could hear nothing!

Anton listened attentively but remained silent. Without uttering a word, his manner revealed he was not at all whom he had at first appeared. Roland realized he was in the presence of a unique mind, deep and penetrating, but also possessing an acute sensitivity. The old man was not eager to offer answers or explanations. Instead he conducted his inquiry patiently, quietly watching as its logic unraveled innocently before him. He anticipated nothing, but listened in an active manner, engaging from within, slowly electing his subject with justice and grace.

"What do you do here?" asked Roland.

"Why do you ask?" replied the old man.

"I see you cleaning, but I don't think that is why you are here."

Anton smiled softly, and then replied. "We all work for something. In all honesty, work is seldom an end in itself. Some work to care and provide, others work for status and recognition. Cleaning is a perfect job for me because it permits me the freedom to think."

"I don't understand. I see you struggling while you clean. Couldn't you think better at a desk or in a library?"

"Ney Ney!!" replied Anton. That would be no good for me. I would only fall asleep.. Or worse, coffee! My mind would be so busy.... I would drink it all day! This cleaning,

it's the best for me. Nobody bothers me and I'm practically invisible like this. You know you're the first person who spoke with me here this week!"

Roland now turned to the old man, and asked passionately.

"Dear professor, that is who you are, or at least were? Please tell me what you find in all this? I still know nothing of the drama that plays out here. Please, tell me something of the story of this place, something I can share with others. Too much is at stake not to speak. The world outside your walls lives in an old and failing narrative. Only a new story can lessen the strife."

Anton looked very seriously at Roland and then said. "It's almost six o'clock. Let us go outside and watch the sunset."

The two left the dark room and Anton engaged Roland as if purposely to relax him. His mind was racing and eager for explanations. Anton would have to calm him before he could reply. They shared memories of Switzerland, both old and new. Each loved the lake and mountains, the fresh air and the spring flowers. They loved to stroll in late afternoons and listen to distant chimes of grazing cattle.

Anton led Roland down a narrow corridor with a low ceiling. He opened a small door and they entered a tiny space which seemed very old in contrast to everything around them. Inside were some cleaning materials and brushes, buckets and brooms, but there was much more. Every inch of the space had been filled, not haphazardly, but purposely. Anton had created a little refuge for himself inside this palace of concrete and steel. Bookshelves lined the walls and a very small table was fitted into one corner. All appeared hand made from old wood, the carpentry was simple and elegant, and everything was immaculately polished and clean. Next to the table there was a small wooden chair, and the shelves were filled with an exotic collection of books and journals. There was also an antique looking radio with a beautiful brown bakelite case.

Anton took a moment to arrange his things, and then put on an old jacket and cap. He locked the door and led Roland a little further down the narrow corridor, where he used the same key to open another unmarked door. Inside was a spiral staircase that seemed old and barely used. After climbing several flights the stairs opened up

into a bright room that housed some old meteorological equipment. The decor was simple, pine walls and a few basic instruments, a comfortable but worn sofa, table and armchairs. There was also a kitchen area with a small hearth behind a thick oak table with four matching chairs. A flight of stairs led to what Roland supposed must be Anton's quarters. After surveying the instruments and maps, Roland's attention focused on the beautiful view from the window opposite. A tree lined meadow folded out over Lac Léman. It was another observatory, thought Roland, but this one was a home. The whole scene was perfectly in character with the broom closet that hid Anton's study, and it was curious to think that this little pavillion sat discretely on top of the warren of futuristic chambers and tunnels Roland had visited minutes before.

"Unfortunately there is not much I can offer that will aid in your quest" said Anton. "What you see here is a frontier, and like any frontier, it's often a place of misunderstanding, even confrontation. Our struggle is not with people of course. At least in this place that is a thing of the past. Our struggle is with data, many billions of measurements. Somewhere, some mind must civilize them."

On leaving the pavilion they passed a few other buildings and sheds. There was a tractor and some farming equipment, but no sign of any animals.

"The machines are part of us, they extend our reach, but the real work remains in our minds. What's here is too new, for you and for me. What you can speak of from here is only a process. What it is and what it has to be."

They followed a gently sloping avenue of spruce trees as they talked. After about 10 minutes they passed a couple of streets lined with neat apartment blocks and cafes, finally arriving at a path by the lake. There was an old bench drenched in the evening sun where Anton and Roland sat down. The lake stretched out before them, the city just far enough away to remain unobtrusive, and a symphony of light fell off undulating crests of crystal blue water in a mesmerizing farewell to the evening sun. "This process," asked Roland. "Why is it so vulgar, in size and scale? Should not the instruments of science appropriate the human, to bring us closer to nature and truth? How can a prison of steel vaults and concrete do anything but estrange us?"

It speaks only of decadence, of a tyrannical ideology that has lost sense of all limit and purpose."

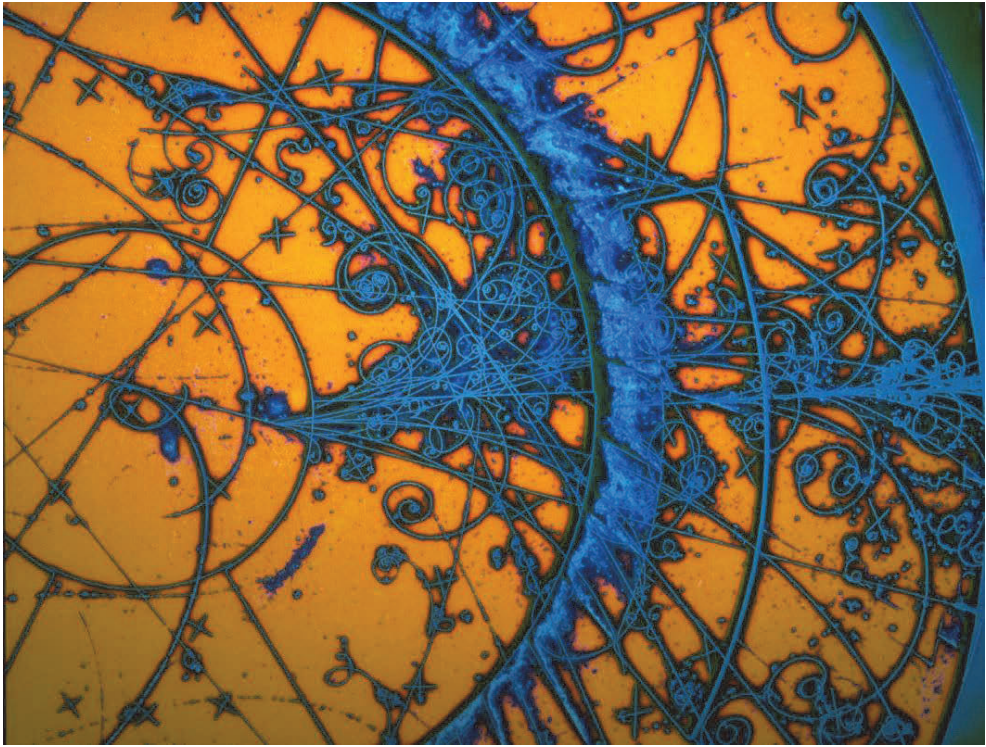
Anton was silent for several minutes, then Roland continued.

"The people have been gradually conquered, first by the bourgeois, and now by armies of technocrats and engineers. They have been smothered by their thoughts and now want only to resemble them, or worse still their machines!"

Anton looked deeply troubled by Roland's thoughts but he did not speak. He sat silently, patiently waiting for the tension to subside. But it did not pass, Roland felt the silence unbearable. Instead he escalated his monologue, if only to avoid facing the silence.

"I believed that there was only one necessary condition for the emergence of a new age", said Roland, "that the laboratory and instruments should be open to the masses, that the enlightenment should fulfill its promise, that the truth and beauty revealed by science should unite us as one, with common origin and understanding. I find nothing of that here, if this is what science must be, it calls only for a people that applaud on cue, the dystopia of a silent band of Brahmins, hidden in the shadows, who direct subjects like cattle."

Roland felt his temper rising, his words tainted by his rage, but when he turned angrily towards Anton, he saw only a man, an old man who sat quietly, now vacantly watching out over the lake. A simple man who washed floors. A man that had shown kindness to a stranger, a man that had brought him to watch the sunset. Roland felt ashamed and deeply embarrassed by his speech. The silence opened up for him once more, he heard bird song and the gentle tapping of ripples by their feet. The last rays of sun were more intense than ever, and a soft breeze caressed them both, warm and sweetened by honeysuckle and pine. They looked together at the ripples of light as Anton began to speak . . .



Acknowledgements

I would like to thank all the organizers of Law and Performance at the University of Porto for a delightful conference, and especially Cristina Alexandra Marinho for inviting me to speak at such an eclectic meeting of minds. Cristina is one of those rare individuals that can bring passion and energy to any academic discipline, and it was a special treat for all of us to be part of a colloquium that weaved law and architecture, drama and the legacies of war, into a warm gathering of friends.

Why did the judges cross the road? Reflections on a contemporary spectacle of judicial authority.

Leslie J Moran

Birbeck College, London University

Why did the judges cross the road? The question relates to an encounter I had with a number of judges on the 1st of October 2009. On that date I observed the judges of the Supreme Court of the United Kingdom in their gilded robes of office on a pedestrian crossing. They were negotiating their way across the under-construction central isle of the crossing dotted with roadwork paraphernalia, a vibrant yellow temporarily silent air compressor encased in a wire mesh cage, a jumble of red-orange plastic barriers, some police officers, court staff and the odd professional photographer.

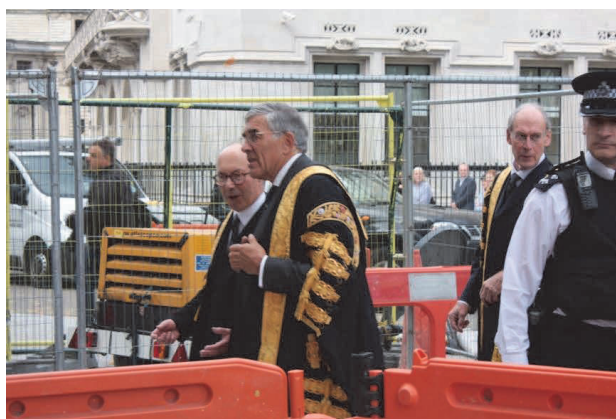


figure 1 Justice of the Supreme Court on the pedestrian crossing amongst road building equipment

As they arrived at the opposite pavement and with great nonchalance they parted a jumble of pedestrians made up of camera ready tourists, people in fine suits and fancy hats and a mother with a babe in a buggy who appeared to be pressed against the railings of Westminster Abbey.



figure 2 Mother with child watches as the Justices of the Supreme Court negotiate their way through members of the public.

Calm descended on their progress as the judges turned right and entered the gated grounds of the Abbey. Moving now in a more orderly fashion they first headed towards the soaring north transept of the Abbey and turning right again, headed towards the Abbey's front entrance. By this stage they were small figures set against a backdrop of towering buttresses and gothic arched windows. I have a distinct memory of being surprised and perturbed by this sequence of events.

It is not the only occasion on which I have witnessed this judicial street crossing. It happened again on the 3rd of October 2011, this time

free of the jumble of construction gear. Almost a year to the day later, 1st of October 2012, as my research notes remind me, a rather damp grey day, I witnessed the preparations for the crossing rather than the crossing itself. My most recent observation was on the 1st October 2013. The judicial road crossing would appear to be an annual event. But the crossing on the 1st of October 2009 stands out for a variety of reasons not least because of its impact on me and it will be the primary focus for my exploration of the nature and meaning of this now annual event.

The geographical destination of this judicial journey across the road, Westminster Abbey, is one way of making sense of the judicial use of the pedestrian crossing. But it is not sufficient either to explain the nature of the annual event or to make sense of my surprised and troubled response. More is needed. I begin my study with some more information about the event and some more detail of my participation. This is followed by an analysis of the particular characteristics that transform an otherwise ordinary practice, using a pedestrian crossing on a busy road to walk from the courthouse to the Abbey, into an extraordinary event. It is an event that has qualities and characteristics associated with ritual, ceremony and spectacle in general and with rituals, ceremonies and spectacle associated with the judiciary in particular. After setting this particular judicial image making event in the wider context of my previous research on the judicial image I return to the particular judicial performance on the 1st of October 2009. Drawing upon insights taken from legal, performance, theatre and ritual scholarship I offer an analysis of the ritual of the road crossing and offer

some reflections on judicial ceremony in contemporary society. I return in the conclusion to my troubled and surprised response.

Photographs taken by me of the walk and events proximate to the walk, at its point of departure, the Supreme Court, and its destination, the Abbey, are part of the data that I will turn to in undertaking my study. For various reasons photographs are a rather exceptional form of data generated by scholars undertaking research on the judiciary. There are a number of reasons for this. First, there is limited opportunity to use cameras to record judicial activity in England and Wales. Their use has been and continues to be subject to control. Cameras were banned from use in courtrooms in 1925 under the Criminal Justice Act of that year (Stepniak 2008; Lambert 2011). Some changes were introduced in the Constitutional Reform Act of 2005 lifting the ban on cameras in relation to the new Supreme Court. In response cameras have been built into the fabric of the courtrooms in that Court and live broadcasts of proceedings can now be seen on a Sky platform available via the Court's website. Since the beginning of 2013 videos of the judges delivering a summary of their judgments and some other ceremonial events are available via YouTube, again available via the Court's website. The most recent reform, s.32 Crime and Courts Act 2013, lifts the ban on cameras in the other courts in England and Wales. To date under the 2013 law cameras have only been allowed into the Court of Appeal Criminal Division. It remains the case that cameras may only be used in a court with the consent of the relevant authorities. So it is likely to remain the case that photographic data of judicial activities in the courtroom produced by

researchers will be very limited. Second, opportunities to photograph members of the judiciary outside of the courtroom are rare as judges rarely perform their judicial functions outside that setting. Photographic and video images of the judiciary are produced by others,

¹ official photographers and professional photographers working with the media (Moran 2012a). If opportunities to undertake research on found visual images is increasing for those undertaking research on the judiciary opportunities to make images of the judiciary will continue to be exceptional.

Walking from the Supreme Court to Westminster Abbey

The context of the first observation of the judges using the pedestrian crossing both separates that particular crossing out from the others and also sheds some light on the nature of this now annual event. The 1st of October 2009 was the first day in the life of the UK's Supreme Court. On that morning the Supreme Court of the United Kingdom opened for business taking over the role of the highest court in the United Kingdom previously undertaken by the Appellate Committee of the House of Lords. Prior to their appearance on the street, the judges in question had all been involved in a ceremony to inaugurate their new institutional role as Justices of the Supreme Court. All had sworn allegiance to the monarch and taken the judicial oath as judges of the new court (BBC, 2009; Doughty 2009). Lord Hope, Deputy President of the court from 2009 to 2012, explained that the swearing in ceremony, a

¹ Two television programmes have been produced about the work of the court. See Hamilton 2011 and Stockley 2011.

new judicial event for the new court introduced at the suggestion of Lord Hope and his fellow Scottish judge Lord Roger, has the following features and is modelled on a Scottish practice:

... the judge shakes hands with everybody exactly as we did in Scotland. He then bows to everybody as we did in Scotland. And as in Scotland there are a few words of welcome from the President just to mark the occasion. So the pattern is very similar. It is done for the same reason. The family are there.... The days when we have them are usually none sitting days partly because we are trying to treat this as a family occasion. The emphasis is on welcoming members of the family, elderly relatives, that kind of thing and we take time over it. (Hope 2011)

So having participated in this ceremony the newly sworn in judges assembled outside the courthouse and for the first time processed towards Westminster Abbey. Walking in pairs they made swift progress across the pavement in front of the court towards the pedestrian crossing.

My reference to the swearing in event is not to suggest that the following procession of judges is a part of that particular courtroom event more to note that on a number of occasions the two events have coincided. For example in 2012 the walk was immediately preceded by the swearing in of Lord Neuberger as the second President of the Court. In 2013 the swearing in of Lord Hodge preceded the walk to Westminster Abbey. A key characteristic of this coincidence is the date. The 1st of October is the start of the new legal year. One of the ceremonies that take place at this time is the swearing in new judicial

appointees.² The walk made by the judges of the Supreme Court from the courthouse to Westminster Abbey is another example of an event associated with the opening of the new legal year.

To mark that new beginning Westminster Abbey hosts the national 'Judges Service'.³ This is immediately followed by another event, a 'breakfast' in Westminster Hall in the Houses of Parliament, hosted by the Lord Chancellor.⁴ A 'Media release' produced by the Judicial Communications office for the 2009 event explained, 'The service in Westminster Abbey dates back to the Middle Ages when judges prayed for guidance at the start of the legal term.' (Judicial Communications Office, 2009) The Abbey service is:

The private service for Her Majesty's judges... attended by invited representatives of all branches of the legal professions, Ambassadors, European Court Judges and distinguished visiting judges, lawyers and Ministers from other jurisdictions. (Denyer 2013)⁵

² For example at 9am on the 1st October 2013 Lord Thomas, was sworn in as Lord Chief Justice at the Royal Courts of Justice on the Strand. Later that same day Sir Brian Leveson was sworn in as the new President of the Queen's Bench Division. Swearing in ceremonies also take place at other times depending when judges retire and are replaced.

³ Westminster Cathedral host an alternative service for judges who are Catholics. See Diocese of Westminster (Undated).

⁴ The breakfast originated as a response to the religious requirement that receiving the sacrament members of the congregation were required to fast. The breakfast provided sustenance to the judges following on from their fast (Anon undated).

⁵ The letter was in response to a letter from two members of the Lawyers Secular Society. See <http://lawyerssecularsociety.wordpress.com/2013/09/26/the-church-of-england-and-the-judiciary/>

All the judges of the higher courts, the High Court, the Court of Appeal and the Supreme Court are invited to attend on an annual basis. The judges who sit in courts below the High Court are invited on the basis of a rota or by nomination (Denyer 2013). The Judges and Queen's Counsel are required to wear full court dress. Approximately 600 people attend the 'private' Abbey service and an additional 300 join them for the following breakfast (Anon undated). In the past, when the Royal Courts were based in Westminster Hall the judges would walk in procession to the Abbey. Now the judges of the higher courts, located in the Royal Courts of Justice on the Strand over a mile away, arrive by car (Anon undated). The exception is the judges of the Supreme Court: they walk.

Making the ordinary extraordinary

Walking from the Supreme Court to the Abbey incorporating the pedestrian crossing as part of the route is in most cases an ordinary every day event. But the judicial journey I witnessed has certain qualities that turn the ordinary into the extraordinary. Some of these have already been noted. One is the timing of the event. The walk takes place only once a year, on a specific day and at a particular hour: on or as close to the 1st of October as possible, just before 11 o'clock in the morning. This is a significant time being associated with the opening of the legal year. Another is the locations that mark the beginning and end points respectively the institutional locations of the Supreme Court and Westminster Abbey, a church that has unique associations with the Sovereign. The same locations mark the start and end of every walk I

have observed. A third is the exclusive nature of the walk. Participation in this particular walk is restricted to the Justices of the Supreme Court of the UK. Another feature is repetition. All of the above recur and are to be found in every walk I have observed.

All these characteristics draw attention to the importance of order. Each is a component of an event that has a very specific order. Much labour is expended on its production. The labour that goes into the organisation of the event is largely invisible to most spectators of the event; taking place back stage and off stage (Goffman 1969). However, some of those involved in staging the event, court staff, including security, and the local police, can be seen on the pavement outside the court immediately prior to the appearance of the judges preparing the route, working to ensure that the procession's choreography is not subject to any disruption that might threaten the performance of the walk.

Another property of the event is its incorporation and use of symbols. The most obvious instance of this is the use of judicial robes. Each judge wears a black brocade robe, cut and decorated in an archaic style associated with the office of Lord Keeper of the monarch's seal. The black cloth provides the perfect modest background to set off the sumptuous display of precious metals and elaborate design that embellishes each garment. Complex gold thread bands edge each robe. Multiple ornamental woven gold clasps cross and cascade down the elongated sleeves. At the top of each sleeve is a golden crescent into which are woven four heraldic elements that make up the court's official

emblem: a five-petalled wild rose, the green leaves of a leek, a purple thistle and a light blue five-petalled flax flower. In addition to these formal symbols the high quality of the cloth, the precious nature of the materials used in the decoration, and the obvious skill of the craftsmanship all contribute to the symbolic meaning of the robes. Each robe is as an exceptional precious object.

While these might be the most obvious symbolic features of the judicial robes these garments have another symbolic dimension. The cut tends to obscure the body of the wearer. Each individual functions something like a mannequin: a mere human shaped surface upon which the symbols are put on display and animated. Obscuring the individual wearer's body is not a failure of the garment but part of its function; it has symbolic significance (Kessler 1962). The character of the individual who wears the disfiguring robe is made through the symbols. Each individual is made as a representation of the values and virtues of the institution that the symbols express (Moran 2009).

The incorporation of the robes in the event is an example of the use of symbols that are 'extraordinary' in themselves. This particular dimension of the robes is also reflected in the fact that these garments are only worn on exceptional occasions. They are not worn by judges when sitting in court on an everyday basis. In fact the judges of the Supreme Court do not wear judicial robes at all in the courtroom proceedings (Leake 2009). The robes are objects that have been specifically produced in order to be used as extraordinary symbolic objects.

By way of contrast, the symbolic dimensions may also make use of something that is otherwise ordinary but in an 'unusual' or specific way thus transforming it. An instance of this is to people walking in pairs. The judges walk to the Abbey in pairs. But these are no ordinary pairings. The pairs are organised by reference to a particular system: institutional status. Through this each judge is allocated a specific place in the procession. The first pair is made up of the President and Deputy President of the court. The pairs that follow are placed in descending order, beginning with the longest serving and ending with the most recent appointees. Other evidence of the organised nature of the proceedings can be found in activities surrounding the walk itself. On every occasion I have observed the walk it has been made up of five pairs of judges. This is somewhat confusing. The court is composed of a total of 12 judges: six pairs. On occasion there may be vacancies which mean there are less than 12 judges. This was the case in 2009. On that occasion while Lord Saville attended the swearing in and posed in front of the court for a group picture (Leake 2009) prior to the walk he did not participate in the walk. In 2013, when there were a full 12 judges in post neither Lord Mance nor Lord Toulson appeared in the lineup. However Lord Toulson did walk from the court to the Abbey. But he made the journey separately. He walked fully robed but without his fellow judges and by a slightly different route: not through the Abbey grounds but he made the whole journey via the pavement, the route used by ordinary pedestrians.



figure 3 Justice Toulson walking to the Judges Service at Westminster Abbey

One explanation for the appearance of five pairs of judges may lie in the symbolic importance of an even number, to represent harmony and balance. An odd number might provide a troubling symbol of imbalance. Five pairs may now have become a required part of the carefully crafted symbolic language of the order that is to be repeated on this occasion.

The judges' gestures and affect also form part of the routine of the event. As the judges walk their gaze is either firmly set at the middle distance or turned in towards the accompanying judge. All participants perform similar gestures. The consistency of this performance within the group of judges and its regularity, being a feature of every walk I have observed, offers some evidence in support of a conclusion that these gestures are not so much spontaneous but more learned, self conscious 'acted' gestures. This acting is another dimension of the symbolic performance. These are gestures through which the participants in the

parade perform a general indifference to the public spectators and put on show a preoccupation with the institution of justice in the shape of their fellow judges. These gestures are the embodied signs of institutional distance, of judicial independence, of individual subordination and dedication to the judicial institution and to the law.

All of these dimensions of the walk draw attention to its ritual or ceremonial qualities. More specifically it is a ritual that has a particular symbolic preoccupation; the display of symbols that represent the qualities and characteristics of judicial office. The primacy given in this ritual to the visual, no words are ever spoken no music is played as part of the event, its grandeur, particularly associated with the presence of the extraordinary judicial robes, and to the general preoccupation with the display of symbols, all suggest that this event takes the form of a spectacle. Beeman defines spectacle as, ‘...a public display of a society’s meaningful elements.’(1993, 380) Like theatre, spectacles have an expectation that there is an audience. But unlike theatre, which may engage several senses, spectacle gives priority to the visual.

Judicial Image

This spectacular ritual is a performance that is concerned with the judicial image. In his study, *Judges and their audience*, Lawrence Baum (2006) argues that judicial image making and image management are important and a recurring features of judicial life. More specifically, he argues that judges, like other public officials and social elites, are preoccupied with self image: self-presentation. This involves the

conspicuous display of the values and virtues of judicial office such as judicial independence, obedience to the law and dedication to the promotion and realisation of legal policy. This, Baum explains, is the legal instrumental dimension of judicial performance (2006, 28). Judicial self presentation also has a second dimension: a preoccupation with 'esteem' and 'respect'. Here the objective of judicial self presentation is the achievement of, '... a favourable image with others...that tends to boost...self esteem.' (Baum 2006, 29) This, Baum argues, is a concern with status. It comes from the fact that in the western rule of law tradition the independent judiciary is a high status (elite) role and this status is one of the attractions of the post. Successful self-presentation in these terms involves and demands high self monitoring, including refined skills of audience awareness and the expenditure of significant amounts of labour to produce and manage the judicial image to ensure that the elite status is represented in a satisfactory manner (Baum 2006, 32).

Studies of judicial image making in jurisdictions that operate within the common law legal tradition, such as England and Wales and the US have paid particular attention to the role of writing in the fabrication and management of the judicial image by way of examining the written texts of judgments.⁶ Another form of judicial image making and image management is live judicial performances that take place the 'judicial theatre' of the courtroom (Ball 1975, 86). This mode of

⁶ It is impossible to list all the examples. This is a selection of work by judges and scholars; Belleau and Johnson 2009; Boyd White, 1995; Carswell, 2007; Hope 2005; Kimble 2006; Neuberger, 2012; Newark, 1965; Nussbaum, 1995; Posner, 1995; Rackley 2010; Rodger 2002;.

representation has attracted less scholarly attention (Blanck, Rosenthal and Cordell 1985; Carlen 1976; Rock 1993). One study I have undertaken examines the hagiographic scripts prepared for live courtroom performance by members of the judiciary and representatives of the wider legal community at swearing-in ceremonies to inaugurate and celebrate the appointment of new judicial office holders. It is a study that brings text and performance closer together, though in the context of courtroom events outside the ordinary context of litigation (Moran 2011). The swearing in scripts are all about the representation of the judicial subject. They take the form of what might best be described as judicial life writing (biography and autobiography). They offer textual portraits of the newly appointed judge as a State official. As such they have a double function: they formulate and fashion the subject not only as an exemplary individual, but also as an individual whose personal history makes manifest the virtues of the judicial institution. Each swearing-in script makes and makes public the values and virtues of the institution of the judge. These textual portraits of judges share similar preoccupations with painted and more recently photographic portraits of judges. These visual representations also have a double dimension with regard to identity formation, first in the self-fashioning of the identity of the individual sitter and secondly in the fashioning of the identity of the institution. Through the sitters image the values and virtues of the state institution of the judiciary are not only made, but are made visible, public and accessible.

The portraits are of particular relevance for this study as they offer evidence of the particular aesthetics associated with the representation of the judicial institution and its associations with social and political elites. Portraits provide a record of gestures, costumes, props (predominantly books) and mise en scene that have been developed and used to fashion and render visible corporeal displays of legitimate power, authority, and justice, all dimensions of the judicial institution. In portraits these elements conspire to present the judicial body as a symbol of majesty, selfless dedication, and timelessness. Portraits, gracing the walls in and around courtrooms, or the more private settings of other legal institutions such as the Inns of Court put these visual signs of display for a limited audience (Moran 2008, 2009, 2012b).

The place of judicial ritual

The judicial image making and image management that is the spectacular ritual of the judicial walk from the Supreme Court building to the Abbey is different from these other forms of judicial representation in some important ways. For example unlike other judicial rituals the procession of the judges is not performed as an integral part of the process of adjudication and decision making. In contrast the procession is primarily a performance that represents the institution of the judiciary and judicial authority by means of a spectacular display of carefully chosen symbols. It is also exceptional because of its location. It takes place on the street. In this section I want to reflect on some of the effects

this public setting has on the judicial image-making and image-management that is being undertaken through this particular ritual.

The shift from the courtroom to the street moves judicial ritual from the homogenising environment of the courtroom to the more heterogeneous surroundings of the street outside. The design of contemporary court buildings and courtrooms in western liberal democracies are not only subject to central control but that control has as one of its key objective the staging of the performance of judicial decision making but also the representation of the legitimate authority of the judicial institution and it's the institutional embodiment, the members of the judiciary themselves (Resnik and Curtis 2011). The materials used in the construction of these places, the particular textures used, the use of light, the detail of the ornamentation, all have a role to play. One aspect of these designs is that within court buildings there tends to be a high degree of spatial segregation; some areas are available only to the judiciary and their support staff while others, for example circulatory spaces, are open to all users of the building. Other locations within the building are specifically designed to bring the judiciary together with a wider audience, including the public (Brownlee 1984; Rock 1993, Ch 6). The courtroom itself, what Ball calls the main judicial theatre or using a term he attributes to Jeremy Bentham, the 'theatre of justice' (Ball 1975, 81) is an example of this. In that setting scholars (Graham 2003; Mulcahy 2011) have noted that sight lines, distances, levels, place the players in the proceedings and orientate them towards a central, frequently elevated figure: the judge. This not only puts the

judge in a privileged position vis a vis the other participants but also allows for judicial surveillance of the entire courtroom. All of its various parts are organised to successfully stage the various performances that make up the judicial institution. The dynamic can be described as centripetal.

The spaces through which the annual procession of judges passes en route from the Supreme Court to the Abbey are in stark contrast to this. The setting is dedicated neither to the day to day performance of judicial authority nor are they preoccupied with the particular needs associated with the spectacle of judicial authority that in form of judges walking in procession. The roads and pavements surrounding the Supreme Court and Westminster Abbey are longstanding, dating from the mediaeval period. From time to time they have been subject to some modifications (Meile, 2009). As Meile notes from time to time the roadways that surround the Supreme Court and Abbey and link those institutions to Parliament are places that are used for State ceremonies. He identifies seven ceremonies that are performed on these roads, including the judges' service (2009, 50). However, he also notes that:

At no point... has any government had the political will to impose a coherent vision on a space that more than a century and a half ago came to be regarded as the centre of the largest empire the world had yet seen. (Meile 2009, 49)

This suggests that when put to ceremonial use these roads and pathways are subject to temporary adaptation and transformation to

meet the needs of various state ceremonies including the judges' service. Thereafter they revert to their more common day to day functions.

Thus the street and roadway that separates the court building from the Abbey grounds has a heterogeneous quality and a centrifugal, dynamic (Lehman, 2006, 150). It is capable of sustaining multiple competing uses albeit within the broad parameters of the function of passing and re-passing through these spaces. While it would be wrong to suggest that passage along the road and pavements is not subject to extensive ordering the position and movement of bodies, in comparison with the courthouse and the gated Abbey grounds, this ordering is concerned with everyday rather than the exceptional and with ordinary activities that have an eclectic quality. The boundaries between the multiple practices that take place on the street are more contingent, fluid, bleeding from one into another consistent with the multiple functions of the space.

The judicial procession to the Abbey and the congregation of recently car borne judges in their full judicial costumes in front of the Abbey waiting to enter the building to attend the service are two related instances in which the ordinary everyday streetscape comes together with extraordinary judicial spectacle. I want to explore the nature of that coincidence and more specifically the impact of the juxtaposition on judicial spectacle using photographs I took of the judicial walk and the congregation of judges outside the Abbey prior to the judges' service in 2009.

I begin with two photographs taken in front of the Abbey. Both show be-wigged judges dressed in robes arriving at the Abbey before making their way to the entrance. In the first, (Figure 4) a member of the judiciary newly arrived by car wears a full bottomed wig, black silk stockings, black silver buckled court shoes and a gown similar in design to those worn by the Justices of the Supreme Court. He is seen moving towards a number of be-wigged senior barristers, Queens Counsel, and a red robed judge of the High Court. The backdrop to this display of the extraordinary symbols of legal elites and figures of judicial authority is a jumble of buildings, the clutter of street furniture, a cluster of onlookers, a mess of official cars and black cabs cueing and entering the forecourt of the Abbey. The wall of traffic at this particular moment is made up of a coach emblazoned with its company's stylized name 'Kirby's' and a large red double-decker London bus. The advertising panel on the upper deck reads 'This place is so dead. Zombieland' a reference to a new Hollywood gothic horror comedy, 'Zombieland', that is soon to open in London's cimenas.



figure 4 'Zombieland'

In the second photograph another passing double-decker London bus is this time emblazoned with an advertising panel with the slogan for a fast food company special offer, a 'meal deal' at Burger King. The slogan is, 'Live a lunch of crime. You'll feel like you robbed us'.



figure 5 Burger King, 'Live a lunch of crime...'

These particular images offer evidence of the co-presence of other forms of everyday spectacle, and more specifically the spectacle of everyday capitalist consumption (Debord, 1970) against which the on the street judicial spectacle unfolds. The photographs document the way the spectacle of judicial authority that takes place in the environs of the Abbey competes with the everyday reality of these central London locations. In that juxtaposition there is no clear boundary between the exceptional time of the procession and the everyday that surrounds it. The events intermingle, blurring one into the other, distinctions

disintegrating. These pictures capture the relative heterogeneity of the public location that the judicial spectacle takes place in.

A wide variety of effects may flow from the competing spectacles illustrated by way of these two pictures. The coincidental juxtaposition between the advertising panels, the symbols of judicial authority frozen in the moment captured by these photographs reveal opportunities for humorous and ironic commentary on the activities relating to the judges' service. The quantity and quality of the spectacle of capitalist consumption may diminish the judicial spectacle and making it appear to be out of date, old-fashioned. The judicial symbols appear small scale in scale and struggle for visibility against the backdrop of advertising and the everyday frenzy of a busy central London street. The judicial spectacle struggles to achieve the necessary grandeur. As the small groups of camera toting individuals evidence, another alternative is that under the logic of capitalist consumption, the judicial spectacle is recuperated as a minor quaint and quixotic 'tourist attraction'.

The pedestrian crossing

This brings me back to the pedestrian crossing. The crossing is located on the road known as 'Broad Sanctuary'. 'Broad Sanctuary' stretches from the south side of Parliament Square and runs along the edge of the Abbey grounds to what is now the forecourt of the Abbey. It is approximately 200 meters long. The Court and adjacent pedestrian crossing are towards the Parliament Square end of the road. 'Broad Sanctuary', is a route regularly used for State-related ceremonial events

(Miele 2009). Unlike those other ceremonial events the judiciary's annual procession does not follow this well trod ceremonial route to the Abbey. It makes minimal use, crossing it to take a rather different ceremonial route that makes use of the gated Abbey grounds to process the distance from the Court to the front of the church.

In his essay, *The Anthropology of theatre and spectacle*, William Beeman suggests that:

The meaningfulness of a spectacle is usually proportionate to the degree to which the elements displayed to the public seem to represent key elements in the public's culture and emotional life. It is almost as if the mere event of displaying these symbolic representative elements in a special framed context is enough to elicit strong positive emotional responses from the observing public. (1993, 380)

The earlier analysis has already identified some of the elements displayed in the spectacle of the judicial procession. The preoccupation with symbols that depict the virtues and values of the institution of the judiciary potentially fits Beeman's suggestion that elements of the spectacle should put on display meaningful elements of the public culture of a society. But how does the minimal use of the ceremonial route that is 'Broad Sanctuary' fit into this scheme of things? Does the road crossing satisfy this requirement?

Merely crossing the road rather than processing down its centre may reflect logistical concerns, such as minimizing security risks and cutting down on traffic disruption. These may well be of concern as the

cost of ceremonies, cost here including time, and effort spent and the costs of disruption as well as economic costs, are often singled out in critical attacks on rituals. An example of this that is of some relevance here is criticism of the cost of the ceremonial robes worn by the judiciary on occasions such as the one being considered here. '£140,000 bill for Supreme Court Robes judges will hardly wear' (Leake 2009) was a headline in the Sunday edition of the right of centre newspaper the *Daily Mail*. The cost of robes that will have a limited use, was condemned as an extravagance at the taxpayers' expense. The journalist tied that minor extravagance to the greater extravagance that was said to be the 'opulent' conversion of a building to house the new court which cost in the region of £77 million. More recently in a letter to Christopher Grayling, current Lord Chancellor and Secretary of State for Justice two members of the Lawyers Secular Society complained amongst other things about the cost to government of the judges service and the Lord Chancellors breakfast (Denyer 2013). Concern about the cost of these events was part of a more general complaint about the potential of judicial involvement in the service to compromise judicial impartiality (Bowcott, 2013; Rozenberg 2013).

As such the decision not to process down 'Broad Sanctuary' which would have required temporary road closures and to choose to merely cross this busy route could have been used to minimise criticisms, negative emotional responses, and maximise the potential of the spectacle to generate positive responses. Yet, by choosing to minimize the disruption of traffic, the judicial spectacle is diminished. It becomes

much easier to miss or ignore. Why choose to spend considerable time and effort inventing and performing a new ritual for the display of judicial authority and design it in such a way as to minimize its impact in public?

Another reading of the incorporation of the pedestrian crossing into the processional route and thereby minimum disruption is that it symbolises the relative unimportance of the third branch of government. This might be indicative of the decline in the status of the judicial branch of government. But several factors work against such a reading. The extension of law over the last thirty years, regulating the minutiae of everyday life and death, formally recognising human rights challenges, providing opportunities to challenge the legality of government acts, all indicate that the political role of the judiciary is, if anything, increasing rather than diminishing (Malleon 1999). Moreover, factual and fictional representations of judges' work on the news, courtroom dramas, and reality TV are popular media products consumed en masse on a daily basis (Moran 2013; Moran 2012b).

Another explanation is to be found in comments made during the course of an interview with Lord Phillips, the first President of the Court. He described his image of the judiciary in the following terms, '...judges are in fact ordinary, albeit intelligent members of society doing a job...' (Phillips 2011) This may shed some light on the use of the pedestrian crossing. As I noted earlier, spectacle prioritises the visual display of symbols. Judicial robes and the gestures performed by the judiciary involved in the procession were singled out for attention.

Another symbol to be considered is the route taken by the spectacle. In choosing the pedestrian crossing rather than 'Broad Sanctuary', the 'ordinary' is itself put to symbolic use. The interpretation I want to offer here is that it becomes a positive part of the spectacle rather than being a dangerous disruption of it or a negative symbol attached to the judiciary. More specifically it is incorporated as a symbol that represents a virtue of the new judicial institution and its key institutional players. In contrast, the choice to disrupt traffic by processing down the street might have worked as a representation of the judiciary as outdated, remote and removed from the speed and the needs of contemporary urban life.

The symbolism of the spectacle of the Justices of the Supreme Court processing from the court to the Abbey has importance in another way too. Moore and Myerhoff suggest that the formal qualities identified above lend themselves to making ritual a 'traditionalizing instrument' (1977, 7). More specifically they explain. '...collective ceremony can traditionalize new material as well as perpetuate old traditions.' (Moore and Myerhoff 1977, 7) This suggests that the ritual walk from the courthouse to the Abbey is a spectacle that has particular qualities of relevance to the new institution of the Supreme Court; its appearance and its repetitions mark the birth of a new tradition. At the same time it reinvents a previously abandoned older tradition in a new form.

The annual procession is a new tradition for the new court. Commenting on the constitutional reforms that created the new court, the Constitutional Reform Act 2005, the Chair of the House of Lords

Select Committee on the Constitution, Lord Holme of Cheltenham, investigating the impact of this reform on the judiciary drew attention to the particular demands placed on the new court:

... the judiciary, like other important bodies in our society, has in a sense to make a case for itself. It has to constantly be validating what it does, the value of what it does and how well it does it to various stakeholders, notably the British public. (House of Lord Select Committee on the Constitution 2006-7, January 24 2007 response to question 88)

In a study of the operation of the Supreme Court's communications office, Cornes has argued, the new court has rapidly developed a, 'self-awareness'. The court, he concludes is "...a new institution staking out its position within the constitutional firmament. Its new communications capacity has helped spur this awakening." (Cornes 2013, 268) Through ritual the walk from the court to Westminster Abbey to attend the judges' service is 'traditionalized' and as a walk made by the Justices of the Supreme Court it creates a new 'tradition' for the new court.

The contemporary audience for judicial spectacle

Before returning to my troubled response to this new ritual I want to touch on the question of the audience for judicial ritual and more specifically the judicial spectacle that is the focus of this chapter. As Lord Judge, head of the judiciary of England and Wales from 2008-2013, explained in the western democratic rule of law tradition it is, '...an

essential requisite of the...justice system that it should be administered in public and open to public scrutiny. And for these purposes the representatives of the media reflect the public interest and provide and embody public scrutiny.’ (2009, 2) This statement contains a number of important points about the audience for judicial images in the western rule of law tradition. First it suggests the public is an important audience. The explanation for this lies in the role of that audience; to undertake scrutiny of judicial activity. The attachment of the word ‘public’ to ‘scrutiny’ draws attention to what Mathiesen calls a ‘synoptic’ nature of this relationship; where the many watch the few, the elite, thereby subjecting them to a disciplinary gaze (1997). One of the roles of this public audience is to call the judiciary to account. As Lord Judge’s comments demonstrate the location of the audience and the behaviour being scrutinised is in the courtroom. As Mulcahy notes (2011, Ch 5) while importance continues to be attached to the public as an audience for judges delivering justice in the courtroom the attendance of the public has for much of the 20th century been in decline. It is now very much the exception rather than the norm.

The public audience for the live performance of the annual judicial spectacle of walking in procession from the Supreme Court to Westminster Abbey is also very limited. The largest audience I have observed dedicated to watching the spectacle was assembled outside the court on the first occasion the walk took place on the 1st October 2009. While my contemporary field notes record that it included some legal

professionals and tourists people working for the media, journalists and camera operators made up the majority of that audience.



figure 6 People assembled outside the Supreme Court on 1st October 2009

The pedestrians who watched the judges as they negotiated their way from the edge of the crossing to the gates of the Abbey were more accidental spectators as were those standing on the edge of the forecourt to the Abbey watching the other judges invited members of the congregation arriving by car. On my second visit the number of spectators of all kinds outside the Court building had declined. One of the few people on the street watching the procession of judges leaving the Supreme Court on their way to the pedestrian crossing was a street sweeper of Westminster Council.



figure 7 Westminster City Council Road cleaner watches the judges procession 2011.

In the face of the decline of the public as an audience for judicial activities both inside and outside the court two audiences continue to have particular significance.

The first is the media. This audience is closely connected to the public. Certainly in courtroom settings the presence of the news media has come to occupy the place vacated by the public; the press are described as the ‘eyes and ears’ of the public. Thereby public continues to have a ‘presence’ but this is now at a distance. Thompson describes this public presence as ‘mediated quasi-interaction’ (2000, 35). The media presence at the events surrounding the judicial procession has resulted in news reports that incorporate references to it (BBC, 2009; Doughty 2009). The level of news visibility rests not only on media presence at the event but also on the way ‘news values’ that impact on the selection of events that are made into ‘news’ (Moran 2013).

The second audience and the one that has the most consistent presence is the judiciary themselves. Lawrence Baum's work on the judiciary raises some important questions about the nature of the audiences for judicial image making and image management activities. Writing primarily with courtroom contexts in mind he argues that the primary audience judges have in mind, in addition to the parties immediately involved in the dispute before the judges, is other judges and members of the wider legal community. One of the reasons he gives for this is that judges are members of a social elite. Judicial image making and image management is in part about performing and legitimating that elite status. Add to this an insight taken from Barker's study of legitimacy. Barker argues that while the rituals performed by those in positions of ruling authority are most commonly understood to be performed as part of the outward, public face of institutions of government they are also just as much about the inward looking, 'private face' of those in positions of authority legitimating their position and the power they possess (Barker 2001, 31). He calls this 'endogenous legitimation', of the self justification of rulers by the formation and display of their identity as rulers (Barker 2001, 3).

Events surrounding the judicial walk offer some evidence in support of the argument that the judiciary themselves and those closely connected to them, including other governmental elites, are an important audience for judicial rituals that shape and make visible the values and virtues of those who hold judicial office. For example the swearing in rituals that have on a number of occasions taking place in

the Supreme Court that have coincided with the procession certainly in their live form, have an inward judicial facing quality. As noted earlier, Lord Hope describes them as 'family' events. While this may be a reference to the biological family of parents, spouses and partners, siblings and so on of the newly appointed judge 'family' is also used in legal professional settings as a metaphor for the close ties that bind legal professionals together (Moran 2011). The use of 'family', be it narrowly or broadly defined, represents the swearing in ceremony as an inward facing 'private' event. This is also echoed at the event that is the repeated endpoint of the procession, the Abbey service, a 'private service', '... for Her Majesty's judges... attended by invited representatives of all branches of the legal professions, Ambassadors, European Court Judges and distinguished visiting judges, lawyers and Ministers from other jurisdictions.' (Denyer 2013) I add one caveat. The camera is having an impact on the 'private' nature of both the swearing in events and the judges' service. The Supreme Court now uploads a video recording of swearing in events on YouTube shortly after the event takes place. While viewing figures are limited, for example at the time of writing the video of the swearing in of Lord Hodge on the 1st October 2013 had attracted 870 viewings (Supreme Court 2013). Pictures taken of the judges' service inside Westminster Abbey and produced by the Abbey are to be found on the 'Press and Communications' pages of the Abbey's website (Westminster Abbey 2013).

If the beginning of the procession and its endpoint have strong associations with the inward facing nature of judicial ritual does this

have any relevance for a judicial spectacle that takes place in public? The mere fact that the judicial walk takes place on the street should not obscure the possibility that one important audience for this event, maybe the primary audience, is the judges who perform the event.

Conclusions

So what sense can be made of my surprise and troubled response to first witnessing the Justices of the Supreme Court on the pedestrian crossing in all their finery? One possible answer is that what I experienced in that moment of surprise was the effect of the sensory manipulations that are at the heart of ritual and spectacle. My surprise was the momentary experience of sensory capture. Another answer is that my surprise and more specifically the troubled response I had to the road crossing came from the juxtaposition of the ordinary pedestrian crossing being put to such an extraordinary use, as part of the judicial spectacle. My research had made me very familiar with the use of the wig, the black robes, the lavish use of gold, the gestures of disengagement with the public, but I had never before observed a pedestrian crossing being incorporated as a sign within the lexicon used to represent judicial virtues. A third possible explanation is that my surprise and troubled reaction was a response to the violent juxtaposition of the carefully choreographed ordered procession of the highest judges in the land and the higgledy piggledy mess of roadwork paraphernalia that they negotiated on their journey to the Abbey. Side by side they appear to be radically opposed to each other. Last but by no

means least my surprise can be explained by my own childhood experiences as a cub scout in a small town in the north west of England. Once a month I participated in the Church parade. We walked in the centre of the road from the Church of England primary school I attended across the centre of town, stopping all the traffic, to the schools church. What a surprise to see the gilded judges confined to a pedestrian crossing.

Bibliography

- Anon. (undated) *Lord Chancellor's breakfast*. Available at <http://www.parliament.uk/about/how/occasions/lcbreakfast/> [Accessed 12 December 2013].
- BBC, 2009 UK Supreme Court judges sworn in, BBC News, 1 October 2009. Available at <http://news.bbc.co.uk/1/hi/uk/8283939.stm> [Accessed 26 October 2013].
- Ball, M. S., 1975. The plays the thing: An unscientific reflection on courts under the rubric of theatre, *Stanford Law Review*, 28 (1), 81-115.
- Barker, R., 2001. *Legitimizing identities: The self presentation of rulers and subjects*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Baum, L., 2006. *Judges and Their Audiences: A Perspective on Judicial Behaviour*. Princeton: Princeton University Press.
- Beeman, W. O., 1993. The anthropology of theatre and spectacle. *Annual review of Anthropology*, 22, 369-393.
- Belleau, M-C and Johnson R., 2009 'Faces of Judicial Anger: Answering the Call' in M. Jézéque and, N. Kasirer, (eds) 2009. *The seven deadly sins and private law*. Available at: http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=973850 (accessed 18 December 2013)
- Blanck, P. D., Rosentha, I. D. and Cordell, L. H., 1985. The appearance of justice: Judges' verbal and non verbal behavior in criminal trials. *Stanford Law Review*, 38(1), 89-164.
- Bowcott, O. 2013. Letter to justice minister calls for separation of C of E from judicial

affairs, *Guardian on line*, 24 September. Available at:
<http://www.theguardian.com/politics/2013/sep/24/letter-justice-minister-judicial-affairs?CMP=twf> fd (accessed 18 December 2013)

Boyd White, J., 1995. Judicial opinion writing: What is an opinion for? *University of Chicago Law Review*, 62(4), 1363-1369

Brownlee, D. B., 1984. *The Law Courts: The architecture of George Edmund Street*, Boston: MIT Press.

Carlen P., 1976. The Staging of Magistrates Justice. *British Journal of Criminology*, 16(1), 48-55

Carswell, Lord 2007. 'Reserve Judgment – the technique of judgment writing'. Available At: http://www.jsbni.com/Event%20Presentations/Event_Presentations.htm [Accessed 18 December 2013].

Cornes, R., 2013. A constitutional disaster in the making? The communications challenge facing the United Kingdom's Supreme Court. *Public Law (April)*, 266-291.

Debord, G., 1970. *The Society of the Spectacle*. London: Black and Red.

Denyer, I., 2013. *Letter to John V C Butcher from the Head of the Crown Office Ministry of Justice 1 October 2013*. Available at:
<http://lawyerssecularsociety.files.wordpress.com/2013/09/letter-from-crown-office-1-oct-2013.pdf> [Accessed 11 December 2013]

Diocese of Westminster. Undated. Red Mass: Lawyers called to recognise the importance of reconciliation. Available at: <http://rcdow.org.uk/news/red-mass-2013/> [Accessed 18 December 2013].

Doughty, S., 2009. Sworn in, the 11 judges who'll be dispensing Supreme justice from Britain's new £60m court. *Daily Mail*, 2 October 2009. Available at <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1217459/No-breeches-Britains-modern-Supreme-Court-opens-11-new-wig-Justices-swear-in.html#ixzz2nd0ZIWzt> [Accessed 16 December 2013].

Goffman, E., 1969. *Presentation of self in everyday life*. London: Allen Lane.

Graham, C., 2003. *Ordering Law*. Aldershot: Ashgate.

Hamilton Karen (2011) Britain's Supreme Court. Available at: <http://www.channel4.com/programmes/britains-supreme-court/4od> [Accessed 18 December 2013].

Hope, Lord 2011. *Interview with Lord Hope of Craighead Deputy President of the Supreme Court UK 13 December 2011*. On file with the author.

Hope, Lord 2005. Writing Judgments. *Judicial Studies Board*. Available at: <http://www.judiciary.gov.uk/media/speeches/2005/jsb-lecture-2005> [Accessed 18 December 2013].

House of Lord Select Committee on the Constitution, 2006-7. *Minutes of Evidence*. London: House of Lords.

Judge, Lord, 2009. Speech by Lord Judge Lord Chief Justice of England and Wales: Society of Editors Annual Conference. London: Judiciary of England and Wales and Tribunal Judiciary. Available at: <http://www.judiciary.gov.uk/media/speeches/2009/speech-lord-judge-17112009> [Accessed 29 November 2012].

Judicial Communications Office, 2009. *Media release. Opening of the Legal Year – 1 October 2009*. 22 September 2009. Available at: <http://www.judiciary.gov.uk/media/media-releases/2006/news-release-2506> [Accessed 26 November 2013].

Kessler, R. A., 1962. The psychological effects of the judicial robe. *Psychoanalytic Journal of the Arts and Sciences*, 19, (1), 35-66.

Kimble, J. 2006. The straight skinny on better judicial opinions. *Michigan Bar Journal*, (March), 42-3.

Lambert P., 2011. *Courting publicity: Twitter and television cameras in court*. Haywards Heath: Bloomsbury Professional.

Leake, C., 2009. £ 140,000 bill for Supreme Court robes judges will hardly wear. *Mail on Sunday*, 13 December 2009. Available at: <http://www.dailymail.co.uk/news/article1235344/140-000-Supreme-Court-robes-judges-hardly-wear.html> [Accessed 13 December 2013]

Lehman, H., 2006. *Post dramatic theatre* Translated by K. Jürs-Munby Abingdon, Routledge.

Malleson, K., 1999. *The New Judiciary: The Effects of Expansion and Activism*. Aldershot: Ashgate Dartmouth.

Mathiesen, T., 1997. The viewer society: Michel Foucault's 'Panopticon' revisited. *Theoretical Criminology*, 1(2), 215-234.

Miele, C., 2009. 'The place: Parliament Square' in Christopher Miele (ed.) *The Supreme*

Court of the United Kingdom: History, Art, Architecture. London: Merrell, pp.46-72.

Moore, S. F. and Myerhoff, B. G., 1977. Introduction: Secular ritual: forms and meanings. In: S. F. Moore and B. G. Myerhoff eds. 1977. *Secular Ritual*. Amsterdam: Van Gorcum, pp.3-24.

Moran L. J., 2013. Mass mediated 'open justice': Court and judicial reports in the press in England and Wales *Legal Studies*, 1-24.

Moran L. J., 2012a. Every Picture Speaks a Thousand Words: Visualizing Judicial Authority in the Press. In G. Priska, S. Steinert Borella and C. Wiedmer eds. 2012. *Intersections of law and culture*. Basingstoke: Palgrave. pp. 31-49.

Moran L. J., 2012b. Imagining the judge: fragments of a study of judicial portraiture. In K. Å. Modéer and M. Sunnqvist, eds. 2012. *Legal staging: Visualisation – Mediatization – Ritualisation: Legal Communication through Language, Literature, Media, Art and Architecture*. Copenhagen: Copenhagen University Press, pp. 205-236

Moran L. J., 2011. Forming sexualities as judicial virtues. *Sexualities*, 14(3), 273-289.

Moran L. J., 2009. Judging pictures: a case study of portraits of the Chief Justices Supreme Court New South Wales. *International Journal of Law in Context*, 5(3), 61-80.

Moran L. J., 2008. Judicial bodies as sexual bodies: A tale of two portraits. *Australian Feminist Law Journal*, 29 (December) 91-108;

Mulcahy, L., 2011. *Legal Architecture: Justice, due process and the place of law*, Abingdon: Routledge.

Neuberger, Lord, 2012. *No judgment no justice* First Annual Bailii Lecture. Available at: <http://www.supremecourt.gov.uk/docs/speech-121120.pdf> [29 November 2013].

