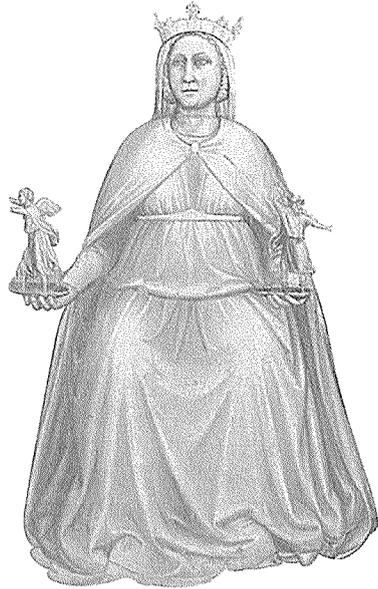


# Teatro do Mundo

Teatro e Justiça  
Afinidades Electivas





# Teatro do Mundo

Teatro e Justiça

Afinidades Electivas



## Nota de Abertura

Nuno Pinto Ribeiro  
Universidade do Porto/ C.E.T.U.P.

Nesta breve nota introdutória é de elementar justiça que se confira lugar de destaque ao tributo que nos merece o empenho generoso de todos os que, dentro e fora da universidade, no país e fora dele, aceitaram contribuir para esta iniciativa. Este agradecimento, desde logo devido aos Professores Doutores Cândido da Agra e Colaço Antunes, da Faculdade de Direito da Universidade do Porto, pela hospitalidade cordial com que receberam o evento – e nele participaram, na sessão em que o primeiro discutiu as propostas oferecidas pelo Professor Doutor Christian-Nils Robert (*Le droit dans ses Décors – a dimensão pictórica e alegórica no Universo do Direito*), na estimulante oração inaugural oferecida pelo segundo, estende-se aos colegas que, por motivos inesperados e de força maior, não puderam estar entre nós, tendo tido, no entanto, a gentileza do envio dos seus estudos com o exclusivo da sua publicação ( *v. g.* o caso de Awam Amkpa, da Universidade de Nova Iorque, exemplo de abnegada luta contra a adversidade ), ou ainda aos que, tendo-nos honrado com a sua presença, não puderam ainda traduzir num texto escrito a sua qualificada intervenção ( como sucede com os Professores Doutores Jaime Ferreira Alves, da Universidade do Porto, e Martin White, da Universidade de Bristol). Os nomes são muitos e a economia destas palavras de apresentação não permite inventariá-los mas não os esquece.

Direito e Drama, Justiça e Teatro, palco da representação e espaço de audiência, discussão e julgamento, sentença como reparação ou castigo no confronto directo com a viva realidade do sofrimento, e justiça poética em experiências extremas de intolerável agonia mas reconfortantes porque vividas por procuração no distanciamento instituído pelo espectáculo, gestos ritualizados e distribuição de papéis e de lugares de actores ou agentes: muitas são as zonas de cumplicidade a conferir plena justificação às afinidades electivas que mobilizam a atenção do quarto Encontro internacional do Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto. Eis as instâncias de um itinerário que se estrutura segundo flexíveis ligações temáticas e não

ordena a sequência de acordo com qualquer juízo valorativo, delegando no leitor a oportunidade da escolha e a hierarquização ditada pelas suas preferências e interesses.

Não poderia encontrar-se texto mais necessário e oportuno do que o de Laborinho Lúcio: a exploração do domínio comum do espectáculo e da estrutura dialógica do conflito, das verdades que se intersectam no compromisso ou se repelem na irreduzível distância que o exercício persuasivo mais obstinado não consegue anular, ou ainda no exame das dissonâncias geradas numa diferente lógica de distribuição de papéis, desde logo plasmada na eminência da instância judicativa e no lugar e expectativas reservados à audiência no tribunal e ao público no espectáculo do teatro (especialmente na tragédia, referência privilegiada do argumento), permitem a um jurista de apurada sensibilidade a identificação do quadro formal e estrutural que aproximam a Justiça e o Teatro e discriminar sentidos, conteúdos e razões de ser que inapelavelmente os dividem.

Awam Amkpa dá forma e sentido à emergência de uma escrita neocolonial que se afirmou já como poderoso instrumento de renovação do cânone das letras inglesas. Num contexto que decididamente abandonou o paternalismo com que as antigas potências coloniais procuravam sossegar a sua má consciência e as novas nações se procuravam afirmar através de uma