Newark, F.H., 1965. Anatomy of a law report. *Northern Ireland Legal Quarterly*, 16 (3). 371-386.

Nussbaum, M. C., 1995. Poets as judges: judicial rhetoric and the literary imagination. *University of Chicago Law Review*, 62(4), 1477-1519

Phillips, Lord, 2011. *Transcript of an interview with Lord Phillips, 22nd November 2011*. On file with the author.

Posner, R. A., 1995. Judges' writing styles (and do they matter?). *University of Chicago Law* 62(4), 1421-1449.

Rackley, E., 2010. The art and craft of writing judgments: notes on the feminist judgments project. In R. Hunter, C. McGlynn, E. Rackley, eds. 2010. *Feminists Judgements from theory to practice*, Oxford: Hart, pp. 44-56.

Resnik J and Curtis, D., 2011. *Representing Justice: Invention, controversy, and rights in city-states and democratic courtrooms*. New Haven: Yale University Press.

Rock, P., 1993. *The social world of an English Crown Court*, Oxford: Clarendon Press.

Rodger, Lord, 2002. The form and language of judicial opinions. *Law Quarterly Review*, 118, 226-247

Rozenberg, J. 2013. The judges' annual church service is expensive and inappropriate' *Guardian* 25 September. Available at: <http://www.theguardian.com/law/2013/sep/25/judges-service-westminster-abbey> [Accessed 18 December 2013].

Stepniak, D., 2008. *Audio-visual coverage of Courts: A comparative analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.

Stockley N., 2011. *The Highest Court in the Land: Justice makers*. London: BBC.

Supreme Court of United Kingdom, 2013. Lord Hodge's Swearing In as a Justice of the Supreme Court 1 October 2013. Available at:

http://www.youtube.com/watch?v=DYKs1_LzaWw [Accessed 16 December 2013]

Thompson, J.B., 2000. *Political scandal: power and visibility in the media age*. Cambridge: Polity Press.

Westminster Abbey, 2013. Judges Service 1st October 2013, Press and Communications. Available at:

<http://www.westminsterabbey.org/press/news/news/2013/october/service-marks-start-of-uk-legal-year> [Accessed 17 December 2013]].

Justiça, Comunicação e Globalização: para uma alquimia da cultura

Joana Aguiar e Silva

Professora Auxiliar da Escola de Direito da Universidade do Minho

1. Globalização entre História e Cultura

Fomos recentemente surpreendidos pela actualidade do retrato que sobre a justiça faz um autor como Matias Aires, pensador e filósofo moralista do século XVIII, quando em 1752 dá à estampa as suas *Reflexões sobre a vaidade dos homens*. Num texto em que se propõe glosar o bíblico versículo *vanitas vanitatum, et omnia vanitas*, entende o autor a vaidade como um dos fundamentos da acção humana, apresentando-a como uma paixão da alma, que não do corpo, ou como vício do entendimento, que não da vontade, precisamente na medida em que dependeria do discurso, isto é, da razão¹. Sendo as “ponderações, discursos e argumentos” as “partes por onde o direito se governa”, e sendo que “a fortuna, o tempo, a ocasião, o humor, a hora têm mais parte nas decisões do que a lei, a verdade e a justiça”², não admira que estabeleça um estreito paralelismo entre as realidades do mundo jurídico e esta vaidade, que encara como motor das acções humanas e inerente à própria natureza humana, capaz de determinar hábitos,

¹ Cfr. Matias Aires, *Reflexões sobre a vaidade dos homens e carta sobre a fortuna*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1980, prefácios, fixação do texto e notas por Jacinto do Prado Coelho e Violeta Crespo Figueiredo, pp. 16-17. Como mostra Jacinto do Prado Coelho, no prefácio que escreve para a obra em referência, ao longo das *Reflexões* “a vaidade situa-se na esfera do entendimento e da fantasia, isto é, da opinião e do imaginário, da liberdade inteira, do arbitrário. Radica-se nas relações sociais, nasce de sabermos que os outros nos vêem como gostamos de ser vistos”. Cfr. *idem*, pp. LIII-LIV.

² Cfr. *idem*, p. 133.

costumes e valores de uma sociedade. E se transparece a actualidade do retrato feito por Matias Aires a propósito da justiça, igualmente se pressente no seu texto a ausência de novidade no que ao império da vaidade diz respeito. Ontem como hoje, ela parece afectar domínios públicos como privados da vida de todos e de cada um, mostrando-se as considerações que a esse respeito, e a respeito das suas consequências éticas, psicológicas e políticas, expende o autor perfeitamente enquadradas no espírito da contemporaneidade.

Foi esta actualidade que nos fez reflectir sobre a natureza profundamente plurifacetada de um fenómeno, hoje em voga, ao qual se dá o nome de globalização, e que a diversos níveis vemos cruzar-se com estas tendências a que Matias Aires já no século XVIII apontava o dedo. Desde logo, na medida em que somos dados a perceber que muitos dos vícios que inquinam as actuais sociedades, recorrentemente imputados a este mesmo processo de globalização, as inquinam desde há muito tempo a esta parte. Senão veja-se. Referindo-se às concretas questões da justiça, afirma o autor que é precisamente na ciência de fazer justiça – também ela um “acto de discurso”, ou seja, de “raciocínio”³ - que a vaidade é mais perniciosa! “Quem dissera, que também há vaidade em se dar a cada um o que é seu! Não só há vaidade nisso, mas essa mesma vaidade é a que faz muitas vezes que a cada um se não dá o que é certamente seu. A corrupção das gentes está tão espalhada, que faz parecer virtude uma obrigação que se cumpre, uma dívida que se paga, ou uma verdade que se diz. As coisas não se regulam pelo que deviam

³ Cfr. *idem*, p. 133

ser, mas pelo que poderiam ser... e assim, a privação do vício serve de virtude actual; e de alguma sorte, para ser um homem virtuoso, não é necessário que faça algum acto de virtude, basta que não faça algum de vício; e de algum modo também, o ser leal não depende do exercício da lealdade, basta que não se exercite alguma aleivosia. O mundo está tão pervertido, que a bondade dos homens não se tira da razão de serem bons, mas da razão de não serem maus: o nome da virtude, não vem da virtude presente, mas do vício ausente”⁴.

Este estado de coisas, em que as aparências valem mais do que o real, em que o justo tem o simples valor de equivaler não só ao que não é injusto, como – sobretudo – ao que não é pública e reconhecidamente injusto, é também o estado de coisas a que conduz aquilo que se tem apelidado de quotidianização ou trivialização da justiça, num processo que tem vindo a corromper delicados equilíbrios, relações e hierarquias em que noutros tempos se alicerçava uma cultura de civismo e de temperança. Um processo a que não é estranho o movimento que genericamente vai dando pelo nome de globalização, e cujas complexidades se não esgotam na tendencial eliminação de fronteiras territoriais das relações políticas, económicas, sociais e culturais.

A pretensão não pode ser aqui a de identificar a miríade de linhas e de esferas em que se analisa ou pode analisar o actual curso deste processo, mas tão só a de traçar algumas pontes de sentidos que nos pareceram merecer reflexão.

⁴ Cfr. *idem*, pp. 141 e 142.

2. Justiça e Cultura

Aquilo a que vamos assistindo nos dias que correm é à banalização de uma justiça mercantilizada, como esta que vemos grassar numa realidade socio-política em que tudo se compra e tudo se vende. Também a justiça não deixa de ser um bem escasso – cada vez mais escasso -, sujeito igualmente a lógicas financeiras de mercado em que ter é sempre mais meritório do que ser, em que a razão judicativa se vê pervertida pela razão eminentemente lucrativa, e em que as motivações privadas se vêem fortemente pressionadas e ultrapassadas pelas públicas virtudes. Quando o simples facto de se cumprir com as mais básicas obrigações, morais ou jurídicas, é digno de mérito, é tido como virtuoso, alguma coisa está mal. Tinha razão Matias Aires, sem imaginar que mais de 200 anos depois, a situação pouco se veria alterada. Quando o mínimo ético é confundido com virtude, deveria soar o alerta quanto ao estado de dormência axiológica da nossa cultura e das sociedades contemporâneas. Isto já para não referir a injustiça de legalizados incumprimentos. E legalizados porque insindicáveis do ponto de vista de instituições judiciais que mais não promovem senão uma justiça politizada e economicista. Não restarão hoje muitas dúvidas quanto à autonomia ética e científica de que se reveste o actual Direito e a justiça que lhe compete promover. A possibilidade de autonomizar a aristotélica justiça particular que deu azo à criação ocidental das formas jurídicas, depende largamente da co-existência daquela a que o filósofo grego

chamou justiça geral⁵. Falhando esta – pela falência dos sistemas valorativos e normativos que outrora garantiam aqueles mínimos éticos, e que garantiam a sindicância e a censura moral e social dos incumprimentos – é aquela que se degrada. Ao contenderem com o tecido ético-cultural que sustentava o funcionamento das instituições jurídicas e judiciárias, os processos de globalização precarizaram as condições daquele mesmo funcionamento. Num modelo societário em que os sistemas de valores deixaram de fazer parte do dia-a-dia, o incumprimento da palavra dada ou da obrigação contraída, a retribuição injusta ou o prejuízo do outro são, como observa Cunha Rodrigues, cada vez mais destituídos de sanções morais ou sociais, e mais dependentes da normatividade e eficácia estadual⁶. Uma normatividade e uma eficácia que obedecem largamente a uma eticidade e a um espírito empresariais, baseados nas dinâmicas reguladas pelo capitalismo, pelo mercado e pela lógica do lucro.

3. Cultura, Comunicação e temporalidade

a) Cultura clássica vs cultura de massas

A acompanhar toda esta realidade, e fazendo parte integrante da mesma, está a extraordinária ascensão dos meios de comunicação,

⁵ Cfr. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, tradução do grego e notas de António Caeiro, Lisboa, Quetzal Editores, 2004, *maxime* o Livro V, pp. 107 e ss. Sobre o legado e a actualidade da obra do filósofo grego para o universo da justiça, ver, entre vários outros escritos do autor, Paulo Ferreira da Cunha, *Pensar o Direito. I. Do realismo clássico à análise mítica*, Coimbra, Almedina, 1990, pp. 33 – 52.

⁶ Cfr. José Narciso da Cunha Rodrigues, “Sobre a justiça no próximo milénio”, in *Boletim da Faculdade de Direito da Universidade de Direito, Perspectivas do Direito no início do século XXI*, Coimbra, Coimbra Editora, 1999, pp. 93-111, p. 98.

tornando o mundo pequeno, as distâncias inexistentes, e alterando por completo os efeitos fundamentais do decurso do tempo nos processos de produção e sedimentação da experiência e do conhecimento. Recorrendo mais uma vez às palavras de Cunha Rodrigues, “a aceleração da história não é uma psicose, mas um dado da realidade social”⁷. E se muitos dos reflexos desta aceleração estão ainda por dissecar, aqueles que tem tido no domínio da justiça pervertem desde há muito os delicados equilíbrios de poder de que esta depende, subvertendo a própria natureza e racionalidade de funcionamentos eminentemente institucionais⁸. O facto de acedermos em tempo real à informação ou às ocorrências que têm lugar em qualquer recanto do mundo transforma a nossa própria perspectiva sobre esse mundo. A lógica do imediatismo que circunda a actividade dos *media* destrói o tempo próprio de actividades que requerem amadurecimento, reflexão, cadências e momentos próprios capazes de lhes proporcionar consistência e credibilidade. E os tempos da justiça, ao não serem os tempos da instantaneidade mediática, vêem-se constrangidos pela abrangência cada vez mais ampla e sufocante com que os tentáculos da comunicação social a envolvem. Pierre Truche entende o acto de julgar como a passagem de uma situação de facto a uma de direito, envolvendo esta passagem um conjunto de consequências que se impõem aos vários implicados. Como se de uma alquimia se tratasse, há que decompor os elementos de facto a fim de os recompor sob a forma que o direito lhes atribui. E, como em toda a

⁷ Cfr. *idem*, p. 95.

⁸ Entre outros textos, veja-se o que a propósito se diz em António Martins, “Justiça e comunicação social: de costas voltadas”, in Rita Basílio Simões, Carlos Campones, Ana Teresa Peixinho, org., *Justiça e comunicação. O diálogo (im)possível*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, pp. 137-145.

alquimia, sublinha o autor, a mutação não pode ser levada a cabo senão respeitando determinados procedimentos aos quais subjazem fundamentais princípios orientadores. O respeito por estes princípios impõe-se pela própria amplitude dos poderes que aos magistrados são confiados para operarem aquela passagem, passíveis de configurar ofensas às liberdades e aos direitos das pessoas. É precisamente neste quadro que Truche sublinha a necessidade de as condições de acção, de tempo e de lugar da justiça responderem a critérios próprios, que não se confundem, desde logo, com os critérios que são adoptados pela comunicação social. É verdade que, se a justiça se debruça sobre factos, também os *media* se interessam por esses factos da sociedade. A perspectiva em que o fazem difere, no entanto, de modo flagrante: desde logo porque a justiça tem que atender a todas as questões relevantes que contendam com uma dada situação de facto, sendo que a imprensa tem a faculdade de escolher apenas aquilo que lhe interessa, de acordo com os seus propósitos. Acresce que o tempo dos *media* não é, a variados níveis, o da justiça. Como bem vê o autor francês, não é pensável que a imprensa espere a fase pública de um processo para dar uma notícia, da mesma maneira que não pode consagrar a uma questão o tempo que lhe é devido pela justiça. Por outro lado, o tempo dos *media* não distingue devidamente entre a informação sobre o facto, que essa sim deve ser rápida, e a reflexão jurídica sobre o mesmo, que tem que necessariamente atender a muitas outras variantes. E com isto se chega à

tentação de “substituir ao processo judiciário de juízo uma decisão de jornalista”⁹.

A actual amplitude da mediatização da justiça anda de mãos dadas com a mercantilização da cultura, da informação e do jornalismo em geral. É a sede de espectáculo, de entretenimento, de diversão e distracção aquela que comanda a agenda dos meios de comunicação, que se vêem na contingência de, ou ir ao encontro daquilo que o público consome, ou definir... E o público consome aquilo que lhe permite alhear-se das dificuldades ou agruras do seu dia-a-dia, por momentos que seja, e às custas seja do que ou de quem for. O resultado é a incessante procura por parte dos meios de informação de novos produtos, histórias ou imagens, que consigam satisfazer essas necessidades as mais das vezes pouco elevadas e meritórias. A tão propalada fiabilidade das informações dilui-se na voragem da igualmente apregoada necessidade/dever de manter o público informado. E isto constitui talvez um dos grandes engodos dos tempos pós-modernos e das suas características sociedades de massas globalizadas. A propósito do escândalo do *wikileaks*, Fernando Savater põe o dedo na ferida quando aponta as perversidades enclausuradas no sacrossanto mito da transparência que parece hoje impender sobre toda a interacção e estruturação social. Transparência ou, dito por outras palavras, o direito de todos a tudo saber: “Que não haja segredos ou reservas que possam contrariar a curiosidade de quem quer que seja...

⁹ Cfr. Pierre Truche, “Le juge et la presse”, in *Revue Esprit*, 210, Mars-Avril, 1995, pp. 5-12.

caia quem cair e percamos no caminho aquilo que possamos perder”¹⁰. E isto porque, no entender do filósofo espanhol, se confundem as exigências e a natureza própria de diferentes tipos de transparência. Aquela a que chama transparência de gestão é imprescindível em democracia, se queremos saber que uso dão os governantes aos impostos que pagamos, como justificam as suas decisões políticas ou o que fazem para defender as nossas garantias e os nossos direitos. Mas esta não se confunde com a transparência da opinião ou da deliberação, que constitui uma agressão totalitária contra o bom funcionamento das instituições e contra a privacidade das pessoas, tenham estas ou não visibilidade pública. “Confundi-las é parte da actual imbecilização social, à qual não é alheia a maquinaria esplêndida mas por vezes devastadora da internet”. Na sua *A civilização do espectáculo*, Vargas Llosa evoca Guy Debord, e o modo como este promotor das provocações contraculturais dos anos 60 classificava de espectáculo, em 1967, aquilo a que Marx, nos seus *Escritos Económico-Filosóficos* de 1884, chamava de alienação ou alheamento social resultante do fetichismo da mercadoria¹¹. Um fetichismo que, para o Nobel da Literatura, atinge no estádio industrial avançado um protagonismo tal na vida dos consumidores que chega a substituir, enquanto interesse ou preocupação central, todo e qualquer outro assunto de ordem cultural, intelectual ou política.

Ao mesmo fenómeno se refere Steiner quando, reflectindo sobre as fragilidades da cultura contemporânea, encontra no tema da

¹⁰ Cfr. Fernando Savater, “Transparentes abusos”, <http://estaticos.elmundo.es/documentos/2010/12/21/savater.pdf>, consultado em 12.01.2015.

¹¹ Cfr. Mario Vargas Llosa, *A civilização do espectáculo*, Lisboa, Quetzal, 2012, p. 21.

alienação, “de tão vital importância para qualquer teoria da crise da cultura”, uma relação directa com o desenvolvimento da produção em massa¹². Ora, a contemporânea sociedade de informação é igualmente uma sociedade de massas, em que com muita frequência a informação e as suas funções se desvirtuam, de construtivas passando a alienantes¹³. Numa época em que a cultura reinante serve genéricos propósitos de entretenimento e diversão, a informação converte-se em fonte de distração, invariavelmente assumindo uma fundamental função lúdica em detrimento de funções intelectuais, morais ou ideais, que uma cultura dita velha se esforçava por promover. À luz da nova cultura, é o êxito comercial que determina o valor da informação, bem como o valor de qualquer bem, que é sempre um bem de consumo. O que equivale, como sublinhou Vargas Llosa, ao eclipsar da distinção entre valor e preço, para o primeiro ser absorvido e anulado pelo segundo¹⁴. A substituição de uma cultura de valores por uma cultura de preços traduz-se numa transformação profunda ao nível dos modos de vida de uma sociedade, e ao nível da própria ética cívica em que deveria assentar o funcionamento das suas instituições políticas, económicas ou jurídicas. Assiste-se à ascensão da frivolidade, enquanto modo de entender o mundo e a vida, adoptando-se uma escala de valores desequilibrada em que a forma importa mais do que o conteúdo, a aparência mais do que a essência, e em que “o gesto e o desplante – a representação – fazem as vezes de

¹² Uma relação já traçada e compreendida, como sublinha Steiner, por Hegel ou por Saint-Simon. Cfr. George Steiner, *No Castelo do Barba Azul. Algumas notas para a redefinição da cultura*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992, p. 28. Noutro passo das suas reflexões, Steiner sublinha igualmente as ligações existentes entre a produção de massa, conforme esta última evoluiu ao longo dos finais do século XVIII e durante o século XIX, e uma tendência conducente à desumanização. Cfr. *idem*, p. 58.

¹³ Cfr. José Narciso da Cunha Rodrigues, *op.cit.*, p. 97.

¹⁴ Cfr. Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 28.

sentimentos e de ideias”¹⁵. “A cultura de massas”, observam Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, “quer oferecer novidades acessíveis para o público mais amplo possível e que distraiam a maior quantidade possível de consumidores. A sua intenção é divertir e dar prazer, possibilitar uma evasão fácil e acessível para todos, sem necessidade de qualquer formação, sem referentes culturais concretos e eruditos. O que as indústrias culturais inventam não é mais do que uma cultura transformada em artigos de consumo de massas”¹⁶.

b) Democratização cultural vs alheamento ético-social

Uma das intenções subjacentes a este mesmo estado de coisas poderá ter sido louvável, no esforço de democratizar a cultura, fazendo-a chegar ao maior número possível de pessoas. Mas acabou por se subverter a própria noção de cultura e de conhecimento, pela trivialização e superficialização dos conteúdos culturais, e pela mercantilização que se operou ao nível da difusão da informação e da construção do conhecimento¹⁷. Profundidade e qualidade viram-se substituídas pela banalização e pelo facilitismo em prol do cívico propósito de aculturação do maior número. Um maior número que cada vez mais reclama uma informação e uma cultura pautadas pelo consumismo e pelo imediatismo dos ecrãs. É ainda Vargas Llosa quem chama a atenção para uma das mais nocivas consequências que para o

¹⁵ Cfr. *idem*, p. 47.

¹⁶ Cfr. Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, *A cultura-mundo. Resposta a uma sociedade desorientada*, Lisboa, Edições 70, 2010, p. 89.

¹⁷ Uma ideia que é debatida com mestria por T.S.Eliot, quando discorre sobre o dogma da igualdade de oportunidades. Cfr. T.S.Eliot, *Notas para a definição da cultura*, Lisboa, Edições Século XXI, 1996, pp. 110-127.

domínio da informação resulta da exaltação da diversão e do entretenimento enquanto valores supremos dos nossos tempos, e que é aquilo a que o autor chama uma inversão escondida das prioridades: “as notícias passam a ser importantes ou secundárias sobretudo, e às vezes exclusivamente, não tanto pelo seu significado económico, político, cultural e social, e mais pelo seu carácter original, surpreendente, insólito, escandaloso e espectacular”¹⁸. Com efeito, o público cada vez mais reclama o sensacionalismo e a espectacularidade das notícias e da informação em geral, ansiando por experiências limite na terceira pessoa, e grosseiramente desprezando a credibilidade do boato, a real necessidade do escândalo ou a seriedade da intromissão em vidas alheias. Pois “não existe forma mais eficaz de entreter e divertir que alimentando as baixas paixões do comum dos mortais”¹⁹. E numa época como aquela em que vivemos, em que tudo se compra e tudo se vende, em que tem ‘valor’ aquilo que tiver público, e em que nunca falta quem esteja disposto a dar ao público aquilo que o público estiver disposto a pagar, o escândalo, a bisbilhotice, a devassa da vida alheia, e o ‘sangue’ em geral, medram qual erva daninha em terreno fértil.

Ao abrigo da consagrada transparência e dos conexos direitos à liberdade de expressão e de informação, a comunicação social e os meios de informação vão mantendo acesa a chama da perversão feita necessidade, tornando meramente aparentes as tradicionais fronteiras entre uma imprensa sensacionalista e aquela que noutros tempos dava

¹⁸ Cfr. Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 50.

¹⁹ “Outra matéria que ameniza muito a vida das pessoas é a catástrofe... Por isso, na nossa época, nem a imprensa mais responsável pode evitar que as suas páginas se vão tingindo de sangue, de cadáveres e de pedófilos”. Cfr. *idem*, pp. 52 – 53.

pela referência de séria. Relembra-nos Pierre Truche que nos tratados internacionais, a liberdade de expressão não é nunca consagrada como um direito absoluto. O artigo 10.^o da Convenção Europeia dos Direitos do Homem, desde logo, deixa claro que se trata de um direito cujo exercício comporta deveres e responsabilidades que podem implicar a sua submissão a um conjunto de formalidades, condições, restrições ou sanções. Sendo um direito cujo exercício pode conflitar com outros interesses juridicamente protegidos – desde o direito ao bom nome, ou à imagem, ao direito de reserva da intimidade e da vida privada -, necessário é ter em conta princípios como os da concordância prática ou da proporcionalidade, de modo a assegurar a eficácia normativa dos bens em conflito²⁰.

Evocando o jornalista e escritor argentino Tomás Eloy Martínez, quando este apontava o dedo a um certo tipo de imprensa empenhada em transformar as vítimas em peças de um espectáculo que se faz questão de apresentar como informação necessária, mas cuja única função é a de saciar a curiosidade perversa e mórbida dos consumidores de escândalos, Vargas Llosa sublinha que essa é uma curiosidade que corrompe hoje as vastas maiorias a que nos referimos quando falamos de ‘opinião pública’²¹. “Essa vocação maldizente, escabrosa e frívola”, diz o escritor, “é a que dá o tom ao nosso tempo e a imperiosa exigência a que toda a imprensa, em graus distintos e com perícia e formas diferentes, é obrigada a atender”²². Como acrescenta, ainda, não se trata

²⁰ Cfr. Pierre Truche, *op.cit.*, p. 9; Hélder Prior, *op.cit.*, pp. 127-128.

²¹ Cfr. Mario Vargas Llosa, *op.cit.*, p. 53.

²² Cfr. *idem*, p. 53.

de ver neste jornalismo mercantilizado e sensacionalista o responsável por aquela corrupção, mas apenas mais um objecto da corrupção que é provocada por uma cultura que, em vez de rejeitar as intromissões grosseiras na vida privada das pessoas, as reclama, “pois esse passatempo, farejar a sujidade alheia, torna mais suportável a jornada do empregado pontual, do profissional enfastiado e da dona de casa cansada”. Uma cultura que é uma cultura de liberdade, de que o jornalismo escandaloso é o enteado perverso que, nessa medida, não pode ser suprimido sem infligir uma ferida mortal na liberdade de expressão²³. E tudo isto, como bem vê o escritor peruano, favorece uma atitude tolerante ou indiferente no grande público para com a moralidade, com o que voltamos à crítica dos costumes levada a cabo por Matias Aires. Talvez que a imprensa ao tempo do escritor luso-brasileiro não fosse tão amplamente insidiosa e agressiva quanto a actual, mas a raiz do mal não estaria muito distante. O problema estaria, como está hoje, nos modos de vida e nos padrões culturais pelos quais se pautam as experiências e interacções sociais, e que se mostram fundamental nutriente de uma profunda dormência ética e axiológica.

4. A justiça e a sociedade de informação

a) Virtudes e desvirtudes de uma intersecção

E, ontem como hoje, um dos pratos mais apetecidos e que mais inflama aquela curiosidade perversa e mórbida, é precisamente o da

²³ Ainda que, como faz questão de sublinhar, a libertinagem informativa não se possa confundir com a liberdade de expressão, estando antes nos seus antípodas. Cfr. *idem*, pp. 130-133, 149.

justiça, sobretudo na vertente das suas malformações, patologias ou entropias. O que não é de estranhar, dado que nas arenas da justiça se jogam invariavelmente as mais diversas facetas da condição humana, as suas paixões mais elevadas como as mais aviltantes. Entre o mundo da política e o dos tribunais, os profissionais da comunicação colhem o mais suculento material para gáudio do seu público, mantendo viva a chama da curiosidade, da bisbilhotice e da grosseira intromissão na vida alheia. E isto, sempre ao abrigo dos sacrossantos direito à informação, à liberdade de expressão, e em reverência ao também sacrossanto mito da transparência, com a invocação dos quais se camuflam motivações mais obscuras; as audiências, o lucro e a desenfreada concorrência entre agências informativas. Escudando-se no exercício de direitos constitucionalmente protegidos, os *media* atropelam com a maior das frequências, e frequentemente com a maior das impunidades, outros tantos direitos e bens constitucionalmente consagrados.

Não se trata de desprezar o potencial benefício representado pela atenção que os meios de comunicação vão dando às questões da justiça, que pode constituir um enorme trunfo no que à própria educação cívica diz respeito, aguçando o sentido de cidadania de cada um e contribuindo para uma verdadeira educação democratizante. O próprio jornalismo dito de investigação desempenha hoje um importante papel de fiscalização e sindicância das instituições democráticas, permitindo tantas e tantas vezes trazer à luz do dia transgressões e ilícitos que de outra forma dificilmente se tornariam públicos. A situação torna-se mais delicada, como bem observa Hélder Prior, quando os mesmos jornalistas

promovem autênticos julgamentos de opinião pública – ‘essa categoria fictícia’ – apenas para satisfazer as exigências de um jornalismo mercantilizado e tecido em função do interesse do público. Um jornalismo que, cultivando “o sensacionalismo excessivo, a trivialização dos processos judiciais, a sobrepenalização dos arguidos, a espetacularização da audiência, a banalização da violência ou do *modus operandi* ou, justamente, a sofisticação do escândalo”, acaba por converter o espectador, o leitor, o ouvinte, em tribunal de opinião, “mediante uma enunciação jornalística nem sempre ajustada à complexidade e especificidade do discurso jurídico”²⁴. E aqui residirão, porventura, grande parte das controvérsias que afligem nos nossos tempos as relações nem sempre saudáveis entre os meios de informação e a esfera institucional da justiça. Se os mesmos meios de comunicação souberam com mestria lançar mão do inesgotável filão representado pela realidade judiciária, enquanto realidade capaz de preencher as necessidades de maledicência e de coscuvilhice de um público consumista e inculto, a mesma justiça institucional nem sempre tem sabido ir ao encontro dessas lucrativas investidas, tendo perdido parte da sua tradicional sacralidade e sobriedade no processo.

b) Tempos e compassos do discurso judiciário e do discurso mediático

Tudo se prende com a diferente lógica de funcionamento a que cada um destes sistemas obedece, e que lhe é necessária para colher os

²⁴ Cfr. Helder Prior, *op.cit.*, pp. 121-122.

frutos correspondentes à própria natureza e funções que a cada um competem. A mediatização da justiça tem o pernicioso efeito de introduzir alterações profundas naqueles que são os tempos, as narrativas e os métodos próprios das realizações judiciais, precisamente porque os contamina com os modelos que são próprios ao mundo da comunicação. A comunicação acontece hoje em tempo real, com uma imediatividade que não se compadece com tempos de reflexão ou maturação. Os acontecimentos chegam ao nosso conhecimento ao mesmo tempo em que ocorrem, prejudicando o tempo próprio de processos que forçosamente decorrem – e têm que decorrer – num determinado espaço temporal. Ao mesmo tempo, uma notícia rapidamente tem que dar lugar a outra, mais recente, na mesma lógica de imediatismo e rapidez que comanda toda a acção da comunicação social. Interessa retirar de cada notícia o máximo de espectacularidade e conseguir com ela captar a maior fluxo possível de audiências. A função de informar acaba por se ver distorcida pela lógica mercantilista de quem transforma a informação em bem de consumo. Quando esse bem de consumo imediato são os acontecimentos do foro, mais distorcida resulta a lógica informativa. Não só pelo facto de se estimular um juízo crítico imediato, popular, daquilo que se relata, tomando todos por partes e fumos por fogos, mas igualmente porque se inquina todo o relato em função dos interesses e dos tempos próprios ao imediatismo da comunicação. A prática e o discurso judiciais têm ritmos, rituais e morosidades que são inerentes à sua própria integridade e – não tenhamos medo das conotações neo-liberais do termo – à sua eficácia.

Acontece que a avidez em transmitir ‘informação’ por parte da imprensa, contende largamente com essa que deve ser a natureza sóbria e ponderada da actividade e do discurso do foro. O modo como é empacotada, apresentada e veiculada essa informação obedece à lógica do chamado *infotainment*, desvirtuando e mesmo aviltando a seriedade e gravidade da realidade em análise. E assim, “o drama daqueles que enfrentam processos judiciais, a «desgraça alheia», converte-se numa narrativa que encontra pouca ou nenhuma resistência por parte de um público consumidor de produtos culturais «enformados» pelos meios de comunicação”²⁵. E se a factualidade se converte em artefactualidade, por acção da sua representação mediática, os *media* acabam por se converter no principal mecanismo de valoração das narrativas jurídicas, facilmente se passando de um estado de representação dos processos judiciais a um estado de intervenção nos mesmos, naquilo que Hélder Prior classifica de verdadeira usurpação da função da justiça pelos meios de comunicação.

5. Transformações da face da justiça em face de motivações político-económicas globalizantes

a) Funcionalização mediática da justiça

Contribuindo para esta funcionalização da justiça pelos meios de comunicação está o modo leviano com que muitos agentes do foro, sejam eles advogados ou magistrados, se entregam ao vedetismo das luzes da

²⁵ Cfr. *idem*, p. 122.

ribalta, prestando as mais variadas declarações, desrespeitando tantas e tantas vezes os tais tempos e espaços próprios da realização da justiça e esquecendo com frequência que a representação mediática da justiça apresenta da mesma uma imagem que transcende os limites da sua natureza institucional. Desrespeitando, no fundo, a lógica de funcionamento institucional da justiça, de que depende a sua própria credibilidade²⁶. A excessiva concorrência que mina o terreno da informação alimenta não apenas quebras deontológicas e sedes de protagonismo, mas também, e sobretudo, a trivialização da justiça. E com essa, a própria fragilização da salvaguarda do exercício de direitos fundamentais à preservação da dignidade humana. Mais uma vez se imbricam a *vanitas* humana e as questões da justiça, num cenário que em nada beneficia estas últimas, e a que, em última instância, subjazem difusas motivações político-económicas.

A própria inflação legislativa que caracteriza as ordens jurídicas contemporâneas – e que mereceria, por si só, uma reflexão autónoma – é exigência de toda esta matriz político-económica, visando preservar a ilusão de que a abundância de tutela judicial permite resolver todos os problemas, satisfazendo as aspirações da opinião pública²⁷ e servindo, igualmente, aquela sede de protagonismo e aquele apetite por parte dos meios de informação. O facto é que esta abundância torna difícil, se não impossível, a compreensão e o conhecimento das normas jurídicas –

²⁶ “Os tribunais devem evitar queimar-se nestas labaredas e servirem de palco a um espectáculo que tem muito de comum com a tragédia grega”, diz António Arnaut. “É por isso que me confrange ver advogados a fazer de actores improvisados, discutindo o processo em público e violando a sua deontologia profissional. Mas ainda mais me dói ouvir juízes a justificar as suas decisões ou a comentar as de outros”. Cfr. António Arnaut, “Justiça e Cidadania”, in *O discurso judiciário, a comunicação e a justiça*, Conselho Superior da Magistratura, Coimbra, Coimbra Editora, 2008, p. 31.

²⁷ Cfr. José Narciso da Cunha Rodrigues, *op.cit.*, p. 100.

como podemos responsabilizar alguém, nos dias de hoje, pelo não conhecimento da lei em que vive? O tal desconhecimento que não poderia isentar ninguém do seu cabal cumprimento...⁻²⁸⁻, gerando uma grave incerteza jurídica e aumentando a litigiosidade. E isto num contexto em que também compulsada, em todas as suas dimensões, vai a frequente falta de qualidade do produto legislativo....

b) Contraste de paradigmas: entre direitos humanos e globalização económica

Uma justiça que viva à sombra dos paradigmas impostos pela lógica política e económica dos modelos neo-liberais e capitalistas, é uma justiça que substitui ao discurso humanista, interdisciplinar e prudencial que lhe é próprio a burocracia e tecnocracia das leis. É uma justiça enviesada e profundamente desvirtuada. Um texto emblemático, neste sentido, parece-nos ser o de Paul O'Connell, sobre a impossibilidade de conciliar as tendências neo-liberais da globalização com a promoção de uma verdadeira filosofia de direitos humanos²⁹. Desmontando as próprias noções de globalização e do modelo político-económico do neo-liberalismo que lhe anda associado, O'Connell põe a nu a conflituosidade latente entre os paradigmas éticos e ideológicos subjacentes a uma e a outro e aqueles que têm que informar uma política de direitos humanos. Não é possível, no entender do autor, proteger e preservar a dignidade

²⁸ Nicolas Nitsch afirma mesmo que uma das consequências desta inflação jurídica é o princípio de ninguém poder ser censurado por ignorar a lei, tornada cada vez mais fictícia. Cfr. Nicolas Nitsch, "L'inflation juridique et ses conséquences", in *Archives de philosophie du droit*, Paris, Ed. Sirey, 1982, tome 27, p. 162.

²⁹ Cfr. Paul O'Connell, "On reconciling irreconcilables: neo-liberal globalization and human rights", 7 *Human Rights Law Review*, 483-509, 2007.

do ser humano, o seu desenvolvimento harmonioso e equilibrado, no contexto da realização da sua cidadania plena e integrada, ao abrigo da moldura ideológica e pragmática da filosofia neo-liberal. E esta é, actualmente, aquela que alimenta o multidimensional fenómeno da globalização. Um dos aspectos em que O'Connell insiste é no da necessidade de desmistificar a ideia de que a globalização é um processo sem sujeito activo, que de alguma forma opere por força da natureza das coisas, antes reforçando a convicção de que a mesma – pelo menos na sua forma dominante - tem sido moldada por acção humana consciente, ao serviço de interesses específicos. Ao serviço, desde logo, de um programa político conscientemente assumido para privilegiar o poder económico privado em detrimento do poder público, e no interesse de elites económicas locais e globais. Neste sentido, o movimento em causa procura criar uma economia global, privatizada, isenta de regulamentação estatal, e sob a égide do capital transnacional dominante. Ora, o que daqui resulta, como sublinha igualmente Mittelman, é um mercado global em que os povos do mundo cada vez mais se relacionam uns com os outros enquanto indivíduos, não devendo nada a ninguém e não esperando nada de ninguém³⁰. No processo, é a própria ideia de sociedade que se vê reduzida a um “inóspito campo de batalha, desprovido de empatia e solidariedade, em que os interesses individuais se encontram a interagem uns com os outros ao abrigo da lógica do mercado”³¹. Aquilo que O'Connell destaca é o facto de as

³⁰ Cfr. James Mittelman, *The globalization syndrome: transformation and resistance*, New Jersey, Princeton University Press, 2000, *apud* Paul O'Connell, *op. cit.*, p. 497.

³¹ Cfr. *idem*, p. 497.

políticas neo-liberais assentarem em fundações normativas, ideológicas, e mesmo ontológicas, tão radicalmente distintas daquelas que sustentam a filosofia dos direitos humanos, que os dois projectos resultam inconciliáveis. A cada modelo subjaz um diferente entendimento sobre a natureza humana, sobre a função da comunidade e das relações sociais, sobre as necessidades humanas e condições do respectivo provimento, e também sobre o diferente papel que é de atribuir ao Estado em todo esse contexto. E as premissas fundamentais em que assenta o modelo neo-liberal, que é esteio do processo de globalização, estimulando um individualismo feroz, promovendo a privatização do mercado, alargando a lógica do lucro a tantas áreas da vida humana e social quantas as possíveis, e reduzindo ao mínimo a ideia de um Estado social, contrastam drasticamente com as exigências inerentes à prossecução de direitos humanos fundamentais. Que bens como a educação, a saúde, ou, porque não dizê-lo, a justiça, sejam tratados como apenas mais uma indústria, providenciando serviços que são comercializáveis como qualquer outro serviço, ao sabor das ondas do mercado e na dependência do poder de compra de cada um, não é compatível com uma genuína defesa da dignidade do ser humano e dos seus direitos fundamentais. “Embora a natureza precisa dos direitos humanos seja ainda muito contestada”, continua O’Connell, “é legítimo dizer que a ideia dos direitos humanos é, pelo menos, fundada numa concepção mais texturada e consistente do indivíduo, da sociedade e da relação entre os dois, do que aquela que é valorizada pelos defensores do neo-

liberalismo”³². A teologia do mercado gerou, a nível planetário como a nível local, o potencial para modalidades cada vez mais sofisticadas de opressão, marginalização e obscurantismo. Agora, é necessário centrar as atenções no facto de todo o processo de globalização actualmente em curso ser, efectivamente, ‘(wo)men made’, e poder, nessa mesma medida, ser repensado, ou invertido³³. E isto, antes que, nas palavras de Saramago, o rato dos direitos humanos seja implacavelmente devorado pelo gato da globalização económica³⁴.

Relembro aqui um comentário tecido pelo magistrado norte-americano Oliver Wendell Holmes, que na viragem do século XIX para o XX vaticinava que o homem do futuro – e o jurista do futuro – seria o homem das estatísticas e o mestre da economia³⁵. A história tem-lhe tristemente dado razão, com a agravante de sermos forçados a constatar que a deslocação dos critérios de ponderação judicial para o universo dos números, para o paraíso da estatística, vai deixando esquecida toda a dimensão social, ética e humana do Direito, para se estabelecer num mundo matemático, sem rostos nem vítimas identificáveis. Vêm-se adoptando modelos que esquecem invariavelmente que as verdades axiológicas fundamentais com que o Direito e a arte de legislar e de julgar têm que lidar são por natureza irredutíveis a números; são resistentes ao cálculo.

³² Cfr. *idem*, pp. 497-498.

³³ Cfr. *idem*, p. 508.

³⁴ Cfr. José Saramago, *Da justiça à democracia, passando pelos sinos*, 2002, www.revistaforum.com.br/blog/2011/10/da-justica-a-democracia-passando-pelos-sinos/ (consultado a 24 de Maio de 2014). Sobre este debate, e sobre o contributo do Nobel português da Literatura para o mesmo, veja-se o nosso “Is justice for sale? Further readings on Saramago and the Law”, in 11 *No Foundations*, 2014, 94-115.

³⁵ Cfr. Oliver Wendell Holmes, “The path of the law”, 10 (8) *Harvard Law Review*, 1897, 457-478, p. 469.

c) Fragilidades ético-sociais e ascensão de psicopatias funcionais

E isto, para terminar, faz-nos vir à memória uma outra leitura recente, desta feita a obra de Kevin Dutton, eminente professor de Psicologia em Oxford, sobre o quanto podemos aprender com os psicopatas³⁶. Num texto ao longo do qual Dutton nos dá o testemunho de numerosos investigadores devotados ao tema, entre psiquiatras, psicólogos e criminalistas, a ideia que atravessa toda a obra é a de que os tempos em que vivemos se mostram uma extraordinária estufa para o desenvolvimento do potencial psicopático de cada um. A pandemia mercantilista que inquina todas as dimensões da vida social e pessoal, a ferocidade do individualismo e da competitividade desse mesmo mercado, a lógica do lucro que perverte actualmente noções éticas de responsabilidade e de dignidade humanas, o consumismo desenfreado e alienante ao serviço do qual tudo se trafica e pouco de bom se partilha, tudo se conjuga para que a combinação da baixa aversão ao risco e a ausência de sentimentos de culpa ou de remorsos, os dois pilares centrais da psicopatia, conduza, dependendo das circunstâncias, a uma carreira de sucesso, seja no crime, seja na vida empresarial, seja em ambos³⁷. É curiosa, a propósito desta característica ausência de sentimentos de culpa por parte do psicopata, uma observação que Dutton faz, a dado passo das suas reflexões: “tenho uma súbita revelação. Falamos de género. Falamos de classe. Falamos de cor. E de inteligência. E de credo. Mas a diferença mais fundamental entre um indivíduo e

³⁶ Cfr. Kevin Dutton, *O que podemos aprender com os psicopatas* (*The wisdom of psychopaths*, no original), Alfragide, Lua de Papel, 2014.

³⁷ Cfr. *idem*, p. 82.

outro tem que ser a da presença, ou ausência, de consciência. A consciência é o que nos dói quando tudo o resto sabe bem”³⁸. Ao comentar a crueldade da civilização-espectáculo, também Vargas Llosa apontava o dedo à ausência de remorsos ou de verdadeira consciência por parte do espectador, na medida da sua própria falta de memória³⁹. E isto, perdoe-se-nos o encadeado de ideias, vai igualmente ao encontro do desabafo de Steiner quando constatava ser a cultura do presente vítima de uma retirada generalizada da palavra. Tornando-se a palavra, cada vez mais, a legenda da imagem, frágil se tornaria o esqueleto da consciência, que assentaria precisamente no discurso falado, rememorado e escrito. Steiner estabelece uma clara correspondência entre esta retirada da palavra e a própria morte contemporânea da transcendência, da utopia, das ideologias. A imagem animada, em todo o seu imediatismo momentâneo e presencial, constitui o alfabeto electrónico da comunicação global imediata e do seu ‘gregarismo’. “Assim, o par tempo-morte de uma organização clássica dos valores individuais e filosóficos é, sob numerosos aspectos, de ordem sintáctica, e inerente a uma textura da existência na qual a linguagem desempenha um papel soberano e quase magicamente validado. Se este papel for enfraquecido, se este privilégio for subvertido, teremos começado a demolir os valores da hierarquia e transcendência de uma civilização clássica. Até mesmo a morte pode tornar-se muda”⁴⁰.

³⁸ Cfr. *idem*, p. 177.

³⁹ Cfr. Mario Vargas Llosa, *op.cit.*, p. 48.

⁴⁰ Cfr. George Steiner, *op.cit.*, pp. 116-117.

Evocando Alan Harrington, escritor dos anos 60, Dutton não deixa de dar razão ao autor de *Psycopaths* quando este considera o psicopata como o passo seguinte da evolução. O remédio seguinte que a selecção natural teria na manga, à medida que a sociedade se torna mais rápida e mais frouxa, menos coesa. Isto mesmo leva o autor a questionar-se se não estaremos actualmente a testemunhar o nascimento de uma minoria subpsicopática, para quem a sociedade não existe; uma nova estirpe de indivíduos com pouca ou nenhuma noção das normas sociais, sem qualquer respeito pelos sentimentos dos outros e quase nenhuma consideração pelas consequências dos seus actos⁴¹. Dependendo a linha de fronteira entre a psicopatia funcional e disfuncional não da presença de atributos psicopáticos *per se*, mas sobretudo dos respectivos níveis e do modo como são combinados, e constatando que uma das características mais marcantes dos padrões típicos de psicopatia, é a tradução das emoções em números, em análises formatadas de custo – benefício aferidas com base em critérios estatísticos e numéricos, será caso para pensar se o presente não está, efectivamente, a viver sob a égide de psicopatas, mais ou menos funcionais...⁴²

⁴¹ Cfr. Kevin Dutton, *op.cit.*, p. 154.

⁴² Cfr. *idem*, pp. 38 e 69.

The conflict between freedom of expression and reputation rights in Portuguese case law

Maria Clara Sottomayor

Judge of the Portuguese Supreme Court of Justice

Introduction

In Portugal we have two jurisprudential currents: one favours the reputation rights, and the other follows European standards. As far as I can see, in the published case law, it seems that the second one is growing.

Portuguese Law has a special mechanism to uniform the jurisprudence but it has not been used in the context of freedom of expression. We never had a standardization of the interpretation of the law as these matters involve open standards that depend mainly on the evaluation of facts, and the evaluation of facts depends on the sensibility and on the vision of the world of the judge.

The Constitutional Court has not been of great help in contributing for the protection of the freedom of expression, deciding sometimes that it has no competence for the case, and other times accepting the factual evaluation of the civil or criminal courts.

These rights – freedom of expression, freedom of the press, and reputation rights – are stipulated in the Portuguese Constitution, as fundamental rights.

The European Convention of Human Rights and the interpretation of fundamental rights done by the European Court of Human Rights are national legislation due to the principle of automatic reception of international law.

To analyze the balance between freedom of expression and reputation rights, courts who adopt the traditional position start by accentuating the principle of freedom of expression and its value as a fundamental right in a democratic society. But then they consider that freedom of expression is not an absolute right, and it has to be conciliated with the rights of others, specially, in what concerns defamation and civil liability of journalists, the honor and reputation right. And when applying the proportionality test, they consider that although it is important that journalists denounce illegalities committed by public figures, they should do a complete investigation towards the imputation of facts and the selection of the evidences and of the sources. These standards are like the European standards, but the traditional position fails in considering the good faith of the journalists and the fact that they have to do their work in a very accelerated way due to the concurrence, what attenuates their fault if some information is not exact. The amount of the compensation of damages in civil liability is also too high considering the low wages paid in Portugal, although the newspapers have solidary liability with the journalists and usually pay the compensation.

1. The balance problem in opinion articles about public persons

It is in the opinion articles that the traditional current penalizes more the freedom of expression with judges recommending that the authors of the articles speak or write in a moderate way, without the use of aggressive words because it offends the rights of others. It means that freedom of expression is not being protected in its dimension of freedom to choose the ways or the forms of expression, including the possibility of using provocative, exaggerated and polemical words.

In what concerns the balance between freedom of expression and the good name of a political or a person occupying a public function we have the Supreme Court decision of 13 January 2005, as paradigmatic in adopting the European standards.

Here it has been stated that freedom of expression is a fundamental principle of a democratic society and one of the most important conditions for the progress and for the individual self-fulfillment. In consequence, interferences or exceptions to the freedom of expression should be subjected to a restrictive interpretation and based on a convincing foundation. The right of honor is not an absolute limit to the freedom of expression in what concerns matters of general interest. When performing the duty and the right of information, journalists should behave in good faith, providing credible and exact information, according with the deontological principles that regulate their professional activity. In face of the facts of the case – unjustified enrichment of a mayor – the freedom of information includes the possibility of exaggeration, provocation, and aggressiveness in the words

used. The ECHR protects not only the substance of ideas but the forms and the words chosen to transmit an idea. As what concerns value judgments it is not necessary to proof its veracity, being only demandable some kind of factual basis. The value judgments are subjected to an appreciation through the test of proportionality. The criticism has wider limits when it concerns to public figures acting in this quality.

Representing the traditional current, the Portuguese Supreme Court, in the decision of the 14th of February 2012, convicted the author of an opinion article to pay compensation for offending the good name of the Prime Minister.

In 2004, a newspaper published an opinion article criticizing the Prime Minister of Portugal, saying, in the context of critics to his political decisions, that he did so bad things because he had consumed drugs when he was young.

The Supreme Court, although accepting the ECHR rules about the freedom of expression to criticize political figures even with expressions that heart or shock, considered that personal injuries that have no relationship with the public debate about politics can be an offence to the honor of a public person, and condemned the author of the opinion article to pay compensation: «On the pretext of doing an institutional critique, the author of the article attacked personally the target person, what was beyond the evaluative judgment about his political work (...) doing unnecessary considerations about the personality of the injured, likely to degrade him as a person». The Supreme Court did not accept the

argument of the applicant that the reference to «drugs consume» was a metaphor used in the article and not a factual reality.

But the strongest limitations to freedom of expression are those applied in the context of workers that criticize their employer or to journalists or experts in children rights that criticize judicial decisions.

2. Conflict between freedom of expression of the workers and the employers' reputation rights

In the first case, a female worker who was a legal adviser of a cooperative society was fired because interviewed in a radio program she has criticized the cooperative and denounced the high salaries of the new directors and of the President, saying that «the President never dreamed to earn in a year what he is earning in a month»; «the persons who are directing the society do not have technical capacity for that and did not choose persons enough capable»; «the Society is alone... drifting».

The Supreme Court decided that the dismissal of the worker was legal because of the violation of labor duties (loyalty and respect) and because of the violation of the good name of the society.

The Supreme Court said that the workers have freedom of expression in the workplace and the right to denounce illegal and unfair decisions of the employer, but the employee reaction was inadequate because it exceeded the limit of what could be seen as a reaction against unfair situations and the worker did not base her statements on facts.

The freedom of expression is not an absolute right but it has to be conciliated with other fundamental rights, and the conflict should be solved in accordance with criteria of reciprocity and proportionality.

In the second case, the worker of a security company, that was a syndical delegate, wrote in *facebook* texts against the employer, denouncing that the employer silenced and humiliated him, lied and ordered persecutions and that some colleagues were «illiterate» and «stupid» and published images of clowns to describe his superiors. The Court did not consider the freedom of expression of the worker and legitimate his dismissal in basis of violation of labor duties (loyalty and respect). *Facebook* with 140 friends was considered, by the Court, to be a public space and not a private one. The Court of Appeal confirmed this decision.

Confronting these cases with the ECHR case-law, we have the reference of *Fuentes Bobo v. Spain* (*Judgments by the European Court of Human Rights, application n.º 00039293/98, of 29 February 2000*).

In this case, an employee of the public broadcasting organization TVE was interviewed in two Radio programs and made critical remarks about some TVE-managers using aggressive language, as calling them «thief» and «leech». These sentences led to disciplinary proceedings that resulted in the applicant's dismissal.

The worker applied to the Spanish Supreme Court which considered the dismissal to be legal.

But the European Court decided that the dismissal of the applicant due to certain offensive statements was to be considered

interference by the Spanish authorities with the applicant's freedom of expression.

The European Court pointed out that article 10 of the Convention is also applicable to relations between employer and employee and that the State has positive obligations in certain cases to protect the right of freedom of expression against interference by private persons.

The European Court of Human Rights could not agree that the severe penalty imposed on the applicant met a "pressing social need" and underlined that the criticism by the applicant had been formulated in the context of a labor dispute within TVE and was to be included in a public discussion on the failings of public broadcasting in Spain at the material time. The Court also took into consideration that the offensive remarks attributed to the applicant appeared more or less to have been provoked during lively and spontaneous radio shows in which he participated. The European Court admits that, in a context of conflict and tension, the use of strong expressions, that cause shock, is not a ground to restrict freedom of expression, which can only be limited due to a social necessity, if it is proportional to the need of protecting other rights and for a legitimate purpose.

The two cases cited above did not value enough the freedom of expression of workers, which must be specially protected considering that workers are a subordinate group, especially vulnerable to suffer oppression and injustice at the workplace. Workers' economic dependency and their need for protection against abuse of power by employers should be balanced when analysing the conflict between

rights. The effect of punishing with dismissal the workers who criticize the employer can have the evil effect of silencing the workers what is a not an admissible result in a democratic society.

Freedom of expression has been a collective value to workers as a group that had historically depended on the vindication of rights.

3. Freedom of expression to criticize judicial decisions about the best interest of the child

The problem of commenting judicial decisions on pending litigation, especially on adoption and child custody proceedings, has created judicial conflicts between freedom of expression and reputation rights.

In a case decided by the Supreme Court, at the 27th May 2008, the Court released a father who has criticized a judge who has decided the custody case of his son. In its decision, the Supreme Court took in consideration the context of the articles, the public interest of the matter discussed (child custody case), the principle that judicial decisions are submitted to the public critique and the difference between the decisions and the person that had adjudicated the decision.

But in another case, the Lisbon Civil Court has convicted a public attorney - a children's rights expert, of the female sex, who commented some of his decisions - to compensate a judge for damages.

The criticized judge, in his judicial decisions, refused to decree adoption of children who were already in custody (pre-adoption) of the adopting parents.

The speech of the public attorney that was considered a violation of the right of honor of the judge was the following one: «This judge has the mentality that children belong to their biological parents, who, like in roman law, have the power to sell children, to neglect them and even to sexually abuse them». The Court of Appeal revoked this decision, releasing the public attorney, but the case is still on appeal.

The words of the public attorney were integrated in an interview published in a periodical about the decisions of this judge who refused, as a matter of personal conviction and principle, to decree adoptions on the basis of biological parents' rights, considering that adoption is a legal artificial tie that is not comparable to the beauty of blood ties.

The Court of Lisbon and the Court of Appeal condemned the periodical to pay compensation to the offended judge. But the Supreme Court (Supreme Court, 8th May 2013) considered that the reporting was covered by the freedom of the press. The journal was not condemned to compensate the judge for damages because the Supreme Court considered that the magazine observed the rules of an objective and complete investigation, and that the reporting was of public and social interest. The restraint claimed by the judge was not justified in the need of a democratic society for maintaining the authority of the judiciary. The Supreme Court considered that in this case the freedom of the press prevailed over the personality rights of the judge, on the basis of three criteria: the truth of the information; the public interest of the reporting; proportionality and adaptation of the limitation of the personality rights of the offended person.

In another case, a journalist, in an opinion article about a child custody case, reproduced words of a seven years' old child, saying that her father sexually abused her. These words were taken from a psychological report that integrated the child custody proceeding. The Family Court has decided to put the child in foster care, accusing the mother of having alienated the child from the father and of having built false allegations of child sexual abuse. The criminal proceeding was filed.

Portuguese Courts, when analysing the conflict between freedom of expression and the reputation rights of the father, considered that the article was a violation of the father's honor and good name, and condemned the author to pay compensation for damages.

This case raises an important issue: Is an unproven accusation of child sexual abuse a private life matter of the accused or is there a public interest in discussing child sexual abuse and the value of the words of a young child in a child custody proceeding?

I think that due to the characteristic of child sexual abuse crimes defined by the distrust towards the child testimony, there is a collective and public interest in promoting a free debate about a matter that had been silenced and neglected by society and by the State.

Conclusion

I think we live in a society that overvalues the reputation rights of employers compared with workers' rights, as well as the adults' personality rights compared with children rights.

It means that Portugal is a paternalistic society based on obedience to authority and, if subordinated groups criticize the authority to which they are subjected, they can easily be punished for that.

Of course children do not rebel against the system by their own words and means but through adult people who adopt their perspective, as in the cases described did the journalist and the public attorney.

So, I think that in the judgment of proportionality about the balance between freedom of expression and reputations rights, a wider space and strength should be given to freedom of expression in order to compensate the position of subordination of the discriminated groups, as workers and children, and the unequal relationship between workers and employers, and between children and adults.

Only in this way can society become an egalitarian one and can democracy grow.

Performance Before the Law: The Life and Death of Homo Juridicus¹

Alan Read

King's College, London University

On the 5th February 2014 I found myself in Court 5 in the Royal Courts of Justice on Strand in London. I say 'found myself' not because I was not a regular visitor there, I knew my way around the Gothic Revival labyrinth quite well, but the proceedings on that morning brought home to me how this book about theatre and law might relate more widely to one part of its readership than I had initially imagined. In the High Court of Justice, Queen's Bench Division Administrative Court, The Honourable Mrs Justice Thirlwall DBE was 'handing down' a judgment in the case of *The Queen (On the Application of Mr Steven Earl)*, the Appellant, and Winchester Crown Court, the Respondent. Unlike some of the very 'dramatic' cases I had witnessed in this place over the last decade, the appeal against extradition of the radical cleric Abu Hamza Al-Masri, the inquest over the death of Diana, Princess of Wales, the Dale Farm Travellers' appeal against eviction, the notorious Mark Duggan shooting enquiry, this judgment was, to all appearances, relatively modest in its effects, though, as we shall soon see, costly for the appellant who lost his case. The judgment also offered a strict definition in law as to who may, or may not be considered, a 'student'.

¹ This paper was first presented in 2014, in a somewhat different form at the Tenth Annual C.E.T.U.P. conference curated by Cristina Marinho in Porto, Portugal. I am grateful to Cristina for her curation of that event which informed my subsequent writing of *Theatre & Law*, Houndmills: Palgrave (2015) of which this essay now forms a part.

The court hearing had already taken place on 21st and 22nd January and I had not seen anything of it. The judgment had been ‘handed down’ by Justice Thirlwall to the court clerk below, who in turn handed it to me. It summed up the facts of the case with precision:

In September 2010 the appellant enrolled on a 2 year full time course leading to a Diploma in Higher Education in Contemporary Performance and Drama studies at the University of Winchester [...] He failed a double module at the end of his first year. He was permitted to retake that module over the course of the academic year 2011 to 2012. The retake required his attendance at university for three hours of lectures per week together with recommended private study of 10 hours per week. Successful completion of that module would mean he would be permitted to continue on that diploma course, taking the second year in his third year of attendance at the university. In the event he completed the module successfully and went on to complete the second year of the diploma in his third year of study. He is now undertaking a degree course [...] In September 2011 the appellant enrolled at the university. During the early part of the academic year the Council informed him that he was being treated as a part time student and was liable to council tax. In a well argued e mail sent on 15th December 2011 the appellant explained why this was an error and he should be considered a full time student. (Thirlwall, 2014, pp. 4-5)

The crux of the case lay here. A part time student in the UK would not be considered for local authority tax relief, while a full time student would. The financial difference such relief might make to a student without resources would be significant, and indeed in the case of the appellant made *all* the difference to their continuation in Higher Education study. The subsequent eight pages of the judgment laid out

Justice Thirlwall's reasons for dismissing the appeal and upholding the Council's right to charge Council Tax in the circumstances. While broadly sympathetic to the appellant (the student) the judgment is critical of the university (at one point describing the institution as 'inconsistent', about as damning a judgment as one might imagine from the forensically logical purview of a judge), and in summary appears to count out any contribution they have made to the arguments with the quietly crushing rider:

Both parties agreed that the position of the university is not determinative of whether the student was a student within the meaning of the legislation at the material time. I agree. In the circumstances I propose to ignore the contradictory evidence from the university. (p.6)

Contrary to one's expectation that it would be a university in 21st century Britain that might have a defining role in determining the status and identity of a university student, here Justice Thirlwall would appear to be counting out any such presumption. By implication the rest of the judgment appears to suggest it might be other conditions that should be taken into account when considering what defines a student. And here we are discussing the definition of a theatre student. In a final section, confidently sub-titled by the judge 'The Correct approach' (this is how it is capitalized in the judgment as though to emphasise the Correctness of what we are about to read, as distinct to its 'approach-ness') it is concluded that, whatever other arguments have been proposed, what the appellant has been involved in is indeed 'not a full time course of

education’ and that ‘notwithstanding the careful and detailed argument presented by both counsel that is where the case begins and ends’. (p.9). The judgment concludes: ‘At the material time the appellant was not enrolled to undertake a full time course of education. He was not therefore a student within the meaning of the Regulation 4 and paragraph 4 of Schedule 1 to the Local Government and Finance Act 1992. He was therefore liable to pay council tax’. (p.10)

The convoluted tale of Mr Steven Earl, the disappointment of his theatre module failures, his subsequent renaissance following successful retakes, his entry to a degree programme, his loss of financial relief from the local council, is a narrative that would be well known to students studying across the UK, and perhaps other countries, where educational support systems include significant and much needed secondary benefits such as subsidised accommodation. What lifts Mr Earl’s case out from the common run of others, is his tenacity to take this case, and the cause it represents, to appeal in the second highest court in the land. It is in a way the quintessential ‘small’ yet practical politics of the 21st century student. It is now, no longer a question of attendance at court for ‘criminal’ damage perpetrated in the resistance to Apartheid, no longer the civil disobedience case following the tagging of nuclear missiles at Greenham Common, no longer ‘illegal’ trespass on the property of an environment despoiling multi-corporation. Rather, in Mr Earl’s case, it is the important principle that one gets one’s just recognition as a ‘student’ in the Local Government and Finance Act of 1992. And that is what Mr Earl failed to achieve. This apparent modesty is what attracted me to this

case as an exemplar of the common conduct of the law, as perhaps distinct to its more obviously ‘theatrical’ character when the names (and liberties) of OJ Simpson, Amanda Knox and Oscar Pistorius, are in the dock. And, of course, it has the benefit of an act (albeit a legal one) I have experienced *directly*, which is how I like to keep it when it comes to commentating on theatrical experience.

I say I ‘found myself’ through this judgment partly because it alerted me to the continuous and complex way the law, an intangible phenomena after all, determines the very pre-conditions for the definition and indeed perhaps, as in Mr Earl’s case, existence of any ‘student’. For any student who might read this, your very precariousness or security presumably rests on such cases. And, on the other hand, this experience drew my attention to the way that it is precisely the ‘theatre’, albeit in this legal narrative in the form of an education course claiming to know what theatre ‘is’ and therefore legitimately qualified to engage people who become students in its study, that hovers throughout the action as a second, indeterminate point of reference, that never quite gets defined but shapes everything that takes place.

And I say I found myself on that morning in 2014 because the *affects* of this case, as became apparent in discussing its merits in the corridor afterwards with the representative official attending on behalf of Winchester Council, manifested themselves as feelings of disappointment (for the student), laughter (at the University’s incoherent paper work), admiration (for the prose style and broad humanity of the judgment despite its harsh conclusions) and unease and

anxiety (as to what it might mean for others, those who followed Mr Earl with their disappointing 'module outcomes'). This was an occasion, despite its melancholic banality, full of affects, in other words emotions and feelings, one might associate more commonly with a heightened theatre event, while the effects of the legal case were all too obvious for the losing party and seemed to take second place to these more immediate, human responses. And it was an occasion whose consequences, despite their legitimacy and rightness in law, seemed, to me at least, wholly 'wrong' in the world.

The Valley to the Waterers

In the case of performance I might have thought before that morning's judgment that *affects* (or feelings) were all, while in the case of law, *effects* (or consequences) were all. Surely, in the end, whatever I might have to say about theatre and law in this book, it is law that has to make a difference, while performance, despite any higher aspirations I might have for it, has no responsibility whatsoever to change anything. Of course, any familiarity with theatre history of the 20th Century in general, and the work of numerous theatre makers from Bertolt Brecht to Augusto Boal, would bring any such supposition of a simple bifurcation between theatre and law on these grounds into question, a complication I am happy to entertain as I proceed through the coming pages.

Indeed my own experiences as a student in the mid 1970s should have reminded me of this more complicated relation between theatre

and law, and were not that far removed from Mr Earl's and his engagement with the presiding judge Justice Thirlwall. I too was busy failing modules (at school, having started to fail earlier than Mr Earl) when I found myself caught up in the public staging of the representation of a legal process whose form was meant to propagate political effects, when in fact it was affects that saturated my memory of the experience.

I had been cast, by an enduringly optimistic mathematics teacher who had firsthand experience of my innumeracy, in the role of Azdak the Judge in Bertolt Brecht's play *Der Kaukasische Kreidekreis* (1942), translated by Eric Bentley as: *The Caucasian Chalk Circle* (1975). The drunken, lecherous layman, Azdak, has a remarkable, and not wholly deleterious, impact on his community for someone who has essentially donned the robes of law out of expediency. This 'village scrivener' turned magistrate sums up the relations between ceremony and legal identity: '[...] it would be easier for a judge's robe and a judge's hat to pass judgment than for a man with no robe and no hat. If you don't treat it with respect, the law just disappears on you.' (Brecht, p.180)

Azdak appears in the latter half of the play, which has been framed at the outset from the perspective of a pair of competing Russian communes where the retreating Nazi forces in the late days of World War II have left a landscape of disputation over the rights to farm. Through a series of mock trials and counter-intuitive, if common-sensical judgements, Azdak gains the preferment of the Grand Duke, who, at the cusp of his hanging, pardons Azdak and invests him with judicial power. But Azdak has for some time, inadvertently but effectively, been the

‘judge at large’ in this war torn place. This subsequent, second order of investiture, is met with a paradoxical retort by the Iron shirt whose office requires him to officiate over such matters of appointment: ‘I beg to report that His Honour Azdak was already His Honour Azdak’. Thus essentially, by the end of the play from whence he slips away unnoticed, with no apparent identity having lost a double identity, Azdak has *become himself* through the processes of law.

I too had somehow lost an identity while apparently gaining one. While I appeared to have played the part of Azdak in the long final act, ‘The Chalk Circle’, according to the cast list in the lavishly (and painstakingly) Gestetnered programme at least, the role had been played in the longer, and dramatically more significant penultimate act, ‘The Story of the Judge’, by someone else entirely, with a similar but typographically inept name, Alan Reid, with an ‘i’ not an ‘a’. You can check how it is meant to be on the cover of this book. I remember quite forcefully the retrospective anxiety this modest secretarial mishap caused me at the time, and on reflection it has an acute legal dimension that I could not have been aware of.

This administrative detail, this paperwork, is wholly in keeping with Brecht’s own dramaturgy in this particular play. Despite the way Azdak is often played as a complete legal outsider, he is nothing of the sort. In the very introduction of the character Brecht described him in the following way: ‘The Village Scrivener Azdak found a fugitive in the woods and hid him in his hut’. While he might be simple of means he is not without his own expertise, and that is a legal expertise. A scrivener

(or scribe) was a person who could read and write, copied legal documents, or wrote letters to court.

What I understood about law then, I learnt through playing that part of a scrivener, turned law-maker, not really by any other familiarity with law's systems. I learnt that because, in playing that part of a judge, I began to recognise that assuming this role really did not mark quite the difference I might have expected to have been obvious between my legal identity, my theatrical 'legal' role and my extra legal identity that the stage offered. In other words in the same order, I noticed a contamination between my status as a student threatened with exclusion, my conduct in the role of Azdak the renegade judge and the temporary immunity, a theatrical *cordon sanitaire*, from imminent school discipline and sanction that this accident of casting offered me.

Entering the law via the theatrical logic of the stage, costumed in this way, it occurred to me it was as if *this* law, the one I, as Azdak, was busy dispensing, was already peculiarly familiar to me as a performer. I did not need to know the famous line by the ethnographer Clifford Geertz, that law 'is part of a distinct manner of imagining the real,' (1983, p. 173) to recognize the fundamental link between a legal sensibility and a performance sensibility that is also dedicated to representing that same 'reality'. If law imagines a 'real' then performance is certainly another 'show business' that trades on such 'reals'. I was, you could say, born to, and made for such a legal role, and would here, with the confidence of the work of anthropologists behind me, contend that we all are. It is as though law in this form had somehow always been present in

my life and that without knowing anything about law or legal process, I was already deeply familiar with what it should, or might, be. You could say I was already born to, and bound by the law. As such, from infancy on, I am less *Homo Faber*, the human who works, or *Homo Ludens*, the human who plays, rather *Homo Juridicus*, the human who is lawful. A figure 'full' of law, from the inside as well as out.

To explore these relations between legal identity and human 'being', as I want to do here, will require a brief detour via some quite large questions that other, longer essays, would dwell at length upon and yet probably still feel had been summarily dispatched. There is a serious thread in the anthropology of law that suggests that it is legal concepts '[...] within a jural community that define community structure. They allow the establishment of relationships.' (Pirie, p.53) In other words, it is from precisely such a symbolic grammar as that of law that an idea of reality might be constructed. Definitions of property and ownership through law would be the most obvious example of such definitions, ones which indeed impact very directly on those questions of land ownership at the heart of Brecht's play. As Geertz has said, law provides 'visions of a community, not echoes of it'. (1983, p. 218) But beyond ownership, questions of contract, trust, responsibility, guilt and personality are also at stake through law, as the sociologist Roger Cotterrell has suggested, and in this sense 'Law provides a model for how society can be.' (Pirie, p. 53)

Alain Supiot, the French ethnographer of law, goes one further and offers a particularly detailed reading of this anthropological thread

that binds us to law, that would seem to connect most directly to my own theatrical example (2007). He reminds us that human beings are not born rational, they *become* so by gaining access to meaning shared with others. If we are to enjoy thinking and expressing ourselves freely in language, we must first submit to the limits that give words meaning. This would seem to be the most obvious lesson one might learn from reading a court judgment such as that of *Earl vs Winchester City Council* considered earlier.

But, before I arrived at my own awareness of my being through speech, I had already been named, and situated within a lineage, a lineage that went by the name of 'Read', as in 'to read the riot act', not Reid (as printed in that programme), or indeed any other name. A place was assigned to me within a succession of generations by this naming, not just within the hierarchy of a theatrical cast list. This was complicated by the fact that, like, but not quite like Bill Clinton, the sometime President of the United States in the 1990s, my father had died three months before I was born in 1956. So I was a 'posthumous' child coming after the event that others, perhaps misguidedly for me, thought should define my life. The projected naming by my parents was to be subverted by my mother who changed my planned name, John, to that of my father, Alan. But she had never condoned that in place of that A, in the name READ, there should have been an 'I', that would just not have been us.

I take it from this post-natal anecdote, that before we can dispose of ourselves freely and say 'I', we are already a subject of law, bound,

subjectus, thrown under, by words, names, and language, which tie us to others. It is through such processes, Supiot suggests, that the bonds of law and the bonds of speech converge, enabling every new-born child to become a member of humanity, to have their life endowed with recognised meaning. If the opening insurrection-torn scenes of *The Caucasian Chalk Circle* are about anything they put into play this dilemma. A child, Michael, born of the governing class, the Abashwilli's, is abandoned by his mother, the Governor's wife (preoccupied with saving her wardrobe) and is saved from the marauding Iron-shirts by a serving farm-girl, Grusha, with the peasant name, Vashnadze. Almost unwittingly but with the instinct of care that escapes the Governor's wife, Grusha picks up the abandoned child and flees in protection of his young life.

Wherever people are cut off from their fellow creatures by absence of any such shared language or symbolic structures of shared meaning, Supiot contends at least, they are condemned to idiocy, in the etymological sense of that term, from the Greek, *idios*, 'confined to oneself'. You could say the privilege of the Governor's wife has isolated her in just this way, her conduct is in the circumstances, literally, idiotic. The aspiration to justice on the other hand, and Grusha's actions in protection of this innocent child might be read in this way, is a fundamental anthropological fact, and not a hangover from pre-scientific modes of thought. Contra the Darwinian, 'competitive' cause of Konrad Lorenz and Richard Dawkins that humans are inherently 'red of tooth and claw', one might here pose the instinct of care and support explored and championed by Ashley Montagu in his ethological work and latterly,

developed by Edward Bond in affirmatively 'optimistic' dramatic works, such as *Saved* (1965).

Law is a rule, but it is also a command that is granted by an authority that is empowered to enact it. But in the state of exception that characterizes the opening of *The Caucasian Chalk Circle* the norms associated with this higher power, the authority of the law, have collapsed into a chaos of local determinations wrought through violence. Those who are weak within such a chaos, and Grusha the farm girl is weak because she has no power within this regime not because she lacks strength (that much is evident from her courageous peripatetic journey through the first half of the play and its threatening landscapes), are prey to the vicissitudes of the sovereign power which in the scene that follows the opening insurrection of the play is conceived between an unholy alliance of aristocracy and banditry. *The Caucasian Chalk Circle* is a play that by its closure reconstitutes the law at its most primal, as 'an expression of general will', where 'right' means 'just'. Here a form of natural law that Azdak conducts is staged and made sufficiently public for those who hear it and become subject to it, to take on its obligations. In a Christian context these rights would commonly be secured with reference to a higher order of God, but in this post war Marxist state, a simpler expedient prevails in which those who will care for things (waterers in the instance of the valley in question), will take responsibility for their protection and growth.

Supiot suggests, it is by transforming each of us into a *Homo Juridicus* through such processes that the biological and symbolic

dimensions that make up our being have been linked together. That is, in the West at least. For Supiot is diligent in his separation of juridical process in those cultures that do not subscribe to the Western legal canon and sees some hope for the reformation of law and the future of humankind precisely in those other traditions. It is precisely the *law*, Supiot suggests, that connects our infinite mental universe, all life's possibilities in the radical heteronomy of all possible actions, with our finite, limited, actual physical existence, and in so doing fulfills the anthropological function of instituting us as rational beings. In this sense we are recognizable *as* human beings, precisely because we are legal beings first. It is this 'first', apriori claim law makes on us that marks us as *Homini Juridici*.

This affirmative narrative brings forcefully to mind one of the lessons that Hannah Arendt draws from the experience of totalitarianism, published just before the first production of *The Caucasian Chalk Circle* in Germany in the early 1950s, where she says: 'The first essential step on the road to total domination is to kill the *juridical person*.' (1967, p. 477, my emphasis) So, while, for Supiot, it is *homo juridicus* that secures personhood in 'a life', it is the extermination of *homo juridicus* that turns that person into a superfluous being, or 'extraneous person' as I will demonstrate in the final section of this book.

To *deny* the anthropological function of the law in the name of a supposed 'realism' grounded in biology, politics or economics, is something that all totalitarian projects have in common. This lesson, Supiot believes, seems to have been forgotten by the jurists who today

argue, in the interests of ‘human rights’ even, that the legal person is a ‘pure construct’ bearing no relation to the concrete human being. The legal person in this world-view, commonly characterized as the ‘postmodern condition’, is just that, a construct. But in the symbolic universe that we inhabit according to the postmodernists, that is our lot, everything is, of course, a construct. We are all performers now. In other words, legal personality in this world-view is, contra my argument so far, certainly *not* a fact of nature, but rather a certain *representation* of the human being. And *if* it is a representation, and not a fact of nature, then while legal identity might constitute part of our anthropological make up as human beings, it is an identity, from the outset, that operates through investitures that might well be theatrical, as in my casing as Azdak, but are also, and everywhere, performative. Our legal being is thus constructed in ways that could, for instance, be structurally related to our gendered being, precisely performatively, as suggested by Judith Butler in her formative work, *Gender Trouble* (1990).

But such playfulness, with gender and legal identity, does not for Brecht at least, begin in the relative freedoms of the North American university campus, it starts unevenly in material historical conditions of inequality and dissensus as to the right to even claim such a freedom *to* self identity. As the writer and theatre practitioner Rustom Bharucha once said to me, in a personal conversation, when he heard me spout the platitude that ‘we’ must ‘reclaim the right to performance’: ‘Who is in a position, political, legal, economic or social, to do such reclaiming?’ and ‘How precisely might such reclaiming occur for those historically

excluded from any such 'right'?' It is precisely in the wake of the totalitarian history of the 20th century, the totalitarian history that provides the very starting point for Brecht's play in which the Kolkhoz villagers are debating the distribution of lands following the retreat of the Nazis from their war ravaged landscape, that it was deemed necessary to extend legal personality and the prohibition it contains to every 'person' wherever they may be. It is this prohibition that is really being challenged, Supiot makes clear, when people today seek to disqualify the subject of law and treat the human being as a mere accounting unit, like a commodity, or, more or less the same thing, as an abstraction.

While Supiot helpfully emphasizes linguistic aspects of shared symbolic meanings he underestimates visual signs and representations critical to the relations between theatre and law. All systems of law are according to Peter Goodrich 'lived and presenced' through codified clusters of icons, images and symbols. Hence the need for an ontology of the law as I have been proposing, but also a recognition of those discursive practices that give humans access to the meaning of such signs. This is quite obvious to Paul Raffield who emphasises the ways in which the English Common Law tradition precisely operates without any 'textual codification' to secure it. (2007)

The *Homo Juridicus* that is 'us', I am suggesting, then operates within a law that is made up of a complex of human conditions that might be described as anthropological in character, but importantly also through a repertoire of visually inscribed performative operations that

deserve more attention than are commonly given to them. These performative operations might appear not just in the form of costuming as in Azdak's case, but in ceremonial processes of investiture and acclamation, ritual conduct and belief. I take it that bringing these narratives together, ethnographic and performative/representation and iconographic, and exploring the consequence of their meeting is part of my task in writing this essay.

In that Brecht play that so disorientated me, the chalk circle drawn upon the ground in which the final trial of strength for the child takes place was, after all, *an image*, born of myth, the judgment of Solomon in the bible where two women claim the same child. The chalk circle and its magical arena of justice does not survive the transition back at the end of the play into the world of work, where the valley must 'go to the waterers, that it yield fruit'. The rogue judge after all does not so much take leave of this community, as *waste away* at the moment of its coerced coming together, like the chalk on the ground. As Azdak takes off his robe for the last time he 'invites' those present, whose tribulations he has solved with a sequence of improvised judgments, to 'a little dance in the meadow outside'. As he signs the final divorce papers for the wrong couple the dance music is heard. Azdak cannot withdraw his final clerical error, an error of office, because as he says: 'If I did how could we keep order in the land?' Azdak 'stands lost in thought. The dancers soon hide him from view. Occasionally he is seen, but less and less as more couples join the dance.' The Singer who has narrated the story of the chalk circle wraps up the occasion: 'And after that evening Azdak

vanished and was never seen again. / The people of Grusinia did not forget him but long remembered / The period of his judging as a brief golden age. / Almost an age of justice.' The best law has to offer, in keeping with what has gone before, is still, not 'quite' justice. As the couples dance, Brecht's stage directions are enigmatic, but decisive, Azdak has 'disappeared'. The director's note to me, before the opening night of that school production was, I recall, something like: 'Find a way to disappear from view without attracting attention to yourself.' This was not how it was, nor how it could be, theatrically at least. I recall attracting more, not less attention to myself as I tried unsuccessfully to dissimulate. The recalcitrance of my body 'in law' as well as 'in performance', its resistance to being summarily disappeared by a stage direction, might offer us a way into the legal body of Franz Kafka's work.

In The Penal Colony

I am at the Young Vic, a theatre in South London, it is 2011 and Palestinian company ShiberHur are presenting their theatrical version of Kafka's short story: *In The Penal Colony* (1914, 2005). A prisoner, about to be executed, has been laid out on an apparatus by an officer who is answerable to an offstage commandant who has superseded the superior who perfected this legal machine. An explorer has come across this world of summary justice in a parched valley on an island with only the sun above and no other witnesses to the action. There were once, we discover later, huge audiences for such public events of correction, but in recent times viewers for this legal spectacle have collapsed and we are in

the dog days of recrimination and justification. The officer seeks a supporter for the effectiveness of his procedures and the explorer is drawn into witnessing a demonstration of the machine's continued relevance and worth.

The officer draws a chair to the lip of a pit within which the machine sits. He gestures to the explorer to take his place. The 'remarkable apparatus' as the officer introduces it to the explorer (its only, rather ominous drawback is that it 'gets so messy') has three parts, clearly visible to us in the auditorium that makes up the Young Vic. The Bed, the Designer and the Harrow. The condemned man is laid out on the Bed covered in absorbent cotton wool, face down and gagged, while the Harrow a ribbon of steel, shuttles between the Designer, the frame that hangs above the prisoner's body. Battery powered, the bed begins to quiver in concert with the Harrow, which is described by the officer as the instrument for the actual execution of the sentence: "Whatever commandment the prisoner has disobeyed is written upon his body by the Harrow. This prisoner, for instance" – the officer indicated the man – "will have written on his body: HONOR THY SUPERIORS." (2005, p. 144)

Kafka hovers authorially somewhere beyond this narrative as it is being dramatically rendered, and spectrally appears in the form of his text, translated, in the form of sur-titles in English above the action. I obviously cannot presume that the humans in this scene follow Alain Supiot's foundational, ontological rules, of shared and symbolic meanings, for here the language of the officer is not understood by the prisoner (who cannot know the nature or duration of his sentence), nor

does he know a sentence has even been passed upon him. The officer emphasizes: 'There would be no point in telling him. He'll learn it on his body.' (p. 145) And, of course, given that he knows neither his sentence nor that he has *been* sentenced, he cannot offer any defence as to his innocence. In this world where executioner is also judge, 'guilt is never to be doubted'. (p.146) It does not take a theologian to offer religious interpretations of these lines.

But this, as the explorer is aware, is a 'penal colony'. We also know this because we might know the title of Kafka's story or indeed we have booked tickets for a show with just this name. And as Kafka says a penal colony is where 'extraordinary measures were needed and that military discipline must be enforced to the last.' (p. 146) You might say after Carl Schmitt and Giorgio Agamben that this is a 'state of exception' (*Ausnahmezustand*) in which a government has extended its juridical powers in a time of supposed crisis. Here individual rights are surrendered in the wake of extensions of state power. And it is these extraordinary measures, in this place, that require performance to do their work for them: '[...] the Harrow is lowered onto the body. It regulates itself automatically so that the needles barely touch the skin [...] And then the performance begins. An ignorant onlooker would see no difference between one punishment and another [...] And now anyone can look through the glass and watch the inscription taking form on the body.' (2005, p. 147)

The flowing blood from the inscription is channeled away down a wastepipe into the pit as the explorer looks on. The cotton wool is

staunching the bleeding for now and allows for the 'deepening of the script' over time (we are told 6 to 12 hours on average). Once 'enlightenment', or perhaps more accurately from Kafka's German, 'understanding', has been achieved, the body is pitched from the saturated bed. Here the writing machine of the law has to be prepared in such a way as to calibrate the death of the subject in only those stages that allow for the completion of the law's message. But this method of execution has lost its adherents in the colony and the officer is seeking a way to protect his professional purpose. He has found himself, perhaps ironically, in the place of the Kafkaesque outsider in a world in which he once acted as judge, juror and justice. In his paranoia he suspects the new commandant has invited the explorer to witness the event to reveal its redundancy: 'you will see that the execution has no support from the public, a shabby ceremony – carried out with a machine already somewhat old and worn ...'. (p. 155).

The officer suspects that the explorer has been invited to compare his own culture's more enlightened machineries of justice with those of this barbaric state. But the explorer insists that he has no view to offer given he is an outsider and has no intention of entering into a debate as to the merits, or not, of this foreign justice system. The officer, devastated by the loss of the last witness to his life's cause, releases the condemned man, clambers onto the Bed, and subjects himself to the machinery while the condemned man witnesses the procedure with fascinated awe. The apparatus runs amok, haywire, jabbing irrationally and spasmodically at the officer in torrents of blood. If the prisoner has

just been subjected to the language of the law, then the officer is in turn subjected to the pure violence of the law. Subsequently the explorer, the officer and the condemned man reconvene in a morgue-like teahouse where the commandant's tomb marks his earlier demise, and theirs. But the explorer is able to leave across a river, something like the Styx, in which he repels the reaching hands of those he leaves behind on the far side. There is no clemency here despite his apparent compassion.

The final scene is from Kafka not from ShiberHur's performance at the Young Vic. But the 'flesh and bones' of the occasion are there in the balance of the summary I have offered. What is not there in this rather literary rendering is the *theatrical* sense and impact that this peculiar legal scene makes on any spectator who might be remotely sensitive to the politics of the state from which ShiberHur have come to present their work to a cosmopolitan London audience. It is important to reiterate given the significance of language to law as I have laid out so far, that this production is one that I am witnessing in London, but am listening to in Arabic, a language I do not understand, with the benefit of sur-titles in English, when I wish to look at them.

ShiberHur were founded in 2009 in Haifa by Amir Nizar Zuabi, Amer Hlehel, Ali Sliman, Ashraf Hanna and Ruba Billal. It is Zuabi who directs Hlehel in *In The Penal Colony* with Makram J Khoury and Taher Najib in the other roles. When one considers that Shiber Hur means something like 'an inch of freedom', from an Ottoman measuring unit equivalent to an open palm, that this company's work has toured previously to Palestinian refugee camps in the West Bank and Galilee,

and that it has involved work directly relating through domestic means to the events of partition in 1948 in *I am Yusuf and This is My Brother* (Young Vic, 2010), one cannot watch the foregoing apparatus of legal inscription as anything but a commentary upon the current conditions of the company operating from within the tensions of the Middle East conflict. In their previous work at this venue, *I am Yusuf* it is the daily routines of life that are the centre of the theatrical experience and from which the wider sense of the Arab-Israeli war (*al Nakba*, 'the Catastrophe' as Palestinians consider the events of 1948) is construed through a personal relationship of prohibition. If that was a 'small play' in political terms as Zuabi describes it in his programme note, then *In The Penal Colony* is a big play, politically revealing the machineries of terror and the state, of legislation and persecution, of state control and violence.

The performance operates as an extended meditation on the violence of the law as Walter Benjamin construed it in his seminal work 'Critique of Violence'. (2002) And, importantly for the purposes of this book, it does this through specifically theatrical means. This is not to say for a moment that Kafka's narrative has not solicited as many readings as there are readers, from analyses that perceive the two commandants as exemplars of the 'God of Orthodox Judaism' and 'Reform Judaism' (Steinberg, 1976) to the mobilization of the figure of the penal colony as the exemplar for capital punishment in its relation to the philosophy of the law (Sitze, 1999). But I would contend here it is only because this is a performance, in public, that the work operates at the level it does, by

which I mean combining striking effects as well as profound affects. I say this not because I consider theatre to be an unusually persuasive social or political medium, I have made clear elsewhere where any such presumption might be questioned quite critically in this age of multiple social platforms and media screens, (Read, 2007). I say this rather because of the inherent relations between theatre and law established in my first two examples in this book, you might call them anthropological or ontological connections, and some principles of performativity that law depends upon to operate as it does that will form the later part of this book once we have left the Young Vic Theatre.

If Carlo Galli in his work *Political Spaces and Global War* (2010) is right and all political thought has an 'implicit spatiality', then the penal colony as it is represented by ShiberHur theatrically, that is through design and construction, becomes the scene for that spatial engagement. The political space of *this* setting, the one before me on the stage of the Young Vic, stands for another setting as though by proxy or surrogate, which the audience are not asked to imagine but which nevertheless appears as the production proceeds, and that is a spatial setting which has been striated and severed by history. This space is not the passive container of the politics and law that take their place there, it is the *active*, contested space that generates these very conditions of participation and exclusion from political process in the Palestinian/Israeli conflict.

But recall that the final scene of the officer's engagement with his beloved machine is one of *suicide*. He places *himself* in the contraception

and initiates his own end as well as that of his beloved machine, which unravels spectacularly around him. In a gloss on Galli's work, Adam Sitze persuasively argues that in so doing it is the death penalty itself that is being put to death. (Sitze, p. 241) Until this point, remember, the officer is not an executioner but a murderer. It is only with his *own* death that his role as executioner becomes appropriate - he is the first party who is guilty of the crime that might, on any logical legal grounds founded in a rational legal system, necessitate this death machine. Here, a form of justice has been seen to prevail in a manifestly unjust universe. It is only on reading and understanding the inscription on the Commandant's tomb, in the tea room, the first inscription and text that the explorer has understood in this place, that the explorer realises that it is not just the apparatus he has been witnessing that is at stake here, but the state as a whole that is the installation, the apparatus or indeed the machine.

One is left in no doubt in this production that while the Penal Colony is 'not' a metaphor for the Palestine/Israeli conflict, it does demark something of the spatiality of the legalization of death that has been so fiendishly omnipresent within that conflict. Sitze points out that it is neither in visiting the colony, nor in escaping it that the demonic machine of legal violence can be deactivated, but rather 'abiding in it', with what he calls 'probity and persistence'. (p. 248). In a sense this is what the durational aspect of the theatrical immersion in this law machine offers. It offers the opportunity in time to abide in something one might not have expected, nor perhaps have particularly wanted. In such 'abiding' no one in ShiberHur nor the Young Vic is implying that

there is a commensurate engagement, or equivalence of experience with those who are occupied and tyrannized elsewhere. But both do suggest by invitation to participate that *some* form of affinity with the subjects of this action, Arabic speaking Palestinians after all, is enacted in any such engagement within theatrical time and space.

We nevertheless *do* leave the island in the end, under the green EXIT sign that indicates to us the appropriately named street outside the Young Vic, The Cut. And we exit via a ceramic-tiled butchers' shop, cum foyer, that remains the only surviving structure in this part of the street of a massive war time bomb that marks this location out as its own site of historical conflict. Nevertheless one would have to presume, if one's theatrical imagination is at all alive, that we leave behind us somewhere in the auditorium, between the world of the play and the offstage world to which it signals, the condemned man, who is innocent. He has been abandoned already, at least theatrically, by the explorer, and now we cosmopolitan believers in 'justice for all', abandon him *in the theatre*, for real. Of course one is always asked to 'leave behind' those who retreat to the dressing room. But we are not always quite so conscious that the home of those 'retreated' is under such threat. The security of this 'offstage' to the side of a killing machine is not doubled by any such security to the side of another. It is an exit, from the stage for the subjected, and the auditorium for witnesses, that is troubling at just about every level theatre and law might mutually offer, a mutuality that *is* the point.

Bibliography

Arendt, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. London, Allen and Unwin. 1967

Benjamin, Walter. 'Critique of Violence' in *Selected Writings Volume 1. 1913-1926*. Ed. and Trans. Marcus Bullock and Michael W. Jennings/ Cambridge: Harvard UP, 2002, pp. 236-252.

Bond, Edward. *Saved*. London: Methuen, 1966.

Brecht, Bertolt. *The Caucasian Chalk Circle*. Ed. and trans. Eric Bentley. London: Penguin, 1975.

Butler, Judith. *Excitable Speech*. New York: Routledge, 1997.

_. *Gender Trouble*. London: Routledge, 1990.

Galli, Carlo. *Political Spaces and Global War*. Ed. Adam Sitze. Trans. Elizabeth Fay. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

Geertz, Clifford. 'Local Knowledge: Fact and Law in Comparative Perspective', in Geertz ed. *Local Knowledge*. New York: Basic Books, 1983.

Kafka, Franz. *The Complete Novels*. Trans. Willa and Edwin Muir. London: Vintage, 1992.

_. 'Before the Law', and 'In the Penal Colony' in *The Complete Short Stories*. Ed. Nahum N. Glazer. London: Vintage Books, 2005.

Pirie, Fernanda. *The Anthropology of Law*. Oxford: Oxford UP, 2013.

Raffield, Paul. *Images and culture of law in early modern England*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.

Read, Alan. 'Fifth Approach: Psychological and Legal', in *Theatre in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance*. London: Bloomsbury, 2013, pp. 113-148.

Sitze, Adam. 'Capital Punishment as a Problem for the Philosophy of Law' *The New Centennial Review*, Vol. 9 No. 2, pp. 221-270, 2009.

Supiot, Alain. *Homo Juridicus: On the Anthropological Function of the Law*. Trans. Saskia Brown. London: Verso, 2007.

Thirlwall, Justice. *Judgment*. Between the Queen, on the application of Mr Steven Earl and Winchester City Council. Neutral Citation Number: [2014] EWHC 195 (admin). Royal Courts of Justice, London, 5th February 2014.

Le frère d'Alcmène
Molière, vie et légitimité

Cristina Marinho
Universidade do Porto



© Marc Vanappelghem Vanappelghem ©Comédie de Genève, Amphitryon de Molière

es frères.

Alcmène ne coucherait avec son époux tant que ce guerrier n'aurait vengé le meurtre des huit frères de la fiancée à la plus belle ceinture, ce fil mythique renforçant le lien familial légitimateur du mariage indissociable de l'honneur dont le genre s'avèrera en lui-même spécifique et déterminant dans la comédie et dans le théâtre du monde. Question de sexe, l'axe matériel de l'hyménée avec son expression obligatoire dans la progéniture, de candeur et de fidélité pour la femme dont le frère serait traditionnellement à la fois la garantie, le gardien et, si nécessaire, le vengeur, l'honneur concernerait d'autant plus socialement le mâle, *aristos* conquéreur de vastes empires, qui se trouverait sensiblement rabaissé dans sa gloire souillée par la trahison de son épouse. L'***Amphitryon*** de Molière, déjà connaisseur du corps flamboyant des noces que toutes batailles épiques ne sauraient reposer, conviera son beau-frère, aussi son compagnon d'armes thébaines, à éclaircir son impossible retour la veille dans le lit encore nuptial ¹afin

¹ MOLIÈRE, *oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1962, ***Amphitryon Comédie***, Acte II, scène III, page 399 :

*« Après l'indigne affront que l'on me fait connaître,
C'est bien à quoi, sans doute, il faut vous préparer :
C'est le moins qu'on doit voir ; et les choses peut-être
Pourront n'en pas là demeurer.
Le déshonneur est sûr, mon malheur m'est visible,
Et mon amour en vain voudrait me l'obscurcir ;
Mais le détail encore ne m'en est pas sensible,
Et mon juste courroux prétend s'en éclaircir.
Votre frère déjà peut hautement répondre
Que, jusqu'à ce matin, je ne l'ai point quitté :
Je m'en vais le chercher, afin de vous confondre
Sur ce retour qui m'est faussement imputé.
Après nous percerons jusqu'au fond d'un mystère
Jusques à présent inouï ;
Et dans les mouvements d'une juste colère
Malheur à qui m'aura trahi. »*

d'en être le témoin porteur de la preuve irréfutable de l'accusation qui tiendra, menaçante, à dissoudre ces nœuds sacrés. L'absence de ce frère, sans nom, (son identité s'épuisant bien-sûr dans le cadre également établi de sa formelle fraternité), sur la scène d' un conflit dont le jugement rationnel du Droit ne saurait que condamner la sœur, se revêt d'une déchirante portée d'effacement familial au moment où elle connaît la vive douleur d'une condamnation violente . La solitude de la femme qui brise l'ordre _ dans un premier moment, l'instant où elle est censée l'avoir brisé, par la suite, lorsqu'elle le brisera avec véhémence ne se conformant point avec l'indignité farouche que la simple incertitude ne consentirait pas _ , délaissée par le frère qui tiendrait ainsi peut-être à l'épargner, acquiert un statut ontologique d' autant plus pénétrant qu'une épouse, Cléanthis, ne saurait pas la suivre, la seconde femme parmi les hommes, les grands dramaturges².

Si le deuxième couple de cette comédie anticipe, par son âge, la déchéance des relations conjugales, tout en mettant en valeur le choix divin de la fraîcheur des noces, il introduit, en outre, le contraste fondamental de la condition sociale qui déterminera la chanson et son ton, celui-ci prenant la relève sur ses simples paroles. Et la distinction du couple noble se produit dans un réseau théâtral de tensions sociales enchaînées, comme si d'une énergie éternelle irréprimable il s'agissait,

² Idem, *ibidem*, **Amphitryon Comédie**, Acte II, scène III, page 399:

« Cléanthis, à Alcène.
Faut-il... ?
Alcène
Je ne puis rien attendre :
Laisse-moi seule, et ne suis point mes pas. »

Mercure, le dieu secondaire se plaignant de l'exigence de Jupiter³, parallèlement le valet terrestre regrettant l'oppression des seigneurs et sa disponibilité aveugle pour les servir, malgré lui⁴. Encore ce paradigme du conflit se projette dans les relations du monde avec la transcendance dont *Amphitryon* s'avère à maints égards une formidable allégorie du viol (que la grâce serait en elle-même) et de la violence qu'elles constituent dans leur mystère que toute raison raisonnée échouerait à cerner : les derniers vers murmurés par Sosie pourraient en résumer le malaise, l'humiliation humains, s'ils n'exprimaient pas plutôt les limites de sa condition et de sa personnalité serviles, encore paradigmatiques de l'Humanité (manquant de noblesse, au sens pur). Finalement, il est dans l'essentiel question de re-proportionner devoir et volonté, honneur et amour, vraisemblance et possibilité dans le cadre tensionnel par

³ Idem, *ibidem*, *Amphitryon Comédie*, «Prologue», pages.387 et 388:

« (...) cieux
Moi qui suis, comme on sait, en terre et dans les
Le fameux messenger du souverain des dieux ;
Et qui, sans rien exagérer,
Par tous les emplois qu'il me donne,
Aurais besoin plus que personne,
D'avoir de quoi me voiturier.»
 « (...)
Lorsque dans un haut rang on a l'heur de paraître,
Tout ce qu'on fait est toujours bel et bon ;
Et, suivant ce qu'on peut être,
Les choses changent de nom. »

Je soulignerai la symétrie herméneutique des vers 1913, 1930-1940 (Acte III, scène X, page 410)

⁴ Idem, *ibidem*, *Amphitryon Comédie*, Acte I, scène II, page 389:

« (...)
 Sosie, à quelle servitude
 Tes jours sont-ils assujettis !
 Notre sort est beaucoup plus rude
 Chez les grands que chez les petits.
 (...)
 Leur vie a sur notre zèle
 Un ascendant trop puissant,
 Et la moindre faveur d'un coup d'œil caressant
 Nous rengage de plus belle.
 (...) »

excellence des conventions de la vie avec la vie. Face à l'attendrissante cérémonie des adieux des jeunes mariés, Cléanthis regrettera son manque de caresses de la part de Sosie juste avant de, sans pouvoir s'apercevoir qu'elle avait vu Jupiter et que Mercure remplace son mari dans ce débat, se voir rejetée par lui⁵ d'autant plus froidement, à son avis, qu'il dévalorise sa fidélité, tout en sous-entendant le droit universel à puiser la douceur dans d'autres sources, malgré le commérage qu'il méprise et la répugnance honnête de l'épouse, deux visages, enfin, d'une même réalité. Sous le filtre ainsi partagé de confusion identitaire et dans la continuité du conflit entre Amphitryon et Alcmène au sein de leur tentative de définition de l'indéfinit, Sosie devra faire face à l'agressivité de sa femme qui découle de son entretien avec Mercure dont il ignore le contenu. Non seulement, tout en admettant que «*son aventure est cruelle*»⁶, il s'éloigne du procédé de son maître, comme il explicite et illustre, sans qu'elle puisse le savoir, son choix de la sûreté qui ne rien hasarde et préfère ignorer, selon les convenances⁷, et s'articulera avec la

⁵ Idem, *ibidem*, **Amphitryon Comédie**, Acte I, scène III, p.394:

« Mercure
Diantre! où veux-tu que mon esprit
T'aille chercher des fariboles ?
Quinze ans de mariage épuisent les paroles ;
Et depuis un long temps nous nous sommes tout dit.

Cléanthis
Regarde, traître, Amphitryon ;
Vois combien pour Alcmène il étale de flamme ;
Et rougis, là-dessus, du peu de passion
Que tu témoignes pour ta femme. »

⁶ Idem, *ibidem*, **Amphitryon Comédie**, Acte II, scène III, p.399.

⁷ Idem, *Idem*, **Amphitryon Comédie**, Acte II, scène III, p.399 :

« (...)
Et je m'en saurais défendre.
La faiblesse humaine est d'avoir
Des curiosités d'apprendre
Ce qu'on ne voudrait pas savoir.

divergence antérieure de son substitut, en feignant l'ivresse passée qui le déculpabiliserait. Si Amphitryon essaie de dégager la vérité, Sosie essaiera de tout brouiller par la feinte extrême et ridicule tout en constituant le dernier recours face à la plainte conjugale on ne peut plus formelle de Cléanthis _ «Jusqu'à faire refus de prendre au lit la place/ Que les lois de l'hymen t'obligent d'occuper.»⁸, l'honneur de l'épouse exceptée, topique crucial de dissidence envers Mercure. Ce profil ambigu du valet se développant avec cohérence quasi parfaite dans l'ensemble de cette comédie, il importe, donc, d'analyser son imperfection, l'apparente dissonance dans son uniformité subordonnée. Quoique Sosie admette que la violence infligée par Mercure tout détermine et qu'il n'aurait de toute façon qu'à accepter ce que son corps troué de coups lui recommande, sa reprise éloquente du contre-argument dans un débat qui ne le lui permet point, décèle un serviteur à la limite _ il est certes question de limites philosophiques par excellence : qui suis-je ? d'où proviens-je ?... _ intelligent, sensible et courageux⁹. Si l'on reconnaît,

(...) »

⁸ Idem, *ibidem*, **Amphitryon Comédie**, Acte III, scène III, page 400. Dans la page suivante, Cléanthis renforcera son reniement absolu :

« (...)
Ces raisons sont raisons d'extravagances têtes.
Il n'est ni vin ni temps qui puisse être fatal
À remplir le devoir de l'amour conjugal ;
Et les médecins sont des bêtes.»

⁹ Idem, *ibidem*, **Amphitryon Comédie**, Acte II, scène II, pages 390-393.

Outre le dialogue pénétré d'immenses implications philosophiques à l'époque de la page 390, aussi bien la formidable réaction de Sosie que son bilan réaffirment une clairvoyance remarquable ainsi proclamée (page 392) :

« *N'importe. Je puis m'anéantir pour toi.*
Et souffrir un discours si loin de l'apparence.
Etre ce que je suis est-il en ta puissance ?
Et puis-je cesser d'être moi ?
 (...)
Cesse donc d'insulter au sort d'un misérable ;
Et laisse à mon devoir s'acquitter de ses soins»

toutefois, qu' il n'est réactif que pour les mêmes raisons qui structurent son servilisme, tout s'harmonise dans la servitude ; il tient, d'abord, à conserver ses origines familiales qui fondent son être, l'objet central du dialogue brutalement dirigé par Mercure, comme il tiendra, ensuite, à garder inconditionnellement son épouse dans une stabilité médiocre, finalement il réassumera l'appartenance à son vrai maître, pur instinct

« Il ne ment pas d'un mot à chaque repartie ;
Et de moi je commence à douter pour de bon.
Près de moi, par la force, il est déjà Sosie ;
Il pourrait bien encore l'être par la raison.
Pourtant, quand je me tâte et que je me rappelle,
Il me semble que je suis moi.
Où puis-je rencontrer quelque clarté fidèle,
Pour démêler ce que je vois ? »

Quant à la controverse du point de vue de l'Histoire des Idées contenue dans ces passages, voir BLOCH Olivier, *Molière/Philosophie*, Paris, Albin Michel, 2000, surtout *Philosophèmes/ Mais moi, qui suis-je ?* page 167 et *Ergo... ?* page 179. Tout cet ouvrage s'avère indispensable pour une compréhension nouvelle de la portée philosophique du texte moliéresque et elle reformule maintes directions de recherche. Je mettrai en valeur la précieuse méthodologie comparatiste d' Olivier Bloch, entre autres qualités, page 171-178, nous permettant de conclure que «des ajouts philosophiques insidieux, minimes apparemment, mais caractéristiques, et de poids et densité considérables, apportent d' éclairage et de signification inouïe à des textes et situations qui au mieux les comportaient en puissance, ou comme jeu sans conséquence _ , ce qu' ils apportent aussi de saveur comique nouvelle à une action théâtrale que Molière suit au plus près : cette sorte de mise en présence l' un de l' autre comme se rencontrant, s' identifiant, sans se reconnaître ou sans le reconnaître, du sujet de style cartésien _ , ces lins d' œil («Je fais le bien et le mal...») en direction d' une vision libertine du monde et des normes éthiques (celle que peuvent incarner Hobbes et Naudé) sont ici une des composantes du rire moliéresque.»

BLOCH Olivier, *Molière : comique et communication*, Paris, le temps des cerises, 2009 offre une approche précieusement unique du Théâtre de Jean-Baptiste Poquelin dont je soulignerai les extraits suivants :

1. *Comédies emblématiques*, page 26 :
«À de telles comédies l' on doit ajouter ici le cas d' **Amphitryon** , dans la mesure où les schémas de malentendus que permet de multiplier l' argument de la pièce : substitution de Jupiter amoureux d' Alcène à son véritable mari d' Amphitryon pour jouir des privilèges de celui-ci, et substitution de son valet Mercure au valet d' Amphitryon Sosie, vont donner occasion à une série de ruptures de la communication entre les personnages.»
2. *Personnes et personnages*, page 54 :
« Dans tous ces cas le dépit amoureux opère sur le fond de quiproquos et de malentendus, et de façon générale, la non-communication dans le rapport amoureux dont il est l' exemple privilégié ne doit, pour être comique, être qu' unilatérale, superficielle, artificielle, ou temporaire, sans quoi elle rejoint des catégories d' un ordre différent qui échappent au comique.»

MCKENNA Antony, *Molière, dramaturge libertin*, Paris, Honoré Champion, 2006, se concentre sur «MOLIÈRE ET LA PHILOSOPHIE : **AMPHITRYON**», Chapitre VII, pages 119-136, et y propose de spécifiques développements critiques à discuter, comme l' illustre cet extrait, page 127 :

« Loin d' appartenir à «la branche mineure, et légère, de la littérature guerrière», comme le voulait G.Couton (*O.C.*, ii, p.351), il s' agit d' une mise en scène de l' imposture divine et, sur le plan philosophique, de la critique de la vérité divine sur laquelle repose la certitude de l' évidence dans la philosophie cartésienne. Quoi qu' en dise Antoine Adam, suivi par tant d' autres, Jupiter ne représente évidemment pas Louis XIV : la pièce met en scène le triomphe de l' imposture, et Jupiter est le chef des imposteurs.»

de survie, après l'avoir renié, comme Pierre a renié le Christ¹⁰, craignant succomber dans le torrent social de disgrâce qui atteignait Amphitryon vis-à-vis concrètement de son double.¹¹ Considérons, toutefois, que la petitesse de celui pour qui les «*injures/sont de /légères blessures*»¹² attire notre ambivalence attendrie par la torture sur scène, le chagrin de sa confusion conditionne dangereusement aussi bien son rôle auprès de son maître bouleversé et percutant _ «*Parlerai-je, monsieur, selon ma conscience, / Où comme auprès des grands on le voit usité ?*»¹³_ , que son désarroi marital, au-delà du simple malheur routinier qui sent le bonheur et se perpétue quasi heureusement comme une douce maladie,

¹⁰ Idem, *ibidem*, **Molière Comédie**, Acte III, scène V, page 407 :

« Sosie
Je ne me trompais pas, messieurs ; ce mot termine
Toute l'irrésolution ;
Le véritable Amphitryon
Est l'Amphitryon où l'on dîne.

Amphitryon
O ciel ! puis-je plus bas me voir humilié ?
Quoi ! Faut-il que j'entende ici, pour mon martyre,
(...)»

¹¹ Idem, *ibidem*, **Amphitryon, Comédie**, Acte III, scène IV, pages 406-407.

« Faites, trêve, messieurs, à toutes vos surprises ;
Et, pleins de joie, allez tabler jusqu' à demain.
Seul.
Que je vais m'en donner, et me mettre en beau train
De raconter nos vaillantises !
Je brûle d'en venir aux prises ;
Et jamais je n'eus tant de faim.»

Dans l'Acte III, scène X, page 409, Sosie essaie de regagner sa position aux yeux de son maître au moment où il récupérerait son pouvoir auprès du guerrier vengeur Argatiphontidas :

« Je viens, Monsieur, subir, à vos genoux,
Le juste châtiment d'une audace maudite.
Frappez, battez, chargez, accablez-moi de coups,
Tuez-moi dans votre courroux,
Vous ferez bien, je le mérite ;
Et je n'en dirai pas un seul mot contre vous.»

¹² Idem, *ibidem*, **Amphitryon Comédie**, Acte I, scène II, page 392.

¹³ Idem, *ibidem*, **Amphitryon Comédie**, Acte II, scène I, page 395.

La violence accrue d' Amphitryon s' explique par l' insolence absolument incroyable de Mercure, sous le visage de Sosie, dans l' Acte II, scène VII, pages 404-405, dont le vrai valet n' était pas l' agent, quoiqu' il en ait subi les conséquences rationnellement inattendues.

n'excluant point sa faim _ «O ciel ! que l'heure de manger, /Pour être mis dehors, est une maudite heure !» ¹⁴. Sosie essaiera de restituer l'ordre de notre petite vie, il s'efforcera de faire l' amour avec son épouse qui, équivalant son profil, fera semblant de le rejeter et le rejettera en fait¹⁵sans dépasser son amertume, surtout incapable de s' épanouir _ « Va, va, traître, laisse-moi faire !/ On se lasse parfois d' être femme de bien». Cléanthis bouclera, ainsi, la boucle de la moralité minuscule de l'honneur féminine que Sosie surveille éperdument, comme il ne voulait pas renoncer à être le fils de son père et de sa mère, notre identité minimale, encore une sorte de pur instinct d'humain et de mâle et de bête. Lorsque, en toute apparence, il semble dénoncer le leurre divin, à l'heure de la fête finale ratée, d'ailleurs, par l'absence de sa belle protagoniste, sûr du retour de Jupiter à l'autre ordre, il se rapprochera, en effet, encore une fois des vainqueurs, par une souffrance unique, tout en réintégrant l'ordre du valet qu'il est, trop conscient, depuis le début, jusqu' au cynisme, de l'hypocrisie des «*Messieurs, ami de tout le monde.*»¹⁶Son

¹⁴ Idem, *ibidem*, *Amphitryon Comédie*, Acte III, scène V, page 408.

¹⁵ Idem, *ibidem*, *Amphitryon Comédie*, Acte II, scène VII, pages 403-404.

Dans l'Acte II, scène VI, page 401, Sosie saura interpréter l'apparent mépris de Cléanthis :

« Cela se dit dans le courroux ;
Mais aux hommes par trop vous êtes accrochées ;
Et vous seriez, ma foi, toutes bien empêchées,
Si le diable les prenait tous.»

¹⁶ Idem, *ibidem*, *Amphitryon Comédie*, Acte I, scène II, pages 388-389 :

« (...)
Combien de gens font-ils des récits de bataille
Dont ils se sont tenus loin !
(...) »

Dans l'Acte III, scène X, page 410, Sosie fait preuve de recul :

« Le seigneur Jupiter sait dorer la pilule.»
(...)

« (...)
Et que chacun chez soi doucement se retire.
Sur telles affaires toujours

effort est poussé à l'extrême qui proposerait à la petite divinité le partage, par opposition au conflit des seigneurs, d'une commune identité dont l'exigence diminue graduellement pendant la négociation asymétrique : d'abord, le valet voudrait faire «*en bonne paix vivre les deux Sosies*», il accepterait, face au refus péremptoire de Mercure, par la suite, d' «*être le cadet*», si l'autre voulait bien être «*l'aîné*» et se conformerait même à en être l'ombre¹⁷. Cléanthis exprime le degré zéro de l'évidence qui suit le mouvement de Jupiter du ciel vers la terre, son compagnon légitime avoue son manque de courage¹⁸.



© Marc Vanappelghem Vanappelghem ©Comédie de Genève, Amphitryon de Molière

Le meilleur est de ne rien dire.»

¹⁷ Idem, *ibidem*, **Amphitryon Comédie**, Acte III, Scène V, page 408 :

« *Que d'un peu de pitié son âme s'humanise !.*
En cette qualité souffre-moi près de toi :
Je te serai partout une ombre si soumise,
Que tu seras content de moi.»

¹⁸ Idem, *ibidem*, **Amphitryon Comédie**, Acte III, scène V, page 408 :

« *Sosie, à part*
Que je te rosserai de courage.
Double fils de putain, de trop d'orgueil enfilé !»

Idem, *ibidem*, **Amphitryon Comédie**, Acte III, scène VIII :

« *Cléanthis*
Las ! vous êtes là-haut, et je vous vois ici ! »



© Marc Vanappelghem Vanappelghem ©Comédie de Genève, Amphitryon de Molière

Le nœud dramatique d'Amphitryon se fonde sur l'évolution de l'adultère fantastique d'Alcmène dans le sens de sa démystification transcendante et ce paradoxe précis contient naturellement toute sa puissance conflictuelle. L'incertitude initiale concernant l'étonnante suite d'un départ et d'une arrivée immédiate du mari s'intensifie dans l'insupportable méfiance conjugale jusqu'au climax où l'épouse, dans la pratique doublement offensée, s'effaçant elle-même en définitif, non seulement accomplit au préalable sa condamnation tacite par la pure invraisemblance de son innocence (et celle bien sûr de sa faute, ce qui pèse évidemment moins, en fait) comme elle l'annule, car son exclusion constitue son fier refus de l'injustice qu'elle subit sans remède. Alcmène ne reviendra pas sur scène afin de se libérer par l'épiphanie clarificatrice du partage divin qui l'exempte de toute transgression sacramentelle et la bénit par une descendance mixte (mâle), ces jumeaux faux que seule l'infinie maternité pourrait fondre fraternellement. Or, des paradigmes

d'opposition structurent intrinsèquement ce nœud dramatique dont le réseau d'autres paires de conflit permanent nous dessinons l'architecture. Et ces piliers s'érigent sur des tensions, comme tout, entre l'aspiration universelle de la vie à la liberté et les codes suivis dans l'ordre social afin de la régler, remettant en question, à la limite, leurs natures, leurs possibilités de relation. Aussi le choix de faire la guerre et l'amour, la réputation et l'être, la loi et la licence bâtit-il symétriquement les dialogues d'*Amphitryon* dans le but d'éclaircir leur croisée répugnance mutuelle. La jeune épouse ne cessera pas de regretter le départ du guerrier qui quitte sa flamme pour la gloire et la mort¹⁹ mais les fuit avec hardiesse afin d'aimer secrètement. Le *scrupule*²⁰, rimant avec ce regret, du déserteur temporaire réside dans la primauté cohérente de l'amant sur le mari qu'Alcmène, épanouie grâce à ces affinités, ne pouvait pas reconnaître dans le masque qui lui offre le visage de l'époux tant aimé. Elle l'accueille, par conséquent, également à peine puisqu'il est *nouveau*, inattendu, dans cette mesure inconnue, mais souterrain et révélateur: la distinction axiale entre la *pure source* où Jupiter puiserait les ardeurs

¹⁹ Idem, *ibidem*, *Amphitryon Comédie*, Acte I, scène III, page 393:

« (...)
Et de quelque laurier qu'on couronne un vainqueur,
Quelque part que l'on ait à cet honneur suprême,
Vaut-il ce qu'il en coûte aux tendresses d'un cœur
Qui peut, à tout moment, trembler pour ce qu'il aime ?»

²⁰ Idem, *ibidem*, *Amphitryon Comédie*, Acte I, scène III, page 393:

« (...)
Mais, si je l'ose dire, un scrupule me gêne,
Aux tendres sentiments que vous me faites voir ;
Et, pour les bien goûter, mon amour, chère Alcmène,
Voudrait n'y voir entrer rien de votre devoir,
Qu'à votre seule ardeur, qu'à ma seule personne,
Je dusse les faveurs que je reçois de vous ;
Et que la qualité que j'ai de votre époux
Ne fût point ce qui me les donne. »

d'Alcmène et le droit de posséder l'être que le mariage encadre va de pair avec son illustration, son exercice majeur auquel la vierge juste d'hier n'avait pas été initiée par son époux en grande partie plat²¹. Le dieu des dieux avoue son amour croissant dans une langue charpentée dans la force du sentiment qui le fait par elle-même et déconcerte la femme ressentant et son étrangeté et son impropriété :

*« Amphitryon, en vérité,
Vous vous moquez de tenir ce langage :
Et j'aurais peur qu'on ne vous crût pas sage,
Si de quelqu'un vous étiez écouté.»
« Je ne sépare point ce qu'unissent les dieux.
Et l'époux et l'amant me sont fort précieux.»²²*

D'une part, elle reflète la convention qui l'a élevée et qu'elle accomplit honnêtement dans la conscience du jugement social aussi bien en ce qui concerne le nerf audacieux de la passion avouée que dans l'unité déclarée sagement, quoique l'audace puisse agir avec efficacité sur

²¹ Idem, *ibidem, Amphitryon Comédie*, Acte I, scène III, pages 393, vers 579 et 597.

²² Idem, *ibidem, Amphitryon Comédie*, Acte I, scène III, page 394.

Ce discours d'Alcmène répond à celui de Jupiter, page 393, et sa réponse, vers 577-580, confirme ce que nous développons ci-dessus:

*« (...)
Et, pour les bien goûter, mon amour, chère Alcmène,
Voudrait n'y voir entrer rien de votre devoir ;
Qu'à votre seule ardeur, qu'à ma seule personne,
Je dusse les faveurs que je reçois de vous ;
Et que la qualité que j'ai de votre époux
Ne fût point ce qui me les donne.»*

la sagesse non pour l'anéantir mais, au contraire, pour la redimensionner : il faut vivre selon la vie. D' autre part, sa naïveté face à une fusion formulée par une addition qui implique, en elle-même, la distinction entre l'amour clandestin et l'agent légitime, constitue la cible de Jupiter, le cœur de la comédie : la femme est l'avenir de Dieu. Jupiter représente la fracture dans l'intégrité par définition et elle s'avère acceptable dans l'imaginaire païen de la surface légère de l'Olympe, tandis qu'en elle réside l'intégrité dans la fracture, après la Chute, le divin et l'humain se retrouvant ainsi dans le sublime, le bonheur que seul le mariage peut procurer et que Dom Juan ne sachant connaître en devient le martyr. Il est certain que cette aventure ne peut que s'inscrire dans la réputation frivole de Jupiter, comme Mercure, jaloux, ne cessera de le souligner dans le Prologue, mais son amour recherché qui s'accroît dans cette expérience voulue est indéniable et on ne le mettra jamais assez en valeur. Toutefois, le prix qu'Alcmène ne s'empêchera pas de payer est une deuxième expulsion du paradis et son dépaysement serait-il suppléé par sa connaissance involontaire de la splendeur libertine?

*«Ce dieu sait ce qu'il fait aussi bien là qu'ailleurs :
Et, dans les mouvements de leurs tendres ardeurs,
Les bêtes ne sont pas si bêtes que l'on pense.»²³*

²³ Idem, *ibidem*, *Amphitryon Comédie*, Prologue, page 388. Les premiers vers de Mercure sont les suivants, les bêtes référant de façon philosophiquement très suggestive les formes que Jupiter peut prendre :

*« Laissons dire tous les censeurs :
Tels changements ont leurs douceurs
Qui passent leur intelligence. »*

Jupiter ne sera plus le même après avoir connu, à son tour, ce qui lui manquait précisément, son contraire, c'est-à-dire le dévouement unique en tant que merveilleux univers humain que ses brûlantes déesses ne pourraient point posséder, leurs caresses s'épuisant dans l'infatigable contrebande mutuelle:

*« Je ne vois rien en vous dont mon feu ne s'augmente ;
Tout y marque à mes yeux un cœur bien enflammé ;
Et c'est, je vous l'avoue, une chose charmante
De trouver tant d'amour dans un objet aimé. »*²⁴

Mercure a beau célébrer l'intensité volubile des bêtes que nous sommes tous, nous ne saurions pas en réduire leurs, nos, plaisirs dont Jupiter serait le champion, c'est Alcmène qui touchera indélébilement Dieu par sa vérité. Et il est épris d'elle et l'exprime dans un langage riche et délicat qui prolonge l'amour qu'ils venaient juste de faire et dont la façon galante l'a définitivement touchée et séparée d'Amphitryon. Ce mari réclamera la clarté sur l'invraisemblable occurrence qu'il justifie²⁵

²⁴ Idem, *ibidem*, **Amphitryon Comédie**, Acte I, scène III, page 393.

²⁵ Idem, *ibidem*, **Amphitryon Comédie**, Acte II, scène II, pages 397- 399. Amphitryon remettra en question son retour la veille auprès de sa femme, tout en essayant d'expliquer la *confusion* par «un songe cette nuit», «une vapeur, par sa malignité» afin d'admettre que «Sur ce jeu dont il est question / Il n'est guère de jeu que trop loin on ne mène.» Sosie renforcera l'origine magique des événements qui exigeraient «*six grains d'ellébore*», page 398 dans le sens de récupérer l'esprit de l'épouse. Celle-ci considèrera «*mûrement*», comme elle le mettra en valeur, l'expérience, tout en correspondant à l'adverbe «*sérieusement*» de son époux. Face à l'évidence des nœuds de diamants qu'il devait rendre à Alcmène et qu'elle possédait déjà, Amphitryon admettra, page 398, que «*Je vois des incidents qui passent la nature ;/ Et mon honneur redoute une aventure/Que mon esprit ne comprend pas.*» Lors de la résolution pré-judiciare du conflit, Acte II, scène III, page 399, Amphitryon persistera sur sa volonté de percer «*jusqu' au fond d' un mystère/ Jusqu' à présent inoui ;*» Dans l' Acte Troisième, à propos de la reconnaissance mutuelle du couple dans l' acte sexuel, il évoquera, après avoir référé «*le funeste chaos*», «*Des charmes de la Thessalie/ On vante de tout temps les merveilleux effets ; / Mais les contes fameux qui partout en sont faits/ Dans mon esprit toujours ont passé pour folie ;*», afin d' admettre qu'il doit les admettre d' après sa dure expérience personnelle, page 404.

par le vin, un songe fâcheux, des vapeurs, des sottises de valet et c'est le soupçon d'adultère qui orientera son rude dialogue d'inquisition avec Alcène, en qui ne voyant plus son chaste, total amant, il découvrira la terrifiante métamorphose opérée par Jupiter : Eros, incroyable, comme seul lui sait être _ sa façon²⁶ _ , accorde la maturité à l'épouse.

*«Tous ces transports, toute cette tendresse,
Comme vous croyez bien, ne me déplaisaient pas.
Et, s'il faut que je le confesse,
Mon cœur, Amphitryon, y trouvait mille appas.»²⁷*

Sa voix chaste et déçue _ *«et quel manque de foi, / Vous fait ici me traiter de coupable ?»* _ avouera à son propre mari la nouvelle intensité de cette rencontre _ *«Et jamais votre amour en pareille occurrence, / Ne*

Voir Jacques Cazeaux, «*La Thessalie des magiciennes*», in *La Thessalie. Actes de la Table-Ronde, 21-24 juillet 1975*, Lyon : Maison de l' Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, Série archéologique 1979, Volume 6, Numéro 1, pages 265-275, qui y établit, faute d' autres données clarificatrices, page 274, *'le caractère littéraire' ausens artificiel du terme qui affecte la tradition touchant à la magie thessalienne*» dans le sens de conclure que *«suivant leur conception, les historiens tentent d' inclure la Thessalie dans la grécité ou au contraire de l' en éloigner : une détermination aussi précise que cette réputation de terre de magiciennes constitue sans doute un jalon qu' on ne saurait négliger.»* Cet auteur réfère évidemment la source plautienne de Molière (vers 1043 d' *Amphitruo*), page 267, entre autres, et note, dans la page 268, qu' *elles n' apportent rien en apparence sur l' art de nos magiciennes*» de Thessalie capables de gérer les dieux et les puissances qui régissent l' atmosphère.

Il est intéressant de rapprocher leur aptitude à faire descendre la lune à celle d' Alcène qui fera descendre Jupiter par son amour exceptionnel.

²⁶ Marc Fumaroli, dans son formidable ouvrage *La diplomatie de l'esprit De Montaigne à La Fontaine*, Paris, Hermann, 1994, analyse cet art français de la conversation à de multiples visages on ne peut plus beaux et conclut, page xxxii de sa Préface :

« (...)Il demeure aujourd' hui, mesure, devoir et ironie, la tâche la plus haute qui soit assignée aux lettres et même à tous les écrits de la France contemporaine. Notre destin est suspendu à l'intelligence de notre prose.»

²⁷ Idem, *ibidem, Amphitryon Comédie*, Acte II, scène III, page 399. Ces vers sont très sensiblement introduits par le cynisme, une réalité toute nouvelle, d' Alcène répondant à l'agressivité du mari, page 397 :

*« Sans doute ; et, pour marque certaine,
Je commence à sentir un peu d'émotion. »*

me parut si tendre et si passionné.²⁸ _ qui confirmera son scepticisme sur la sauvegarde de l'unité du couple: il peut accepter raisonnablement «*le vol des diamants*», il n'acceptera pas qu'une femme ne reconnaisse intimement son homme et, par conséquent, consente la différence soulignée²⁹. Amphitryon lui vouera une autre intensité inouïe dont le comble _ *Perfide*!³⁰ _ est l'injure capitale, le fruit, certes, de sa perte _ «*Et c'est un désespoir qui de tout rend capable.*» _ qui précède l'anticipation de l'annulation du mariage, par Alcmène, suivie par la résolution formelle, pré-judiciaire de la part de l'époux qui convoque le frère et proclame sa vengeance. Le contraste, au fond la méthode révélatrice, devient plus net par le retour de Jupiter prolongeant l'équivoque qui contiendrait, en lui-même, sa résolution, car c'est son amour qui meut :

*« Je tiens à vos beautés par un nœud trop serré
Pour pouvoir un moment en être séparé.
Je vous suivrai partout, Alcmène. »*³¹

²⁸ Idem, *ibidem*, *Amphitryon Comédie*, Acte II, scène III, page 399, vers 1009 et 1010. Je cite aussi les vers 1034 et 1035.

²⁹ Idem, *ibidem*, *Amphitryon Comédie*, Acte III, scène I, page 404 :

*« Le vol des diamants n'est pas ce qui m'étonne ;
On lève les cachets, qu'on ne l'aperçoit pas ;
(...)
Mais il est hors de sens que, sous ces apparences,
Un homme pour époux se puisse supposer ;
Et dans tous ces rapports sont mille différences
Dont se peut une femme aisément aviser. »*

³⁰ Idem, *ibidem*, *Amphitryon Comédie*, Acte II, scène III, page 399, vers 1030. Je cite également le vers 1037. Amphitryon annonce explicitement sa vengeance dans les vers 1033 et 1063, dans le dialogue avec Alcmène.

³¹ Idem, *ibidem*, *Amphitryon Comédie*, Acte II, scène VII, p.401.

Avant, Jupiter manifestait sa vive émotion face à l'angoisse d' Alcmène :

*« Jupiter, bas, à part.
Ses pleurs touchent mon âme, et sa douleur m'afflige.
Haut.
Souffrez que mon cœur... »*

Cette magnifique déclaration contient le troisième nœud d'**Amphitryon** de Molière : le nœud de diamants de Ptérelas, un trophée de guerre ; les nœuds de l'hyménée, le pluriel ; ce nœud s'exclut de l'organisation du monde, hors toute gloire, hors toute légitimité nuptiale, il est le plus fort, insupportablement, ne consent ni la solitude de la femme, ni la séparation des amants, réorganisant horizontalement la hiérarchie des deux mondes pour l'inverser : Dieu suivra Alcmène. Si les deux premiers, des pluriels qui contrastent avec l'unique, renvoient au mari, le troisième s'avère indissociable de l'amant dont le langage foisonnant d'hier connaît l'opposé de nul langage de l'épouse pour qualifier Amphitryon, son monstre _ «(...) *ce cœur a du dépit/ De ne point trouver de langage*» ³²_, à vrai dire un fleuve de paroles blessées que Jupiter tente de noyer incompréhensiblement dans son puits de tendresse comme s'il, le mari, n'avait pas engendré toute cette amertume. Le jeu qu'Amphitryon ne voulait pas qu'Alcmène pousse à l'extrême, lorsqu'il tenait à dégager la vérité univoque de la nuit de passion _ «*Sur le sujet dont il est question/ Il n'est guère de jeu que trop loin on ne mène.*» ³³_, se convertit en «une raillerie» à dédramatiser avec la jalousie qui justifie et excuse «l'emportement d'un cœur qui peut s'être abusé» sans permettre cette injustice des «mouvements d'une fureur

³² Idem, *idem, ibidem, Amphitryon Comédie*, Acte II, scène VI, page 402:

« Il n'est plus cet amour tendre et passionné :
 Vous l'avez dans mon cœur, par cent vives blessures
 Cruellement assassiné :
 C'est en sa place un courroux inflexible,
 Un vif ressentiment, un dépit invincible,
 Un désespoir d'un cœur justement animé,
 Qui prétend vous hair, pour cet affront sensible,
 Autant qu'il est d'accord de vous avoir aimé ;
 Et c'est hair autant qu'il est possible. »

³³ Idem, *ibidem, Amphitryon Comédie*, Acte II, scène II, page 397.

extrême» que *«jamais n'oubliera ma douleur»*³⁴. Pourtant, le faible argument donne tout de suite lieu au développement logique de la distinction primordiale sur laquelle la comédie se fonde afin de conclure l'évidence néfaste du *«droit d'hymen»* qui tout s'est permis et avec elle la division que la jeune épouse très justement refusait _ *Tous deux sont criminels, tous deux m'ont offensée*» _ d'abord et refusera toujours³⁵, la métaphore initiale ayant pris un corps concret dans sa conscience fidèle au mariage, non plus à son mari. Si la réalité ne peut pas subir cette distinction, l'amant n'aura qu'à se faire pardonner³⁶ (ou se suicider au théâtre : comment Jupiter mettrait-il fin à sa vie ?), car il ne peut pas se passer ni de son masque tragique qui ne lui rendra jamais la vraie identité dans la fusion conjugale, ni de la souffrance accrue du partage de la souffrance de sa bien-aimée. Pour l'amour d'une femme, Dieu, sans masque, confirmera l'honneur d'Alcmène³⁷ alors qu'Amphitryon, aussi malheureux soit-il et il l'est très évidemment, piétine sur la revanche, indissociable de la honte _ *«Où vois-je réduits mon honneur et ma*

³⁴ Idem, *ibidem*, *Amphitryon Comédie*, Acte II, scène VI, page 402, vers 1281, 1291, 1296

³⁵ Idem, *ibidem*, *Amphitryon Comédie*, Acte II, scène VI, page 402-403, vers 1316, vers 1327-1340.

³⁶ Idem, *ibidem*, *Amphitryon Comédie*, Acte II, scène VII, page 403, vers 1360-1390 :

*« Pour vous la demander, je me jette à genoux,
Et la demande au nom de la plus vive flamme,
Du plus tendre amour dont une âme
Puisse jamais brûler pour vous.»*

Alcmène lui accordera le pardon, tout en mettant en évidence son *«trop de faiblesse»* :

*« Mon cœur a trop su me trahir :
Dire qu' on ne saurait hair,
N'est-ce pas dire qu' on pardonne ?»*

³⁷ Idem, *ibidem*, *Amphitryon Comédie*, Acte III, scène V, page 407, vers 1669-1700 :

*« Alcmène attend de moi ce public témoignage :
Sa vertu, que l' éclat de ce désordre outrage :
Veut qu' on la justifie, et j' en vais prendre soin.
C'est à quoi mon amour envers elle m' engage :
Et des plus nobles chefs je fais un assemblage
Pour l' éclaircissement dont sa gloire a besoin.»*

flamme !»³⁸ _ qui prend le dessus dans sa perte. Jupiter censurera ouvertement cet esprit³⁹ et les officiers censés collaborer dans la vengeance feront preuve, par leur porte-parole Naucratus⁴⁰, d'une humaine sagesse critique étant donné le doute et s'abstiendront de punir, sauf Argatiphontidas⁴¹. Chez lui, l'inconditionnelle amitié dicte tout geste, aussi injuste soit-il, symbolique d'un Etat sans Droit, et correspond directement à l'émotion aveugle d'Amphitryon qui de sa légitime détresse, avant tout de son préjugé, restera le prisonnier. Sur l'indéniable beauté de ces valeurs irrationnelles Jupiter juxtaposera le

³⁸ Idem, *ibidem*, **Amphitryon Comédie**, Acte III, scène III, vers 1559-1570.

Dans la scène I, vers 1445-1450, page 404, Amphitryon exprimera la honte que le commérage produit sur l'adultère et comme il atteint la vanité du guerrier :

*« Et je trouve tous ceux que je ne cherche pas.
Mille fâcheux cruels, qui ne pensent pas l'être,
De nos faits avec moi, sans beaucoup me connaître,
Viennent se réjouir pour me faire enrager.
Dans l'embarras cruel du souci qui me blesse,
De leurs embrassements et de leur allégresse
Sur mon inquiétude ils viennent tous charger.
En vain à passer je m'apprête,
Pour fuir leurs persécutions,
Leur tuante amitié de tous côtés m'arrête ;»*

³⁹ Idem, *ibidem*, **Amphitryon Comédie**, Acte III, scène IV, page 406 :

*« Tout beau ! L'emportement est fort peu nécessaire ;
Et lorsque de la sorte on se met en colère,
On fait croire qu'on a de mauvaises raisons.»*

⁴⁰ Idem, *ibidem*, **Amphitryon Comédie**, Acte III, scène V, page 407, vers 1650-1668 :

*« Notre parti n'est point douteux,
Et l'imposteur par nous doit mordre la poussière ;
Mais ce parfait rapport le cache entre vous deux ;
Et c'est un coup trop hasardeux
Pour l'entreprendre sans lumière
Avec douceur laissez-nous voir
De quel côté peut être l'imposture ;»*

⁴¹ Idem, *ibidem*, **Amphitryon Comédie**, Acte III, scène X, page 409, vers 1827- 1845 :

*« Quand quelqu'un nous emploie, on doit, tête baissée,
Se jeter dans ses intérêts,
Argatiphontidas ne va point aux accords
Ecouter d'un ami raisonner l'adversaire,
Pour des hommes d'honneur n'est point d'honneur n'est point un coup à
Faire ;
Il ne faut écouter que la vengeance alors.»*

banquet _ « *Le véritable Amphitryon/ Est l'Amphitryon où l'on dîne* » ⁴² _ qui célèbre le retour par le pardon, aussi regretté soit-il. Ainsi la fête légitimatrice de l'amant fonde-t-elle les sens de l'amphitryon et de l'époux dans l'infini accueil du dévouement.

L'âge aristocratique instaurateur de l'ordre dans le territoire, à l'épée sanglante, vengeresse et imbue de sa gloire donne lieu à une poétique de la noblesse excluant fermement, par principe, tout serf, non sans tendresse. Dans l'ancien courage de conquérir au prix de sa propre vie du nouveau, elle inscrira la délicatesse comme substance d'une civilisation réfléchie, française, dont les paroles, dorées dans nos gorges, bâtisseraient la liberté à venir. De la vérité, qui seule l'asservit, elle connaîtra les dangers de multiples batailles dont le champ raison et mystère ne cesseront de partager humblement. Si elle se débarrasse d'un vieil honneur, seule, épouse de rien, sans frères, sous le charme du jeu et de la raillerie, le partage irrémédiable, elle ne s'affaiblira point dans de beaux bras, née et devenue femme. Alcmène reste dans l'ombre la fidélité, la pure source où Dieu, émerveillé de sa création, s'agenouille en larmes. Il la suivra partout.

⁴² Idem, *ibidem*, *Amphitryon Comédies*, Acte III, scène V, page 407 .



© Marc Vanappelghem Vanappelghem

©Comédie de Genève, *Amphitryon* de Molière

Photos de Marc Vanappelghem.

Les photos qui illustrent cet essai réfèrent la mise en scène remarquable du jeune Nalini Menamkat, ***Amphitryon*** de Molière, à la *Comédie de Genève*, décembre de 2013, in ***L' Agenda***, Blog *L'Actualité Culturelle de l' Arc Lémanique*, décembre 2013.

Ritos cénicos de justiça em *Auto do Solstício de Inverno*, de Natália Correia

Armando Nascimento Rosa
Instituto Politécnico de Lisboa

«AS TRÊS CAMPONESAS:

Assim como os cães
São as sentinelas das moradas subterrâneas,
Cada homem é o cão de si mesmo
Guardando o portal da sua loucura.
Perseguem-te os latidos das sombras
Que enterraste na alma?
Paga o tributo
À lei dos antigos que conheciam a verdade;
E a justiça será aquilo que é justo.
Só assim o réu é também o juiz de si mesmo.» (1)

NATÁLIA CORREIA, *Auto do Solstício do Inverno* (1989)

O teatro ocidental emergiu, nas suas origens, histórica e dramaturgicamente rastreáveis, numa geminação explícita com o universo do exercício da justiça. Isto é válido sobretudo para o fenómeno da tragédia, uma vez que esta integra em si, muito frequentemente, a encenação simbólica de actos de justiça, ou mesmo, do espaço deliberativo do tribunal propriamente dito. Neste caso, destaca-se a peça *Euménides*, de Ésquilo, o desfecho paradigmático da *Oresteia*, a única

trilogia integral da dramaturgia grega antiga que chegou até nós e que, toda ela, consiste na instauração de uma nova «dike» na *pólis*, de perfil patriarcal, a partir das implicações (e consequente ilibação, com a intervenção da deusa Atena) do matricídio que Orestes leva a cabo na pessoa de sua mãe, Clitmenestra. De qualquer modo, a tragédia tende sempre a colocar-nos o confronto perante leis humanas nas quais vemos projectados os jogos de poder simbolicamente exercidos pelas entidades divinas. E deste ponto de vista, a interrogação pela natureza ética do exercício da justiça constitui um foco nuclear da forma trágica, tal como ela é implementada no teatro grego antigo. Natureza ética esta que abrange igualmente a interrogação pela legitimidade da justiça desferida pelos deuses olímpicos sobre os mortais terrenos. Vejam-se os casos, em Eurípides, d'*As Bacantes* e de *Medeia*, peças que de forma diversa se questionam sobre a legitimidade do exercício de justiça divina praticado, através dos regimes de sentido das suas fábulas dramáticas. Ainda assim, também o palco da comédia pode constituir lugar metafórico onde se apresentam exemplaridades de justiça ficcionada, na linguagem risível do cómico. Veja-se o caso da *Lisístrata* de Aristófanes. Serve este intróito para enquadrar as anotações seguintes (2) em torno de uma obra dramática nataliana que articula a representação de ritos judiciais no seu entrecho de cariz antropológico.

À última peça das quinze obras dramáticas que escreveu, deu Natália Correia (1923-1993) o nome medieval de auto (*Auto do Solstício de Inverno*, 1989, data de escrita), reinventando-o numa forma dramática que tanto parece contemporânea, como ao mesmo tempo proveniente de

uma ancestralidade mítica que convive com as origens do teatro no Ocidente. E de facto, esta peça que recria numa fábula cénica os costumes tradicionais de raiz pagã, ainda detectáveis em aldeias do Portugal transmontano, que coincidem e se cruzam com os festejos do Natal do calendário cristão, mostra-se ela própria uma viagem aos dois nascimentos, separados no tempo e descontínuos entre si, do teatro ocidental: o nascimento grego, filho do politeísmo mediterrânico, de que o coro das Três Camponesas é o traço mais evidente (incorporando as três Parcas, ora satíricas, ora arautos do destino ático); e o nascimento do teatro medieval, sob o influxo da mundividência cristã, com o jogo fársico da inversão de poderes no tribunal fictício das festas solsticiais, em que os senhores se tornam réus, e os servos se tornam nos seus juízes, simbólicos carrascos vingadores.

Mas para além desses dois nascimentos que uma leitura histórica esquematiza, o teatro é esta arte sempre paradoxalmente na infância e na velhice, como os humanos que a protagonizam: sempre a nascer, redescobrimo-se, e sempre a cristalizar, procurando nos procedimentos do que já fez antes a segurança do experimentado. E o teatro, como é sabido, renova-se através de simbólicas revisitações aos seus primórdios, a cada momento reinterpretados. Basta para isso observar a refundação vigorosa, teórico-prática, operada a vários níveis da filosofia e da pragmática cénica, na pluralidade das estéticas teatrais novecentistas. Repare-se como os momentos que perduram de maior impacto no pensamento e na acção do teatro sobre si mesmo, no século passado, integram também grandes sínteses num processo de releitura e

reexame sobre os seus fundamentos documentais, filosóficos e mitocríticos. Recordo três exemplos fundadores: a transposição da poética aristotélica, elaborada por Stanislavski, revertida agora no sentido de uma metodologia que propicie a catarse na cena por meio da rigorosa criação mimética do actor; outro exemplo posterior e de sinal oposto a este, o de Brecht, mas ainda em regresso a Aristóteles, desta vez para voluntariamente o negar, na leitura que dele faz, mesmo se recuperando dele a dicotomia épico/trágico – Brecht é esse singular platónico anti-metafísico, que de Platão reabilita a recusa da *pólis* face a um teatro que não desperte criticamente os cidadãos na via dominante do *logos* sociocêntrico; um terceiro exemplo, coetâneo do anterior mas tão distante dele, o de Artaud, por uma remitologização do teatro que parte em demanda de um *pathos* de sacralidade mágica primitiva, na revalorização de uma concepção ritual e psico-activante de teatro xamânico. A *mimésis* segundo Stanislavski; o *logos* de acordo com Brecht; o *pathos* perseguido por Artaud. Eis três revisitações distintas entre si que exercitam hermenêuticas novas sobre materiais antigos; leituras intensas que produzem sínteses, com antagonismos mútuos entre si, de elementos que pre-existiam latentes, implícitos ou dispersos.

O teatro de Natália, e em especial este seu último Auto, bebeu já destas fontes várias que ela avalia, interpreta e reconfigura com a marca pessoalíssima da sua arte poética. Quando defendo que o *Auto do Solstício de Inverno* constitui uma síntese dramática do teatro nataliano, sendo em muitos aspectos a obra sua onde a palavra cénica surge construída na mais orgânica das justezas (sem excesso nem

défice), isto significa que a conjunção de níveis de sentido, que já encontrávamos noutras peças anteriores da autora, aparece aqui numa espécie de mútuo equilíbrio, onde cada elemento da forma verbal e da acção e simbologia cénicas se faz corresponder numa sabedoria de Hermes. E são várias as linhas hermenêuticas para lhe aceder: trata-se, antes de mais, de uma peça de horizonte antropológico, num confronto entre o rural e o urbano, por se deter na indagação de um imaginário indígena e arcaico que a aldeia de Vale-de-Cãs, espaço da acção, conservou no álcool do isolamento; peça de sageza poética, característica de todo o teatro e obra natalianas, reiterando a máxima aristotélica de ser a poesia mais universal do que a história, por estar aquela apta a comunicar arquétipos intemporais da experiência humana, ao contrário da factualidade descritiva e particular do relato histórico; auto de moralidade política logo no enredo nuclear, na sátira às peregrinações eleitoralistas de uma democracia portuguesa, então com quinze de idade (por via do retrato mordaz de César, o industrial candidato em campanha no país profundo e que com Diana, sua bela mulher mais decorativa do que amada, e o seu motorista Saturnino, vem caçar votos a um lugar desse interior que desconhecem); drama mistérico, ritualístico e politeísta (vejam-se os tributos a pagar aos vários deuses), pela convocação das forças dionísicas que despertam e desconstroem as simulações vivenciais dos forasteiros com nomes simbólicos de deuses latinos, a partir da irrupção de um feminino subversivo da ménade que habitava em Diana; drama ainda judiciário, na encenação do tribunal popular dos ritos solsticiais comunitários, que operam uma espécie de

psicanálise selvagem do casal protagonista, intruso e cativo naquele lugar. E os mecanismos da teatralidade deste auto de teatro contemporâneo, fortemente inscritos na construção dramatúrgica, espantam pela clara concisão na brevidade do dizer cénico, e pela agilidade dramática que se revê em autores ibéricos tão amados por Natália como Lope de Vega e Garcia Lorca.

A escrita teatral é o exercício de jogar intensidades numa arte de concisão; algo que se torna verdadeiramente consciente para o dramaturgo quando este vê e experiencia as suas obras na cena.

O Auto do Solstício de Inverno (ASI) é de uma estimulante exemplaridade, neste sentido de criação dramatúrgica, sendo uma das peças onde Natália Correia mais refreia a sua verve barroca, de verbo proliferante extasiado consigo mesmo, que constitui na cena um sério óbice que a página do livro encobre. Muitos anos escreveu para a gaveta censurada, durante o meio século de ditadura; e depois disso, outros silenciamentos cénicos de que foi alvo, já em tempos democráticos, a sua voz incómoda e rebelde de um singular anarquismo poético. Escrever para teatro em condições de recepção adversas à realização cénica dos textos é um duelo que deixa as suas marcas no *ágon* das obras dramáticas. Não me parece possível dissociar a forma despojada (nunca porém resumida) como nos surge este Auto, como se Natália se tornasse subitamente dramaturgista de si mesma, mercê, assim o creio, da lição eventual que colhe, já perto do final da vida, quando tem a fortuna de assistir a duas obras maiores de sua autoria, encenadas em datas contíguas: *Erros Meus*, *Má Fortuna*, *Amor Ardente*, em 1988, por Carlos

Avilez, onde Natália invoca no palco um Camões idealista e donjuanesco, seu implícito alter-ego; e *A Pécora*, em 1989, por João Mota, a sua mais celebrada e temida obra dramática, mercê da virulência nela disparada sobre uma aliança entre consumismo capitalista e religião católica, numa fábula que glosava livremente as aparições marianas fraudulentas em La Salette (mas que o leitor-espectador português relacionava directamente ao fenómeno de Fátima). A lição dramatúrgica a que me refiro viria sobretudo da experiência de Natália com João Mota, uma vez que o encenador extraiu d' *A Pécora* uma versão cénica substancialmente menos extensa do que o texto original escrito em 1966 (e imediatamente proibido, antes mesmo de se ver impresso) e publicado em livro somente em 1983, versão para a qual Natália daria o seu aval entusiástico ao reconhecer-lhe a eficácia cénica e a potenciada fidelização ao imaginário que concebeu para a peça. O entusiasmo seria tanto mais correspondido se atentarmos na extraordinária receptividade pública e crítica que o espectáculo da Comuna – Teatro de Pesquisa conheceu. Como assinala Fernando Dacosta, «*A Pécora* é um dos grandes êxitos do teatro português pós-25 de Abril» (3), permanecendo meio ano em cena e fazendo inclusive uma digressão por palcos europeus, na França e na Irlanda, que Natália acompanharia numa felicidade de dramaturga em cena, saboreada tão tardiamente na sua vida. Estou amplamente convicto de que o sucesso da versão cénica d' *A Pécora*, dirigida por João Mota, com Manuela de Freitas no papel protagonista, terá proporcionado um prova dramatúrgica que a argúcia de Natália soube destilar de imediato, sob a forma de uma nova criação para a cena. Escrito no ano de estreia d'

A Pécora, o *Auto do Solstício de Inverno* é o fruto directo dessa experiência teatral partilhada com João Mota e o seu elenco. E é a Mota e a Avilez, os dois encenadores que melhor evidenciaram no palco a excelência que habita o seu teatro, que Natália lega duas gratas ofertas: a primeira peça a solo que escreveu, até então desconhecida, entrega-a ao primeiro (*D. João e Julieta*), e a última peça que compõe, coloca-a nas mãos do segundo, no mesmo ano em que a conclui (*Auto do Solstício de Inverno*): 1989.

E se pelo título de *D. João e Julieta* anunciara a autora uma filiação dramatúrgica e simbólica com cenário europeu, onde o burlador sevilhano, de paternidade atribuída a Tirso de Molina (teatralmente ampliado por Molière e Mozart, e revisitado por Patrício em clima de drama lutuoso, simbolista e gnóstico), se encontra com a jovem que Shakespeare colocou em língua inglesa na cidade italiana de Verona, já com o *Auto do Solstício de Inverno* (1989), o nome indica-nos a matriz lusitana pela forma medieval de auto, cultivada por Gil Vicente, que mescla o profano e o sacramental.

Natália despede-se em teatro com a mais unívoca e explicitamente localizada das suas peças, no sentido geográfico português; porque mesmo que a aldeia de Vale-de-Cães, onde decorre a acção, seja topónimo fictício (de resto uma variante evidente para o nome da aldeia transmontana de Vale de Porco), acaba por deixar de sê-lo ao reclamar situar-se na província de Trás-os-Montes, mais especificamente no espaço onde subsiste a tradição dos caretos, mascarada ritual de origem pagã que coexiste no calendário com as festividades do Natal cristão;

tempo este ainda, segundo lembra a autora em nota prévia à peça, para as antigas «saturnais que decorriam nos últimos dias de Dezembro e que com o ritual que fundamenta sacralmente este auto, tinham ainda a semelhança de inverter as classes sociais, vestindo-se nesse dia os escravos como senhores que repreendiam pelos seus defeitos e vícios.» (ASI, p. VI) De facto, o cunho deliberadamente antropológico, que está na origem da peça, é logo de início didacticamente introduzido, por intermédio de excertos de obras de teor etnográfico (da autoria de Joaquim dos Santos e de Santos Júnior), relacionadas com as tradições transmontanas pré-cristãs que têm lugar no solstício de Inverno, incluídas a título preambular, por forma a que o leitor/espectador aceda facilmente ao imaginário dramatizado.

Dois elementos etnológicos, correlacionados entre si, aparecem aqui como fundamentais: por um lado, o ritual da encenação de um tribunal popular, realizado no dia de Natal, no lugar de Meirinhos, quando «os rapazes iam matar o porco-bispo», e em que a gente abastada da terra, mas não só, era aprisionada por soldados à entrada da povoação, e levada «à praça onde estava armado o tribunal», como uma paródia da justiça que incluía uma inversão catártica das estruturas hierárquicas da comunidade, com desfecho risível: «um preso de categoria, proprietário rico, era condenado a pagar dois ou três pintos por ter roubado os sinos da catedral de Medal» (Joaquim R. dos Santos, in ASI, p.V); revertendo os lucros provenientes das multas a favor dos fundos para organizar uma dionisíaca consoada, «onde toda a gente do povo comia e bebia a fartar» (ibidem). Por outro lado, o segundo

elemento, em paralelo a esta encenação popular de origem pré-cristã, consiste na figura do «diabo ou careto, mascarado que, com fardeta especial e o rosto coberto com feia e cornuda máscara de pau, costumava sair na quadra do Natal em peditório para o Menino Jesus». (Joaquim R. dos Santos, in ASI, p.VI) No entanto, esta faceta cristianizada em superfície não esconde a sua dimensão pagã, fortemente erótica, visto que o careto, oculto pela máscara, é motivo para que as moças da aldeia se recolham, já que ele as agarra se puder, abraçando-as e tentando beijá-las. Na opinião do Abade de Baçal, citada num excerto de Santos Júnior transcrito pela autora, «aquela velha costumeira transmontana deve filiar-se nas festas Lupercais celebradas pelos sacerdotes de Pan a 15 de Fevereiro, que despidos, tapando apenas as partes genitais com uma tira de pele caprina, recentemente imolada, e tinta de sangue, percorriam as ruas, batendo com um chicote em quantos encontravam, principalmente nas mulheres que julgavam fecundar com estas pancadas.» (cit., ibidem)

É pois nesta moldura de sentido que Natália nos apresenta o político César, em campanha de angariação de votos, em companhia da sua bela mulher Diana e do seu motorista Saturnino, um quarentão «fardado a preceito» (repare-se desde já na significativa e simbólica origem romana dos seus nomes próprios), que aportam de automóvel na véspera de Natal a «Vale-de-Cães, uma povoação portuguesa carcomida pelo tempo e entranhada na serra» (ASI, p. 1), e que logo são capturados pela parelha de soldados de serviço às festas solsticiais, para serem conduzidos ao tribunal fictício. A canção do 1º Soldado, com que a peça

principia, contém logo a prolepse do que sucederá a eventuais forasteiros urbanos que se aventurem por aquelas paragens, onde impera ainda uma mítica e ancestral justiça:

«Passaste por cima de muitos cadáveres
Pra passares por rei. Viva sua Alteza!
Mas por Vale-de-Cães é que tu não passas
Sem pagares o preço dessa realeza.

Na grande cidade das vãs potestades
Só vales a máscara da tua riqueza
Mas em Vale-de-Cães despem-te as vaidades
Ficas nu e pobre em toda a pureza.

Tens bons servidores para varrer as cinzas
Dos sonhos que esmagas com a tua grandeza?
Passa em Vale-de-Cães e paga a portagem.
Aqui não enganas a Mãe Natureza.» (ASI, p. 1)

Para além dos dois soldados, temos ao início do drama vozes off que chamam pelo careto antes mesmo de este surgir na cena, logo seguido pelo coro das Três Camponesas, que irá comparecer ao longo do auto, e no qual é notória a ressonância para com as Parcas tecedeiras do destino (que já haviam comparecido numa sua outra peça, *O Encoberto*). As Três Camponesas constituem uma transposição visível das funções interventiva e contemplativa que o coro possui no teatro antigo, bem visível nos trechos em lírica de rima cantada com que pontuam a sua presença no decurso da acção, enquanto vozes femininas do espírito do

lugar; interlocutoras do Careto e responsáveis por despertarem a ménade adormecida que havia em Diana, para embaraço de César e, finalmente, para o sacrifício literal dele. Desde o início aliás que aquele lugar de atavismo arcaico parece revestir-se de perigo para César. Foi Diana que sugerira ao motorista o tomarem a estrada da aldeia, por ser a «mais bonita». Ao admoestar o motorista por este ter cedido à vontade da mulher, César exhibe uma analogia dramática com o Penteu d' *As Bacantes* (peça da qual existe uma versão de Natália em língua portuguesa, editada conjuntamente com outras de Eurípides: *Electra* e *Ifigénia em Áulis*, em 1969): o seu gesto machista, de chamar «maricas» aos homens que se deixam «guiar pelas mulheres» (ASI, p.9), assemelha-se ao de Penteu que rejeita sancionar o culto de Dioniso em Tebas, acabando por ser destruído pela vingança desse deus andrógino que tutela a ostracizada fúria feminina.

O elemento judiciário de tribunal paródico, que ajusta contas com todos os recém-chegados, corresponde a um sentido psicomítico de sacudir as intenções inconscientes dos forasteiros, exposto nos rituais esconjuratórios; como se estes colocassem o inconsciente de todos e de cada um num céu aberto intimidante, bem patente ao questionarem os laços maritais que unem Diana a César.

«AS TRÊS CAMPONESAS: Careto, Careto

Consola essa bela,

Que ela tem marido

Mas morre donzela.

CÉSAR: Hão-de pagar-me esta afronta com língua de palmo.

CARETO: Que faz no jardim

A mal-maridada?

Dorme com o amante

Té ao romper d'alva.» (ASI, p. 9)

Se bem que mostre inicialmente resistência a essa estranhos «modos de festejar o Natal» (ASI, p. 11), bem como aos uivos dionisíacos que «parecem as cadelas de um instinto abominável»^b (ASI, p. 10), Diana acabará por ouvir tais uivos em si mesma e partirá no cortejo com as camponesas locais, inebriada pela afinidade do género (o ventre, a maternidade, ou seja, as entranhas misteriosas e mágicas da fêmea são a marca *histórica*, na acepção etimológica *uterina*, que reúne Diana a todas elas). Também a argumentação poética das camponesas junto dela é digna de nota. Diz-lhe a primeira delas:

«Como querias que festejássemos a inocência? Que acendêssemos fogueiras na alma para iluminar as trevas? Que suportássemos as dores de um tremendo parto?» (ASI, p. 11)

A recusa aqui também do dogma imposto pela Igreja Católica relativo à virgindade de Maria. Todas as mães encarnam o mistério porque «nos ventres se gera a luz do Deus Menino». A virgindade é uma imagem metafórica destituída de literalidade; veja-se este extracto do coro das camponesas, que antecede o «grito de exultação» com que Diana se lhes junta, «desembaraçando-se do casaco de peles e tirando o chapéu»:

«(...)

Dispõe assim a sábia natureza

Que todos os ventres sejam virginais

Porque qualquer uma de nós

Pode ser a preferida dos anjos

Para que em suas entranhas

Se volte a atear o Sol

Que desfaz em pureza a escuridão dos crimes.» (ASI, p. 12)

A maternidade, vista na óptica de uma divinização pagã, onde a sexualidade não é puritanamente elidida, aponta para essa heterodoxa paixão religiosa nataliana de descrucificar Cristo e adorá-lo «humano e menino», como no gnóstico e belíssimo poema VIII do Guardador de Rebanhos de Alberto Caeiro, que, por sua vez, inspirou a curta narrativa de Natália: *Onde está o Menino Jesus*. Tal implica ao mesmo tempo uma democratização do milagre da fecundação, e uma espécie de gnosticismo feminista onde a mulher emerge como especial medianeira do divino, chamando adentro do seu corpo novos espíritos para o ciclo das encarnações. O *Auto do Solstício de Inverno* contém, portanto, uma síntese da espiritualidade nataliana sob a forma de um drama onde o mito vivo na comunidade rural é visitado pela esfera profana do poder, personificada por César, o homem político que se verá vitimado, por suas próprias mãos, pelos seus medos eróticos de competição masculina, personificados nos sátiros anónimos dos Caretos da aldeia; mas, paradoxalmente, liberto também da *persona* hipócrita que o constrangeu, de político caça-votos, exibindo uma inevitável esposa decorativa.

Carlos Avilez encenaria este testamento dramaturgico de Natália doze anos após a morte da escritora, em 2005, com a sua companhia do Teatro Experimental de Cascais na sua sede cénica, o Teatro Mirita Casimiro. Da equipa criativa, a cenografia de Fernando Alvarez, a música de Pedro Vasconcelos e, entre o colectivo de intérpretes: Fernanda Neves em Diana; António Marques em César; Sérgio Silva, como motorista Saturnino; Renato Godinho, no Jovem embuçado de Careto, sedutor de Diana; João Vasco, no jornalista sénior da imprensa local, personagem de ironia e manha interessantíssimas; e Anna Paula, num *alter-ego* da própria autora, que o encenador projectou nas fulgurantes falas poéticas de uma das mulheres do coro de camponesas. Um achado perspicaz do encenador, que conferiu substância cénica ao facto de o discurso poético desta figura se distanciar sobremaneira, pelo que diz e como o diz, com as demais camponesas de Vale de Cãs. E assim, na produção de estreia da peça, Anna Paula evocava-nos Natália ela mesma, num figurino urbano, junto de um piano omnipresente a um canto da cena, como se o espectador se tornasse, de súbito, conviva de um inesperado Botequim no espaço do teatro.

Peça de espantosa concisão e maturidade cénicas, nela se articulam habilmente os temas centrais do teatro nataliano: os fantasmas de eros que propulsionam o coração do drama; o apelo de uma ancestral sageza matriarcal, ainda viva em espaço mediterrânico; a denúncia da hipocrisia dos poderes financeiro-políticos, agora em tempos de plebiscito democrático; e a busca por uma gnose espiritual greco-cristã, liberadora da identidade carnal e psíquica de cada indivíduo – uma

gnose de poeta-xamã que transcende os dogmas e as fobias nocivas, porque tendentes ao fundamentalismo, das religiões instituídas.

Notas

(1) Todas as citações da peça nataliana são extraídas do dactiloscrito inédito da autora, que me foi cedido por Carlos Avilez em 2002:

CORREIA, Natália. *Auto do Solstício de Inverno*. Lisboa: 1989 (data de escrita).

(2) O presente artigo integra, colige e refunde algumas passagens textuais oriundas de estudos anteriores que publiquei, nos quais abordo esta peça nataliana, a saber:

ROSA, Armando Nascimento. «Teatro: A Escrita Intensa». I Encontro de Teatro Ibérico – Natália Correia, 2003 (Cendrev e Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo). In Revista *Adágio*, nº 42. Évora: Centro Dramático de Évora, 2007, pp. 69-75.

____. «Eros, História e Utopia: O Teatro de Natália Correia». Versão do ensaio constante no programa do espectáculo *Auto do Solstício do Inverno*, de Natália Correia, encenado por Carlos Avilez. Organização do programa por Fernando Alvarez. Cascais: Teatro Experimental de Cascais, Março de 2005, pp. 9-13.

(3) DACOSTA, Fernando. *Nascido no Estado Novo*. Lisboa: Editorial Notícias, 2001, p. 130.

AS PRISÕES DO ESTADO NOVO

Dispositivos Espaciais de vigilância e punição

Susana Pereira (Darq, Universidade de Coimbra)

Gonçalo Canto Moniz (Darq, CES, Universidade de Coimbra)

1. A JUSTIÇA E A ARQUITECTURA NO ESTADO NOVO

A arquitectura dos espaços da justiça é representativa do modelo de controle social imposto pelos diversos regimes políticos que governaram Portugal, principalmente a partir da segunda metade do século XIX, com a construção de equipamento sociais no âmbito das reformas liberais. Este diálogo entre políticos, arquitectos e magistrados ganha particular relevância com a construção das primeiras prisões, em Lisboa (1874-1885) e em Coimbra (1874-1901)¹, onde se adopta o princípio do panóptico definido por Jeremy Bentham e, mais concretamente, o modelo da penitenciária de Filadélfia. No limite, pretendia-se vigiar o preso com um só guarda através de um ponto central, mas também construir espaços iluminados e ventilados, de acordo com os princípios higienistas da época, que criassem condições para a regeneração dos delinquentes. Apesar dos espaços complementares, como o refeitório, os recreios e a enfermaria, a organização da prisão ainda está centrada na cela.

¹ Mello, Adelino António das Neves e (1880), “Estudos sobre o regime penitenciário e sua aplicação em Portugal”. Coimbra: Imprensa da Universidade

Só as transformações políticas do início do século XX, retomam os projectos para novos estabelecimentos prisionais, ainda antes de 1910, com o projecto tipo de Adões Bermudes, que seria construído, por exemplo, em Sintra e na Anadia, ainda segundo o modelo panóptico, associado à imagem de uma pequena fortaleza acastelada. Este projecto republicano seria muito aplicado até à constituição do Estado Novo, em 1933, principalmente do ponto de vista legislativo, com a separação entre o Estado e a Igreja.

O Estado Novo retoma a construção dos estabelecimentos prisionais no âmbito de uma reforma judicial que pretendia “moralizar o sistema judiciário” e, assim, assegurar a ordem, tanto do ponto de vista social, como político. A “Justiça do Estado Novo”, tal como é apresentada pela propaganda do regime fascista, resulta de um programa articulado entre o ministro da justiça, Manuel Rodrigues Júnior, e o ministro das Obras Públicas, Duarte Pacheco, porque só a construção de uma rede de equipamentos poderia levar a justiça a todo território nacional, desde os tribunais às prisões, e aos internatos de menores².

Para além da justiça criminal, civil e administrativa, o Estado Novo necessitava também de garantir a justiça política, de acordo com a orientação autoritária e não plural. Esta preocupação começa logo na ditadura militar, ganha força com o Estado Novo e torna-se mais intensa a partir da Segunda Guerra Mundial com a contestação crescente através da organização da resistência, por exemplo, com o Partido Comunista

² Moniz, Gonçalo Canto; Bandeirinha, José António (2013), “A construção dos espaços da justiça: monumentalidade e humanismo”, in Patrícia Branco (org.), *Sociologia do(s) espaço(s) da justiça: diálogos interdisciplinares*. Coimbra: Almedina, 103-123.

Português ou com MUD, Movimento de Unidade Democrática. Apoiada pela polícia política, primeiro a PVDE e depois a PIDE, a justiça do Estado Novo constrói cadeias vocacionadas para a prisão política, nomeadamente o Aljube, Peniche, Caxias, a PIDE no Porto, e o campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde, que, para além dos dispositivos de vigilância e punição “normais”, implementaram dispositivos de tortura para actuar directamente sobre a consciência política e social do indivíduo.

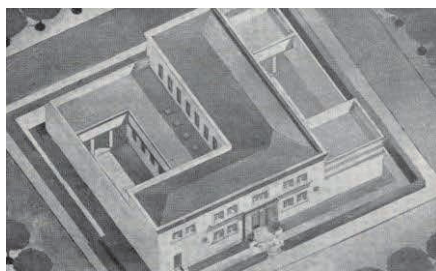
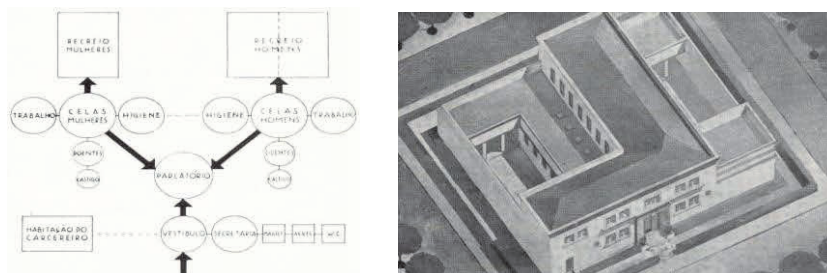
2. CADEIAS NO ESTADO NOVO: A “CADEIA TIPO” E A CARACTERIZAÇÃO DOS DISPOSITIVOS DE CONTROLE

A carência de prisões em muitas comarcas portuguesas leva os ministérios a promover um projecto tipo que permita construir com rapidez, economia e eficiência um conjunto significativo de cadeias de acordo com as necessidades de cada população. Seguindo a orientação da DGEMN, o processo de projecto é enriquecido com uma análise dos modelos mais recentes através de uma viagem de estudo que possibilite a definição de um projecto actualizado e qualificado. No caso das cadeias comarcãs, o projecto é entregue ao arquitecto Cottinelli Telmo, autor de obras públicas modernistas, no âmbito do programa estadonovista.

Cottinelli Telmo faz, com esse objectivo, uma viagem em 1935 onde percorre tanto a Europa como a América, para estudar os métodos mais modernos de organização dos espaços prisionais. Apresentou depois um relatório da Comissão das Construções Prisionais sobre Cadeias Comarcãs, que deveriam ser construídas nas comarcas do país,

formando uma rede, e que deveriam obedecer a um tipo de desenho, não só no que toca à distribuição da planta mas também ao alçado, e ainda a pormenores de elementos arquitectónicos, como portas, janelas, canalização, muros, entre outros. Esse mesmo relatório foi publicado na Revista *Arquitectos* de 1938.

Neste sentido é definido um programa gráfico (Fig. 1), que reflecte imediatamente as preocupações principais na construção de uma cadeia para o Estado, nomeadamente tanto uma separação clara entre o público (visitantes) e os detidos, como a distinção e separação de homens e mulheres, quer no que toca a celas, quer no que toca a zonas de recreio ou trabalho. No esquema de organização da cadeia, o parlatório ocupa um lugar central. Este é o espaço onde os presos recebiam as visitas e, por isso, foi objecto de algumas considerações especiais, nomeadamente por estabelecer a relação entre o interior e o exterior, entre o espaço controlado e o espaço da liberdade.



Figs. 1 e 2 – Programa gráfico das cadeias comarcãs; Axonometria do tipo A. In Comissão das Construções Prisionais sobre Cadeias Comarcãs (1938). “Construções Prisionais. Cadeias Comarcãs”, *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, 2, 43.

As cadeias comarcãs eram então divididas em tipos, A, B e C, dependendo principalmente do número de detidos e consequente acréscimo de módulos de celas. O tipo A, representado na axonometria da Fig. 2 seria destinado a 12 homens e 4 mulheres, onde se percebe bem o bloco central, mais alto, de orientação Sul Norte, que evidencia a separação dos dois géneros, com o pátio de recreio das mulheres à esquerda e o dos homens à direita. Essa separação é também confirmada em planta. Na Fig. 3, planta de rés-do-chão do tipo A, vemos as celas das mulheres à esquerda e as dos homens à direita. A parte inferior da planta, o corpo principal que define a frente do edifício, organiza os espaços destinados ao público/visitantes. De acordo com o programa gráfico, que define as várias tipologias, a zona do carcereiro relaciona-se com o vestíbulo, mas está sujeito a adaptações; nesta tipologia, situa-se no piso superior da cadeia.

É interessante também estudar os alçados e cortes destes tipos de cadeias para caracterizar os elementos arquitectónicos como potenciadores do objectivo principal de separação e clausura, aspecto sempre presente nestas construções. Ao analisar as janelas e o estudo que foi feito acerca da visibilidade através das mesmas, junto com a própria consideração do relatório, percebe-se que a ideia é sempre que os prisioneiros, graças à altura e tamanho das janelas, junto com a altura dos muros e distância dos demais edifícios, não possam ter grande visibilidade para o exterior da cadeia. Essa falta de visibilidade deveria impedir qualquer comunicação com um colaborador da parte de fora que pudesse proporcionar uma fuga, como se vê no esquema da Fig. 4 em que

a única distância que possibilitaria visão entre duas pessoas é cerca de 60m em linha recta.

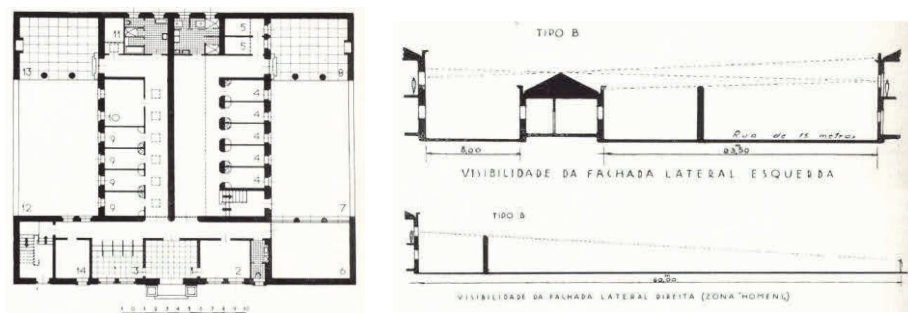


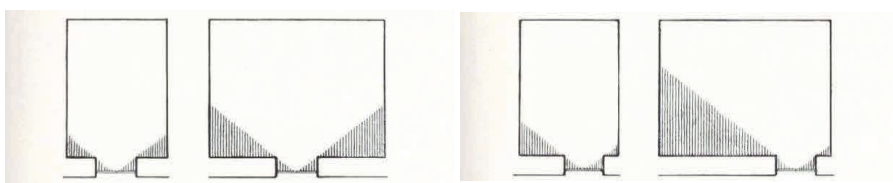
Fig. 3 - Planta de rés-do-chão do tipo A. In Comissão das Construções Prisionais sobre Cadeias Comarcãs (1938). "Construções Prisionais. Cadeias Comarcãs", *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, 2, 45.

Fig. 4 - Esquema da visibilidade permitida pelas janelas e muros da cadeia. In Comissão das Construções Prisionais sobre Cadeias Comarcãs (1938). "Construções Prisionais. Cadeias Comarcãs", *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, 4, 124.

As considerações quanto a vários elementos do desenho arquitectónico de uma cadeia foram objecto de estudo aprofundado, desde a iluminação permitida pela orientação Sul Norte até à forma e altura dos muros que a rodeavam. É dito, por exemplo, que será melhor ter o limite superior do muro arredondado e mais alto, para tornar mais difícil a tarefa de fuga, quer para colaboradores exteriores, quer através do simples facto de o detido não conseguir agarrar esse mesmo limite do muro, o que seria mais fácil se terminado em ângulo recto.

Cottinelli, na referida viagem, estudou também os dimensionamentos das várias celas, mais particularmente a relação

entre largura e comprimento das mesmas. Isto tornou-se uma preocupação na construção das cadeias do Estado Novo com o objectivo de não tornar as celas nem demasiado profundas nem demasiado curtas, mas sempre possibilitando a completa visibilidade por parte de um guarda que espreitasse apenas pelo óculo da porta da cela. Esta situação é estudada em vários esquemas apresentados no relatório, que demonstram o ângulo morto da visão do guarda que vigia pelo óculo, conforme as dimensões da cela considerada. Importava reduzir esse ângulo ao máximo para evitar que nele se fabricasse uma fuga, sem nunca ser percebida pelo guarda.



Figs. 5 e 6 – Esquemas de dimensionamento de celas. In Comissão das Construções Prisionais sobre Cadeias Comarcãs (1938). “Construções Prisionais. Cadeias Comarcãs”, *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, 3, 79.

Por último o relatório de Cottinellii detém-se em considerações sobre as divisões a que os visitantes teriam acesso: secretaria, vestíbulo e parlatório, sendo que o parlatório é a única divisão em que teriam contacto com os reclusos. O parlatório é assim a ligação entre detido e visitante, o tal círculo central do programa gráfico das cadeias de que falámos inicialmente. Precisamente por ser o local desse contacto entre recluso e visitante, o parlatório teve considerações particulares no que

toca a vários elementos arquitectónicos. Citando o artigo da revista *Arquitectos*, “Evitar quanto possível que os visitantes possam passar ao recluso qualquer ferramenta ou arma que os possa auxiliar numa evasão, ou coisas que lhes seja proibido possuírem dentro da cadeia.”³ Cumprindo esta preocupação, é representado no desenho em corte uma rede metálica que separaria o recluso do visitante, como se pode ver na Fig. 7.

Esta restrição ao toque entre preso e visitante é identificada pelos relatos de prisioneiros políticos sobreviventes, como um dos dispositivos de isolamento, que era o método mais forte de tortura utilizado pela PIDE contra os seus detidos. Aurora Rodrigues, presa em Caxias em 1972, diz “E a família, quando a vi, não estava em período de tortura, foi através de um vidro. Isto significa que nunca toquei em ninguém. Era uma privação emocional e sensorial.”⁴

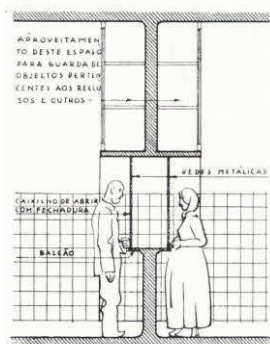


Fig. 7 – Esquema de corte explicativo da divisória entre detido e visitante no parlatório.

In Comissão das Construções Prisionais sobre Cadeias Comarcãs (1938). “Construções Prisionais. Cadeias Comarcãs”, *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, 2, 47.

³ Comissão das Construções Prisionais sobre Cadeias Comarcãs (1938). “Construções Prisionais. Cadeias Comarcãs”, *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, 2, p. 47.

⁴ Ademar, Carlos; Aranha, Ana (2014). *No Limite da Dor*. Lisboa: Parsifal PT, p. 52.

Muitos foram presos pelas suas opções políticas durante o regime. Como Aurora continua, “No Estado Novo, a utilização da tortura foi negada, em nome de não ser compatível, num país de brandos costumes, com a civilização cristã, mas a ameaça da sua existência permaneceu sempre no ar, falada à boca pequena, enquanto instrumento para aterrorizar, desmobilizar e travar qualquer veleidade de prevaricação subversiva.”⁵ O tempo passado nas cadeias servia para isso mesmo, aterrorizar, e nesse período construía-se um ambiente de tortura e pré-tortura, que tinha como objectivo quebrar o detido. Todas as considerações analisadas no relatório de Cottinelli Telmo presente na revista *Arquitectos* confirmam que a própria construção e adaptação das cadeias que iriam abrigar os detidos do regime servia ela mesma para intensificar a clausura, tortura e sofrimento dos presos políticos do Estado Novo.

Estes dispositivos arquitectónicos de controle estabeleciam a fronteira entre o exercício da punição e a ambição regeneradora, que as políticas sociais do Estado Novo pretendiam implementar. Assim, o espaço prisional é o reflexo da contradição evidente nos regimes ditatoriais, o Estado Social entra em conflito com a Ordem do Estado.

3. O PRESO POLÍTICO: ABORDAGEM A CAXIAS E PENICHE (CASO DE ESTUDO)

⁵ Ademar, Carlos; Aranha, Ana (2014). *No Limite da Dor*. Lisboa: Parsifal PT, p. 22.

Ao contrário das cadeias comarcãs, as prisões para os presos políticos não decorrem de um projecto especial de arquitectura. A excepção é a colónia penal do Tarrafal, conhecida como campo de concentração do Tarrafal, projectada também por Cottinelli Telmo em 1935, aberto em 1936 e encerrado em 1954, sendo reaberto novamente em 1961 para encerrar definitivamente em 1974. Contudo, são as prisões de Caxias e Peniche, instaladas em antigos fortes, que mais reclusos encarceraram no período do regime, especialmente nos anos derradeiros do Estado Novo, antes da Revolução dos Cravos, e como tal, as mais conhecidas. Interessa estudar estes casos de alguma forma excepcionais à regra geral das cadeias tipo definidas no relatório de Cottinelli.

3.1.CAXIAS: RELATOS

A Prisão de Caxias resulta do reaproveitamento do Forte de D. Luís I, construído entre 1879 e 1886 como parte integrante do Campo Entrincheirado de Lisboa. A 24 de Janeiro de 1935 passou a ser utilizado pelo Estado Novo para os seus presos políticos e a partir da década de 50 são construídos novos edifícios, um Hospital-Prisão, pelo arquitecto Rodrigues Lima, que substitui Cottinelli Telmo na Direcção dos Serviços Prisionais, após a sua morte. Composta por um reduto sul e um reduto norte, que eram usados respectivamente para as celas dos prisioneiros e para os interrogatórios de que se sabe terem envolvido torturas. “Quando tinham alguém que não conseguiam vergar, que não conseguiam quebrar, era como se fossem os outros todos. Eles tinham de humilhar, tinham de quebrar, tinham de rebaixar, tinham de ficar por

cima daquela pessoa. Eles, aliás, diziam desta maneira, Isto é uma guerra: uma vez vencemos nós, outras vezes vencem vocês.”⁶, citando novamente Aurora Rodrigues.

As próprias salas estavam pensadas de maneira a potenciar os efeitos da tortura que estamos a considerar, nomeadamente a tortura do sono. José Pedro Soares foi o preso que mais tempo foi torturado em Caxias, tendo chegado a estar 21 dias intervalados sem dormir. Do seu relato se conclui que “as salas de interrogatório deviam ser construídas expressamente para potenciar os efeitos das alucinações provocadas pela tortura do sono. O isolamento acústico era uma preocupação; as paredes e tectos pintados de branco e sem elementos que pudessem provocar distrações. A iluminação era artificial e débil, sendo a sua fonte oculta... O mobiliário era reduzido a uma mesa e algumas cadeiras, sendo que as esquinas eram abauladas para não permitir que os presos se ferissem accidental ou propositadamente. Os tectos eram providos com altifalantes também ocultos, para a emissão de ruídos estranhos, pretendendo alguns deles induzir terror... Não havia noção do tempo. Os relógios estavam proibidos e as refeições eram servidas a horas desajustadas... Fruto das alucinações, muitos presos referiam-se à transformação súbita de simples objectos do quotidiano em bichos estranhos e medonhos, ao chão desaparecer debaixo dos pés, às paredes a ruir...”⁷.

⁶ Idem, p. 47.

⁷ Idem, p. 212 nota de rodapé.

Sendo um caso de reaproveitamento de um edifício existente, importa considerar que a escolha do forte por parte do regime partiu certamente de preocupações coincidentes com as mesmas das cadeias comarcãs como, por exemplo, a orientação dos redutos Sul Norte. Podendo servir-se dos mais pequenos elementos arquitectónicos para intensificar a clausura ou tortura, facto amplamente analisado no relatório de Cottinelli, importa também referir que foi precisamente nesses detalhes (identificáveis no relato de José Pedro Soares) que se detiveram as preocupações de construção e adaptação do forte a prisão.

Situada no concelho de Oeiras, a prisão de Caxias foi a que mais presos políticos acolheu durante o regime e cuja desactivação como prisão do Estado Novo ocorreu apenas em 1974 aquando a Revolução. Está em funcionamento ainda hoje em dia como prisão civil.

3.2. PENICHE: A FORTALEZA TORNADA PRISÃO

A Cadeia de Peniche é também um caso de reaproveitamento de um Forte, o castelo da vila de Peniche, construído de 1557 a 1570 e localizado na encosta sul de Peniche, no distrito de Leiria. Esta localização terá sido atraente, desta vez não pela orientação solar do edifício, mas pela proximidade ao mar e consequente dificuldade de fuga. Começou por isso a ser utilizado pelo regime para deter presos políticos em 1934, e é das prisões que melhor conhecemos hoje em dia, talvez por ter servido de cenário, apesar da sua localização, a duas famosas fugas: a 19 de Dezembro de 1954 escapou do segredo António Dias Lourenço, através de uma abertura que serrou numa porta e de uma corda

pendurada até ao mar, e a 3 de Janeiro de 1960 escaparam Álvaro Cunhal e outros nove detidos através da colaboração de um guarda e novamente de uma corda pendurada, feita de lençóis.

Tal como em Caxias, as celas de Peniche e os elementos arquitectónicos que delas faziam parte tinham como objectivo a total clausura do detido, visto que segundo todos os relatos consultados, e como já referido, esse isolamento era a pior das torturas, fazendo-os questionar tanto a si mesmos como os seus ideais. O segredo, de onde escapou António Dias Lourenço, era um cubículo especialmente pequeno, uma espécie de solitária para os presos que pior se comportassem ou precisassem de ser punidos dada a falta de colaboração. Segundo várias descrições, não era, no entanto, o único espaço temido, sendo que as celas normais, pela sua organização, contribuía para esse temor. Joaquim Matias, também entrevistado sobre a sua detenção, era advogado de defesa de muitos presos políticos até ele próprio ser preso em 1967 e passar algum tempo da sua pena em Peniche, e descreveu assim a espera pelos dias de interrogatório nas celas ditas normais: “Ao ouvir os passos, ao ouvir a chegada da carrinha – porque se ouvia; a minha sala era voltada para a frente -, já se sabia: ‘Vêm buscar um preso’. E depois ouvir os passos do guarda, ele a chocalhar as chaves, a caminhar por aquele longo corredor que tinha vinte e tal metros. Passava uma cela, uma duas... abria um postigo... ‘desta estou livre’. Chegava à minha cela ‘prepare-se para ir para Lisboa.



Fig. 9 – Fotografia do complexo anterior ao projecto de Rodrigues Lima, Forte. In Peixoto, Luís Correia (2003). *Peniche, Bilhetes – Postais Ilustrados*. Peniche.



Fig. 10 – Fotografia do complexo depois da intervenção, parlatório visível à direita, Prisão. In Romão, José Carlos (2014). Disponível em <http://caldeiradapenicheira.blogspot.pt>

4. DISPOSITIVOS DE JUSTIÇA: FOUCAULT COMO BASE DE ANÁLISE ÀS CADEIAS DO ESTADO NOVO

Foucault, no seu livro *Vigiar e Punir*, sugere-nos que para compreender um sistema político, se compreendam também as suas técnicas punitivas e práticas penais. Ou seja, “Trata-se de recolocar as técnicas punitivas – quer elas se apossam no ritual dos suplícios, quer se

dirijam à alma – na história desse corpo político. Considerar as práticas penais mais como um capítulo da anatomia política, do que uma consequência das teorias jurídicas.”⁹

Foucault começa o livro com descrições de vários tipos de punição, sendo que uma delas, a de Damiens, é especialmente violenta e pormenorizada, tendo sido o condenado esquartejado em praça pública. A conclusão do autor, perante a punição pública, é que esse mesmo suplício e a utilização da clausura não deviam nem podiam punir o mesmo tipo de criminoso. No entanto, a utilização de cada técnica penal está muito relacionada com determinadas políticas judiciais e consequentemente com diferentes formas de regulação da sociedade. Sabe-se, por exemplo, que, finda a enorme necessidade de controlar as massas no século XVIII, findou também a “festa da punição”, que, como espectáculo, surgia também como um aviso para todos aqueles que a ela assistiam.

Nessa altura, o corpo era controlado e punido, mas, a partir desta época, passou-se a querer controlar o homem como Ser Humano. A punição, segundo Foucault, deve desviar o homem do crime, pelo medo que provoca nele em vez de ser um espectáculo público. A violência que existia no acto de punir passou assim a estar na clausura, no exercer de poder sobre a mente e não sobre o corpo do condenado, que passou a ser detido com o objectivo de ser corrigido em vez de eliminado. A detenção do condenado e consequente punição e disciplina escondidas ao público

⁹ Foucault, Michel (1996), *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões* (14ª Ed.) Petrópolis, Brasil: Vozes, p. 26.

tornaram-se os elementos através dos quais o governo regente exerce o seu poder sobre o indivíduo.

Foucault concluiu também que para a disciplina dos indivíduos seria preciso que se distribuíssem os mesmos no espaço de maneira a que todos fossem controlados, vigiados e avaliados constantemente. Neste sentido, descreve o panóptico como o desenho em planta circular das prisões onde as celas se dispõem à volta de uma torre de onde se vigia e controla todos os prisioneiros, em completa sujeição perante um único elemento presente em toda a prisão: a torre, o guarda na torre.

É interessante analisar a relação que Foucault estabelece entre as técnicas punitivas e as várias épocas políticas de um sistema. Neste sentido, explora também a ideia de que as prisões, escolas e reformatórios são dispositivos espaciais de controle através dos quais as técnicas punitivas e de vigilância se aplicam sobre o preso, ou no limite o aluno, enclausurado e distante do olhar público.

As prisões são assim dispositivos espaciais da punição e, no caso deste artigo em especial, são também espaços onde os governos ditatoriais exercem a punição sobre aqueles que discordam das suas políticas. A imposição de poder sobre o condenado como homem, e não como corpo, de que nos fala Foucault, é talvez a melhor descrição do tipo de punição que o Estado Novo impunha aos seus detidos. Através de espaços, como as cadeias comarcãs, os fortes de Caxias e Peniche ou o Tarrafal, o Estado punia e controlava aqueles a que a ele se opunham.

5. AS CADEIAS DO ESTADO NOVO NA DEMOCRACIA: A MUSEALIZAÇÃO DA PUNIÇÃO

A democratização da sociedade portuguesa, em 1974, transforma o sistema judicial, nomeadamente através da redução e concentração das cadeias e do fim das prisões políticas. Por um lado, as cadeias comarcãs, construídas, de um modo geral, na periferia das cidades, foram hoje absorvidas pela estrutura urbana, mantendo a função inicial ou acolhendo outros serviços públicos, como postos da polícia; por outro lado, os estabelecimentos que acolheram as prisões políticas foram também objecto de diferentes destinos, desde a integração no sistema judicial, até à sua musealização.

Em Caxias, o reduto norte foi integrado no sistema criminal (civil) mantendo ainda hoje a função prisional. Já no Porto, as instalações da PIDE foram transformadas em Museu Militar incorporando algum espólio da própria PIDE. O mesmo aconteceu em Peniche e no Tarrafal, onde se pretende manter viva a memória colectiva e assim reforçar os valores democráticos.

Contudo, em Peniche, o município apresentou recentemente uma proposta de conversão de alguns edifícios do forte em unidade hoteleira. Esta opção levantou um debate público intenso sobre o modo como podemos habitar hoje os espaços do terror, da punição, do sofrimento. Este debate foi ainda incrementado porque o projecto de arquitectura foi desenvolvido pelo arquitecto Álvaro Siza, personalidade ímpar da cultura democrática Portuguesa e simpatizante do Partido Comunista. Para o arquitecto, a proposta deveria encontrar um equilíbrio entre a

actividade hoteleira e a memória histórica. Um dos aspectos fundamentais seria construir apenas 30 quartos e assim controlar o impacto de um novo edifício no conjunto histórico. Porém, para a “Associação Não Apaguem a Memória”, a construção de uma unidade hoteleira no forte de Peniche significa “utilizar a mesma memória para efeitos comerciais, até com algo de macabro”¹⁰.

Perante a resistência de Álvaro Siza em limitar o impacto da unidade hoteleira na estrutura do forte, o projecto foi entregue ao arquitecto David Sinclair que em 2011 apresentou nova proposta com 70 quartos. Considerando que o Forte de Peniche é uma estrutura urbana e paisagística viva, interessa discutir não só as questões de princípio ético – é possível ou não conciliar o Museu da Resistência com uma unidade hoteleira – como também as opções arquitectónicas e museológicas, porque o espectáculo da tortura ou mesmo a sua caricatura, pode ser tão grave como a comercialização do Forte de Peniche.

¹⁰ Pimentel, Irene (28/09/2008), “Peniche: de Prisão a Pousada?”. Disponível em

<https://caminhosdamemoria.wordpress.com/2008/09/28/peniche-de-prisao-a-pousada/>

Bibliografia

Ademar, Carlos; Aranha, Ana (2014), *No Limite da Dor*. Lisboa: Parsifal PT.

Andrade, Sérgio (16/10/2008), “Enatur quer que arquitecto Siza Vieira retome projecto da pousada para o Forte de Peniche”, Público. Disponível em <http://www.publico.pt/j280028>

Comissão das Construções Prisionais sobre Cadeias Comarcãs (1938), “Construções Prisionais. Cadeias Comarcãs”, Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos, 2, 43-48.

Comissão das Construções Prisionais sobre Cadeias Comarcãs (1938), “Construções Prisionais. Cadeias Comarcãs”, Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos, 3, 77-82.

Comissão das Construções Prisionais sobre Cadeias Comarcãs (1938), “Construções Prisionais. Cadeias Comarcãs”, Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos, 4, 121-124.

Foucault, Michel (1996), *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões* (14^a Ed.) Petrópolis, Brasil: Vozes.

Lima, Raul Rodrigues (1961), *Arquitectura Prisional*. Lisboa.

Martins, José Miguel Monteiro (2011), *Penitenciária de Coimbra : permeabilidade e inserção no espaço urbano*. Coimbra, Tese de Mestrado. Disponível em <http://hdl.handle.net/10316/16567>

Mello, Adelino António das Neves e (1880), “Estudos sobre o regime penitenciário e sua aplicação em Portugal”. Coimbra: Imprensa da Universidade

Moniz, Gonçalo Canto; Bandeirinha, José António (2013), “A construção dos espaços da justiça: monumentalidade e humanismo”, in Patrícia Branco (org.), Sociologia do(s) espaço(s) da justiça: diálogos interdisciplinares. Coimbra: Almedina, 103-123.

Nunes, António Manuel; Silveira, Carla (200), Justiça, Comunicação Social e Poder. Lisboa: Livros Horizonte.

Pimentel, Irene (28/09/2008), “Peniche: de Prisão a Pousada?”. Disponível em <https://caminhosdamemoria.wordpress.com/2008/09/28/peniche-de-prisao-a-pousada/>

Público (24/05/2010), “Siza Vieira afastado de projecto para pousada na Fortaleza de Peniche”. Disponível em <http://www.publico.pt/n1438605>

LEMBRAR É RESISTIR

NILDA MARIA
LUIZ SERRA
JOÃO ACAIABE
LOURDES DE MORAES
TIN URBINATTI
CARLOS MECENI
AMAURY ALVAREZ
MALÚ ROCHA
PEDRO PIANZO
EMERSON CAPERBAT
LUTI ANGELELLI
IA SANTOS
WALTER MENDONÇA
NEUSA VELASCO

DIREÇÃO:
SILNEI SIQUEIRA

DIREÇÃO MUSICAL:
MURILO ALVARENGA

ILUMINAÇÃO:
NEZITO REIS

PRODUÇÃO:
ANNITA MALUFE e
EFRÉN COLOMBANI

SUPERVISÃO GERAL:
ANALY ALVAREZ

de
ANALY ALVAREZ
e
IZAÍAS ALMADA



"Não se trata de conservar o passado, mas de resgatar as esperanças do passado"

Adorno / Horkheimer

ENTRADA FRANCA

Quintas e sextas, às 20h30. Sábados e domingos às 18h30 e 20h30
Prédio do Antigo DOPS – Largo General Osório, 86 (entre as Estações Luz e Júlio Prestes)
Reservas pelo telefone: 222-6971 das 14 às 18 horas de 2ª a 6ª feira



LEMBRAR É RESISTIR

O relato de um espetáculo no qual o espaço é o protagonista.

COMO TUDO COMEÇOU

Prof. Dr. José Carlos dos Santos Andrade

Em Arte: Zecarlos de Andrade

“A história foi assim... Comemorava-se naquele ano (1999), 20 anos da Lei da Anistia no Brasil, se não me engano! – 20 anos – era o aniversário da anistia...”

- palavras de Analy Alvarez, autora do espetáculo.

(São Paulo, 7 de março de 2014)

Lei da anistia é a denominação popular da Lei nº 6.683, promulgada pelo presidente João Baptista Figueiredo em 28 de agosto de 1979, após uma ampla mobilização social, ainda durante a ditadura militar.

A lei estabelece que:

Art. 1º - É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 2 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexos com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares

Belisário dos Santos Junior, Secretário de Justiça do Estado de São Paulo, chamou seu amigo Silnei Siqueira, conceituado diretor teatral paulista, porque tinha em mente fazer um espetáculo para celebrar os 20 anos da Anistia. Ambos haviam trabalhado juntos na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, quando Silnei dirigiu o texto do Cesar Vieira, *O Evangelho segundo Zebedeu*, no qual Belisário tomava parte.

Silnei gostou da ideia e sugeriu que se utilizasse o Teatro São Pedro e que fosse promovido um evento comemorativo em um único dia. Silnei tinha algumas ideias vagas do que poderia ser concebido enquanto encenação. Imaginava inicialmente que poderia haver alguém que lesse um texto, outro que declamasse um poema, mais um terceiro que cantasse uma música. Poderiam ainda selecionar trechos da dramaturgia da época e, de posse desse material, o espetáculo seria levantado.

Analy Alvarez trabalhava como Diretora do Departamento de Teatro da Secretaria de Estado da Cultura, quando Silnei Siqueira foi procurá-la, em princípio para saber se era possível conseguir a locação do Teatro São Pedro, um equipamento dessa mesma Secretaria. Analy foi a primeira pessoa a quem Silnei recorreu e, depois de algumas conversas, partiu do diretor o convite para que Analy, premiada autora teatral, com vasta experiência profissional na área, participasse também da concepção do evento.

Nesse meio tempo, paralelamente, estava em andamento um projeto desenvolvido por Belisário que culminaria com a devolução do prédio do DOPS – Departamento de Ordem Política e Social, pertencente à Secretaria de Justiça e que seria entregue à Secretaria de Cultura. A intenção era converter o lúgubre edifício em um centro cultural, abrigando também em suas dependências um memorial referente ao período da ditadura militar, já que havia servido de prisão para inúmeras pessoas perseguidas politicamente.

Tendo esse projeto como objeto de estudo, Analy Alvarez já havia mantido longas conversas com o Secretário de Estado da Cultura, Deputado Marcos Mendonça, sugerindo que a devolução do prédio deveria ser pontuada com um acontecimento revestido de caráter teatral. A primeira ideia era convidar alguns atores que, dentro das celas remanescentes, sob a forma de relatos, dariam vida às memórias dos antigos detentos. Pensava-se que esse experimento poderia produzir junto ao público um forte impacto, considerando-se que muitas das histórias que seriam narradas poderiam ter acontecido justamente ali,

naquele espaço, mas nada estava ainda muito bem definido. Surgiram também outras propostas, inclusive a de que se rezasse uma missa no local. Quando Silnei chegou com suas intenções, Analy perguntou a ele:

“Mas por que o Teatro São Pedro, se alguma coisa parecida com isso pode ser realizada aqui nessa prisão?”

E assim nasceu a sugestão de que um trabalho em parceria tivesse as dependências do antigo DOPS como palco de representação. Silnei foi levado por Analy para conhecer o espaço e, em princípio, considerou-o inviável para uma encenação. Analy argumentou indicando que era possível construir um texto a partir de outros já existentes e aí ambos, ainda em dúvida, foram falar com Belisário, Secretário de Justiça, para lhe expor esse esboço de projeto.

Belisário ficou muito entusiasmado com a proposta e solicitou que se agilizasse a burocracia de transferência do prédio entre as secretarias. Foi a partir desse momento que as primeiras providências começaram a ser tomadas. Os registros da memória dos envolvidos ainda estão um pouco nublados, mas o repasse efetivo do prédio aconteceu oficial e formalmente poucos dias antes da estreia de *Lembrar é Resistir*.

Firmado o compromisso artístico entre Analy e Silnei, a autora começou a pesquisar textos que pudessem ser usados na montagem. Usar a dramaturgia da época, considerada uma das mais ricas do teatro brasileiro, parecia ser um bom começo. Buscou-se em primeira mão a

peça *Missa Leiga*, de Chico de Assis. Gianfrancesco Guarnieri foi lembrado com sua obra *Ponto de Partida*, mas, por mais que avançasse, a pesquisa não direcionava para outros textos que se ajustassem aos ideais da proposta. Lembrou-se também de uma peça de Lauro César Muniz, *Sinal de Vida*, igualmente considerada, sem que se encontrasse ali muito material que pudesse se encaixar no que se pretendia.

A autora deu início então a uma pesquisa no campo da poesia, principalmente na obra de Thiago de Mello e Carlos Drummond de Andrade, mas ainda sem uma meta claramente estabelecida, que determinasse um norte para este evento-espetáculo. A investigação poética fez surgir um sem número de possibilidades, mas Analy deparou-se então com a dificuldade de transmitir a vivência em um cárcere, já que nunca estivera presa. Questões diversas passavam pela sua cabeça: *“Como é que essa gente se expressa? Como é que um policial fala com um presidiário? Como é que um detento fala com outro? Como é a atmosfera desse ambiente carcerário?”* Foi exatamente nesse momento que Analy veio a se encontrar com Izaías Almada, recém chegado de Portugal.

Izaías, que estivera preso durante o período da ditadura, interessou-se pelo projeto e juntos ambos começaram a trabalhar, tendo em mente que a costura entre os textos selecionados seria a memória dos presos políticos, dando voz a esses autores. A participação do novo aliado seria significativa na construção do texto final, já que este tinha uma visão exata de como se davam as relações no universo dos presídios. Os primeiros rascunhos do texto começaram então a ser elaborados, mas

é necessário sublinhar que grande parte do resultado final foi determinado a partir das discussões, relatos e improvisações dos atores.

Havia uma premência de tempo para que tudo ficasse pronto para a data de 28 de agosto, quando seria comemorado o vigésimo aniversário da Lei da Anistia no Brasil. Segundo os envolvidos com o projeto, a encenação na sua totalidade foi realizada em um espaço compreendido entre doze e quinze dias anteriores ao predeterminado.

A CONSTRUÇÃO DO TEXTO



Analy Alvarez



Izaías Almada

Enquanto preparavam uma hipotética colagem de textos dos autores da época, relatando experiências de cárcere, uma segunda obra chegou às mãos de Analy e Izaías: o relato literário de Frei Beto - *Batismo de Sangue – os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*, atualmente

em sua nona edição. Este livro foi responsável pela determinação de alguns rumos a serem seguidos.

No livro de Frei Beto há uma personagem que saiu do plano real para adentrar o ficcional e, involuntariamente, tornar-se peça emblemática na construção da dramaturgia de *Lembrar é Resistir*. Frei Tito de Alencar Lima foi um dos vários religiosos encarcerado e submetido a terríveis sevícias pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury, um dos maiores carrascos da ditadura. Frei Tito foi libertado em troca do embaixador suíço Ehrenfried von Holleben, juntamente com outros presos políticos, em 11 de junho de 1970, vindo a se exilar na França. Frei Tito não conseguiu jamais superar as sequelas a ele impingidas, suicidando-se quatro anos depois.

À medida em que Analy ia dando andamento à sua pesquisa, foi percebendo que as personagens com as quais iria compor o painel dramático da peça nasceriam dessas leituras e o seu trabalho seria ajustá-las ao desenvolvimento da trama. Frei Tito virou um personagem e foi durante esse processo que Izaías lhe passou um livro de sua autoria intitulado *Tiradentes: um presidio da ditadura*, escrito em parceria com Alípio Freire J. A. De Granville Ponce. Nessa obra Analy encontrou um referencial fabuloso de depoimentos testemunhais, como o de Rose Nogueira que, logo após a primeira leitura, converteu-se igualmente em personagem de *Lembrar é Resistir*.

Ainda de acordo com o relato de Analy Alvarez, essas personagens começaram a “dançar” em sua mente, fazendo emergir um sem número de situações e circunstâncias. A partir de Rose Nogueira brotou a ideia

de ter uma cela só com mulheres, representando o contingente feminino perseguido pela ditadura.

Ao lado da crueza exposta dessas experiências de vida, a autora adicionou a poesia de Thiago de Mello, principalmente no poema *Iniciação do prisioneiro* em que, na primeira estrofe, ele diz:

*É preciso que amor seja a primeira
Palavra a ser gravada nesta cela
Para servir-me agora e companheira
Seja amanhã de quem precise dela;*

Este poema foi escrito no dia 21 de novembro de 1965, numa cela do Quartel da Polícia do Exército do Rio de Janeiro, ao qual Thiago de Mello foi recolhido por haver participado de uma manifestação contra a ditadura em frente ao Hotel Glória, no mesmo instante em que ali chegava o Presidente Castelo Branco, convidado a inaugurar uma Conferência da OEA. Desse protesto participaram outros intelectuais de respeito como Antônio Callado, Jayme de Azevedo Rodrigues, Carlos Heytor Cony, Márcio Moreira Alves, Flávio Rangel, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Mário Carneiro, todos eles presos e aos quais foi dedicado o poema citado.

Izaías Almada contribuiu de forma notável informando detalhes sobre quem eram aquelas pessoas e toda a experiência adquirida durante o tempo de convívio com elas. Nilda Maria, atriz convidada desde o início do processo, também tinha outras tantas histórias de vulto que, em muito, contribuíram para a construção dos episódios que compuseram a edição final do texto.

Analy acredita que a primeira versão foi finalizada nos já mencionados 12 dias, mas, mesmo depois da estreia, sempre que se fez necessário, ou sempre que surgiram oportunidades interessantes, novas informações foram agregadas.

O ELENCO



1 - Mauro de Almeida, 2 - Roberto Modesto, 3 - Norival Rizzo, 4 - Fabio Grabarz, 5 - Pedro Pianzo, 6 - Efrén Colombani (Produção), 7 - Luiz Serra, 8 - Silnei Siqueira (Diretor), 9 - Renato Musa, 10 - Luti Angelelli, 11 - Emerson Caperbat, 12 - Tânia Sekler, 13 - Nezito Reis (Iluminação), 14 - José Luis Carvalho, 15 - Lourdes de Moraes, 16 - Analy Alvarez, 17 - Ia Santos, 18 - Annita Malufe (Produção), 19 - Nilda Maria, 20 - Tim Urbinatti.

A foto é de Ricardo Migliorini – 1998

Segundo Analy Alvarez, pensou-se inicialmente em convidar apenas atores que tinham estado na condição de presidiários, mas todos que possuíam essa passagem em sua história, por razões diversas, não

aceitaram o convite. No princípio dos trabalhos tiveram então que contar com apenas três atores que preenchiam esse requisito: Luiz Serra, Tim Urbinatti e a já citada Nilda Maria, perseguidos e encarcerados pelo regime militar da ditadura. A participação dessa última foi muito expressiva, porque tendo passado muito tempo presa, ainda guardava na memória inacreditáveis recordações dessa época.

Durante o processo de ensaios, Nilda relatava acontecimentos significativos e Analy, assistindo a esses testemunhos, transformava-os em material para construir a dramaturgia final do espetáculo. A autora faz questão de dizer que muito do texto foi finalizado pelos próprios atores, que colaboravam com sua experiência de vida e assim foram surgindo vários episódios marcantes como o da “jangada”.

Há uma música de autoria de Dorival Caymi, compositor baiano, muito famosa no repertório da música popular brasileira, intitulada *Suíte dos Pescadores*, que tem seu início dizendo: “*Minha jangada vai sair pro mar, vou trabalhar, meu bem querer...*” – A música relata o cotidiano dos pescadores do Nordeste, mas nas celas das prisões, ela era entoada em coro todas as vezes em que um prisioneiro era solto. A música havia se tornado um hino à liberdade.

Nesses memoráveis doze dias, atores, autores e diretor, trabalhando juntos, produziram o material que serviu de matéria prima para a elaboração definitiva do espetáculo.

O elenco da primeira montagem de Lembrar é Resistir era composto por:

(Por ordem de entrada em cena)

Mauro de Almeida

Emerson Caperbat

Pedro Pianzo

Renato Modesto

Norival Rizzo

Ia Santos

Nilda Maria

Lourdes de Moraes

Tânia Sekler

Luiz Serra

Luti Angelelli

Tim Urbinatti

Renato Mursa

Fábio Grabarz



Silnei Sigeira

A PRODUÇÃO DO ESPETÁCULO

Logo no começo, não havia verba alguma para financiar o trabalho, mas conforme a proposta foi tomando corpo, Belisário, o Secretário de Justiça, foi também se empolgando e sugeriu que se elaborasse um projeto para a Lei Rouanet. Sérgio Motta era o Ministro das Comunicações durante o governo de Fernando Henrique Cardoso e essa era a única forma de se obter recursos para produzir o espetáculo.

Coube a Efren Colombani a responsabilidade de preparar o projeto, sabendo antecipadamente que muito pouco seria necessário para levantar a peça, mas, ainda assim, havia a necessidade imperativa de algum capital, para que pelo menos o elenco convidado tivesse um mínimo de remuneração.

Mesmo sem nenhuma perspectiva positiva em vista, a equipe de criação deu prosseguimento ao trabalho, acabando mergulhada por completo no processo. Não havia certeza alguma de que esses recursos seriam obtidos, mas a proposta era tão fascinante que ninguém quis abandoná-la. Depois do projeto pronto, Belisário dos Santos e Marcos Mendonça entraram em contato com Sérgio Motta e, a partir daí, as coisas se resolveram mais rapidamente.

Marcos Mendonça mobilizou funcionários da Secretaria da Cultura para que se realizasse uma rigorosa higienização do espaço coberto de entulho, quase impedindo o deslocamento das pessoas de um local para outro. Ao final, foram necessárias várias caçambas para que se removesse todo esse material. Interessante observar que durante a limpeza foram encontrados alguns bancos grandes de madeira, aproveitados para acomodação do público.

Por sugestão de Analy Alvarez, foi aberta uma fenda em uma das paredes, para que se criasse uma passagem de circulação, já que o cômodo, originalmente, possuía apenas janelas. Foi com essa brecha que surgiu um espaço útil para a construção de camarins para os atores e também para o acesso dos espectadores. Banheiros químicos foram

alugados e uma última limpeza geral foi realizada no dia que antecedeu a estreia.

Carlos Alberto Dêgelo, diretor do DEMA, Departamento de Engenharia de Materiais, órgão da Secretaria de Estado da Cultura, conseguiu alguns refletores para colocar do lado de fora do prédio e também distribuí-los em um espaço que serviria como saguão, onde o público aguardaria o início do espetáculo. Nessa mesma área, foi montada também uma exposição foto jornalística com diversas matérias vindas de fontes diversas sobre os excessos cometidos pela ditadura militar. É preciso que se diga que a peça estreou em 28 de agosto sem a exposição estar completamente finalizada e o seu processo de acabamento estendeu-se ao longo da temporada.

Dêgelo foi o responsável pelos biombos expositores, assim como pela montagem da exposição em si, já que esta era uma das atribuições do seu departamento. Nezito Reis, respeitado iluminador dos palcos paulistanos, foi chamado para conceber a luz do espetáculo, que, de acordo com a opinião da maioria de pessoas que assistiram à montagem, era belíssima, já que fugia do padrão convencional da iluminação cênica. Tratava-se muito mais de uma luz ambiental delicada, sutil e adequada à atmosfera da peça.

A Secretaria de Estado da Cultura deslocou também uma pequena verba inicial que permitiu a manutenção do espetáculo durante o primeiro mês, enquanto era aguardada a liberação dos recursos obtidos por meio da Lei Rouanet. Com essa curta verba, Analy Alvarez e Marcos Weinstock, cenógrafo e figurinista que também estivera preso,

compraram algumas peças de vestuário industrial, transformadas em uniformes de presidiários e assim se deu início à produção da peça propriamente dita.

Aquela quantia também foi suficiente para cobrir as despesas de iluminação, sonoplastia e um pequeno cachê, como ajuda de custo para os atores. Posteriormente, com o sucesso da montagem, a produção entrou pela segunda vez no edital da Lei Rouanet, garantindo assim a permanência da peça pelo segundo ano consecutivo, mantendo os ingressos gratuitos.

OS ENSAIOS

Os ensaios tiveram início no centro da cidade, em uma das salas da APETESP – Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo – no Teatro Maria Della Costa e só foram transferidos para o local da representação, após o rompimento da passagem para acesso aos camarins.

A partir daí o espetáculo começou a ser organizado como uma montagem itinerante, que obrigaria o público a se deslocar por entre as celas e conhecer as diferentes dependências do DOPS. Um padre foi chamado para benzer o ambiente, porque a grande maioria achava que aquele espaço estava carregado de más energias.

Segundo informações obtidas junto a várias pessoas que participaram da encenação, o espaço em si era opressivo e provocava um profundo mal estar em todos que nele passavam durante algum tempo. Era comum ouvir-se entre os atores *“Yo no creo em brujas, pero que las*

hay, las hay!” Todos concordam que havia ali uma atmosfera pesada, que muitas vezes, inexplicavelmente, levava as pessoas a discutirem entre si, tal era o estado de sensibilidade que despertava em cada um dos indivíduos que por ali permanecesse.

Para dar início aos trabalhos de preparação do espetáculo, o diretor propôs que fossem realizadas algumas discussões de mesa, para que a temática fosse bem absorvida por todos os integrantes do elenco. É possível que tenham sido utilizados aproximadamente cinco dias unicamente para esses debates. Foi nessas ocasiões que Nilda Maria, dotada de viva memória, relatou fatos contundentes ocorridos durante o seu período de confinamento, sensibilizando todos os presentes.

A atriz Nilda Maria Toniolo tinha sido detida no dia 5 de maio de 1970, durante a apresentação do espetáculo *O Balcão*, de Jean Genet, com direção de Victor Garcia e encenado na Sala Gil Vicente do Teatro Ruth Escobar. Nilda acumulou muita experiência durante os seis meses em que passou encarcerada. Durante esse tempo ela saiu do DOPS, foi transferida para o Presídio Tiradentes e de lá foi levada para as dependências do DOI-CODI, na rua Tutóia, onde funcionava a temível OBAN (Operação Bandeirantes). Lá ela ficou na *Torre das donzelas*, um espaço onde eram reunidas as mulheres presas pelos agentes dessa fatídica operação. Enquanto esteve no DOI-CODI, Nilda passou por todas as fases do processo que lhe foi imputado, tendo sido julgada, finalmente absolvida e libertada.

Tudo que era dito era cuidadosamente anotado pela autora que, ao chegar em casa, valia-se desse material para elaborar cenas e

apresentá-las ao diretor e ao elenco já no dia seguinte. Esta, segundo a própria autora, foi a fase mais estimulante do trabalho, quando ainda não estava muito claro o conceito de como iria ficar o todo, depois que essas peças fossem encaixadas em seus devidos lugares.

Conforme ia sendo aprontado, o texto era ensaiado por partes na sala da APETESP. O trabalho maior concentrava-se no entendimento das falas e das relações entre as personagens, já que ainda não se tinha uma noção clara de como ficaria o local escolhido para a representação, depois de efetuada a grande limpeza. Ensaios e faxina aconteciam simultaneamente e uma coisa somava-se à outra, permitindo que dia a dia o espetáculo fosse ganhando corpo.

Os atores, no início, ensaiavam como se estivessem cada um em sua cela e assim foram se formando os núcleos de personagens. Luiz Serra vivia o velho comunista que dividia a cela com Luti Angelelli que, por sua vez, vivia o sofrido Frei Tito. Terminada a ação dramática desenvolvida com aquela dupla, tinha início alguma outra cena, independente da sequência final apresentada na montagem.

O trabalho do diretor, Silnei Siqueira, foi fornecer elementos para que cada um dos atores fosse se adaptando à situação. As cenas levantadas eram tão fortes e o espaço tão opressivo, que, ao final, conseguia-se o resultado pretendido desde o início: mostrar ao público a cruel realidade dos que passaram pelas prisões políticas durante os anos de chumbo. Na cela das mulheres havia quatro presidiárias e ali foi necessário criar uma espécie de marcação, imaginando que o público estaria também ocupando o mesmo espaço. É preciso que se diga que

Silnei Siqueira conduziu o processo de forma a fazer com que tudo surgisse espontaneamente, valendo-se das memórias dos momentos vividos nos porões da ditadura.

O naipe dos prisioneiros estava dividido entre as quatro celas remanescentes do edifício e representavam a população carcerária brasileira durante os anos mais agudos da ditadura militar, quando a tortura desumana, sadicamente planejada, era uma prática comum.

Na primeira cela ficava o ator Norival Rizzo, depois substituído por Walter Breda e, no final da temporada, por Amaury Alvarez. Nessa primeira personagem estavam concentrados, sob a forma de monólogo, os poemas de Thiago de Mello. Era uma conversa de si para si mesmo e abria o espetáculo com intensidade, angústia e poesia.

Na segunda cela ficavam as mulheres. Em princípio eram quatro: Tânia Sekler, depois substituída por Malu Rocha; Nilda Maria; Lourdes de Moraes e Ia Santos. Quando o espetáculo foi reestruturado, entrou uma quinta personagem, vivida pela atriz Neusa Velasco.

A cela feminina mostrava a pressão sofrida pelas mulheres, distribuídas em cinco tipos distintos: Tânia e Malu viviam uma mesma personagem nascida sob a inspiração de Rose Nogueira, cuja passagem pelos cárceres está relatada no volume *Tiradentes – Um presídio* de Izaías Almada e Alípio Freire.

Nilda Maria, por ter trazido sua própria experiência de vida, nunca foi definida como uma representação dela mesma, ou uma síntese da mulher aprisionada. Em seus depoimentos foram igualmente acrescentados trechos de poemas de Thiago de Mello.

Lourdes de Moraes trazia para o espaço cênico a vivência das mulheres mais velhas, mães e esposas, igualmente vítimas da perseguição política.

Ia Santos tinha uma experiência maior como cantora e foi aproveitada para inserir um lado mais lírico e delicado ao ambiente da prisão. Ela cantava a maior parte do tempo e suas interferências serviam sempre como um hiato dramático no qual se baixava um pouco o nível de tensão, para que, com o próximo monólogo, ela voltasse a crescer.

Neusa Velasco, quando de sua entrada, recebeu como incumbência dar vida à mulher de um operário procurado pela polícia. Era uma mulher assustada e muito fragilizada, revelando uma enorme vulnerabilidade. Por temor aos suplícios ela não hesitava em entregar o esconderijo do esposo, mesmo prevendo que isso custaria a vida dele. O peso dessa culpa ela irá carregar pelo resto de sua vida.

Na terceira cela alojavam-se os atores Luiz Serra e Luti Angelelli, vivendo, respectivamente, o velho comunista e Frei Tito.

Na quarta e última cela reuniam-se os intérpretes Tim Urbinatti e Pedro Pianzo. As personagens vividas por eles não tinham sido extraídas de ninguém em particular, mas representavam justamente a força da resistência. Tim era o prisioneiro que retornava à cela, bastante machucado, após um cruel interrogatório. Ainda assim, visivelmente debilitado, instilava coragem e ânimo no jovem ator (Pedro Pianzo), para que este não dissesse nada do que desejavam saber e tentasse, enquanto possível, não esmorecer.

A NOITE DE ESTREIA

O dia era 28 de agosto de 1999. Uma sexta-feira. Para a noite da estreia havia um público composto por convidados que não excedia o número de, aproximadamente, 25 pessoas. Além de Marcos Mendonça, Secretário de Estado da Cultura e Belisário Santos Junior, Secretário de Estado da Justiça, estiveram presentes Eduardo Suplicy, Senador da República pelo Estado de São Paulo; José Genoíno, Deputado Federal; Lélia Abramo, atriz; Ruth Escobar, atriz e produtora teatral internacional e outras personalidades ilustres que compareceram ao evento. Uma dessas celebridades, digna de nota, foi Don Paulo Evaristo Arns, Cardeal Arcebispo de São Paulo, que havia se destacado como um fervoroso defensor dos direitos humanos e especialmente preocupado com a causa dos presos políticos.

Durante a operação de limpeza que foi realizada no local, encontraram também alguns pequenos bancos individuais que foram separados para atender às pessoas de idade ou portadoras de necessidades especiais. Um desses bancos foi reservado para Don Paulo que, educadamente, recusou, preferindo permanecer em pé como os demais convidados.

O espetáculo de abertura da temporada foi contundente e sensibilizou de forma notável todo o público presente. Ruth Escobar, que tinha participado intensamente na campanha de libertação de inúmeros presos políticos, principalmente os da classe teatral, sentiu-se mal e foi obrigada a retirar-se antes do final da representação.

Em seguida à apresentação da montagem foi servido um coquetel, mas o espetáculo era tão contundente que as pessoas não se sentiam à vontade para comer.

Nessa noite, em particular, não houve nenhum comentário de desaprovação e todos foram unânimes em afirmar o quanto o espetáculo era importante para o cenário artístico paulista e que, pela primeira vez, o teatro brasileiro emitia sua opinião a respeito das arbitrariedades praticadas pela ditadura militar.

A emoção estava presente e visível no semblante de cada um dos espectadores que não pouparam elogios a toda a equipe, desde os autores, passando pelo diretor, detendo-se no cuidadoso trabalho de construção das personagens realizado por cada um dos atores. Os aplausos estendiam-se também aos técnicos envolvidos com a produção, comprovando que para a execução daquela obra havia existido um espírito ímpar de colaboração e solidariedade.

A TEMPORADA

A publicidade espalhou-se rapidamente por meio do boca a boca e durante todo o tempo em que esteve em cartaz, *Lembrar é Resistir*, nunca teve menos do que casa lotada. O caráter itinerante do espetáculo, apoiado pela interatividade estabelecida com o público, foram alguns dos fatores contribuintes para o êxito da representação.

Os espectadores, assim que chegavam, deviam preencher uma ficha cadastral com seus dados pessoais, como se estivessem passando pela triagem de uma delegacia de polícia. Alguns reagiam negativamente,

mas esta era uma condição irrefutável para que se pudesse assistir ao espetáculo. Impressões digitais eram colhidas e esses dois fatores pesavam de forma notável para colocar o público no clima da representação.

O espetáculo não recorria em nenhum momento à representação explícita da violência praticada contra os prisioneiros. Apenas os seus efeitos eram expostos de forma tocante. Nunca houve a intenção de sensibilizar o público, valendo-se de uma reprodução teatral das atrocidades cometidas. O intuito maior era acordar nos espectadores a consciência de que conhecer a história é a forma mais eficaz de evitar que ela se repita.

Em princípio, as pessoas que compunham a plateia eram curiosos e interessados em teatro, mas, logo em seguida, o espetáculo foi descoberto, espontaneamente, pelo público jovem, principalmente os alunos dos muitos cursos pré-vestibulares que existem na capital de São Paulo. Sem que isso fizesse parte dos planos da equipe de criação responsável por *Lembrar é resistir*, a peça havia se tornado matéria discutida em sala de aula e recomendada pelos professores de História, Sociologia e Arte Contemporânea.

Os alunos vinham em grupos e as escolas se responsabilizavam pela reserva dos ingressos que deveria ser feita com bastante antecedência, já que a demanda era grande.

Quando do início dos trabalhos, Silnei Siqueira, o diretor, imaginou que naquele espaço não poderiam caber mais de 15 pessoas, mas como se tratava de um evento comemorativo e de curta duração,

isso não representaria nenhum problema. Uma vez festejados os vinte anos da Lei da Anistia e tendo atingido o público alvo interessado, o espetáculo seria retirado de cartaz, após um prazo imaginário que girava em torno de um mês.

Ocorre que logo na estreia esse número foi excedido e a solicitação das escolas aumentou espantosamente, implicando na permanência do espetáculo enquanto houvesse público. Diante do interesse crescente, o limite de espectadores foi aumentado para 50 pessoas e, ainda assim, havia um número expressivo que voltava diariamente sem conseguir entrar. As escolas insistiam em mandar cada vez mais alunos e, mais uma vez, a quantidade de espectadores foi aumentada para 70, tendo aí atingido o seu limite máximo.

Frei Beto, autor já citado do livro *Batismo de Sangue*, compareceu uma noite acompanhado da atriz Cássia Kiss que, naquele momento estava morando no estado de Minas Gerais. Frei Beto fez questão que sua amiga viesse, pois sabia que o assunto iria lhe interessar sobremaneira.

Sábato Magaldi, importante crítico teatral de São Paulo e membro da Academia Brasileira de Letras esteve presente e fez questão de divulgar o espetáculo junto aos seus amigos mais íntimos. Uma dessas pessoas foi o diretor Augusto Boal, preso e exilado pela ditadura. Boal, fundador do Teatro de Arena em São Paulo, criador do Sistema Coringa, autor de vários livros sobre o fazer teatral, sendo talvez o mais importante deles o *Teatro do Oprimido*, atendeu ao convite de Sábato, veio do Rio de Janeiro e conferiu a montagem do espetáculo. Até mesmo Luis Inácio Lula da Silva, na época Deputado Federal e, posteriormente,

Presidente do Brasil de 2003 a 2011, compareceu para prestigiar a montagem. Marcaram presença também o vice-governador do Estado de São Paulo, Geraldo Alckmin que, na ocasião, representava o governador Mário Covas que já se encontrava enfermo, vindo a falecer posteriormente.

O espetáculo teve a sua temporada dividida em duas fases distintas: a primeira, com o elenco original que estreou a montagem e uma segunda, com as substituições que se fizeram necessárias. Estreado em 1999 e permanecendo à disposição do público até 2001, sempre com ingressos gratuitos, realizando 6 sessões semanais, calcula-se que a encenação tenha sido assistida por, aproximadamente 35 mil espectadores.

Quando se chegou ao final da primeira temporada, os envolvidos perceberam que o espetáculo lhes pertencia por completo e esse caráter de propriedade nunca foi contestado. Autora, diretor, atores, técnicos e demais participantes sentiam-se como agentes criadores da encenação, que lhes conferia este sentimento de propriedade em relação à obra final.

A Secretaria de Estado da Cultura nunca interferiu na rotina do espetáculo e só manifestou-se contrária à sua permanência quando priorizou uma reforma geral em todo o edifício para que, posteriormente, abrigasse um centro cultural. Infelizmente este projeto não saiu do papel. Os arquitetos que assinavam a transformação do edifício constataram que o mesmo não possuía fundações suficientemente fortes que sustentassem uma reforma desse nível.

A REPERCUSSÃO

Lembrar é Resistir, mesmo tendo ficado dois anos em cartaz, foi visto por poucos representantes da classe teatral paulistana. Razões para isso são difíceis de serem avaliadas. Alguns acreditam que o desinteresse se devia ao fato de que o tema era desagradável e o assunto merecia ser esquecido. Há outros que entendem que a montagem deixou de ser vista porque, oferecendo ingressos gratuitos, havia sempre uma grande fila de interessados e com isso os colegas da classe sentiam-se desmotivados.

Existe também uma terceira vertente, que entende que o espetáculo não alcançou a devida repercussão porque havia sido idealizado e produzido sob a égide o PSDB (Partido da Social Democracia Brasileira). É necessário destacar que o PSDB havia perdido grande parte da sua força contestatória quando se tornou situação e passou a ter como opositor o PT (Partido dos Trabalhadores) no estado de São Paulo. Apesar do PSDB ter nascido do antigo PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro) – único partido de oposição ao governo militar da ditadura, tendo como antagonista apenas a ARENA (Aliança Renovadora Nacional), o PT entendia que aquela era uma questão que só a ele dizia respeito, pois havia se filiado ao PT a grande maioria dos presos políticos e perseguidos pela repressão militar. A classe teatral sempre fora simpática aos propósitos do PT desde a sua fundação, e daí, talvez, essa posição refratária em relação ao texto de Analy Alvarez e Izaías Almada e ao espetáculo de Silnei Siqueira.

Como observador, entendo que o espetáculo tinha um alcance muito mais vertical, mergulhando fundo no âmbito dos direitos

humanos, sem levantar estandarte de nenhuma espécie. O que se discutia e o que se apresentava ao público como ponto para futuras reflexões, era tudo o que havia ocorrido nos subterrâneos dos quartéis e dos presídios, sem que na época, isso pudesse ter sido levado ao conhecimento do público pela mídia. Divulgar o horror dos anos de chumbo e das atrocidades cometidas era o objetivo maior da equipe de produção do espetáculo, buscando, inclusive, que se mantivesse viva a memória desses tristes fatos, visando a evitar que voltem a se repetir.

Até hoje lamenta-se que o espetáculo tenha sido ignorado pelos companheiros da mesma categoria, mas nomes ilustres e significativos na cultura brasileira estiveram presentes e fizeram questão de hipotecar seu apoio, sublinhando a importância da montagem e suas qualidades artísticas. Renata Pallottini (dramaturga), Maria Bonomi (artista plástica), Jefferson Del Rios (crítico teatral) foram algumas dessas pessoas que se emocionaram com o discurso de *Lembrar é resistir*.

Os idealizadores da proposta pensavam no início da temporada, que a montagem despertaria as atenções das pessoas que tinham vivido naquela época e ainda possuíam guardadas na memória o registro das passagens mais contundentes. Certamente este público compareceu, assim como muitos dos que estiveram atrás das grades durante o regime militar, mas a grande surpresa foi descobrir que *Lembrar é Resistir* interessava sobremaneira ao público jovem, cuja faixa de idade variava entre os 18 e 25 anos.

A razão para esse interesse deve-se consideravelmente ao fato de que o período mais terrível da ditadura militar ainda está sendo

desvendado e, infelizmente, sabemos que muitas coisas abomináveis ainda estão para vir à tona. Os jovens não passaram por esses instantes e as páginas da história estudadas nos livros escolares não se detêm o suficiente nesse triste capítulo da nossa trajetória política. Acreditamos que por ser um espetáculo inovador, de caráter documentário, valendo-se de um local real como cenário, para falar de pessoas reais que haviam passado por lá e voltaram anos depois, como artistas, revivendo aquela monstruosa barbárie, *Lembrar é Resistir* cumpria junto aos jovens a função de esclarecer alguns aspectos do passado recente do país.

O deslocamento dos espectadores, o trânsito por entre as celas, a proximidade com os atores proporcionavam uma interatividade contundente. Luiz Serra, um dos atores que esteve no elenco desde a primeira representação até a última, vivendo o papel de um velho comunista recolhido à prisão por sua ideologia contrária ao regime, recorda-se de uma passagem marcante ocorrida em uma das representações.

“Houve um dia em que eu já estava chegando ao fim da minha cena, e obedecendo à marcação, me dirigi para o fundo da cela, junto à parede e, exatamente como havia sido ensaiado, falei o meu texto final, acendi uma vela e comecei a assobiar A Internacional. Inesperadamente algumas pessoas do público começaram a cantar junto comigo e, antes de chegar ao fim, tive a impressão de que todo o público cantava a uma só voz.”

A POÉTICA DO ESPETÁCULO

Há algo de mágico a ser observado neste espetáculo. Apesar de toda a crueza e de todo o horror revivido, ele conduzia os espectadores a um estado de rara poesia. As grades carcomidas, as muitas inscrições sobre as paredes eram documentos vivos de tudo o que ali havia se passado. Entrar em contato com esse universo transformava-se em uma experiência artística dotada de uma poesia intensa e arrebatadora.

Chico de Assis, significativo dramaturgo contemporâneo brasileiro, ainda em atividade, autor de *Missa Leiga*, assistiu ao espetáculo várias vezes e em uma delas, refletindo sobre a encenação, constatou que o grande protagonista era o próprio espaço da representação. Ainda segundo palavras de Chico de Assis era o espaço que convidava o público a penetrar nesse túnel do tempo, conduzindo-o pelos amargos labirintos da história e transformando os espectadores em qualidade dramática, a cada uma das cenas apresentadas. A surpresa da plateia, assim que entrava no edifício, tomando contato com aquele espaço, era responsável pela mudança de postura do público. Havia algo de assustador que inspirava um respeito quase religioso diante da enormidade de sofrimento impingido a tantos seres humanos nos limites daquelas paredes.

Contribuindo de forma expressiva para essa ambientação poética, salienta-se a participação involuntária da passagem dos trens durante o espetáculo. O prédio do DOPS fica próximo a uma estação ferroviária, onde ainda circulam algumas composições. Segundo a atriz Nilda Maria, o barulho dos trens era um sinal de vida que entrava nas celas. Os

detentos aprendiam a decodificar os vários ruídos de idas e de vindas dos trens, assim como o apito indicando que estavam se preparando para a partida. Os trens traziam para eles a confirmação de que a vida não havia sido interrompida e continuava pulsando do lado de fora daquelas grades. A realidade externa mantinha acesa a chama da esperança de que um dia aquele pesadelo iria terminar e todos poderiam voltar para um mundo onde os trens circulam livremente e todos os homens gozavam do sagrado direito de ir e vir.

Nezito Reis, iluminador profissional com longa experiência na área, criou uma luz simples, mas de grande eficácia, que contribuía sobremaneira para construir, minuto a minuto, o clima de tensão que se desenvolvia durante a peça. Luzes e sombras projetadas misturavam-se com o público e, muitas vezes, o ator refugiava-se nas zonas de penumbra, deixando o espectador, cidadão comum, debaixo dos refletores. Nesse momento, indubitavelmente, este mesmo espectador percebia que ele também tinha muito a ver com aquela história.

O espetáculo encerrava-se com uma força que pendia do teto, improvisada com um cinto de couro. O silêncio era perturbador. Um foco único sobre a força lançava na parede uma ameaçadora sombra ampliada. A referência ao episódio ocorrido com Vladimir Herzog era imediatamente captada pela plateia. Tratava-se de uma liberdade poética, já que o enforcamento de Herzog havia acontecido nas dependências do DOI-CODI, outro centro de torturas da ditadura militar.

Para a autora Analy Alvarez, aquele momento era uma referência clara à obra de Gianfrancesco Guarnieri, *Ponto de Partida*. O texto,

segundo Guarnieri, escrito de uma só vez em uma madrugada de 1976, recria, sob a forma de fábula, um episódio registrado na praça de uma aldeia medieval: a inesperada aparição de um corpo enforcado, elemento detonador da ação dramática da peça. Revela-se então que o morto é Birdo (filósofo, poeta e andarilho) e, de imediato, instaura-se a dúvida: Birdo foi assassinado, ou teria mesmo se suicidado, de acordo com a versão oficial para sua morte? O que se segue é o questionamento das causas políticas da morte, ao mesmo tempo em que surgem os interessados em apagar os rastros da violência praticada pelos poderosos e, sem medir esforços, subtrair por completo o fato da história real.

LEMBRANÇAS DE LEMBRAR É RESISTIR

A autora Analy Alvarez afirma que esse texto, assim como a sua montagem, representa uma das coisas mais importantes que já produziu enquanto artista. Ter entrado em contato com um tema assim tão delicado, quanto terrível, abriu-lhe novas possibilidades, dando início a uma pesquisa que 15 anos depois ainda não se extinguiu.

História dos Porões é um segundo texto teatral nascido a partir dos levantamentos dessa investigação. A história recente desse regime absolutista e seus reflexos na cultura brasileira apresentam-se como uma fonte inesgotável que acorda nos estudiosos o desejo de se aprofundar sempre mais.

Apesar de nunca ter sido publicado, *Lembrar é Resistir* habita a memória daqueles que tiveram a oportunidade de vê-lo convertido em

espetáculo como uma das experiências artísticas mais contundentes e marcantes de suas vidas.

Luiz Serra, ator do espetáculo, também aponta *Lembrar é Resistir* como um trabalho relevante em sua carreira. Serra, como é conhecido, ficou encarcerado apenas alguns poucos dias, incomparáveis perto dos longos períodos de detenção de outros tantos presos políticos. Ele também não chegou a ser submetido a torturas e o seu contato com as autoridades militares que se encarregavam das investigações não foi além de um interrogatório formal. Ainda assim, mesmo tendo saído ileso, recuperar esses momentos por meio do espetáculo, veio a se constituir em uma experiência artística das mais gratificantes.

Neusa Velasco, outra atriz da montagem, concorda com seus colegas e não hesita em declarar que ter participado dessa montagem ganhou o significado de um divisor de águas, não apenas em sua carreira como profissional do teatro, como também na sua vida particular. Sua personagem, a esposa de Fiel Filho, existia para dar corpo a todos aqueles que não resistiram às torturas e cederam diante do terror provocado pelos inquisidores. Ter entregue o marido transforma-se em uma culpa da qual aquela mulher jamais se libertaria.

- *“Depois de ter participado de Lembrar e Resistir, eu me reinventei como atriz e isso me levou a me reinventar como pessoa.”*

- são palavras de Neusa Velasco.

Nilda Maria, a única atriz que esteve encarcerada, demonstrou extrema coragem ao aceitar este trabalho. Ter voltado ao espaço onde passou mais de seis meses detida foi a maior prova desse seu destemor. Em um dos espetáculos, durante a representação, ela identificou no meio do público um pequeno grupo composto por quatro mulheres que haviam sido suas colegas de cela. A emoção foi tanta que quase a impediu de chegar ao fim do espetáculo.

Em depoimento à revista *Isto é*, Nilda Maria Toniolo afirma que foi muito difícil para seus filhos a verem encenar a peça

Lembrar é Resistir. "Ficou uma marca, uma dor quase tão grande nos meus filhos, quanto a de quem passou por tudo aquilo. Ver que sua mãe foi espancada não é fácil. Houve um envolvimento brutal. Um passou mal. Cheguei até a pensar se tinha feito certo ou não."

Um espetáculo teatral não tem força para modificar um panorama político que nos envergonha e rejeitamos determinantemente. Mas por meio de cada um dos espectadores que recebe a mensagem de indignação e revolta, é possível construir uma escada de agentes multiplicadores que, devidamente conscientizados, transformam-se em uma legião em permanente estado de alerta, que se manifesta vibrante frente às hipotéticas ameaças de que essa mesma história venha a se repetir.

O passado não se apaga porque a história perpetuou-o na pele dos que lutaram para defender os princípios democráticos e assegurar um mínimo de liberdade para que se façam ouvir as vozes dissonantes. A arte não tem o poder de modificar um sistema político, mas pela sua óptica é possível torná-lo mais legível para os que não conseguem compreendê-lo em sua totalidade. Quando uma manifestação artística traz luz aos olhos daqueles que ainda não haviam conseguido divisar a escura realidade, estamos certos de que, nesse instante, ela cumpriu a sua mais importante função.

Lembrar é Resistir recupera o passado cujo eco ainda assombra nossos ouvidos e atua como medida preventiva para que situações semelhantes não voltem a se repetir em nenhuma das instâncias deste país. Todos os que se envolveram com esta montagem tinham consciência de que o espetáculo não havia sido criado para apresentar soluções e nem mesmo apontar culpados individualmente, já que o grande monstro era, na verdade, a própria ditadura e os seus algozes haviam sido apenas seus macabros instrumentos.

Não temos dúvidas de que ainda há muito por fazer, mas experimentos como *Lembrar é Resistir* mostram que vale a pena levantar os véus que cobrem as vergonhosas mazelas não tão distantes do presente. A maior recompensa que se pode obter por este gesto de coragem e ousadia é fazer com sejam ouvidos, ainda que por um grupo de atores, os gritos de dor e sofrimento daqueles que percorreram esta sangrenta trajetória.

BIBLIOGRAFIA

CHIAVENATO, José J. – *O golpe de 64 e a ditadura militar* – São Paulo, S.P. Editora Moderna, 1994.

DACANAL, J. H. – *Brasil, do milagre à tragédia* – 1964 / 1993,

FREI BETO – *Diário de Fernando: nos cárceres da ditadura militar brasileira* – São Paulo, S.P. Editora Rocco, 2009.

OSCAR, T. – *Tortura, nunca mais* – São Paulo, S.P. Editora Vida, 1998

REIS, Daniel A. (org) – *O golpe e a ditadura militar – 40 anos depois* – 1964 / 2004 – Florianópolis, S.C. EDUSC, 2005.

TOLEDO, Caio N. – *O Governo João Goulart e o golpe de 64* - São Paulo, S.P. Editora Brasiliense, 1982,

VENTURA, Z. - *68, o ano que não terminou* - São Paulo, Editora Nova Fronteira, 1988.

VENTURA, Z. – *Os anos 60 – A década que mudou tudo* - São Paulo, S.P. Editora Abril, 1988

VIEIRA, E. – *A República Brasileira – 1964 / 1984* - São Paulo, S.P. Editora Moderna, 1994

AGRADECIMENTOS:

Analy Alvarez, Luiz Serra e Neusa Velasco

Educação e criação artística: o caso do grupo de teatro ATRUPEÇA

Por Silvio Benevides¹

Para que serve o teatro? Para encontrar gente. Para fazer sentido. Para sentir. Para ouvir. Para testar coisas. Para “*coisar*” testes. Para contestar. Para aceitar. Para se sentir vivo. Ao vivo. Para viver (Jussilene Santana).

Escolhi iniciar o presente artigo com a citação acima, de autoria da atriz, professora e jornalista brasileira Jussilene Santana, porque ela define o teatro não apenas como diversão e/ou entretenimento para um público especializado; ou, ainda, como uma técnica que visa tão somente o aprimoramento estético de um fazer artístico. Considerado a partir da perspectiva acima apresentada, o teatro se caracteriza como um espaço de interação e trocas simbólicas no qual os indivíduos aprendem a experimentar, compartilhar e encontrar sentido para as ações humanas. Interpretado desta maneira, a prática teatral adquire o potencial de se converter numa importante ferramenta para a promoção de uma ação educativa de caráter dialético que supere ou vise superar as fronteiras rígidas impostas pelos modelos e padrões sócio-pedagógicos hegemônicos entre educação, ação sociocultural, criação artística e ação política. Acontece que no mundo contemporâneo tais fronteiras estão cada vez mais fluidas. Isto nos obriga a buscar novos padrões de sociabilidade voltados tanto para a ampliação dos espaços democráticos

¹ Doutor em Sociologia e Professor do Colegiado de Ciências Sociais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (Brasil).

já constituídos, quanto à construção de outros que aprofundem e fortaleçam uma cultura política promotora da paz social democrática e estável. Nesse ponto se encontra o objetivo deste texto, que busca entender os mecanismos que dificultam a constituição de uma experiência teatral específica em uma experiência pedagógica capaz de contribuir no processo de emancipação dos sujeitos, especialmente de sujeitos jovens inseridos no contexto sócio-cultural da região do Recôncavo da Bahia, nordeste do Brasil.

Expressivas transformações nas tramas das redes de sociabilidade estão a ocorrer na conjuntura histórica contemporânea marcada, entre outras coisas, por dois fatores bastante significativos. O primeiro se refere aos intensos questionamentos sofridos pelo projeto unificador e universalizante da modernidade clássica, ou pela gradual perda de confiança nesse projeto. O segundo, diz respeito a uma intensa ampliação das redes de coexistência e interdependência humana, por meio de um acentuado dinamismo das instituições sociais cuja abrangência ultrapassa as fronteiras nacionais e atinge escalas globais, provocando o que Giddens (2002) chama de interconexão entre influências globalizantes num extremo e disposições pessoais no outro. Isso implica estabelecer um novo padrão de sociabilidade, assim como de política emancipatória que incorpore as especificidades dos diferentes sujeitos sociais.

No mundo atual falar de democracia implica discorrer sobre o reconhecimento e a proteção dos direitos do homem. Prova disso é o fato de que tais valores estão na base de todas as constituições modernas.

Entretanto, para de fato ocorrer o reconhecimento e a proteção dos direitos do homem é preciso que se promova a paz, tanto no âmbito de cada Estado, quanto no âmbito das relações internacionais e interpessoais. Isso, porém, somente poderá acontecer se a ampliação do reconhecimento e da proteção dos direitos do homem estiverem acima dos Estados e se estes, conforme aponta Rawls (2003), promoverem o que ele chama de justiça como equidade, cujo objetivo prático deve ser o de prover uma base moral e filosófica aceitável para que as instituições democráticas possam lidar com os conflitos entre liberdade e igualdade.

De acordo com Bobbio (1992), os direitos do homem, a democracia, assim como a paz entre grupos, culturas e sociedades são três momentos necessários do mesmo movimento histórico. Sem proteção aos direitos reconhecidos do homem não pode haver democracia. Sem esta, por sua vez, deixam de existir as condições mínimas necessárias para a solução pacífica dos conflitos sociais em todos os níveis. Dito de outra maneira, sendo a democracia a sociedade dos cidadãos, estes só poderão tê-los a partir do momento em que seus direitos fundamentais lhes forem reconhecidos. Unicamente dessa forma poderá haver paz estável, isto é, uma ordem social que não tenha a guerra como alternativa. A paz estável, no entanto, existirá, apenas, quando não mais houver cidadãos deste ou daquele Estado, mas tão somente cidadãos do mundo.

O dinamismo das instituições da modernidade avançada se refere à maneira como estas interferem nos hábitos, costumes e nas relações sociais tradicionais, considerando seu impacto global. Segundo Beck (1997), tal dinamismo não resulta de um processo revolucionário desencadeado por forças

sociais favoráveis a mudanças estruturais profundas, mas, sim, de um processo de inovação autônoma, cujas transformações por ela geradas se sobrepõem, até mesmo, às discussões ou decisões de parlamentos e governos. Isso tem modificado, substancialmente, as principais formações e categorias sociais da modernidade (classe, trabalho, família, idade, relações entre gêneros, entre outras) e promovido o desenvolvimento técnico-científico e econômico numa velocidade jamais vista. Devido a esses fatores, as sociedades contemporâneas têm experimentado um contínuo processo de individualização que consiste, de um lado, na convicção de que a segurança propagada por ela não passa de uma mera ficção e, por outro, exprime, antes de tudo, a desintegração das certezas cultivadas pela sociedade industrial.

Em suma, a individualização significa a desincorporação e reincorporação dos modos de vida da sociedade industrial por outros modos nos quais os indivíduos produzem, representam e acomodam suas próprias biografias. Por exemplo, o estilo de vida assume particular importância no cotidiano, pois à medida que a tradição perde espaço e a vida cotidiana passa a ser cada vez mais pautada pelo jogo dialético entre o local e o global, mais os indivíduos são forçados a escolher um estilo de vida entre as diversas opções colocadas pela alta modernidade. Tais escolhas possibilitam o surgimento de questões morais que já não podem ser negligenciadas, adiadas ou simplesmente esquecidas. Essas questões reivindicam formas de envolvimento que os movimentos sociais contemporâneos anunciam e ajudam a iniciar politizando o cotidiano. Tais movimentos reivindicam uma remoralização da vida social em todos os âmbitos, dos mais íntimos aos mais universais, já que

os problemas que visam superar não se adaptam com facilidade aos parâmetros da política institucionalizada.

O paradoxo dessa situação é que, de um lado, o processo de individualização está a provocar um vazio político das instituições, pois estas já não respondem a contento às necessidades das sociedades atuais; de outro lado, porém, a individualização está a promover um renascimento não institucional do político, visto que o sujeito individual retorna às instituições para que os programas e fundações destas contemplem, de fato, as demandas dos atores sociais contemporâneos. Trata-se de um movimento orientado de baixo para cima e originado fora dos espaços tradicionais de participação, movimento este que Beck (1997) denomina de subpolítica, isto é, uma política subsistêmica autônoma, cuja dinâmica incorpora tanto o aparato governamental nas suas mais variadas instâncias, quanto opiniões e julgamentos dos diferentes atores sociais engajados em causas das mais diferentes e organizados fora dos aparatos institucionalizados da política e do conhecimento formal.

A subpolítica permitiu, então, moldar a sociedade de baixo para cima, incorporando, inclusive, a subjetividade dos sujeitos e dos seus princípios norteadores. Como consequência, os direitos, especialmente os direitos humanos, são hoje um princípio inerente à própria condição humana. No contexto contemporâneo, a dignidade humana tornou-se um princípio ético, uma razão justificativa de conduta, sem o qual não mais se admite nenhum tipo de ação política ou ideológica que não considere como elemento basilar dos seus princípios a defesa e a manutenção dos

direitos, ou seja, a defesa da dignidade de todo e qualquer ser humano. Por esta razão, as lutas sociais na contemporaneidade estão profundamente marcadas por uma demanda por reconhecimento. A sua ausência ou o reconhecimento deformado de uma identidade pode ser um dos mais poderosos instrumentos de opressão, pois, segundo Taylor (1994), aprisiona a vítima num falso, distorcido e reduzido modo de ser, conduzindo-a a um processo de autodepreciação que a impele a agir em favor do ideário hegemônico que a circunda e a inferioriza. O reconhecimento de uma identidade, portanto, não é uma consideração especial dispensada ao outro “que difere de mim”, mas, sim, uma necessidade vital para os seres humanos, afirma o autor. Entretanto, o objetivo normativo do reconhecimento não parece ser a eliminação da desigualdade, mas, sim a anulação da degradação e do desrespeito que permitiria, então, a viabilização de oportunidades sociais para dirimir as desigualdades. Por conta disso, diz Honneth (2003), na cultura política contemporânea a dignidade e o respeito se tornaram as condições fundamentais para a construção de uma sociedade justa.

Embora as transformações para a modernidade e o desenvolvimento das instituições modernas tenham colocado o homem no centro da vida social, permitindo sua emancipação e instituindo a liberdade, a dignidade dos sujeitos e o reconhecimento como valores substantivos, paradoxalmente, essas mesmas instituições se apropriaram, segundo Foucault (1996), de mecanismos de vigilância e controle, corporificados nas práticas sociais cotidianas, a fim de regular sistematicamente a conduta individual e coletiva, gerando toda sorte de

arbítrio e desrespeito. Assim sendo, a modernidade fez circular uma nova economia do poder, de efeitos contínuos, ininterruptos e individualizados, evidenciada nas lutas cotidianas e percebida por aqueles que se debatem nas mais finas malhas das redes de relações interpessoais (família, escola, trabalho, etc.). Por conta dessa nova percepção do poder como uma relação social formada por múltiplos mecanismos de força, o projeto unificador e universalizante da modernidade foi, gradativamente, deixando de ser algo confiável e a racionalidade moderna homogeneizadora passou a ser, também, percebida como um todo opressivo. É exatamente nesse aspecto que reside, de acordo com Domingues (2002), o paradoxo da modernidade. Se por um lado, diz ele, a liberdade nunca esteve tão ao alcance de nossas mãos, por outro, projetos de dominação se encontram entrincheirados com solidez nos domínios da economia, da política e da ciência (baluartes da dominação moderna), cuja influência se derrama por sobre toda a vida social, inclusive, como não poderia deixar de ser, no âmbito da educação.

Bauman (1999), nos mostra que a modernidade nos fez acreditar que a razão traria clareza e transparência para a vida em geral e para a vida humana em particular, suprimindo todo e qualquer vestígio de ambivalência e opressão. Contudo isso não aconteceu. Há hoje uma consciência cada vez maior da incerteza da existência humana, da ambivalência de todas as opções em relação a identidades e projetos de vida, por conta da diversidade e pluralidade biossocial. Atingiu-se um estágio de máxima mobilidade e fluidez necessárias para se alcançar

horizontes que se movem no tempo, mas esbarram nos projetos modernos de dominação.

Na nova modernidade, nos chama a atenção Touraine (1994), as relações entre racionalização (ciência/técnica) e subjetivação (criatividade) são simultaneamente opostas e complementares, o que culminou na libertação do sujeito, isto é, a transformação do sujeito em ator social capaz de se inserir nas relações sociais, modificando-as, sem, no entanto, necessariamente se identificar com nenhum grupo ou coletividade específica. O que se persegue atualmente, após a constatação de que, a despeito dos progressos perpetrados pela modernidade há ainda sofrimento e infelicidade para o homem, não é mais o controle dos meios de produção, mas, sim, diz ele, a defesa dos direitos e da dignidade humana. Trata-se, portanto, da defesa daquilo que se poderia chamar de direitos humanos, abrangendo, inclusive, os direitos sociais básicos, além da defesa da dignidade de atores coletivos, sejam eles trabalhadores, mulheres, crianças, adolescentes, jovens, idosos, índios, negros, pobres, homossexuais, estudantes e, também, de “sujeitos” não-humanos, uma vez que hoje, os movimentos ecológicos trabalham com uma versão expandida de ética que vai além do humano.

Da tensão entre liberdade e dominação ainda podem brotar muitos movimentos na vida social que, ao invés de nos fazer lamentar a ausência de um mundo adequado, nos impele a inventar, a criar um mais próximo dos nossos sonhos e desejos, convertendo-nos, como escreve Domingues (2002), em “artistas de nossa existência, livres de constrangimentos e limitações naturais” (p.21). É precisamente como

“artistas” de suas existências que os atores sociais contemporâneos têm se movimentado nessa tensão entre liberdade e dominação ao longo da modernidade, seja aderindo a projetos tecidos por subjetividades coletivas que têm a liberdade como meta, seja aderindo a projetos conservadores de dominação que têm como meta bloquear e/ou cercear a liberdade. Nessa tensão também se encontram os educadores atuais que ora reproduzem técnicas pedagógicas não mais condizentes ou pouco condizentes com o contexto histórico atual; ora buscam alternativas teórico-metodológicas mais concatenadas com as demandas impostas pela dinâmica social contemporânea.

No que diz respeito aos sujeitos para os quais as práticas pedagógicas estão voltadas, isto é, os estudantes, grupo composto em sua maioria por indivíduos jovens, esse paradoxo, segundo Bourdieu (1983), se revela como um choque entre as gerações. Este choque esconde, entre outras coisas, uma luta simbólica fortemente impregnada por uma disputa entre a juventude, aqui percebida não como uma condição biológica, mas, sim, como uma prática social e historicamente construída, marcada pela vida escolar (ao menos nas sociedades predominantemente industriais), e os mais velhos pela ampliação dos seus espaços de poder, ou seja, o domínio de um saber ou de uma técnica. Nesse embate simbólico, os jovens reivindicam para si o lugar ocupado pelos mais velhos no universo público da vida social. Para dar continuidade ao exercício desse poder, os mais velhos manipulam os limites que definem as diferentes idades com o intuito de retardar até quando for possível o ingresso dos jovens na vida pública para, assim,

protelar, também, o tempo em que poderiam ser considerados ultrapassados para o exercício de determinadas práticas. Nesse sentido, pode-se dizer que a escola na modernidade foi pensada como um projeto de dominação de crianças e de jovens.

De acordo com Eisenstadt (*apud* Groppo, 2000:44), a escola “foi criada para preparar o indivíduo em relação à grande especialização econômica e profissional da sociedade moderna”. Trata-se, portanto, de uma tarefa que está aquém das possibilidades da família – o mesmo valendo para muitos aspectos do conhecimento filosófico, ideológico e religioso. Foram as sociedades modernas que, segundo ele, transformaram, substancialmente, as escolas em um sistema institucionalizado e quase universal, voltado, sobremaneira, para a chamada consecução de status social total, passando, assim, a organizar a vida infantil e juvenil por vários anos com uma forte ênfase no aspecto técnico-preparatório. Ademais, ao ressaltarem a preparação técnica de crianças e jovens, escolas e universidades os preparam para ser o que Mannheim (1968) chama de peritos ou técnicos. Do mesmo modo, diz ele, as instituições de ensino buscam adiar o máximo possível a maturidade social para depois da maturidade sexual e fisiológica. Por conta disso, tais instituições não conseguem atender às necessidades que surgem na personalidade de jovens e crianças no decorrer do processo de transição, uma vez que as sociedades modernas e contemporâneas são altamente especializadas e orientadas para o desempenho e a realização pessoal. Acrescente-se a essa questão o fato de na contemporaneidade o consumo ter adquirido uma centralidade na vida

social jamais vista ou percebida em contextos históricos anteriores. Conforme salienta a pedagoga Roveri (2012), nesse contexto de consumo exacerbado os indivíduos são levados a perceber e querer (desejar) e nunca (ou cada vez menos) a imaginar e sentir. Essa situação traz enormes prejuízos ao processo educacional de crianças e jovens, pois ao indivíduo consumidor inserido numa sociedade impregnada por uma lógica consumista e altamente tecnicista se exige dos sujeitos engenhosidade, mas jamais imaginação, uma das principais fontes geradoras de utopias.

Diante desse panorama, o que se percebe é uma educação que privilegia mais o conteúdo curricular, predominantemente teórico e tecnicista, e menos o desenvolvimento da criatividade e da imaginação de crianças e jovens. Do mesmo modo, de uma maneira geral, é claro, as salas de aula também não costumam valorizar a bagagem cultural e a experiência de vida dos/das estudantes. Isso acontece por dois motivos: o primeiro, como já foi mencionado, diz respeito ao fato de jovens e crianças ainda ocuparem uma posição hierarquicamente inferior a dos adultos nas sociedades contemporâneas; o segundo alude aos saberes não científicos que, dentro das instituições acadêmicas, costumam ocupar (quando ocupam) espaços menos prestigiosos. Entretanto, é fundamental para o processo de ensino-aprendizagem a valorização da experiência de vida de crianças e jovens, assim como dos saberes não científicos, uma vez que, ao se estabelecer as conexões necessárias entre o conteúdo curricular das disciplinas ofertadas, a experiência social e histórica dos/das estudantes e os diferentes saberes, a educação passa a

ter/fazer sentido na vida desses indivíduos. Ademais, ao promover tais conexões, a educação deixa de ser uma mera reprodutora dos padrões sociais hegemônicos para ser, de fato, uma importante e poderosa ferramenta de transformação da vida em sociedade. Porém, para isso se efetivar, os/as educadores contemporâneos devem desenvolver em suas práticas cotidianas aquilo que chamo de método dialético de ensino preconizado pela pedagogia da autonomia proposta por Paulo Freire (2009), cujo princípio básico nos sugere que “quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender” (p.23).

Para Paulo Freire a relação entre o sujeito que ensina (educador) e o sujeito que aprende (educando) é uma relação pautada na troca de experiências, de saberes e de conteúdos. Nesse sentido, podemos dizer se tratar de uma relação dialética entre educador e educando. Nos espaços de ensino-aprendizagem o educador democrático deve se colocar como um sujeito que está ali, também, para aprender com os seus educandos. Em tais espaços, todos são educadores e educandos de todos e, juntos, compartilham e constroem conhecimento por meio da resignificação e contextualização dos conteúdos curriculares ofertados. Desta maneira é que o processo educacional proposto por Freire promove a autonomia dos sujeitos, pois o conhecimento dele oriundo é inter-relacionado, isto é, associado à vida e à realidade dos sujeitos educandos e não apenas aos conteúdos curriculares. Isso sugere que a educação deve voltar-se para o estabelecimento da “intimidade” entre os saberes formais sedimentados nos currículos das instituições de ensino e a experiência social que os/as estudantes têm como indivíduos, assim

como com sua bagagem cultural. Este processo educacional, portanto, não deve ser compreendido nem a partir de uma ótica meramente objetivista e mecanicista; nem a partir de uma perspectiva puramente subjetivista, uma vez que ele emerge de uma reflexão crítica sobre a teoria e a prática por meio de uma rigorosidade metódica, que tem como princípios basilares a pesquisa constante, o respeito aos saberes dos educandos, o reconhecimento das suas identidades culturais, a estética e, sobretudo, a ética. Daí o seu caráter utópico, pois, como nos explica Freire (1981), rejeita um futuro que se instala automaticamente, isto é, independente da ação humana consciente, abraçando a causa da libertação dos oprimidos, fazendo-se e refazendo-se na concretude da prática social, o que “implica na dialetização da denúncia e do anúncio, que têm na práxis revolucionária permanente, o seu momento máximo” (p.48).

É com base em tais princípios e a partir da experiência de vida dos seus educandos que o educador democrático tem a possibilidade de promover com criticidade e ética a leitura e o debate sobre o mundo nas suas mais variadas dimensões. Esta leitura, por sua vez, leva ao despertar da consciência de que somos sujeitos históricos/sociais e, como tais, nossas ações, por mais ingênuas que possam parecer, estão imbuídas de uma intencionalidade que revela nossa posição *no* mundo e *com* o mundo. Por isso mesmo somos capazes de intervir, de escolher, de decidir, de romper, de superar e transformar a realidade na qual estamos inseridos. De acordo com Freire (2009), “o educador democrático não pode negar-se ao dever de, na sua prática docente, reforçar a capacidade

crítica do educando, sua curiosidade, sua insubmissão” (p.26), que o conduzirão ao domínio da sua existência, resultante da reflexão crítica sobre sua vida e sobre suas relações com o mundo. Mas levar para a sala de aula a pedagogia proposta por Paulo Freire não é uma tarefa das mais fáceis, especialmente por causa dos projetos de dominação modernos ainda em voga.

Em primeiro lugar, as próprias instituições de ensino carecem de autonomia. Elas estão submetidas a uma série de orientações impostas de cima para baixo pelas instituições e órgãos nacionais de regulação do sistema educacional, que, na maioria das vezes, ignoram as especificidades regionais e locais, assim como, as especificidades dos sujeitos, sejam estas de ordem étnica, religiosa, de gênero, de classe, de orientação sexual, entre outras. No caso das universidades brasileiras, por exemplo, esta falta de autonomia possui outras facetas, pois, além de estarem subordinadas a tais instituições, elas também estão submetidas aos ditames das agências de fomento que financiam projetos de pesquisa, estabelecendo como critério de seleção as publicações dos docentes. Por conta disso, grande parte dos professores universitários brasileiros busca publicar de maneira desenfreada artigos científicos em revistas indexadas com a única finalidade de incrementar os seus currículos e não a produção de conhecimento, que deveria ser sempre o objetivo primordial da vida acadêmica. Essa prática dos órgãos brasileiros de fomento à pesquisa apenas estimula uma competitividade e produtividade estéreis, pois não tem sido capaz de colocar o Brasil num patamar de grande produtor e irradiador de conhecimento no cenário

internacional. Como consequência dessa lógica, coloca-se num segundo plano a formação crítica, política e ética dos/das jovens estudantes, o que prejudica, sobremaneira, a formação de futuras gerações de atores sociais dispostos a intervir na realidade social que os envolve.

Outro fator que torna a aplicação do método freiriano nos espaços formais de ensino-aprendizagem uma tarefa deveras complexa diz respeito à resistência encontrada, entre os próprios estudantes, quando o docente insiste numa prática na qual se pretende estabelecer, em sala de aula, uma relação mais horizontalizada e dialética entre educador e educando. Isso se dá por conta de uma cultura política e, também, educacional, caracterizada, entre outras coisas, por um forte conservadorismo da sociedade brasileira cujas origens remontam ao seu passado colonial; passado este profundamente marcado por uma dominação de cunho patrimonial, oligárquico, elitista, clientelista e, por tudo isso, notadamente autoritário. Essa situação aparece em sala de aula de um lado, na postura de alguns professores que, de fato, assumem o papel de autoridade (e em alguns casos de autoridade autoritária); e, por conseguinte, na maneira subserviente como alguns estudantes enxergam o professor, ou seja, não como um educador, mas, sim, como uma autoridade, o que os leva, muitas vezes, a não questionar a relação verticalizada que se estabelece em sala de aula entre os sujeitos envolvidos no processo de ensino e aprendizagem. E quando o/a estudante não aprende nem recebe estímulo para questionar a realidade dentro da sala de aula, ele ou ela encontrará, também, dificuldade de elaborar questionamentos fora deste espaço. Assim, retarda-se ou, pior,

atrofia-se a formação de atores políticos. Como se pode perceber, os projetos de dominação e cerceamento da liberdade há muito praticados pelas forças sociais hegemônicas continuam plenamente presentes nas sociedades contemporâneas.

Introduzir no cotidiano educacional brasileiro práticas pedagógicas orientadas pelos valores democráticos preconizados pela pedagogia da autonomia proposta por Paulo Freire requer disposição para constantes enfrentamentos, que vão desde a resistência pura e simples de alguns estudantes habituados a práticas autoritárias, em que as regras são percebidas como leis; até o conservadorismo, ora explícito, ora disfarçado, de muitos profissionais da educação. A despeito dos obstáculos, a busca por maior horizontalidade na relação entre educador e educando, assim como a promoção do desenvolvimento crítico e criativo dos/das estudantes não são tarefas impossíveis de serem realizadas, mesmo dentro de espaços educacionais mais conservadores e, por isso mesmo, mantenedores de práticas pedagógicas, em algum grau resistentes ao estabelecimento de técnicas inovadoras, sobretudo se tais técnicas visam tomar a experiência com a arte como uma relevante e valiosa atividade educacional tanto para crianças quanto para jovens adultos.

Estudos na área de educação que buscam estabelecer as interfaces entre arte e educação se debruçam sobre a questão de como a experiência artística pode, por si só, se constituir numa experiência pedagógica para os sujeitos que dela participam direta (como artista) ou indiretamente (como espectador). Tais estudos, de acordo com

Desgranges (2011), apontam para o fato de que crianças e jovens submetidos a um contato constante com a arte, a exemplo da literatura, do cinema e do teatro, concebem discursos narrativos acerca do mundo que os cerca com maior facilidade e desenvoltura do que aqueles em cujo contato com o universo artístico ocorre de maneira esporádica ou nunca ocorre. Ademais, continua ele, a experiência artística auxilia os sujeitos a desenvolverem a habilidade de criar histórias e, com isso, a organizar e apresentar os acontecimentos da própria vida e da vida em geral. Em suas palavras, “quem ouve histórias, sendo estimulado a compreendê-las, exercita também a capacidade de criar e contar histórias, sentindo-se, quem sabe, motivado a fazer histórias” (p23). Em outras palavras, sente-se motivado a ser protagonista da sua história em particular e da história como um todo, o que demonstra o potencial emancipatório da experiência artística, especialmente se ela estiver aliada a práticas pedagógicas democráticas como aquelas propostas por Paulo Freire.

Como exemplo desse caráter emancipatório da experiência artística, podemos citar o movimento hip hop. Em muitos casos, os grupos de hip hop se constituem como uma manifestação político-social expressiva das novas gerações juvenis das periferias dos grandes centros urbanos do mundo. Por meio dos traços coloridos dos grafites, assim como das rimas e ritmos dançantes do rap, o hip hop, além de uma expressão artística, também possui um acentuado teor de denúncia e anúncio, protesto e reivindicação de inclusão social, funcionando, de acordo com Cachin (1996), como auto-falantes de um universo paralelo. Sejam os guetos negros de Nova Iorque, os *banlieues* parisienses ou as

periferias das grandes cidades latino-americanas ou africanas, este universo paralelo é marcado por uma realidade social que submete milhares de jovens ao desemprego, à violência, à discriminação por conta dos seus endereços e ao preconceito étnico-racial, religioso e/ou xenófobo. Mesmo se o considerarmos apenas como expressão de uma arte de rua, percebe-se no hip hop uma demonstração da capacidade de improviso que esses jovens possuem quando se trata de defender seus conceitos ideológicos e sua visão do mundo no qual vivem. Trata-se, como diz Pais (2006), de uma sensibilidade justiceira voltada para denunciar situações de injustiça com vistas a anunciar outros futuros possíveis. Para ele, esses movimentos juvenis reivindicam inclusão, pertencimento e reconhecimento de uma identidade periférica. Desta maneira, diz Kitwana (2002), com o passar do tempo o hip hop se estabeleceu como um meio político de interpretação do mundo, de se viver, se vestir e, também, de reclamar por espaço público, o que nos mostra como a experiência artística pode se constituir numa poderosa ferramenta de construção de narrativas voltadas para a emancipação dos sujeitos.

Como no hip hop, a experiência artística teatral também se vale de uma narrativa que conjuga vários e diferentes elementos de significação que vão desde os objetos cênicos, figurinos, maquiagem, sonoridades até a palavra (falada ou cantada) e, também, os gestos e expressões faciais que colocam o corpo na centralidade da ação e das experimentações, tal qual acontece no rap. Para Desgranges (2011):

A experiência teatral desafia o espectador a, deparando-se com a linguagem própria a esta arte, elaborar os diversos signos presentes em uma encenação. Esse mergulho no jogo da linguagem teatral provoca o expectador a perceber, decodificar e interpretar de maneira pessoal os variados signos que compõem o discurso cênico. O mergulho na corrente viva da linguagem acende também a vontade de lançar um olhar interpretativo para a vida, exercitando a capacidade de compreendê-la de maneira própria. Podemos conceber, assim, que a tomada de consciência se efetiva como leitura do mundo. Apropriar-se da linguagem é ganhar condições para essa leitura (p.23).

É precisamente nesse aspecto que a experiência teatral, assim como outras experiências artísticas, se constitui numa ação cultural, porque oferece aos seus partícipes os meios para se apropriarem das ferramentas que lhes possibilitarão captar e expressar a realidade por meio de uma linguagem criadora e criativa, a partir da qual poderão construir suas narrativas e leituras sobre o mundo e a vida. Assim, estes indivíduos encontram a possibilidade de se tornarem seres conscientes, ou seja, sujeitos emancipados, capazes de transformar o mundo através de suas ações. Conforme nos expõe Freire (1981), por se constituírem nos únicos seres capazes de tal façanha, que implica um distanciamento do mundo, objetivando-o, homens e mulheres se fazem seres *com* o mundo. Para ele, “sem esta objetivação, mediante a qual igualmente se objetivam, estariam reduzidos a um puro estar no mundo, sem conhecimento de si mesmos nem do mundo” (p.53).

A utilização da experiência teatral como uma ferramenta emancipatória não é uma novidade. Ao menos desde a década de 1960 artistas e educadores vêm elaborando e desenvolvendo métodos que

reúnem técnicas, exercícios e jogos teatrais voltados para intervir na realidade concreta. No Brasil, Augusto Boal se tornou o nome mais proeminente no que tange à utilização do teatro como um instrumento eficiente para promover tanto transformações sociais abrangentes, como a formação de lideranças em comunidades diversas, especialmente aquelas marcadas por opressões históricas. Para ele, todo teatro, por se tratar de uma atividade humana, é essencialmente político, pois políticas são todas e quaisquer atividades humanas. Sendo assim, Boal (2013) nos explica que o teatro se constitui numa arma das mais eficientes e, por isso mesmo, as classes dominantes buscam de todas as maneiras se apropriarem dele a fim de utilizá-lo como ferramenta de dominação e/ou opressão. Contudo, devido a sua força, o teatro também pode se converter numa poderosa arma de liberação e emancipação. Como? Por meio de uma estética do oprimido expressa em um conjunto de jogos e técnicas teatrais que ele denominou como teatro do oprimido.

No teatro do oprimido o espectador é considerado um ator em potencial. Por também ser um ator, ele é incitado, a priori, por meio de exercícios dramáticos específicos, a participar da cena e do jogo teatral com a sua experiência de vida e sua bagagem cultural para, a partir das interações e das trocas teatrais, tomar consciência da sua condição de ser e estar no mundo. Nesse contexto, o jogo passa a ser parte essencial da experiência artística teatral, porque ele reúne duas características fundamentais para a existência da vida em sociedade, a saber, as regras e a liberdade. Para haver jogo é preciso estabelecer regras, pois estas guiarão as ações dos jogadores. Como nos jogos, as sociedades também

possuem regras (leis). Entretanto, para que tais regras se realizem é imprescindível que elas não eliminem a liberdade criativa dos jogadores, uma vez que sem esta liberdade as regras se transformam em obediência servil, que, por sua vez, se converte em opressão. De acordo com Boal (2013), do mesmo modo que as regras são essenciais para o jogo acontecer, a liberdade é indispensável para a existência da vida.

O arsenal de jogos e técnicas teatrais elaborados por Boal opera como uma espécie de “arte marcial” no processo de libertação dos sujeitos alienados aos afazeres cotidianos, em especial ao trabalho irrefletido e, por isso mesmo, mecanizado, que submete corpos e mentes a um processo de automatização que lembra o funcionamento das máquinas, assim como a condições econômicas, sociais e ambientais opressivas e, em muitos casos, degradantes. Os jogos, portanto, na perspectiva do teatro do oprimido, visam expandir a consciência dos sujeitos sobre seus corpos e, assim, engendrar suas capacidades criativas e expressivas. Pode-se dizer, portanto, que os jogos teatrais do teatro do oprimido colocam o corpo no centro da cena teatral e, por conseguinte, dos debates e discussões políticas, aqui entendidas como aquelas que se desenrolam não apenas nos espaços formais de atuação e participação mas também, e sobretudo, nos setores mais capilares da vida em sociedade. Sendo assim, os jogos teatrais são essenciais no processo de emancipação dos sujeitos, pois, sem a desmecanização de seus corpos e mentes, os indivíduos não poderão se constituir em sujeitos construtores e transformadores da realidade na qual estão inseridos. De acordo com Boal (2013):

O corpo, no trabalho como no lazer, além de produzi-los [e reproduzi-los], responde aos estímulos que recebe, criando, em si mesmo, tanto uma *máscara muscular* como outra de *comportamento social* que atuam, ambas, diretamente sobre o pensamento e as emoções que se tornam, assim, estratificadas. Os *jogos* facilitam e obrigam a essa desmecanização sendo, como são, diálogos sensoriais onde, dentro da disciplina necessária, exigem criatividade que é a sua essência (p.16).

Os jogos e técnicas elaborados por Boal para dar impulso ao processo de desmecanização e liberalização de corpos e mentes consistem numa série de métodos que podem ser assim descritos. No *Teatro Imagem*, o uso da palavra é abolido para que outras formas perceptivas possam ser desenvolvidas como o tato, o olfato, a audição, os gestos, as expressões faciais, entre outras. O *Teatro Jornal* se fundamenta num conjunto de técnicas que transformam textos jornalísticos em cenas teatrais com vistas a desmistificar o discurso de imparcialidade disseminado pelos veículos de comunicação, especialmente os de massa, revelando, assim, o que está por trás das informações que publicizam. No jogo do *Arco-íris do Desejo* o objetivo é trazer à tona por meio da teatralização as opressões internalizadas pelos indivíduos ao longo de suas existências, a fim de ajudá-los a entender as razões que os levaram a se tornarem “policiais” de si mesmos, assim como mostrar que tal “policia” tem origem nas estruturas sociais exteriores à subjetividade do sujeito. Já o *Teatro Fórum*, modalidade mais conhecida e difundida de Teatro do Oprimido, utiliza todos os recursos e formas teatrais conhecidas, acrescentando-lhes, porém, um elemento essencial, os

espectadores (*spect-atores*). Estes são convidados a participar da cena teatral para compartilhar suas experiências de vida, colocando problemas e propondo, conjuntamente, um leque de alternativas possíveis elaboradas por eles próprios, os espectadores-atores, durante o processo de interação. Trata-se de um jogo teatral cujo texto é escrito a partir da vida real teatralizada no momento exato da sua teatralização. Dessa forma, o teatro, segundo Boal (2013), se converte em “um ensaio para a ação na vida real e não um fim em si mesmo” (p.18), pois esta é a sua essência. No *Teatro Invisível* as ações são realizadas teatralmente, porém, sua teatralidade não é revelada como tal para o público. O objetivo é provocar a interpenetração da ficção na realidade e vice versa sem que o público tenha consciência disso, daí a sua invisibilidade, que se torna possível, uma vez que suas apresentações ocorrem em espaços cotidianos de interação e troca como nos ônibus urbanos, metrô, estações de trem, rodoviárias, feiras livres, praças, avenidas, etc. Por fim, o chamado *Teatro Legislativo*, cujos procedimentos são uma mescla das técnicas propostas pelo teatro fórum com os rituais característicos das atividades desenvolvidas nas Câmaras e Assembleias Legislativas. Seu objetivo é influenciar, de algum modo, as decisões parlamentares, assim como propor a formulação de projetos de lei coerentes e viáveis.

É importante salientar que o teatro do oprimido costuma ser alvo de algumas análises que, entre outras coisas, criticam o fato de suas técnicas serem pouco elaboradas artisticamente ou, ainda, a ideia de que, como um pretense “ensaio para a revolução”, os jogos empregados no/pelo teatro do oprimido não conseguem proporcionar uma visão

ampla dos fenômenos sociais, pois, geralmente, dizem respeito a vivências específicas de um determinado grupo, o que acaba levando a soluções individualizadas ou localizadas. Ademais, muitas vezes, as soluções encontradas por seus jogadores para superar a situação de opressão apontam para questões que estão demasiado além das tomadas de decisão dos grupos envolvidos nos jogos propostos, ou seja, dependem da ação direta dos atores que operam nos espaços formais de participação e representação política. Entretanto, não é objetivo da presente reflexão aprofundar tais críticas nem, tampouco, analisar seus desdobramentos. Pretende-se aqui explicar como a arte em geral e, em especial, o teatro, pode se converter numa importante aliada na construção de métodos pedagógicos voltados para a emancipação dos sujeitos, assim como para a formação de atores políticos. Sendo assim, os jogos e técnicas do teatro do oprimido são de suma importância para este propósito, uma vez que seus objetivos guardam profundas similaridades com as propostas pedagógicas defendidas por Paulo Freire, especialmente no que tange à ideia de que tanto a educação, na visão freiriana, quanto o teatro para o Augusto Boal, podem contribuir sobremaneira no processo de transformação dos indivíduos em sujeitos construtores e transformadores da realidade.

Paulo Freire entendia a prática educativa como o exercício constante da produção e do desenvolvimento da autonomia de educadores e educandos. Para ele, a educação é transformadora porque ao ensinar o educador democrático aprende com seus educandos e estes, por sua vez, ao aprenderem, adquirem as ferramentas necessárias para

ensinar. Assim, a partir desta relação dialética, todos, educadores e educandos, se tornam potencialmente capazes de intervir na realidade na qual estão inseridos. E ao intervir nesta realidade com o intuito de adequá-la aos seus desejos e anseios, eles a transformam. Ao transformá-la, eles se transformam a si próprios. Este mesmo princípio está na base da concepção de Augusto Boal sobre a arte em geral e sobre o teatro em particular. Para Boal, a experiência artística é intrinsecamente transformadora, porque ao transformar a matéria-prima em arte, o sujeito desta transformação altera a natureza própria da matéria, dotando-a de novos significados. Nesse processo, o sujeito da transformação converte-se em artista, modificando a sua própria natureza, daí ele afirmar que o ato de transformar é transformador. De acordo com Boal (2009):

Se eu transformo a argila, o barro, a areia da praia e, com isto, faço uma estátua, estarei criando uma obra de arte, transformando a realidade. E o fato de transformar a areia em escultura, a mim me transforma em escultor. Agora sou artista. Se organizo os sons que ouço à minha volta ou aqueles que escuto no meu espírito, e se os ordeno no tempo, escrevo uma partitura, transformo a desordenada realidade sonora em canção, e o ato de transformar a natureza dos sons a mim me transforma em compositor [...] A mesma coisa acontece com o teatro, quando se trata de Teatro-Fórum, Teatro do Oprimido, quando o espectador se transforma em *espect-ator*, quando invade a cena e cria imagens ideais do que deseja que venha a ser a realidade, o seu real. O espectador entra em cena e transforma as imagens que vê e não ama – ele transforma em imagens que ama e deseja, imagens de uma sociedade justa, convival (p.116/117).

Tomando por base os princípios norteadores da pedagogia da autonomia proposta por Paulo Freire, assim como a premissa de que o ato de transformar por si só é transformador, aliada à ideia de que todo ser humano é artista, o grupo teatral **ATRUPEÇA** foi idealizado. Trata-se de um grupo que não tem a pretensão de formar atores ou outros profissionais de teatro, mas, sim, fomentar, por meio da experiência estética teatral inspirada no teatro do oprimido, mas não totalmente fiel a ele, debates e discussões acerca da realidade social, econômica e cultural na qual a Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) está inserida, dialogando direta ou indiretamente tanto com a comunidade universitária quanto com a comunidade externa aos muros da instituição.

Como consta no próprio nome da instituição, a UFRB está localizada numa área conhecida como Recôncavo (sítio situado no fundo de uma baía), região que nos tempos coloniais teve sua população nativa (indígenas da etnia tupinambá) violentamente massacrada e expulsa para que no local fossem implantados os grandes engenhos produtores de cana-de-açúcar, cultura agrícola que durante alguns séculos foi responsável pela riqueza da região e do Brasil. Nestes engenhos, a mão de obra escrava de origem africana era o motor que movimentava toda a produção. Por conta disso, a forte e significativa presença negra na cultura local é a principal e mais marcante característica da região até os dias atuais. Também no Recôncavo, de acordo com Tavares (2012), tiveram início as primeiras manifestações em prol da independência do Brasil. Em suas terras foram travadas importantes batalhas contra as

tropas do Exército brasileiro fieis ao rei de Portugal nos idos de 1822 e 1823. Apesar da sua imensa e diversificada riqueza artístico-cultural e da sua importância histórica para o Brasil, a região continua marcada por um passado oligárquico que insiste em se fazer presente. Hoje, conforme dados do Censo Demográfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2011), sua população amarga uma situação precária no que tange a inúmeros indicadores sociais, especialmente aqueles que dizem respeito à saúde, saneamento básico, educação, emprego e renda, o que acentua ainda mais as desigualdades na região.

Dentro desta realidade a UFRB foi implantada com uma missão de contribuir na redução, ou mesmo superação, das desigualdades sociais existentes na região do Recôncavo. O seu Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL), instalado na sede do município de Cachoeira, distante 110 km de Salvador, capital do Estado da Bahia, Brasil, com uma população de pouco mais de 16.000 habitantes, oferta os cursos de História, Cinema e Audiovisual, Artes Visuais, Museologia, Comunicação Social, Ciências Sociais, entre outros. Sua presença na cidade, mesmo depois de uma década de existência e a despeito de todas as ações já realizadas, continua controversa, sobretudo porque a universidade, numa atitude arrogante, típica do mundo acadêmico, percebe a comunidade cachoeirana e o seu entorno mais como objeto de pesquisa e menos como sujeitos detentores de saberes capazes de contribuir significativamente e efetivamente para o crescimento tanto da comunidade como um todo quanto da própria instituição. Sendo assim, o diálogo entre esses dois sujeitos (universidade e comunidade) se

constitui numa ação pouco profícua e, por vezes, até mesmo conflituosa. Nesse cenário o grupo de teatro Atrupeça foi concebido como uma atividade extencionista. Formado por professores, estudantes, técnicos do CAHL, como também, por estudantes do ensino médio da cidade, sua carta de apresentação ao público, de autoria do estudante de Ciências Sociais Alder Augusto, ex-integrante do grupo, deixa bem clara qual a sua proposta artística, assim como as ideias que tiveram influência na sua formação.

Respeitável público! Apresento a todos, a todas e aos desviantes indescritíveis o Grupo de Teatro do CAHL, o Atrupeça! Interação, reflexão e atuação política no esclarecimento de conflitos e de produção artística. Atrupeça é mais do que um grupo teatral. É um grupo de teatro que tem como interesse produzir peças; ser uma trupe de rua e, acima de tudo, de fazer atrupeçar os poderosos, questionando a dominação e o controle, seja do corpo, das emoções, das instituições econômicas, políticas e sociais. O nosso objetivo é ser a pedra, o choque, a mosca na sopa, a tomada do problema na perspectiva de uma reflexão. Atrupeça entende a arte como subversão e o teatro tanto como uma linguagem quanto uma ferramenta de transformação. O teatro para o Atrupeça não é uma mera representação do real, mas, sim, uma representação do irreal que se pretende real para, assim, estampar nossos próprios conflitos como possibilidade de pensar a vida, a sociedade e os problemas que enfrentamos no nosso dia a dia, tomando a oralidade e nossas peculiaridades como formas de refletir a organização de nossa cidade e de sua diversidade sociocultural. Tenho dito e sigo repetindo o Atrupeça vai continuar existindo como a possibilidade de interagir na cidade, trazendo novas ideias e promovendo a igualdade de oportunidade e de acesso àquilo que é produzido por um lado e àquilo que é vivido pelo outro. O Atrupeça é o limiar compulsório. Você vai ao empurrão, você tem que atravessar, à vontade, à toa ou na contramão, mas depois do escorregão,

da topada que levar, você num instante vai levantar sacudindo a poeira e promovendo a transformação.

A expressão que nomeia o grupo, Atrupeça, resulta da contribuição de cada um dos seus integrantes e advém de um jogo de palavras que mescla os significados do verbo tropeçar, que em sentido literal quer dizer dar topada com o pé, cair, e, em sentido figurado, sair do eixo, do lugar de conforto, como resultado da topada e/ou queda; do substantivo trupe, segundo o dicionário, conjunto de artistas, comediantes, de pessoas que atuam em conjunto, ou, ainda, companhia de teatro; e peça, enredo e/ou representação teatral, assim como ato que se pratica contra alguém, que no sentido atribuído pelo grupo, denota zombaria, escárnio, especialmente contra todo tipo de opressão e preconceito.

Formado em 2013, o Atrupeça nasceu da vontade de um grupo de indivíduos em contribuir com o fomento da produção artístico-cultural do CAHL e, também, da cidade de Cachoeira por meio de outras expressões artísticas como o teatro e a literatura, mantendo sempre o diálogo com aquelas já existentes tanto no centro universitário quanto nas expressões artísticas locais. Suas práticas, conforme já foi dito, se baseiam nos métodos preconizados pela pedagogia da autonomia, assim como nos jogos e técnicas propostas pelo teatro do oprimido. Como os integrantes do grupo não são profissionais de teatro adotou-se uma estrutura horizontalizada de ação, isto é, uma estrutura que permite a todos os integrantes compartilharem suas vivências pessoais e artísticas, assim como suas habilidades e competências. Cada um contribui com o

que tem e pode contribuir. Desta maneira, todos no grupo são educadores e educandos, mestres e aprendizes, diretores e dirigidos, atores e espectadores de todos. Não há hierarquia, nem controle, todos são livres para permanecer ou sair do grupo no momento em que achar oportuno, pois se entende que liberdade é fundamental para a criação e experimentação artística. Não há como estimular a autonomia nem promover a emancipação se a liberdade é tolhida. O que se exige dos seus integrantes é, tão somente, comprometimento no exercício de sua liberdade.

Apesar de a liberdade ser, por um lado, o ponto forte da proposta do Atrupeça, uma vez que é a base sobre a qual o grupo está teórica e metodologicamente assentado e, ao mesmo tempo, ser o princípio pelo qual as pessoas se sentem mais atraídas e estimuladas a participar; por outro, ela se constitui em um dos maiores obstáculos para a realização dos seus projetos. Por mais paradoxal que essa afirmação possa parecer, a liberdade é o ponto nevrálgico do grupo, que a todo instante vivencia no seu cotidiano a tensão entre liberdade e dominação perpetrada pela modernidade. Isso talvez ocorra porque, de uma maneira geral, há entre os brasileiros uma tendência em confundir a exigência de comprometimento com cerceamento da liberdade. A hipótese aqui aventada sugere que tal tendência resulta de um passado histórico profundamente marcado por autoritarismos diversos que fazem parte da realidade brasileira desde os primórdios da sua formação societária. Aliado a isso, acrescente-se o fato de que a história republicana do Brasil é repleta de golpes de Estado que instauraram por diversas vezes

regimes de arbítrio totalmente fechados a qualquer tipo de contestação, crítica e inovação, o que acabou por prejudicar, consideravelmente, a relação dos brasileiros com a liberdade e o seu pleno exercício.

Sendo assim, o Atrupeça, em seu pouco tempo de existência, vivenciou inúmeras crises geradas por fatores diversos. Algumas destas resultaram do fato, já aludido anteriormente, de que muitos estudantes não estão habituados a estabelecer com os docentes uma relação verticalizada dentro dos espaços de ensino e aprendizagem. Por conta disso, propostas voltadas para a desconstrução dessa verticalidade costumam ser mal interpretadas e, em alguns casos, rechaçadas pelos próprios estudantes. Além disso, a falta de experiência dos seus integrantes dificultou, sobremaneira, a aplicação dos jogos e técnicas propostos pelo teatro do oprimido nas experimentações do grupo, que nos primeiros momentos vivenciou uma sucessão de erros que para alguns indicava que o grupo não sabia o que queria nem para onde desejava ir. Esta percepção resultou no desligamento total de muitos dos seus membros, seja por não acreditarem ou não se identificarem com as ideias propostas; seja por esperarem mais do que o grupo poderia de fato oferecer naqueles momentos iniciais.

Estas crises quase resultaram na extinção do grupo, mas também foram demasiado significativas para o seu processo criativo. Alguns projetos foram abortados bem no meio do seu processo criativo, a exemplo da montagem do texto *A lira dos vinte anos*, escrito por Paulo César Coutinho, que retrata a trajetória de cinco estudantes que trocaram a militância no movimento estudantil pela luta armada em

plena ditadura militar; o que era bastante oportuno naquele momento em que o Brasil relembra os cinquenta anos do golpe civil-militar de 1964. O mesmo ocorreu com o texto *Doroteia*, do Nelson Rodrigues, que discorre, entre outras coisas, sobre repressão sexual e violência familiar. Outros projetos, porém, surgiram exatamente para superar a crise. Com o número cada vez mais reduzido de integrantes, o grupo decidiu criar seus próprios textos com vistas a atender às suas necessidades específicas. Assim, inspirando-se no texto rodriguiano *Valsa nº 6*, o grupo criou o monólogo *Uma outra valsa*, no qual uma travesti relembra as histórias de violência das quais foi vítima a vida inteira. Da mesma maneira se elaborou um roteiro teatral em que se aboliu a palavra falada ou cantada para privilegiar tão somente o corpo e todo seu potencial expressivo. Fundamentado na vivência dos próprios integrantes do grupo, esse roteiro visa debater temas como violência, racismo, homofobia e intolerância religiosa. Também está em fase de criação um texto baseado na obra do escritor japonês Yukio Mishima.

Como é possível notar, as crises apontaram novos caminhos para o Atrupeça, aproximando-o, inclusive, da estética proposta pelo teatro experimental concebido pelo diretor polonês Jerzy Grotowski, para quem o teatro deve aceitar sua pobreza, despojando-se de tudo que não lhe é essencial, e a representação, por sua vez, deve se assumir como um ato de transgressão. Hoje, o grupo está restrito a um número reduzido de integrantes que trabalham para viabilizar seus projetos. Estes alimentam um desejo superlativo de construir práticas pedagógicas inovadoras e de contribuir com a produção artístico-cultural da universidade e da

comunidade na qual ela se encontra, levando sempre em consideração o princípio norteador de que a educação e a arte são potencialmente emancipadoras e libertadoras, e, por isso mesmo, transformadoras, sobretudo quando conjugadas. Entretanto, para que a atividade teatral e, do mesmo modo, a atividade pedagógica ganhem tais contornos é necessário que os sujeitos envolvidos no seu processo de criação e expressão – atores e espectadores/educadores e educandos – assumam a postura de eternos buscadores, para quem a busca incessante, ao invés de cansaço, se converte em impulso e estímulo para trilhar as veredas do conhecimento, seja este oriundo dos espaços formais de educação ou não. Mas, como escreveu o Caetano Veloso, precisamos estar atentos e fortes, caso pretendamos nos tornar artistas da nossa existência, pois não há tempo de temer a morte.

Bibliografia:

BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BECK, Ulrich. A reinvenção da política: rumo a uma teoria da modernização reflexiva. In: GIDDENS, Anthony; BECK, Ulrich; LASH, Scott. **Modernização reflexiva**: política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **O teatro como arte marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOBBIO, Norberto. **A era dos direitos**. Rio de Janeiro: Campus, 1992.

BOURDIEU, Pierre. A juventude é apenas uma palavra. In: **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

CACHIN, Olivier. **L'offensive rap**. Paris: Éditions Gallimard, 1996.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro**: provocação e dialogismo. São Paulo: Editora Hucitec/Edições Mandacaru, 2011.

DOMINGUES, José Maurício. **Interpretando a modernidade**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1996.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

_____. **Ação cultural para a liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

GROPPO, Luís Antônio. Juventude e Modernidade. In: **Juventude**: Ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro pobre**. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2013.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento**: a gramática moral dos conflitos sociais. São Paulo. Editora 34, 2003.

INSTITUTO Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Brasil. **Indicadores sociais municipais**: uma análise dos resultados do universo do censo demográfico 2010. Rio de Janeiro: IBGE, 2011.

KITWANA, Baraki. **The hip hop generation**. New York: Basic Civitas Book, 2003.

MANNHEIM, Karl. "O problema da juventude na sociedade moderna". In: BRITO, Sulamita de (org.). **Sociologia da Juventude**. v.1, p.69-94. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

MELUCCI, Alberto. Juventude, tempo e movimentos sociais. In: **Revista Young**, Estocolmo, v.04, n. 02, p. 03-14, 1996.

PAIS, José Machado. Buscas de si: expressividades e identidades juvenis. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes; EUGENIO, Fernanda (Orgs.). **Culturas juvenis: novos mapas do afeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

RAWLS, John. **Justiça como equidade**: uma reformulação. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ROVERI, Fernanda. **Barbie na educação de meninas**: do rosa ao choque. São Paulo: Annablume, 2012.

TAVARES, Luiz Henrique Dias. **Independência do Brasil na Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2012.

TAYLOR, Charles. **Multiculturalism**. New Jersey: Princeton University Press, 1994.

TOURAINE, Alain. **Crítica da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1994.

From Crime to Punishment and Back: Lights of Comedy, Shades of Tragedy in *The Merchant of Venice*

Nuno Pinto Ribeiro

Oporto University/ C. E. T. U. P.

1. The Taming of the Jew.

If one wishes to explore a common ground in Justice, its structure and proceedings, and representation, its direction choices and devices, *The Merchant of Venice* may be seen as an obvious case in point. Elizabethan drama is pervaded by a structural dialogical configuration that joins performance and rhetoric, and the rival arguments of performed conflict suggest *in limine* distribution of alternative visions of issues under debate and consideration; to that extent, too, stage and court are kindred places, but when the trial scene has a deliberate role to play in the action of the play, the claims of both sides of a controversial disputation invite readers and audiences to assume the role and responsibility as judges. Law calls for enforcement in court, sometimes with the sense of balance required by the delicate elusive nature of the case, as when life and incorporeal personal property are at a stake and the production of a verdict becomes particularly a delicate job, and authority has many times to rely on the appropriate precedent case law; along similar lines, the text of the play only achieves its consummation on the stage, the site of its ultimate ‘application’, and its reading and understanding, always founded on the never-ending cross-fertilization of

page and stage, goes hand in hand with the authority of the long course of its spectacular expression. The Restoration and the Eighteenth Century didn't hesitate in the drastic refashioning of works seen as the genial but crude product of a rough social and historical context, but in our time, ostensive creative and iconoclastic inflections to the received tradition excepted, the prevailing allegiance to textual form and meaning cannot ignore the disturbing displacement in personal responsiveness and social inclinations that separates us from the Elizabethan values, emotions and cultural references. Comic celebration and tragic reconciliation do not operate as firm categories – in Shakespeare and his fellow dramatists they never did, in spite of the reasonable functional tripartite division established in the *First Folio* of 1623 – *Comedies, Histories, Tragedies* –, and each play is, in many ways, a world of its own, as Stanley Wells stresses in the opening considerations of his General Introduction to each volume of the Penguin Shakespeare; this does not make it any easier for us to examine dramatic subgeneric denominations. What was for Elizabethans a source of laughter and pure entertainment may be for us a matter of embarrassment. Henry V is certainly the glorious hero of Agincourt, the strict agent of an imperative justice in the field of war, but readers and audiences today are comfortably enough to be fond of him only in the distance in time; Hal and Poinz may be very funny for the crowds of London used to the delights of violent entertainments and the bloody spectacles of public executions (such as the passion play of the capital punishment of Roderigo Lopez, the Portuguese physician of Elisabeth I accused of plotting against her

queen, an episode that certainly stimulated the Jewish theme on the English stage) but their tricks against the poor Francis in the tavern would not work out just as innocent practical jokes today. The Jew is a figure with a long tradition as a scapegoat, exorcised in carnivalesque celebrations, in popular festivities since the Middle Ages, and a privileged target of scorn and fury¹. Sources of *The Merchant of Venice* generally accepted include the story by the Italian novelliere Ser Giovanni Fiorentino *Il Pecorone* (1558), paying homage to that tradition, and Christopher Marlowe's savage farce *The Jew of Malta* (1593?) and its revivals, a relevant moment in this long story, may also have encouraged Shakespeare's creation. The title page of the first version in print of the text lays stress on the Jew and his cruelty (Q1, printed in 1600, called it a 'history' ²suggesting Shylock as the protagonist), and the uncertain bloody outcome of his revenge gratified the strongest populist emotions. Expectations seemed to give full vent to the image of the Jew as an ogre and the incarnation of the devil. *The Merchant of Venice* was to be *The Taming of the Jew*. To cancel or mitigate this uncomfortable feeling, scholars and readers have tried to see in the character a specific and unique figure rather than a type of ethnic or cultural impersonation, and performances, a testing site of apprehended consensual meanings, have tended to alleviate distressing suggestions in a redeeming operation that returns to the dramatist the acceptability of modern values and taste.

¹See, *inter alia*, BRISTOL, Michael, *Carnival and Theatre: Plebeian Culture of Authority in Renaissance England*, New York and London, Routledge, 1985, p. 51.

² The most excelente/ Historie of the Merchant of Venice. / With the extreme crueltie of Shylock the Jew/ Toward the said Merchant, in cutting a iust pound/ of his flesh: and the obtaining of Portia/ by the choyce of three chests. / As it had beene divers times acted by the Lord/ Chamberlain his Servants. / Written by William Shakespeare, ... Except when otherwise specified, textual quotations refer to John Russell Brown edition (*The Merchant of Venice*, London, Methuen & Company, The Arden Shakespeare, 1976).

John Barton, in his experience as director, rules out any anti-Semitic quality of the play. A long quoting summarizes the issues under consideration:

Many people feel it's deeply anti-Semitic and ought not to be performed. Others react the other way and say that, if you read the text aright, Shylock the Jew is intended by Shakespeare to be a sympathetic and even a heroic character. It's often played like that, so you can take your choice. I have directed the play at different times with Patrick Stewart and with David Suchet. Each of them played Shylock though neither of them saw the other in the part. So we should all declare at the outset what we believe Shakespeare means us to feel about the character. We believe that he shows Shylock as a bad Jew and a bad human being, but that this in itself does not make the play anti-Semitic. If we thought to be so we would not have done it. Anti-Semitism is certainly expressed in the play by some of the characters, but of course that doesn't mean that Shakespeare himself approves of what they are saying. They are two other Jews in the play, Shylock's daughter, Jessica, and Tubal; Shakespeare doesn't take any anti-Semitic view of them. But Shylock is a would-be murderer, who refuses to show any mercy to Antonio, the merchant and his intended victim. Those who try to justify Shylock have to work very hard to get round that, though they usually feel that they can do so'³.

But there is no common belief even concerning this production of 1981: Patrick Stuart emphasises the universal condition of the alien, the need to liberate the play from any limiting obsessive Jewishness and therefore to rescue Shylock from a mere symbolic status, since he is 'an outsider who happens to be a Jew', and David Suchet, a Jew himself,

³BARTON, John, ed., *RSC in Playing Shakespeare*, London and New York, Methuen in association with Channel Four Television Company, 1984, p. 169.

replies that 'I would say that as Shylock I'm not an outsider who happens to be a Jew but because I'm a Jew. The Jewish element in the play is unavoidable and very important'⁴. Performances find the ways to stress the humanity and loneliness of the Jew among his enemies: the provocation of revellers wearing masks of pig's heads and perhaps sausages on poles, in an outrageous act of sacrilege when Jessica renounces her father and the religion of her nation and her ancestors and elopes from Shylock's house to join Lorenzo, conveniently provided with her father's jewels and riches, in II. 6., Solanio's joyfull report of the Jew's disgrace with the shapes or noises of the vile crowd rejoicing in sadistic outburst in the background, in II. 8., the devastated man, dishevelled and with his clothes in disorder, mad and worn out in distress and suffering before the cynical conspirators, with a hostile crowd threatening him or even harassing and afflicting him, in III. 1., the scene that contains the famous speech 'I am a Jew. Hath not a Jew eyes? Hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions? ...'), or, in the same scene, the news from Jessica by messengers in cheer and bliss, or the promptness Jessica abandons his father and the zeal with which she exposes him before his new brethren in the faith⁵. And specially impressive for generations to come was the cry of anguish of Laurence Olivier's Shylock (Jonathan Miller, National Theatre, 1970): after leaving the stage, this excruciating expression of pain of a man deprived of his spiritual life froze the members of the court, who kept

⁴*Idem, ibidem*, p.171.

⁵ See notes to these passages in EDELMAN, Charles, ed. ,*The Merchant of Venice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, *passim*.

silent for some heavy unbearable moments. Prejudice and discrimination are not to be circumscribed to the active barbarous instinct of destruction given full vent, as depicted in recent European history: ‘...an anti-Semitic work of art as one that portrays Jews in a way that makes them objects of antipathy to readers and spectators – objects of scorn, hatred, laughter, or contempt’, is the definition put forward by Derek Cohen⁶, and I am not impressed by the historically established fact that members of the Jewish community in London at the time were not conspicuous or felt to be a heretic, political, moral or economic threat (by the way, Roderigo Lopez, was suppressed not because his religious or cultural nonconformity but for alleged treason involving the Spanish connection – and, perhaps, for the biased obstinate attitude of the Earl of Essex, a cornerstone of the rigged trial that in 1594 sentenced the Queen’s physician to death – this last note paving the way to some speculation concerning the trial in Act IV in *The Merchant of Venice*⁷). As a matter of fact, the circumspection of a small group without an audible voice, perhaps as alien and improbable as a daily presence as the sensational redskins in comics and Westerns a generation ago, made it appropriate for dramatists to lick the cake and have it: without much risk or fuss, the old scapegoat could be brought to the stage. The subject is obviously relevant to the reading and evaluation of the nature of the central trial scene in the play, and at this juncture one can say that David Suchet has a good point: ‘Shakespeare never lets the audience or the

⁶Shylock and the Idea of the Jew, in MARCUS, Leah S. , ed. , *William Shakespeare, The Merchant of Venice*, New York and London, W. W. Norton & Company, A Norton Critical Edition, 2006, p. 194.

⁷MOODY, A. D. ,*Shakespeare: The Merchant of Venice*, London, Edward Arnold, Studies in English Literature 21, 1964, pp.18-19.

other characters forget the Jewish thing. You only have to look at the trial scene where he's called 'Shylock' only six times but 'Jew' twenty-two'⁸. The word 'Jew' is not dispassionate or neutral in the context of the play, and 'the Jew' as a recurrent address, especially when coupled with 'devil' and 'villain', deprives the addressee of his human qualification and stresses his vulnerable condition of outsider and outcast to be.

Intolerance and distrust mark the very beginning of the action. The thoughtful and melancholy Antonio, possessed with a mysterious despondency his jolly good fellows can only assign to the merchant's anxiety that risks his fortune in so many ships on the capricious sea ('ventures', 'merchandise', 'fortune', and words and expressions of the same semantic area establish the cultural and economic matrix of the society depicted in the play), cannot find a partner among Christian traders to sponsor his dearest friend, Bassanio, in his quest of the golden fleece, the rich, fair and virtuous lady (by that order, in Bassanio's speech, I. 1. 161-163) that waits in the fairy land of Belmont (the place of harmony and supposedly beyond the economic contingency of Venice seems, however, to work as an adamant of riches brought by the many Jasons in competition) for the Prince Charming that may make the right choice among three caskets, marry her and so release her from the bond imposed by her father. Shylock is a last resort, and mutual distaste and old grievances delineate a frame of reference that would make the contract a dubious prospect. The reasons of the creditor are based on

⁸BARTON, John, *ibidem*, p.171.

religion, hurt feelings of the member of a repressed community and resentment against economic practices that reject and damage usury:

How like a fawning publican he looks.
I hate him for he is a Christian;
But more, for that in low simplicity
He lends out Money gratis and brings down
The rate of usance here with us in Venice.
If I can catch him once upon the hip,
I will feed fat the ancient grudge I bear him.
He hates our sacred nation and he rails
Even there where merchants most do congregate
On me, my bargains, and my well-won thrift,
Which he calls interest. Cursèd be my tribe
If I forgive him.(I. 3. 38-49)

Antonio, when reminded of past abuses ('You call me misbeliever, cut-throat dog, / And spit upon my Jewish gaberdine, / .../ You spurned me.../You called me a dog, ...'), corroborates with conviction his fervent animosity ('I am as like to call thee so again,/ To spit on thee again, to spurn thee too.'). No mercy when the essence of the enemy would make it a vain gesture ('The devil can cite Scripture for his purpose', the sponsor in the strange bond 'in a merry sport' had said, conjuring a formula of disquieting familiar evocations). For Launcelot Gobbo, Shylock is 'a kind of devil' (II. 2. 20), for Solanio he is 'the dog Jew' (II. 8. 14), for Jessica the house she is about to leave in secret is hell (II. 3. 2), and this abhorrence does not concern the ruthless Jew only ('Here comes

another of the tribe. A third cannot be matched, unless the devil himself turn Jew', remarks Salerio when Tubal enters, at III. 1. 70-71).

2. *The Quality of Mercy*

Outsiders have not an easy life in Venice. What would happen to a Jew found guilty of spurning and abusing a Christian? And Jessica, the shrewd unruly daughter that carries her father's jewels in the night, seems not to deserve any kind of social disapproval (Christians rejoice in her success and timely elopement). Crime is not an objective deed in face of the law, and in the trial scene we will know that specific norms apply to outsiders. In the court of Venice drawbacks of justice are exposed with disarming irony. The dialogue between Antonio, the defendant, and the Duke, who is supposed to keep a strict impartiality in the session, lays bare the emotional involvement of the judge –

I am sorry fot thee. Thou art come to answer
A stony adversary, an inhuman wretch,
Uncapable of pity, void and empt
From any dram of mercy.

-, Shylock's arrival is met with an act of sheer intimidation – 'Make room, and let him stand before our face.' – and an exhortation which lacks any persuasive force. The 'strange apparent cruelty' of the complainant should give way to 'human gentleness and love' and to a 'gentle answer'. But the obstinate Jew has sworn by the holy Sabbath (the solemn rites and sinister practices in the synagogue are, according

to Cohen, an impressive sign of the anti-Semitic nature of the play), and he invokes his formal privileges granted in the bond (an extravagance that ostensibly jeopardizes non alienable and corporeal property). The court cannot disclaim jurisdiction power and has to respond to the challenge of a cause with the tried and true promise of impending shocking disaster. Antonio himself, under the burden of bankruptcy and misfortune, was well aware of the dictates of formal justice and the unassailable position of his enemy:

The Duke cannot deny the course of law,
For the commodity that strangers have
With us in Venice, if it be denied,
With much impeach the justice of the state,
Since that the trade and profit of the city
Consists of all nations. /.../(III. 3. 26-31).

The unrelenting creditor is obsessed in carrying out his prerogatives in court ('I will have my bond'), and his reliance on the pragmatic duty of justice is certainly well founded. 'He plies the Duke at morning and night,/ And doth impeach the freedom of the state/ If they deny him justice, as Solanio reports, and later on he will overtly demand the literal fulfilment of his rights, no matter what the foreseeable consequences may be ('If you deny me, fie upon your law!', IV. 1. 101). And when the Duke is about to dismiss the court and provide the plaintiff full satisfaction, the *deus ex machine* arrives in the form of Balthasar, that is to say, Portia in the disguise of a 'learned doctor' from

Rome. The newcomer is supposed to be the forensic expert summoned to the court to the task of legal textual interpretation, but this expectation will soon be evaded by his surprising authority and assertive behaviour. 'Which is the merchant here? And which the Jew?' seems to go beyond a legal form of address simply devised to confirm identity of the real parties in interest, and since facts are proved, lawfulness of the petition and its penal clause established and jurisdiction power confirmed, a satisfactory outcome of the case would only prevail if Shylock were to show mercy to mitigate the justice of the play, as the disguised Portia urges him to do, in the celebrated passage opening with

The quality of mercy is not strained,
It droppeth as the gentle rain from heaven
Upon the place beneath. It is twice blest,
It blesseth him that gives and him that takes. (IV. 1. 181-184)

The complainant is not willing to attend a lecture – by the way, the calculated discursive structure of Portia's speech insinuates a prearranged attitude, Portia is there with a mission, the merciful conversion of the Jew; Shylock's recent experience is not favourable to such exercises in morals and Christian doctrine, and he had been raised up in a hard-boiled school. If the plaintiff does not relent and assumes with fervour the literal enforcement of the law and the text of the bond – 'My deeds upon my head! I crave the law,/ The penalty and forfeit of my bond.' – and if it is clear and convincing that '...There is no power in Venice/ Can alter a decree establishèd.', IV. 1. 215-216), it is then time

for an appropriate response bringing to the fore the ultimate effects of an obsessive approach. The proceeding will be orchestrated by the talented *agent provocateur* that exposes the clash between the flexibility of the spirit and the sterility of the form, suggestively the contrast between the Old and the New Law. It is certainly ironic that the argument is introduced to a member of a community whose faith and tradition are based on textual exegesis and interpretation, as Jean-Loup Rivière stresses when introducing the French translation of the play⁹, let alone the fact that the principle ‘an eye for an eye, a tooth for a tooth’ so vituperated in the court has historically a sense of moderation and control in retaliation, ‘let not evil to hit your enemy exceed evil done to yourself’; but what impresses readers and audiences is that the triumph of Antonio’s cause is the fruit of the utmost manipulation of formalistic devices: only theatre and performance, that is to say, deceit and usurpation of identity, pave the way to the providential intervention of the astute lawyer. One still keeps in mind that stealing his father’s riches, and eloping from Shylock’s house was not embarrassing for Jessica, only in her ‘exchange’ was any sense of shame to be found (II. 6.).

From then on the forensic expert becomes the attorney, acts by proxy for the defendant’s sake. He had already insinuated in the open pressure on Shylock – ‘Then must the Jew be merciful’, IV. 1. 179 - that a fair trial was not in store for the petitioner. A strange cause, indeed, promiscuous when joining the voices of interested persons and of intruding third parties (above all the impertinent and, in many ways,

⁹William Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, texte français de Jean-Michel Deprats, Sand, Comédie Française, Le Répertoire, 1987, p. 8.

infamous Gratiano, or even an involved crowd taking sides for ‘poor Antonio’, directions can make much of the scene). The authority of this young doctor in law is made conspicuous in the way he goes without the judge and addresses directly one of the sides: ‘Tarry a little, there is something else.’ (I. 1. 202), he warns peremptorily, before introducing the restrictive conditions of the enforcement of the Jew’s prerogative and the legal frame of the bond’s execution. An old aphorism states that a bad deal may sometimes be preferred to a good verdict, and the composition of differences in court is very often the outcome of delicate ponderous negotiation, but this case requires an expedient move, ‘To do a great right, do a little wrong’ (IV. 1. 213), as Bassanio asks the Duke. The defendant surrenders himself to his fate, the complainant refuses to accept twice and thrice his money, and horror seizes the court when the victorious petitioner sharpens his knife. Sophistry and the imposition of unfeasible prerequisites, duly served by the most formalistic legal support, will do the job. The apparent solid case had made Shylock go both without any *exordium*, since the judge and the court would not need to be ingratiated, and *narratio*, given the unassailable position of the issue: he just reaffirms his case with a hubristic confident *confirmatio*, as Quentin Skinner suggests¹⁰. And so Antonio, this way protected by the improbable attorney, and Shylock, still self-dealing, and now interrogated by what seems the arts of a hostile prosecutor, change places in the court design and the nature itself of the cause changes. The issue was at first a mere *constitutio juridicalis*, obvious in its form and

¹⁰SKINNER, Quentin, *Forensic Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 212-213.

meaning, but it becomes a *constitutio legalis* or *legitima*, requiring interpretation and exegesis¹¹. It is now a penal case and the Jew is the culprit when discrimination against outsiders is finally invoked:

It is enacted in the laws of Venice,
It be proved against an alien
By direct or indirect attempts
He seek the life of any citizen, ... (IV. 1. 345-348).

The verdict is supposed to acclaim the quality of mercy, that is not constrained, in Portia's speech, but this persuasive intention clashes against the parody of forgiveness and good-will: 'Down therefore, and beg mercy of the Duke' (IV. 1. 360). Wayward path and crooked ways: 'I was never yet more mercenary', will Portia say later, in a suggestive play of 'mercy' and 'mercenary'¹². As a matter of fact, the case and complainant's response could have been lead in a very different way:

'If Shylock had been told at the outset of the criminal liability he faced under the statute, he would have torn his bond and left the court. But he did not have the guidance of Portia's voice. Just as Portia entices Bassanio toward the correct physical casket of lead, she entices Shylock away from the correct rhetorical casket of mercy. We begin to wonder if any choice can be made in Portia's presence that is inconsistent with her will'.¹³

¹¹About this distinction, *vide* SKINNER, Quentin, *ibidem*, pp. 54-55.

¹²MOODY, A. D. *Shakespeare: The Merchant of Venice*, London, Edward Arnold, *Sudies in English Literature* 21, 1964, p.12.

¹³YOSHINO, Kenji, *A Thousand Times More Fair, What Shakespeare's Plays Teach Us About Justice*, New York, HarperCollins Publishers, 2011, P.46

And what perhaps ‘muddles the scheme’ of an episode of attempted redemption is that it is theologically unsound that the rooted nature of a devilish beast of prey may change by any act of conversion. Even Jessica, that replicates in a more substantial expression as a character traditional partner figures of the old malignant father, like the simpleminded Abigail, Baraba’s daughter, of *The Jew of Malta*, and that can only be virtuous by becoming a Christian, would be a difficult case in face of doctrine and stereotype, requiring an obstinate exercise in emphasizing differences and overcoming resilient cultural representations, as Mary Janell Metzger convincingly argues¹⁴. Was the audience interested in putting in perspective the logic and rigged technicalities of such a court? Or in scrutinizing the substantiality of the conversion of Shylock? Perhaps not. Assuming that Shakespeare’s following the rules of rhetoric by the book was forcibly attached to an interpretative exegesis forced upon audiences is not a very convincing view, it is perhaps appropriate to take into account the illuminating force of historical context and quote David Wotton’s scepticism concerning Quentin Skinner ingenious book:

‘It would be helpful here to consider some of the basic principles of the English law in Shakespeare’s day. There were as yet no rules of evidence: hearsay evidence, for example, was admissible in court. There was no “beyond reasonable doubt” test, and indeed no legal presumption on innocent until proven guilty. The prosecution was under no obligation to produce witnesses for

¹⁴ ‘Now by My Hood, a Gentle and No Jew’: Jessica, *The Merchant of Venice*, and the Discourse of Early Modern English Identity, *Publications of the Modern Language Association of America*, volume 113, number 1, 1998, pp. 52-63.

cross-examination: Sir Walter Raleigh was found guilty of treason on the evidence of a single witness who was not produced in court. Witnesses for the prosecution testified on oath; those for the defense did not. Prisoners had no right to know the evidence against them before trial (the key piece of evidence against Raleigh was sprung on him during the trial), no right to representation, and no right to speak last in their own defence. Trials lasted at most a few hours, often only a few minutes. No wonder Raleigh referred what he called “the cruelty of the laws of England”¹⁵.

Shylock is then not punished for disrespecting the rituals of forensic speech and the dignity of the court. That would perhaps exempt representation of law and verdict of any suspicious tinge and give some substance to the comforting idea that the play is a work of open interpretative configuration; and the anti-Jewish parable would find in farce a weighty mitigating circumstance. In a way the text is an accomplished version of Shakespeare’s dialogic imagination: its fortunes, good or bad, display a huge range of contradictory possibilities. The tripartite balance that joins the choice of the three caskets, Shylock’s three options in court and the three rings (belonging to Nerissa, Portia and Shylock), that Kenjy Yoshino sees in the action of the play, tend to favour an accepted tradition of folk-lore and to legitimize the exorcism of the kill-joy¹⁶. However, the face of the hero does not easily merge into the abstract construction of a psychological type, it goes, sometimes unpredictably, well beyond those reassuring limits. This is the

¹⁵WOTTON, David, ‘No Justice, Varied qualities of argument when an intellectual historian turns to Shakespeare’, *The Times Literary Supplement*, December 12, 12 2014, No. 5828, p.4.

¹⁶YOSHINO, Keny, *A Thousand Times More Fair, What Shakespeare’s Plays Teach Us About Justice*, New York, HarperCollins Publishers, 2011, pp. 41-42.

predicament of comedy and the dilemma of successful popular commercial theatre: nasty boys throw the stones in jest, but frogs die in earnest, as the oriental proverb says. And Shylock's long irregular course has made him a central myth in Western culture and imagination, as John Gross eloquently illustrates¹⁷. Derek Cohen gives voice to this disturbing feeling:

'The most troubling aspect of the contradictory element of *The Merchant of Venice* is this: if Shakespeare knew that the Jews were human beings like other people – and the conclusion of the play suggests that he did – and if he knew that they were not *merely* carriers of evil but human creatures with human strengths and weaknesses, then the play as a whole is a betrayal of the truth. To have used it as a means of eliciting feelings of loathing for Jews, while simultaneously recognizing that its portrayal of the race it vilifies is inaccurate or, possibly, not the whole truth, is profoundly troubling. It is as though *The Merchant of Venice* is an anti-Semitic play written by an author who is not an anti-Semite – but an author who has been willing to use cruel stereotypes of that ideology for mercenary and artistic purposes'¹⁸.

Shades of tragedy haunt this comedy, and this highlights the homology established between performance as interpretation and jurisprudence as exploration and fixation of meaning. Actors and directors struggle for appropriate or credible significance inscribed in words and texts: this is their case law; judges and jurists in their forensic

¹⁷*Shylock, Four Hundred Years in the Life of a Legend*, London, Chatto&Windus, 1992.

¹⁸COHEN, Derek, 'Shylock and the Idea of the Jew', in MARCUS, Leah S. , ed. , *William Shakespeare, The Merchant of Venice*, New York and London, W. W.Norton& Company, A Norton Critical Edition, 2006, p. 206. In the same way, Arnold Wesker on commenting his choices in *Shylock* : 'The portrayal of Shylock offends for being a lie about the Jewish character. I seek no pound of flesh but, like Shylock, I'm unforgiving of the play's contribution to the world's astigmatic view and murderous hatred of the Jew', WESKER, Arnold, *The Journalists, The Wedding Feast, Shylock*, London, Penguin Books, Penguin Plays, 1990, p.179.

practice and in legal exegesis, both in the field of the Roman Law and in the scope of the Common Law, activate their creative proficiency in the search of the law of the case to make sense of the opacity of the rule or the vagueness of textual formulation. Extensive application and analogical interpretation within the limits and rationale of the law pave the way to the overcoming of formalistic drawback. Rhetoric, performance, and the pursuit of textual meaning in *The Merchant of Venice* tend, after all, to illustrate the same dialectics of justice and mercy.

Bibliography:

BARTON, John, ed. , *RSC in Playing Shakespeare*, London and New York, Methuen in association with Channel Four Television Company, 1984.

BRISTOL, Michael, *Carnival and Theatre: Plebeian Culture of Authority in Renaissance England*, New York and London, 1985.

BROWN, John Russell, ed. ,*The Merchant of Venice*, London, Methuen & Company, The Arden Shakespeare, 1976.

COHEN, Derek, 'Shylock and the Idea of the Jew', in MARCUS, Leah S.ed. , *William Shakespeare, The Merchant of Venice*, New York and London, W. W. Norton & Company, A Norton Critical Edition, 2006, pp. 193-206.

EDELMAN, Charles, ed. ,*The Merchant of Venice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

GROSS, John, *Shylock, Four Hundred Years in a Life of a Legend*, London, Chatto&Windus, 1992.

METZGER, Mary Janell, "Now by My Hood, a Gentle and No Jew' Jessica, *The Merchant of Venice*, and the Discourse of Early Modern English Identity', New York, Publications of Modern Language Association of America, volume 113, number 1, 1998, pp. 52-63.

MOODY, A. D., *Shakespeare: The Merchant of Venice*, London, Edward Arnold, Studies in English Literature 21, 1964.

RIVIÈRE, Jean-Loup, *apud Le Marchand de Venise*, textefrançais de Jean-Michel Deprats, Sand, ComédieFrançaise, Le Repertoire, 1987.

SKINNER, Quentin, *Forensic Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

WESKER, Arnold, *The Journalists, The Wedding Feast, Shylock*, London, Penguin Books, Penguin Plays, 1990.

WOOTON, David, 'No Justice, Varied qualities of argument when an intellectual historian turns to Shakespeare', *The Times Literary Supplement*, December 12, 12 2014, N° 5828, pp. 3-5.

YOSHINO, Kenji, *A Thousand Times More Fair, What Shakespeare's Plays Tell Us About Justice*, New York, HarperCollins, 2011.

PARADISE LOST

In Africa and in Europe, with Brett Bailey, the Mesmerizer, in Charge

Kalina Stefanova,
National Academy for Theatre and Film Arts, Sofia

Abstract:

This article aims at introducing the extraordinary talent of South African director Brett Bailey by recreating the second installment of his Exhibit series – a unique art-and-politics event that has been stunning and disconcerting European audiences – and by presenting a firsthand account of the main developments in his work, from his first show *Zombie* until now.

The life-changing and conscience-awakening event – the Exhibit Series (Exhibit A and Exhibit B) by the South African director Brett Bailey – at the background of his oeuvre, from his first show in Cape Town in the mid 1990s till today.

It's because of people like Brett Bailey that authorities have been wary of the arts, and especially theatre, and censorship has been flourishing throughout the centuries. It's because of people like Brett Bailey that the "dogmas" of moral relativism haven't been able to (and hopefully won't) fully take hold of people's system of values. For would you call relatively bad the following fact: in the Belgian Congo Free State, at the turn of the 20th century, when the native Africans laboring over

the production of timber, rubber and ivory (to be shipped to Europe) did not manage to meet their weekly quota, they had their hands cut off? Or, if that is not convincingly enough of an absolute evil, how about this: in the German South West Africa of the same time, the punished native Herero men were decapitated and their heads were sent in sacks to the Herero women's camp, where the inmates had to boil them and scrape off the flesh with shards of glass; then the skulls, packed in wooden boxes, were sent to universities and museums in Europe in order to serve as items of proof in the "scientific research" on the black race's inferiority? It was in this same place and time that the first official genocide of the 20th century was carried out and the word "concentration camp" in German was used. As late as 2010, after lengthy negotiations, Namibia received back 69 skulls, kept until then in the cellars of the Charité University of Berlin and the University of Freiburg.

These conveniently forgotten (in the First World!) facts and many more of like kind have been emerging in an extraordinarily powerful way in

The Exhibit Series:

The Overdue Real Encounter of Europe with Brett Bailey (and with Itself).

Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika, a "meditation on the dark history of European racism in relation to Africa", was first staged in Vienna in 2010. The location was an abandoned wing of the

Ethnographic Museum. This as an echo of the colonial-times “human zoos” in Europe (from the mid 19th century till WWII) and the Apartheid practice of showing “samples” of the black “subhuman” species alongside minerals, animals and plants in the museums of natural history while the artifacts of the white presence in South Africa were displayed in the cultural history museums. Exhibit A then visited the consciences of other European nations.

In 2012, it was transformed into Exhibit B – a version expanded to incorporate atrocities from the Belgian and French Congos. “An emotional shock” *Le Monde* called it after it was displayed in France, and *Le Soir* suggested that it “should run for months so that all government ministers and scholars can attend.”

And so that as many regular European citizens as possible could join them too! – I would add. Because the majority of us have come to take the so to speak “old riches” of the continent for granted – as something we are simply entitled to by virtue of our privileged birthplace – without ever questioning the moral aspect of their origin. Viewed from that perspective, “the plight of African immigrants, living and being deported from Europe” – also in focus in Exhibit B – stops being an issue appealing only to our human compassion and resonates as one of the many reverberations of a bloody and disgracefully earned wealth that came out of Africa and has never gone back there.

I experienced Exhibit B – since *attend*, or even less so see, can hardly capture the nature of this encounter – in Wroclaw, in the framework of the DIALOG Festival in 2013. Here’s how it felt:

An abandoned old beer brewery outside of town. A small cozy bar in it – like an oasis; also: a respite after the long trip in the chilly weather. A “respite” only, however, since the feeling of chill will stay with us as an underlying leitmotif throughout the next hour or so, as well as for long afterwards. In the bar, while waiting our turn (every 20 minutes or so, a group of 25 people is let through a door next to the counter), we are given a chance to read a leaflet by Bailey about the Exhibit, about the sad history of the “Scramble for Africa” and the “contribution” of Europe’s African experience to the “racial hygiene” theory. A sinister quote by Paul Rohrbach, for instance, reads: “Not until the native produces something of value in the service of the higher race does he gain any moral right to exist.”¹ Yet, at that moment, all this is just pieces of info, presented in an environment close to the home comfort where we’ve come to so matter-of-factly devour the terrifying news of today along with our meal.

When at last summoned, one is given a card with a number, warned to put on one’s coat, and, along with the rest of the group, gets ushered into a small cold room, packed with narrow, metal chairs facing another door. Next to it stands a tough-faced woman. As soon as we have taken a seat, she commands us with a peremptory tone to keep silent and wait to be called. Then slowly, with tension-charged pauses in between, she raises card numbers identical to ours and those of us who recognize theirs, one by one, are let in through that other door. And that’s the last time “let in” applies.

¹ *Exhibit B*, leaflet, p. 4., Paul Rohrbach, “German Thought in the World”, 1912, www.thirdworldbunfight.co.za

The moment the metal banging of the door slams behind the first “gone”, fills in the silence, the chill is not anymore only in the air; it quickly takes over our bodies and soaks deep down one’s soul. It’s not anymore simply a feeling of coldness, though. It’s fear. Fear that makes you not feel “chosen”, when your number is up in that woman’s hand, but terrified – terrified that you are the next who has to get in and be at the mercy of whatever or whoever is inside there. It feels like you are entirely helpless, detained, stripped of any rights – as if the raised-up number is a sentence you are in no position to appeal, change or do anything about.

Once in, you are in something like a dungeon: a labyrinth of empty, dark and very cold premises with brick and stone bare walls and cemented floor. The only lit part in each of them is a “specimen” behind a glass case or a rope: human installations, standing-still tableaux vivants – startlingly beautiful in terms of color, light and arrangement.

A nearly naked woman and a man. A furnished, neat room, full of objects, photos and animal head trophies, and a woman sitting on the bed, with her back to us and her face in the mirror, and one single discrepancy in the whole picture: she’s neck-chained. Another woman, also in an exotic environment, with a full basket in hand. Two women behind something like a counter, framed with two sticks with skulls on them....

And in front of all the “specimens”: small cards with typewritten texts, like in the old museums. The body measures of the first couple... A title: “The quarters of an officer of the German Colonial Forces,

Windhoek, 1906" (in front of the chained woman – as it turns out, the one to be raped that day) and a quote underneath by the room's owner: "I have seen women and children with my own eyes dying of starvation and overwork, nothing but skin and bone, getting flogged every time they fell under their heavy loads..." Then come the facts about the "normal" punishment when the norm is not met – they are in front of the woman with the basket, which, we come to realize, is full of freshly cut-off hands... "Civilizing the Natives" reads the title of the installation with the two women behind the counter whose task is to "clean" their fellows men's" decapitated heads until they become skulls "suitable" for research... "Age of Enlightenment" is the caption before a brown man dressed in a fine French court's outfit: a Nigerian slave who rose to be a confidant to Maria Teresa, as it turns out, was stuffed after his death and displayed alongside a collection of African animals in Vienna, while another stuffed African body was kept in another museum of nature – in Spain – till 2001...

Among these "remote-time" "specimens" stand modern ones: asylum-seekers, with their photos (face and profiles) and their identity forms, very similar to the anthropological measurement tables of the nearly naked couple, next to them. Only one contemporary "entry" is like a tableau vivant: on an air-plane seat a man sits with plaster tape over his mouth and with hands and feet tied. "Survival of the Fittest" reads the caption and the text informs us about the suffocation of an asylum-seeker on a deportation flight from Germany.

If these facts (and many more) are literally terrifying – especially at the background of the installations’ exquisite beauty! – even more terrifying – the word is “stupefying” actually – is what happens when, after having read them, we raise our eyes up. The “specimens” look back. Not a muscle moves in their bodies, their faces, their lips. Only their eyes do. Since all these are real people (immigrants living in the particular country in which the exhibit is being presented). One can hardly resist their gaze and usually looks down or sideways.

It’s as if the spirits of all the dead sufferers have been summoned here and, through the eyes of their descendents, they are watching us, the descendents of those culpable for their suffering.

It’s an experience so intense and overwhelming, so literally shaking the very essence of our being, that it feels like we are witnessing an unknown, unheard-of, motionless trance: the possessed bodies do not jump or yell or roll on the floor, yet, the invisible, no question, is there, in them, saying everything through only their eyes.

It’s this unique spiritual presence in Exhibit B that turns the mere learning of the facts presented there into a profound awareness. This is why and how they stop being just knowledge and become an experience – the experience of a whole race’s plight as if it were your own.

“This is an exhibit, not a dramatic performance,” says the site of Third World Bunfight, Brett Bailey’s company, about Exhibit B. But Bailey is a performance director and theatre does have a role here. As it does in any well-staged exhibition. Theatre starts already in the “waiting room” with that woman in charge, where you feel like you are not the

one who chooses to go or not to go in. It's in the montage of the contrasts throughout the whole experience: between the warmth of the bar and the chilly "world" after the door next to the counter, between the comfortable and the uncomfortable, between the beauty of the exponents and the brutality of the facts about them, between today and then, between us and them, between the usual visitor-"specimen" relationship and one that takes place here. It's precisely in the deliberate reversal of roles – i.e. the observer becomes the observed and morally measured – that the theatre plays its most striking part here. Because the gaze of the "specimens" is more than an eye-opener, it's like lifting of a curtain in our souls and hearts – a revelation that helps turn our understanding of the world, or at least of an important part of the established stereotypes, upside down.

"Exhibit B is not about the horrors of colonization," said Bailey at a Festival discussion. "This is only an aspect. It's about the representation of the Other, the distortion that was done by the colonizers... An ideology about black people who are inferior and the European benefactors who are rescuing them has been set in marble and bronze, and in immense beauty in museums; for instance, a beautiful brown woman 'happily' carrying water or white people civilizing the Africans."

This was a continuation of Bailey's thoughts from the exhibit's leaflet: "The dim chambers of our collective imagination are haunted by silent misinterpretations and twisted configurations of Otherness," he writes there. "They cloak the atrocities that occurred under colonialism

in the shimmering robes of civilization, and energize degrading stereotypes and dehumanizing systems such as Apartheid that I grew up in.”²

The surprisingly strong – albeit not surprisingly gruesome! – connection between another dehumanizing system, Nazism, and colonialism is especially highlighted in Exhibit B. “Auschwitz was the modern industrial application of a policy of extermination on which European world had long since rested,” the exhibit’s leaflet quotes Sven Lindqvist.³ Another thing: “The father of the Nazi war criminal Hermann Goering was the first imperial commissioner to Deutsch-Sudafrika; two of Josef Mengele’s (the butcher surgeon of Auschwitz) teachers conducted pseudo-scientific research on the Herero to justify their annihilation,” points out South African critic and writer Brent Meersman.⁴

Finally, the connection is quite literal, as we come to find out from the last of the Exhibit B’s extraordinary exponents, in the last of the halls:

The caption there reads: “Dr. Fischer’s Cabinet of Curiosities.” Dr. Eugen Fischer, the text tells us, was a professor of anatomy and the rector of the Berlin University during the Third Reich, who developed his theories of racial hygiene in no other place but the concentration camps of South West Africa.

These are the only exponents whose eyes do not look back. And this is the only hall that is not entirely and dreadfully quiet. Its air

² Exhibit B, leaflet, p. 3, www.thirdworldbunfight.co.za

³ Exhibit B, leaflet, p. 3, Sven Lindqvist, *Exterminate All the Brutes*, 1992, www.thirdworldbunfight.co.za

⁴ *Resisting the muse of imperial 'science'*, Mail and Guardian, South Africa, 2010-06-08

vibrates with breathtaking music: song lamentations of the genocide – an impossible harmony between the heartbreaking sorrow and the beauty of the insurmountable human spirit. It's four heads, dyed in gray clay, in profile to us, that sing. (A Namibian choir, which has also arranged the songs.) The bodies are hidden behind low cubes. Above them, in frames, hang black-and-white photos of decapitated heads on iron rings (dating from 1906).

In front of this whole exposition, there are several rows of seats. For those of us who can no longer bear the emotional burden of this unique "calling of spirits" that Exhibit B is, this unheard of, motionless trance where the invisible has been coming into eye contact with us in the previous halls and now sings to us – all the time via the bodies of people alive and real today. As alive and as real as were (or are) all those who were (or are being) killed, tortured, crippled, suffocated or simply denied the right to be considered as people (equal people, that is) because they were/are different, i.e. other than us.

Or, actually, why not you and me included, despite my being white?! For there's always somebody who could look down on us as being "those others", right?! As did the famous film producer Samuel Goldwyn, who once bought a love story without having read it and, upon finding out that the leading women roles were of lesbians (then a taboo), just shrugged: "After all, we could always call them Bulgarians!" Or, as I was once told by a Western critic, when he agreed to be interviewed by a Bulgarian, he imagined meeting a fat cow that eats potatoes. These two examples do not differ substantially from the shocking statement I heard

once from a perfectly amiable young South African woman, long after the Apartheid had become history: the native Africans have less developed brains, she confided without a slightest shed of doubt. And yet another example: a South African friend giggled at the fact that his wife didn't even know how to change the toilet paper before the Apartheid ended, since there were always domestics in charge of this chore...

After you get out of Exhibit B, you feel like you cannot talk, or don't feel like talking at all. Yet, after having experienced it, it's impossible for one to stay voiceless – were it only in front of one's own conscience: questioning our untouchable European status quo, the free market's freedom of trading for the advantage of the haves, the ease with which we build barriers towards the others and the difficulty of overcoming those ones built in front of us...

The greatest achievement of Exhibit B is that it manages to make us feel and recognize the centuries-old and, alas, ongoing crusade against Africa per se and the even longer one against Others in general as phenomena of equal ignominy as that of the Holocaust and any other genocide for that matter.

Another thing one starts questioning after Exhibit B is how it could ever be claimed that there's poetry in violence and there's love in pain. After having experienced it, all the theatre provocateurs of today (in)famous for their self-hurting on stage – literal or figurative, it's all the same – seem so flat and superficial, and their being sold as phenomena so snobbishly empty! The very perpetuating of the “violence sells” idea in

the media and, alas, in literature and the arts, as well as the idea that violence is deeply innate to human nature, feel plain shameful.

“Our belief in the potential of arts and performance to activate people, energize depressed situations, integrate the marginalized, transform and heal, underlies our ethos,” is the credo of Third World Bunfight. With Exhibit B, Brett Bailey and his team manage to fulfill this to the utmost. Moreover, the Exhibit series catapults the South African director to the highest possible status of international arts activist with a huge potential impact, the likes of Michael Moore, or in a more European and regional context, of Oliver Frlijc.

Who is Brett Bailey?

I consider myself very lucky to have seen his debut show in South Africa and to have followed his work from then on.

Meeting Brett Bailey at Point A

It was in Cape Town, in 1997. Fairly recently, the Apartheid had become the past. More important, at the helm of South Africa was a person who had proven that forgiveness – even when it comes to life and death situations – was possible. It was exactly this example of Mandela that had created the euphoric feeling that, if the country had managed to make the step aside from the usual vicious circle of vengeance, then all good intentions, ideas, dreams could become a reality, too.

In this most propitious for creativity time, the white Brett Bailey (then 30 years old) had made a furor with his first show *Zombie* (written, designed and directed by him) with a whole black, non-professional cast.

I saw its last performance (later on, it was transformed into *Ipi Zombie?*) on the very last night of my stay. I had seen a lot of theatre, but no other show had been so close to that Africa I had sensed and experienced outside theatre halls. That Africa which was invariably true to what she felt in her heart, even when rational logic pointed to the opposite – i.e. an Africa as intuition and wisdom; an Africa connected with the earth, nature and ancestors; an Africa that feels herself to be a part of the Universe. Here're my first notes after *Zombie*:

Disarmingly naïve, the beginning of the show is like striding over the frame of a painting of Henri Rousseau, *Le Douanier*. As soon as you are behind the big leaves of the jungle of the foreground, though, you find yourself in a totally different world towards which the naïve is just a path. The present and the past, the visible and the invisible, the real and the fantastic are dwellers on a par in that new place.

Built on a direct narrative principle – of addressing the audience and then presenting concrete episodes – *Zombie* is telling a shocking true story. In 1995, 12 black boys died in a bus crash on their way back from school. One of the three survivors then said that he saw 50 naked witches near the bus in the moment of the tragedy. This witness's story kicked off a real witch-hunt in the township of the victims (the murdering of a young boy is believed to be part of a young witch's initiation); three women were killed, the bodies of the boys were stolen and a shaman tried to resurrect them. The peak of the hysteria was the statement of a small girl that her grandmother was hiding the souls of

the dead in her closet. This was another “solid” proof for the presence of 12 zombies roaming the streets in the night.

Actually, Brett Bailey has promised to take us into a reality with a surreal edge with the subtitle of his show: “Descending into the shadowy side of South Africa with choirs, spirits, animals, vampires and people – alive and dead.” Immediately soaking into us, this “shadowy side of South Africa” is reminiscent of similar stories from around the world, yet with a major difference: the dominant joyous tone, very unusual for such a story – like in gospel music, where the sorrow tastes more of life than of death. In other words, telling a tale about death, *Zombie* is life itself. At the end, the actors invite the audience to dance and sing with them on stage and in the aisles of the chamber hall of the Nico Theatre.⁵ So, born from reality, it melts back into it.

Bailey had the courage to stage *Zombie* in the very same township where the improbable events it described had really happened and to even form some of his cast from among the local inhabitants.

Not any less courageous, again based on a true story and with a nearly all non-professional native Africans cast (of 60!), was the next show of Bailey’s I saw: *The Prophet*, his fourth production. It was again written, directed and designed by him and again developed for the Grahamstown Festival (the second biggest English-speaking festival after Edinburgh). It was already 1999. I was in the rough Grahamstown for the first time, and seeing *The Prophet* in an out-of-town abandoned factory

⁵ Now Artscape

was an unforgettable experience: the first time theatre really felt like a trance. Here's how I described it then:

Enter the Spirits

The Prophet takes us directly into the realm of the dead. And it does this via the only known way: the spiritualistic séance. It takes place in a small hall with a floor covered with earth, hay and ox skulls. A small podium in the center is surrounded by straw mats for part of the audience; behind them there's a circle of chairs, next to the walls, interrupted symmetrically by six gray statues of human size standing on grave stones. It is these very statues that come to life in the beginning of the show: the spirits of the Xhosa ancestors arriving "from beyond stars and under seas" to tell the truth about the fatal prophecy from the mid 19th century that brought about an unheard of destruction to the then mighty nation. According to a vision of the nephew of the Xhosa's chief, only if all the animals were slaughtered and the whole crop burnt would the nation be saved from the British invasion. The participants in the tragic events that follow come to life amidst the audience as well: they sing and dance, cry and wail, go into a trance and die, and everything happens so close to us that it feels like a crack has opened up in Time: it's 1856 now, and we, too, are participants in the events; or we are witnessing the existence of parallel worlds right here and now in real life, not in any sci-fi film or book.

I've seen other shows resembling spiritualistic séances--of such gurus as Barba, for instance. But, and with all due respect to them, this is the closest theatre could ever get to the reality of the surreal.

These two shows of Bailey made it obvious that there was a new director with an extraordinary storytelling talent, in the ranks of Robert Lepage, Ariane Mnouchkine and Yukio Ninagawa, and that every next production of his would have the potential of becoming an event not just in South Africa alone. Until then, for the outside world, South African theatre had meant mainly Athol Fugard, the Market Theatre, John Kani and shows like *The Island*, i.e. theatre connected with the resistance against Apartheid.

Bailey was the new South Africa. The Truth and Reconciliation Commission of Archbishop Tutu was working at full steam to create the so coveted peace, both in society and in people's souls. With his theatre, Bailey was actually doing the very same, only with the ease of a magician. His magic wand was his knowledge of, and involvement with, the real essence of Africa – with her hypnotic energy and her mysticism, frequently inexplicable for outsiders. He had experienced that Africa from within and had accepted and fallen in love with her unconditionally.

Before doing his first show, Bailey had spent several months living in a hut with a Xhosa *sangoma*, a traditional healer. He had gathered herbs and roots with him, taken part in ceremonies of healing and connecting with the ancestors, he had danced, sung, chanted, fallen

in trances, he had witnessed miracles of cured people who had hitherto been written off by official medicine.

Before that, Bailey had also spent time in India, getting a firsthand experience of similar ceremonies. And it was there “that he suddenly wondered what he was doing so very far away from home, and decided to rather come back to South Africa, to identify himself as an African, and to explore the traditional indigenous spiritual traditions of the land of his birth.”⁶

Later on, Bailey wrote: “Let the theatre be rich and thriving and humming like a Hindu temple, with flowers and cows and children running and bells clanging and incense smoking and devotees dancing and offering libations! Or like a voodoo ceremony, with people flipping into trance, chanting and sacrificing, dust and blood and beer and gods.”⁷ And for a long while, part of Bailey’s method of working was asking his performers to warm up by going into a trance.

However, he brought to the theatre not simply the appearance of the ritual but its essence: the belief that our getting back into a real bond with nature and the invisible could bring a cure for all types of wounds – physical and spiritual, both of the individual human being, of a group of people and even of the society at large.

⁶ “Brett Bailey: Plays of Miracle and Wonder (New Forms of Syncretism for the South African Stage)”, p. 2, Anton Kruger, SAT], 2005

⁷ Bailey, Brett. *The Plays of Miracle & Wonder*. Cape Town: Double Storey Books, 2003, pp. 9–10

Getting Directly Political

In *The Prophet*, there was a layer that made the show transcend the magic of the ritual: the Xhosa chief's entourage, his niece and the British invaders were all performed by children. In a time when games are frequently made to look and feel like wars and wars may feel like games for those who are not on the victims' side, this casting gave the show the effect of a very topical political grotesque. The disappointments were about to replace the euphoria of the big change in his homeland, and Bailey was, naturally, turning to political satire.

It's exactly with these kinds of shows that the outside world first saw his theatre. In 2001, *The Big Dada* – a satirical post-colonial cabaret about Idi Amin – was part of the international season at the Barbican Center in London. It was followed by other exclusive mixtures of politics, music and ritual, like *medEeia*, *macbEth*: the opera...

Then came *Orfeus*. It was created for the Spier Festival – an annual theatre event in the famous wine complex of Spier, based in the marvelous valley between Cape Town and Stellenbosch. Since 2004, the complex had offered hospitality to Bailey and his company. The location had provoked him to do most of his works in the open air; so the untamed African nature had become very involved in them. In order to reach their place, the *Orfeus* audience had to climb a hill up to an improvised amphitheatre. Then, for the second part of the show, they had to take on a new journey: in the labyrinths of hell, which turned out to be our world, presented as snapshots of children's exploitation, drug dealing, weapon and sex trafficking – all that presided over by a laptop-

armed Hades. It was the first time Bailey had put a special emphasis on silence—both as a way to provoke contemplation and to counterpoint the horrors that had become our common reality.

In 2007, he transferred the show to Grahamstown, re-cutting it for a stone quarry next to the city, thus putting an even bigger accent on the politics. In both places, the show had a huge impact, and it was invited to Europe. When I read it would make a stop at the Holland Festival, I immediately decided to go there.

But I had a premonition. And one should always pay attention to one's intuition – as the real Africa from Bailey's shows always tells us to do. Not from this show next to Amsterdam though. Not that it was not good. I had sensed the well-known magic energy. But as soon as Eurydice fell into a trance in the midst of us, sitting in a circle in the open air, I felt an invisible wave of distrust going through the audience: something of an unspoken "How could this wallowing in the earth creature be Eurydice?" The Western rationalism was interfering, preventing our collective imagination from freely taking off and eventually spoiling the magic.

Several days later, Bailey gave one of the most accurate definitions of freedom, Dutch style (and why not Western style, too?): "Here people are free to be prostitutes, to smoke marihuana, etc., but only in the designated glass boxes."

This "labeled" freedom – as a permitted behavior in a concrete place – is not enough for one to become part of Bailey's shows. For them, one needs real freedom: as a state-of-mind, as senses open for everything that logic cannot explain. That's why in Amsterdam, for the

first time, I thought that maybe they needed to be seen in the place they had been created for. For Africa is this type of freedom. And when we go there, it wakes it up in us. Or at least there's a chance for this to happen.

Yes, before 2010, European audiences and critics had already enjoyed quite a few of Bailey's shows. Yet not until the Exhibit series had they fully appreciated his talent. As acknowledged by Meersman, there was even a patronizing nuance in the praise of some of them. "This time," he wrote about Exhibit A, "the knives are out and Bailey subversively turns exotic spectacle on its head."

This year, Exhibit B will travel to the UK and Russia, with new installations that reference the racist underbelly of these countries. With this whole series, South Africa's "greatest director, hauntologist, mesmeriser,"⁸ is about to achieve his much deserved status of international mesmeriser, too.

⁸ Ashram Jamal, SLIP 2012, as quoted in www.thirdworldbunfight.co.za

Law and Film on Lacan's Couchⁱ

Maria Aristodemeu
Birkbeck College
London University

1. The Past

One of the claims of the Law & Literature movement in its halcyon days, enthusiastically made by some commentators, including myself, was that works of literature could help us reach places Law couldn't reach; in particular, in my view, Literature could open Law's door to hitherto precluded voices and desires, not least those of womenⁱⁱ. The sobering news of this paper is that such strengths or achievements even, are sadly nowhere near enough to satisfy the legal, and much less, the human subject. The reason is simple and can be summed as the limit of both law and of literature: while legal and literary texts address what in Lacan's terms fall under the symbolic and imaginary registers, what continues to resist and elude both law and literature is the domain of the Real: that which is both inescapable and unrepresentable. For any hope of approximating the truth of the Real, this paper suggests, we need to engage with the unconscious, which, for better or worse, neither law, nor literature, can escape, let alone legislate. To address that dimension this paper interrogates our usual methods for unveiling the truth in legal and literary representations, exposes their limits, and concludes with the

contribution psychoanalysis can make to approximating the truth of the Real.

The paper uses as illustration a mock-documentary depiction of a real life court case which revolves around the accusation and trial for deception of a poor unemployed cinema fan for impersonating a famous film director and misleading a rather embarrassed and annoyed middle-class family who initially believed him. The resulting film, Kiarostami's "Close-Up", combines characters who play themselves with characters who simply play, court proceedings and questioning by the judge with questioning by the director, contemporaneous filming of the court proceedings with reconstructions of events leading to the defendant's arrest. The film thus problematizes the nature of truth, of truth-searching, and of truth-telling, as imagined, if not dictated by the different discourses and their representatives: from the defendant and his victims, to the director and his project, and from the ambitious journalist looking for a sensational media story, to the court judge seeking to reach some kind of "right" answer. The lingering question is whether the truth can ever be fully unveiled, let alone represented, by any of the competing discourses.

The paper suggests that despite legal injunctions, we can never know the "truth, the whole truth and nothing but the truth" because, as Lacan suggests, "only the unconscious does not bullshit". Instead, the subject's truth is closely linked to the subject's idiosyncratic way of enjoying herself, and can be found, if at all, in a hiding place. Although, the paper will argue, that hiding place is out of reach of all three

discourses, the hope is that the artistic process, in contrast to the legal process, and in close alliance with the psychoanalytic process, can point the way towards excavating the truth, albeit slowly and in pieces, through the medium of fiction, in other words, through lies.

2. The Scene

Tehran 1990. A young man is reading a book on the bus. The lady next to him shows interest in the book and asks him where he got it. In a bookshop, he says, and offers it to her. When he says he is the author of the book and maker of the film, none other than the film director Mohsen Makhmalbaf, her interest widens to admiration and we can see she is rather star-struck. She keeps chatting to him and suggests that her sons, who are big fans of his, would like to meet him. They exchange numbers and the rest belongs to journalistic, legal, cinematic, as well, as now, academic history – in that order. Except of course that order is not ready-made, waiting for us to consume, but has to be made: in each case by the writer. It belongs also more poignantly to the characters' personal history and it is to for the purpose of recording those case histories that I turn to psychoanalysis.

The media appears on the scene to tell its version of the story at the same time as the law. Indeed they seem to precede and facilitate the law's involvement, as the journalist is much more interested in the case than the police are. The film starts with Mr Farazmand unable to contain himself with excitement as he rides in a taxi with two policemen on their way to arrest the defendant. Throughout the film, the journalist appears

more in charge of the circumstances leading to and including the defendant's arrest and conviction than the young, shy, and taciturn policemen sitting with their guns at the back of the taxi. It is no coincidence, therefore, that the taxi driver mistakes Mr Farazmand for a policeman.

Following the newspaper report, another film director, Abbas Kiarostami, just as intrigued by the defendant playing himself as the lady on the bus was intrigued by the defendant playing Mohsen Makhmalbaf, visits him in prison and asks and obtains permission to film the subsequent court proceedings. The result is a semi- documentary, semi-fictionalized depiction of the accusation and trial for deception of Sazbian, a poor unemployed cinema fan, who impersonates the famous film director and misleads the rather embarrassed and annoyed middle-class Ahankhah family who initially believed him. As the narrative unfolds, we learn that the Ahankhah family had welcomed Sazbian to their home where he became a regular visitor. Soon he suggested to them that their house would be perfect for a new film he had in mind, and that their young sons would be the perfect lead actors. Initially at least, the Ahankhah family hung on Sazbian's every word; as Sazbian puts it, while, as Sazbian he could never get anyone to listen to him, as Mohsen Makhmalbaf, everyone did whatever he told them: "If I told them to cut a tree in their garden, or rearrange the furniture in their house, they would do it."

Kiarostami's film combines characters who play themselves with characters who simply play, court proceedings and questioning by the

judge with questioning by the director, contemporaneous filming of the court proceedings with reconstructions of events leading to and including the defendant's arrest. At first watching at least, the spectator is not certain which scene is constructed, and what reconstructed, what belongs to the director's imaginative retelling of the story and what takes place contemporaneously (if not spontaneously). The borders between fact and fiction, art and reality are therefore opened to investigation and, thereby to contestation. It is impossible to say, legislate, or judge which is the more real, the more true, representation of the case. Art and law dissolve into each other through the medium of the film which creates its own history, which in turn rewrites the legal case and the characters depicted in it. Not surprisingly, following the release of *Close-Up* the "real life" case, its journalistic as well as legal report, were eclipsed by its cinematic retelling, a development that further confused the interpenetration between fact, law, and film.

There is nothing new about competing discourses trying to relate the same case and fighting for the right to have the last word. *Close-up* self-consciously blurs the genres of film, law, and journalism and therefore transgresses the law that "Genres are not to be mixed. I will not mix genres. I repeat: genres are not to be mixed. I will not mix them." (Derrida 1992: 223). It also illustrates Derrida's point that the law which tries to institutionalize and preserve the purity of genres always fails because genres inevitably exceed their boundaries and are open to contamination by other genres. In the process it problematizes the nature of truth, of truth-searching, and of truth-telling, as imagined, if not

dictated, by the different discourses and their representatives: from the defendant and his victims, to the director and his project, and from the ambitious journalist looking for a sensational media story, to the court judge seeking to reach some kind of “right” answer. The lingering question is whether the truth can ever be fully unveiled, let alone represented, by any of the competing discourses.

It would be easy here to rehearse the postmodern debate about the end of the grand narratives of modernity and in particular the claims made by science on behalf of knowledge as truth, even as the only truth. Knowledge as truth in science takes one of three famous forms, the debate raging between (a) the correspondence theory, according to which something is true if it “corresponds” to the way things are, (b) the coherence theory, according to which something is true if it forms a harmonious part within a system and (c) the confirmation model, according to which something is true if it falls within the class of what we count as evidence for that class. All three forms, however, have more in common than they have apart: they all share the assumption that there is a reality out there that we can access, represent, and measure our statements as well as judgments against. Or as Thomas Aquinas put it “A judgment is said to be true when it conforms to the external reality”.ⁱⁱⁱ

Modernism further insisted on the possibility, as well as desirability, of “scientizing” this external reality, preferably through the accumulation of facts. Proceeding on the assumption that oral testimony is both valuable and reliable, the journalist, film maker and judge (in that order), set out to interview the defendant. They therefore follow the

tradition, or prejudice, that the presence of the speaking subject will confer origin, unity and authority to their utterances, whether the latter concern their past actions or future purposes. The judicial process in this story, as with every story the law attempts to tell, also aims to be the author, origin, and source of meaning, with the trial narrative trying to give an appearance of causality, order and closure. The fact that different characters gives different accounts and different interpretations of the same events, however, quickly disabuses us of the illusion that the speaker's presence will deliver the 'truth'.

From a law and literature perspective, one that I argued for passionately in the past, we can point out that modernism's fetishism of facts has led us to lose sight of law's kinship (if not origins) in the literary imagination. To extend Hayden White's protest, whether one is a historian, lawyer, journalist or film-maker, "our attempt to accord diverse sources with meaning cannot take place without selecting, hierarchizing, supplementing, suppressing and subordinating some facts to others. This process cannot be other than literary" (Hayden White 1978: 99). The film-maker's tools, like the lawyer's or journalist's, are the same as those of the writer: that is, the techniques of figurative language.

Kiarostami's film therefore, just like the trial narrative and the journalist's report, is a construction, not a reflection of the past, dictated not by the events themselves which are now irretrievably lost, but by his interpretation and retelling of those events. So rather than one right answer, the truth of Sazbian's case is again deferred: in Kiarostami's depiction of the events, while the accumulation of facts may aim at an

empirical explanation of the events, the Apollonian impulse towards rationality is continually subverted by asides that hint at a different truth inspired less by Apollo than by Dionysus, less by reason than by imagination and less by fact than by literature. Participants in this minor drama for example, continually appeal to metaphors to make sense of the story only to find that metaphors also defer rather than confer meaning. Despite the resulting accumulation of facts, characters, statements, images, and metaphors, simultaneous and retrospective, the “truth” remains elusive.

It would be easy, in other words, and not at all insupportable, to suggest that there is no such thing as one truth here, that the case, and the truth, depend on the lenses we wear with which to see, as there is not one overarching, Platonic perspective which would enable us to see it all. However, this is not the argument I will make. In contrast to so-called postmodern hermeneutics of suspicion, and endless language games, I will venture the suggestion that there is such a thing as truth that we can try to reach, and that, as Edgar Allen Poe put it, it is not necessarily at the bottom of a well but quite often superficial: “there is such a thing as being too profound. Truth is not always in a well. In fact, as regards the most important knowledge, I do believe she is invariably superficial.” (Poe, 204) Superficial but not, as we will find out, simple.

3. Truth and Her Sisters

In common with Poe, Lacan suggests that truth is not in a well, but manifest and indeed on the surface. That surface is none other than the

surface of the signifier: speech. Not just any speech, however, but speech that implicates the subject's desire. Truth in psychoanalysis has nothing to do with correspondence to reality, or coherence within a system, or with facts, or with knowledge but with enjoyment. Since every subject has her own idiosyncratic, and invariably embarrassing (if not perverse) way of enjoying herself, that "truth" is not a universal truth but a particular truth, unique to each subject: The truth of the subject, as Lacan puts it, is not a superior law but 'a truth that we will look for in a hiding place in our subject. It is a particular truth'(1992: 24). And it will come as no surprise that for Lacan that place is not far from the place where the subject's enjoyment resides: truth, he says, is "the sister of that forbidden jouissance" (Lacan 2007: 61).

How do we access this truth? Since for Lacan truth is not an epistemological or ontological entity but a place, indeed a "hiding place", the only chance we have of accessing it is if we speak topologically. That is, we need to explore and inhabit more than one universe since, for psychoanalysis, all human beings inhabit, to a greater or lesser extent, and with various degrees of success, the distinct yet intertwined registers we refer to as real, symbolic and imaginary universes. Topologically speaking, truth lies at the intersection between the three registers and the task of analysis is to find out how they are knotted together in the case of each subject.

Do the combined forces of three discourses, that is, of law, film, and psychoanalysis enable us to get closer to the subject's truth? This paper will chart the attempts made by the different discourses to make

sense of Sazbian's tale, pointing out the problems and pitfalls they encounter along the way. We look first at the imaginary register, that is the tale as "reflected" by the participants in the drama, Sazbian in particular but also his alleged victims, the Ahankhah family. Psychoanalysis, as we'll see, is quick to cast doubt on the truth afforded by the participants' imaginary reflections: for Lacan what the subject sees, of herself or of others, does not guarantee knowledge, at least not knowledge of the "truth", because there is always one point from which we can never see, that is, the point from which we are looked at. This is the point Lacan famously refers to as the gaze or blind spot: as he explains, "I see only from one point but in my existence I am looked at from all sides." (Lacan 1977: 72). There is, in other words, always a "missing bit" in our field of vision, just as there is always a "missing" bit in our attempts at representation^{iv}.

The tale as told by the media and the law in our case, represents the intrusion of the symbolic dimension to the imaginary register Sazbian and his victims have been inhabiting. Do the law or the media succeed in understanding the complex web of Sazbian's and his victim's motivations? Psychoanalysis is not so sure: that is, if psychoanalysis is suspicious of the truth to be had from the image, it is no less suspicious of the truth to be had from language and representation. For psychoanalysis the symbolic register focuses on "reality", on what we can know and represent, at the expense of what Lacan called the Real, that which is contingent and unknowable (Lacan 2006: 296). The distinction here is between "reality", which dwells in the realm of the

symbolic, that is, in the register of language, and the Real, which exceeds our capacities for representation. The significance of this distinction is to point out the limits of our capacities of knowing: Lacan's intervention confuses our confidence in seeing and in knowing it all and alerts us to that which is beyond representation and beyond knowledge^v.

Does Kiarostami's film succeed where the media and the law fail? Significantly Kiarostami chooses to call his film "Close-Up", after the special lens he uses to hone in on Sazbian during the court hearing. Does this lens get closer to the subject's hiding place? My argument in this paper is that Kiarostami's cinematic lens, and indeed metaphor generally, does have a greater potential to approximate the truth than the participants' imaginary reflections, or the symbolic interventions of the law and the media. Cinematic lenses and metaphors, however, even great ones, also come to an end, even, as the film suggests, a dead end. At that point Kiarostami resorts to a trump card and draws the film to a winning, if not necessarily true, conclusion.

4. Imaginary: Journey of Misrecognitions

What is the unconscious truth that we remain in ignorance of? For Lacan it has a name and it is called the *object petit a*: the irreducible particularity of each subject, that is, their hidden essence. For psychoanalysis the knotting of the three registers is unique for each subject; the only thing that is universal is that the knotting is more or less a failure for each and every one of us. This is because the birth of our subjectivity involves losing an object that we are thereafter and forever

in search of. Lacan's formulation of the subject is that of an incomplete, lacking, pathetic organism that is always looking for its missing bit: that missing bit, that gap, is the subject itself^{vi}.

If we are so messed up, how do we possibly manage? The short answer is because we live in a world of delusions: we delude each other but more than anyone we delude ourselves. So we find our unity and completeness, not in our self, which is lacking, but by borrowing bits of other people. And not just any people, but usually those we emulate but also, sadly, those whom we courted and who rejected us: identity is the waste bin of all our abandoned or lost object choices. So, not surprisingly, identification is always ambivalent: it can imply idealisation of the other that the subject is identifying with, but also competition with and destruction of the other (Freud, XVIII: 105)^{vii}.

If the ego is essentially a misrecognition we are afflicted with from childhood, things do not get easier as we grow up. The ego seeks to construct the centre-less absence that is the self by propping it up on the one hand with ideal images of what it hopes to be, and falsely assumes it already is, and on the other hand with persons for whom it wants to be that ideal. This is the oscillation that Lacan elucidates as the distinction between ideal ego and ego ideal. The ideal ego, as Lacan elaborates, is the image we emulate, while the ego ideal is the point from which we emulate: so if the ideal ego is the person we strive to be, the ego ideal is the person for whom we want to be that ideal (Lacan 1977: 268)^{viii}. In short, rather than acknowledging the essential mis-recognition we encounter in the mirror or in another's gaze, we not only adopt and revel

in it, but also keep looking for others who will ratify and endorse that mis-recognition. Needless to say, the story we create and endlessly tell to ourselves (and to anyone who cares or is paid to listen) to account for our history is riddled with fictions and false connections that Lacan calls *meconnaissances*.

How does this apply to Sazbian? Sazbian's precious identity, like all of our identity, so dear and protected by us, is actually not inside him but outside; with the other (Lacan 1991: 44)^{ix}. In Sazbian's case it resides in fragments of characters he has encountered in cinema. Cinema provides him with images with which he can identify and teaches him what and how to desire. He watches the suffering depicted in films, identifies with the characters, and imagines their suffering to mirror and express his own; more, he longs for that suffering to be his own. Like Flaubert, he watches Makhmalbaf's films and proclaims, "Yes, that character, *c'est moi*": the cyclist who embarks on a marathon cycling race to make money to pay his sick wife's hospital bill is him; the boy who sleeps through the football match he has been desperate to watch is also him. After meeting Abbas Kiarostami the characters in Kiarostami's films are also him. When Kiarostami asks Sazbian about filming the trial, he readily agrees because, he says, "you are my audience". He also asks Kiarostami to pass a message to his hero and alter ego Makhmalbaf: "tell him the cyclist is part of me."

Throughout the film Sazbian's trail of mis-recognitions continues and grows. Further, he collapses his ideal ego (the glamorous sufferer whose toils and deprivations are worthy of cinematic depiction) with his

ego ideal (Mohsen Makhmalbaf, the person in whose eyes these sufferings are worthy of depiction). Ironically the son Ahankhah picks up Sazbian's sickness: "He is still playing a part", he tells the Court. "Before he was playing the part of Mohsen Makhmalbaf, now he plays the part of a sentimental man". There seems to be no end to the identifications Sazbian will appropriate in the vain hope that they will make up for the absence that is him. Sazbian, that is, like all of us, refuses to acknowledge the lack at the core of his subjectivity, but goes further than many of us in the measures he will take to fill that lack with replacement objects.

5. Symbolic: Law and Media

So the imaginary, plagued, as I have just described by a string of mis-recognitions, for the defendant as much as his victims, does not help us discover the truth about the subject. Does the symbolic register get closer? The first people to get hold of the story, in Tehran as anywhere else, are, of course the media. Mr Farazmand is thrilled with his scoop: "It's an Oriana Falacci story" he claims, one that sniffs out the painful reality of being a lacking human being. He wants to be the first to record and report Sazbian's arrest, in the hope of deciphering the defendant's illicit motives: "no one knows what his intentions were", he enthuses. However, we are quickly disabused of any hope that this rather shady character will sniff out the complexities, let alone the truth, of the case. In the course of the film we witness Mr Farazmand behaving like a bigger crook than Sazbian and his motives are even less laudable, as well as less interesting. First he hires a taxi without having enough money to pay for

it and borrows the fare from Mr Ahankhah. He then scours the street in search of a tape recorder from people he has never met, his parting words “You’ll get it back” inspiring anything but confidence in the listener or us the audience.

What about the lawyers? Do they get closer to the truth? The law is not too impressed with the case; in contrast to the journalist and to Kiarostami, the officers of the law find the case quite tedious and neither the prison officers nor the court officials can recall the details of Sazbian’s offence: “It’s just a small fraud case”, they say, “there is nothing about it worth filming”^x. More importantly, the law is not interested in finding out Sazbian’s motives and it is left to Kiarostami to ask Sazbian the probing questions in Court. From Sazbian’s point of view the law is so simple that he promptly admits his guilt to attempted fraud: “I confessed”, he explains, “because, though I am not a crook, what I did looks like fraud on the outside”. Conversely when one of the brothers implies that he was planning to burgle them, the law doesn’t give Sazbian a chance to protest: “You are not accused of that”, the judge tells him, interrupting his protests.

At the same time, law’s “simplicity” comes as a welcome relief to Sazbian amongst the confusing identifications he has been engaged in: accepting legal guilt and submitting to law’s punishment is easier for Sazbian than finding his way round his wily desires and lack of identity. As he finds out, assuming someone else’s identity is no easy matter: it’s hard enough being one person, let alone two. Law therefore functions as a defence to his impossible desire which explains his readiness to be

arrested and his welcoming of the legal punishment^{xi}. Law for Sazbian is a convenient smokescreen, making his impossible desire legally reprehensible: now he can claim that the reason he cannot be Mohsen Makhmalbaf is because the law will not allow it, rather than because he is not a talented film director.

From the family's point of view, the simplicity of the law also does not help: they bring the complaint to regain a bit of dignity after being hoodwinked by Sazbian's story. The law would be useful if Sazbian were shown to be a crook because then responsibility for their blunder would have shifted to the perpetrator. Unfortunately the law doesn't help them save face as it doesn't unambiguously declare Sazbian a crook. As one of the sons complains, "The report doesn't tell the whole story. It portrays us as simple people". So the law is simple. So simple, that it doesn't satisfy anyone. From the journalist, to the victims, or us the spectators whose desires Kiarostami has excited, including, more flamboyantly, the Italian film director Nanni Moretti in his opening tribute.

Why the lack of conviction in legal language even when it *convicts* and indeed punishes? What causes our unease and suspicion that something has been left out? For psychoanalysis the answer is simple: despite legal injunctions, we can never know the "truth, the whole truth and nothing but the truth" because only the unconscious doesn't deceive. So despite the fact that we insist, on oath and on more, "to tell the truth, the whole truth and nothing but the truth", for Lacan that is precisely what we will not say^{xii}. That is because symbolic language, whether in a newspaper or in a court of law, is all too often no more than "empty

speech”, which does not implicate the subject’s desire. Such speech, in contrast to “full speech”, is in the service not of truth, but of deception and not of understanding but of mis-communication. The castration wrought by language is so central, that our ability to lie is in fact what constitutes us as subjects. Indeed for Lacan the human being becomes a subject not when she starts to speak but when she starts to lie: beginning to lie means the subject has worked out how to manipulate language, in other words, she has entered the linguistic community. Since “the word is the murder of the thing”, the minute we use language we alienate not only ourselves but others from the truth of both their being and of ours. If we communicate with each other at all, then, it is not because we touch each other’s truth but because we successfully mis-understand each other (Lacan 1993: 184).

For psychoanalysis, the kernel of our being is not the bits we know and speak, but precisely the bits we do not know and therefore cannot speak (Lacan 1977: 270). Indeed for Lacan it is when we stop thinking, when we utter stupidities, that we may find out something about desire. The wager of psychoanalysis is that free association can bridge the gap between knowledge and truth but only half-so as free association, even dreams, domesticate the unconscious: that is why “the whole truth is what cannot be told.”(Lacan 1998: 92) Which brings us to the royal road to the truth: not dreams, or not only dreams, but speech: full speech.

6. The Royal Road to the Real: Speech

Close-up refers to the zoom lens Kiarostami uses to hone in on Sazbian during the court proceedings. What can a close-up camera record that the court itself cannot? And, more importantly, what is there that even a close-up camera cannot see? Can the camera penetrate the subject's hiding place? The subject of course already knows that truth, even if they don't know that they know it: we can be sure, however, that the subject will do everything possible to prevent us from finding it. What is the royal road to this place then? For psychoanalysis the answer is simple: the royal road to this place is speech. Truth, we can say, speaks. Indeed, as Lacan says, repeatedly, truth is only a meaningful concept in the context of language: "the dimension of truth emerges with the appearance of language." (2006: 436) And, "There is neither true nor false prior to speech." (1988: 228); truth is a property of the "said": "the dit-mension", the dimension or mention of what is said." (1998: 107)

So truth can be found on the surface of the signifier and is contained in the patient's speech; it appears not in facts, or thoughts, or feelings, but in words. Signifiers, we can say, have all the luck. At the same time, not just any speech but what Lacan calls "full" speech; speech whose utterances are ethically engaged, in other words speech that engages the subject's desire rather than the Other's desire. Why is speech in a court of law not likely to be "full speech"? Like law, "In the first resort, psychoanalysis is an art of interpretation" (Freud, XVIII, 239). Unlike law however, in analysis the only right answers lie with the analysand, not with the judge: the interpretation of the dream lies with

the dreamer, not with the analyst (Freud, XVIII, 240-41). Needless to say, proof is also irrelevant in analysis; not only because you can't prove you had a dream or what it was but because truth goes beyond proof. Truth transcends what can be known or proven because truth sets its own conditions beyond coherence, correspondence or confirmation: "probability is a weaker notion than truth" (Hallward, 155)^{xiii}. In contrast also to legal decisions, there is no *stare decisis* in analysis: truth is not ready-made for the analyst or analysand to uncover or recover from a mass of precedent, but is constructed during the treatment itself. Each interpretation, therefore, cannot be foreseen but is unique to each case.

If the subject is already in unconscious possession of the truth, what is the role of the analyst? The analyst is not there to judge, or to understand, or to explain, or to produce right answers, or to exert power, or even to sympathise or empathise with the patient. What the analyst must do, and it is not an easy task, is to install herself at the place which causes the analysand's desire. In other words, she has to take the place of the enigmatic object *a*. To that end, interpretation aims not to produce right answers but more associations: not to fix meaning (which would put the analyst in the position of the master) but, by being equivocal and allusive, to enable the patient's desire to emerge (Lacan 1977: 212)^{xiv}.

So analysis is not about judging or sentencing or punishing. It is about something much worse: ultimately it aims at the destitution of the subject. Sazbian, like all of us, is bound to his social position, a position that he wants, not to abolish, but to replace with that of someone else's. A true subject, on the other hand, is one free of relations of support,

obligation or justification (Badiou, 2001: 56). Has Sazbian risen to the status of such a true subject? Usually a trauma would lead to the transformation of the subject but as we have seen Sazbian's experience with the law was not traumatic enough; if anything he invited his own arrest and welcomed the prison sentence. The less shocking but nevertheless still traumatic experience of analysis is another route to de-subjectification. Is there a third way? In the next section I suggest that, failing analysis, a work of art can enable us to approximate, albeit of course not reach, the truth that cannot be seen, and the truth that cannot be spoken.

7. Art and the Real

As literature has never taken (too) seriously modern philosophy's restrictions on what counts as truth and knowledge, the hope is that art can approximate truth and help us lift the veil separating us from the Real. Why is that? What does art have in common with the Real? One suggestion is that, since the Real rebels against representation, the only way we weave it into reality is through fiction. Fiction sustains the structure of reality, and it does that through language: language, as Jeremy Bentham explored in his *Theory of Fictions*, performs the power of fiction by *pretending* that something exists and that pretension works^{xv}. Following Bentham, Lacan uses the term fiction to suggest, not a lie, but an imaginary construct which supports the symbolic order so that "every truth has the structure of fiction" (1992: 12). Without fiction,

in other words, we would not be able to approximate truth or represent reality, indeed without fiction we would have no language.

In addition to the inextricability between truth and fiction, the process of analysis has always, from its outset, taken advantage of the fact that truth often expresses itself in lies and that lies can reveal the truth about the subject's desire more eloquently than so-called honest statements. As Freud showed in *The Psychopathology of Everyday Life*, the subject's desire can be revealed by mistakes, slips, jokes or parapraxes. So deception and lies are not the opposite of truth but reveal the subject's desires: people impersonating someone they are not reveal the truth about their desire more eloquently than if they had repressed those desires. For psychoanalysis those subjects are not only "not guilty" but truly ethical because they haven't given up on their desire. Sazbian has not only, not given up on his desire, but played his role to its deadly end: even when he realizes his deceit has been uncovered, he returns to the Ahankhah house one last time knowing that he is about to be arrested^{xvi}.

Literary language, and metaphor in particular, take language's power to produce working fictions to a higher level; poets appreciate that the Big Other of the symbolic order who has castrated us with language, has also left enough gaps in that language for us to derive enjoyment and be able to speak fragments of the truth that eludes us. Lacan agrees that poetry can have a transformative effect on the subject by taking advantage of the fact that the relationship between signifier and signified is "always fluid, always ready to come undone" (Lacan

1993: 261). Metaphor uses and abuses that shaky relationship by transferring attributes from one object to another; that process can have the transformative effect of unchaining the signifier that is stuck to the subject. As Catherine Millott explains, since the essence of an object is the desire it conceals, metaphor, by transferring attributes from one object to another, can reveal the desire which is hidden in an object (1991, 133-34).

Kiarostami is not alone in according art in general and metaphor in particular the privilege of accessing the truth. Other characters in the drama share the view that art has access to a higher truth than discourses such as science. The Ahankhah sons, having studied respectively civil and mechanical engineering, harbour ambitions to engage in the arts: "I had a choice between art and bread", says one of the brothers, "and I chose art". This statement is not only literal (at the time the son is working in a bread factory) but obviously also metaphorical: it is the family's enamour of the arts that led them to welcome Sazbian in their home and show their willingness to sacrifice their "bread", their money, home and possessions, for the sake of art.

We can now see the affinity between art and analysis: as Plato discusses in the *Symposium*, what is distinctive about poetry is that it brings something new into being in the sense of *poesis*. Analysis similarly aims to enable the subject to cause herself anew, to become her own, rather than the Other's cause; it is only such a subject, Badiou insists, that is a true subject.^{xvii} The artistic process, therefore, in contrast to the legal process, and in close alliance with the psychoanalytic

process, suggests that truth can only be reached, slowly and in pieces, through the medium of metaphor, poetry and fiction: in other words, through lies.

8. The Subject of Truth

“Strange this sensational story should come from a dead end” says Mr Farazmand at the start of the film, appealing, again, to metaphor to try understand this strange story. Metaphors, however, just like the street where the family live, and just like free association, also come to an end. However far one goes with free associations, explains Freud in *The Interpretation of Dreams*, ultimately we will reach a dead end: what he called the navel of the dream, “the spot where it reaches down into the unknown” (IV: 525) . If interpretations have run out, if metaphors reach a dead end, if a close-up camera cannot penetrate the subject’s hiding place, then Kiarostami has a trump card and he uses it. As Sazbian leaves prison having served his sentence for fraud, Kiarostami arranges for him to come face to face with his ideal ego, the man he was impersonating.

The experience of the double is one of the experiences Freud discusses under the term ‘uncanny’; that part of ourselves that is so extremely intimate that we have hidden even from ourselves. Lacan’s term for this is the extimate, something so intimate and yet so well hidden that it is unfamiliar to us and thus blurs the boundaries between inside and outside. ‘What is involved’, Lacan says, ‘is that excluded interior which ... is excluded in the interior’ (1992: 101). What is most

extimate to the subject is the small object a, that which is most unique to the subject and is precisely what is lost in order for the subject to become a subject. What the experience of the double brings us face to face with is an encounter with what we don't normally see, that is, the object small a, because between the subject and her double only one of us possesses the little object a. The encounter with our double provokes anxiety because we are dealing with the truth of our being: we are forced to confront our own idiosyncratic mode of enjoying ourselves, something which is invariably both stupid and embarrassing.

As guides to this hiding place, Lacan warns, 'feelings are deceptive' (1992: 30). But the only affect that doesn't lie is anxiety. The anxiety caused by the uncanny, in Sazbian's case the encounter with his double, is one of the ways we can approach the object little a (consistency: use 'object little a' OR 'objet petit a' throughout (see below)). For Lacan such an encounter has the potential to be an ethical experience; for ethics in psychoanalysis is not, or not just, about one's relation to the other but about one's relation to herself (Lacan 1992: 22). The ethical advantage of the uncanny experience is to enable us to see the Other, the stranger, in ourselves and thus to confront what is most intimate to us and yet unknown to us.

As I discussed earlier, there is no camera that is sufficiently "close-up" to enable us to penetrate this hiding place. Encountering our double, however, is one way of achieving what is normally impossible, that is enable us to see ourselves from outside. The moment of encountering our double, is also, ideally, the moment of analysis and the

possibility of ethics. Like a subject at the end of analysis, the subject is forced to shed her imaginary identifications and is left with her own irreducible particularity, that is, the object *petit a* (consistency: see above). This knowledge however cannot be attained in isolation: we need the intervention of the third party of the analyst to distinguish between the self and its image. Kiarostami's camera in this case functions as the silent witness to the uncanny encounter that ideally should help Sazbian distinguish between his real and imaginary ego.

Of course finite beings that we are, we do everything we can to resist encountering ourselves, forever blaming the other for our failings and frustrations, forgetting the part we play in our own suffering. For Sazbian to go to the other side of the looking glass and encounter himself from the outside, would mean acknowledging the lack not only in himself but also the lack in the other, in this case in Mohsen Makhmalbaf and Abbas Kiarostami. It would mean acknowledging the fundamental uncertainty, unknowability and incompleteness of the other rather than continuing to treat Makhmalbaf as the sublime other that would fill his lack.

"I am tired of being myself" says the real Mohsen Makhmalbaf on meeting his double. Ideally this admission should alert Sazbian to the fact that as Lacan put it, "there is no other of the other", that is, there is no higher authority which can ratify or disqualify Sazbian's identifications, that there is "no-one" before whom he has to be "someone". Unfortunately Sazbian is not ready to let go of his ego ideal. His reaction to the encounter is to start crying, with the directors (in the

plural now), as well as us the spectators, functioning as his ego ideal: the point from which he wants to be looked at as loveable, worthy, filmable, and above all, as suffering.

ⁱ A version of this paper appeared in Marco Wan (ed), *The Legal Case: Interdisciplinary Perspectives* (Routledge, Oxford, 2012) and extracts in my *Law, Literature, Psychoanalysis*, (Routledge, 2014). I am grateful to Cristina Marinho for her warmest hospitality at the University of Porto in July 2014, her unfailing energy and enormous enthusiasm. Truly one of the rare academics who manages to be a work of performance art all by herself: Obrigada menina!

ⁱⁱ Maria Aristodemou, *Law and Literature: Journeys From Her To Eternity*, Oxford University Press, 2000.

ⁱⁱⁱ According to the correspondence theory, the truth or falsity of a representation is determined by whether it accurately describes "things". For example for Thomas Aquinas *Veritas est adaequatio rei et intellectus* ("Truth is the equation [or adequation] of things and intellect"). For a lucid introduction see Hallward, 2003, pp153-180.

^{iv} I develop this theme in my "Democracy Or Your Life! Knowledge, Ignorance, and the Politics of Atheism in Saramago's *Blindness* and *Seeing*" *Law Culture and Humanities*, Vol.9 pp 169-187 (2013)

^v *Ibid.*

^{vi} See Lacan, 1992 at 52, and 118: 'It is in its nature that the object as such is lost. It will never be found again ... It is to be found at most as something missed'; and 'The object is by nature a re-found object'. I discuss this further in my "Does the Letter of the Law Always Arrive at Its Destination? A Study in Feminine Psychology" *Law & Literature*, Vol. 22, Issue 3, pp.394-417.

^{vii} "Identification, in fact, is ambivalent from the very first; it can turn into an expression of tenderness as easily as into a wish for someone's removal. It behaves like a derivative of the first, oral phase of the organization of the libido, in which the object that we long for and praise is assimilated by eating and is in that way annihilated as such."

^{viii} "The point of the ego ideal is that from which the subject will see himself, as one says, *as others see him*, - which will enable him to support himself in a dual situation that is satisfactory for him from the point of view of love".

^{ix} "The core of our being does not coincide with the ego... There's no doubt that the real *I* is not the ego".

^x The case concerns the fraud of 1900 tomans, about £10 which Sazbian borrowed from one of the sons in the family.

^{xi} Sazbian spends several weeks in prison, both awaiting his trial and subsequent to the trial.

^{xii} Quoted in Fink, Bruce, *Fundamentals of Psychoanalytic Technique: A Lacanian Approach for Practitioners* New York, Norton 2007, p.32.

^{xiii} Quoting Douglas Hofstadter.

^{xiv} "Interpretation is directed not so much at the meaning as towards reducing the non-meaning of the signifiers, so that we may rediscover the determinants of the subject's entire behaviour."

^{xv} "To language then, to language alone, it is that fictitious entities owe their existence – their impossible yet indispensable existence": quoted in C.K. Ogden *Bentham's Theory of Fictions*, New York: Kegan Paul, 1932) , p. xxxii. See also in *Essays on Language*, Vol,VIII, at 325 "A fictitious entity is an object, the existence of which is feigned by the imagination, feigned for the purpose of discourse, and which, when so formed, is spoken of as a real one."

^{xvi} Lacan 1992, 189: "jouissance implies precisely the acceptance of death".

^{xvii} *Infinite Thought*, p.44-45: A truth is, first of all, something new. What transmits, what repeats, we shall call knowledge. A language that is related, not to things already presented, but to things which have not yet arrived...such a language can be found in the poem."

Bibliography

Alain Badiou, *Ethics: An Essay on The Understanding of Evil* (London: Verso, 2001)

Alain Badiou, *Infinite Thought* (London: Continuum, 2005)

Jeremy Bentham, *The Works of Jeremy Bentham*, ed John Bowring, XI volumes (Edinburgh: William Tait, 1843)

Jacques Derrida, 'The Law of Genre' in *Acts of Literature* ed. Derek Attridge, (New York and London: Routledge, 1992)

Freud, Sigmund, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 24 volumes, trans. James Strachey (London: Vintage, 2001)

Hallward, Peter, 2003 *Badiou; A Subject to Truth* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lacan, Jacques, 1977 *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alan Sheridan ed. Jacques-Alain Miller Harmondsworth: Penguin

Lacan, Jacques, 1988, *The Seminar, Book I, Freud's Papers on Technique, 1953-54*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. John Forrester. New York: Norton.

Lacan, Jacques, 1991, *The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis Book II 1954-55* ed. Jacques-Alain Miller, trans. Sylvana Tomaselli New York: Norton

Lacan, Jacques, 1992, *The Ethics of Psychoanalysis, Book VII, 1959-60*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Dennis Porter. London: Routledge.

Lacan 1993, *The Psychoses Book III, 1955-56* ed. Jacques-Alain Miller, trans. Russell Grigg London: Routledge

Lacan 1998, *Encore, The Seminar of Jacques Lacan Book XX; On Feminine Sexuality, The Limits of Love and Knowledge*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Bruce Fink, New York: Norton

Lacan, Jacques, 2006 *Ecrits*, Norton: New York. Trans. Bruce Fink

Lacan 2007 *The Other Side of Psychoanalysis, Book XVII*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Russell Grigg, New York: Norton

Millott, Catherine, 'The Real Presence' *October* Vol.58, Autumn 1991, pp109-137

Edgar Allan Poe, *The Murders in the Rue Morgue* in *Selected Writings* (London: Penguin 1967)

Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978)

Volumes Publicados de *Teatro do Mundo*

MARINHO, Cristina, e RIBEIRO, Nuno Pinto, eds. , *O Teatro na Universidade, Ensaio e Projecto*, Porto, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2007.

MARINHO, Cristina, e RIBEIRO, Nuno Pinto, eds., *Linguagens Barrocas do Teatro Europeu*, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2007.

MARINHO, Cristina, e RIBEIRO, Nuno Pinto, eds. , *What's our Life? A play of passion: Lugares do palco, espaços da cidade*, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2008.

MARINHO, Cristina, e RIBEIRO, Nuno Pinto, eds., *Teatro e Justiça, Afinidades Electivas*, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2009.

MARINHO, Cristina, e RIBEIRO, Nuno Pinto, eds., *Tradição e vanguardas: cenas de uma conversa inacabada*, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2011

MARINHO, Cristina, e RIBEIRO, Nuno Pinto, eds. , *A reescrita de mitos no teatro*, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto/ Lisboa, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, 2012.

MARINHO, Cristina, e RIBEIRO, Nuno Pinto, eds., *Da página à cena, da cena à página*, Porto, Centro de Estudos de Teatro da Universidade do Porto, 2013.

MARINHO, Cristina, TOPA, Francisco, e RIBEIRO, Nuno Pinto, eds., *Teatro e Censura*, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2013.

GUIMARÃES, Clayton Santos, MARINHO, Cristina, e RIBEIRO, Nuno Pinto, eds. , *Law and Compassion, Drama and Pity: The Search for a Common Ground/ Direito e Compaixão, Teatro e Piedade: A Procura de um Lugar Comum*, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2014.

CRUZ, Tiago Lamolinairie, MARINHO, Cristina, e RIBEIRO, Nuno Pinto, eds., *Drama and Performance/ Direito e Representação*, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2015.

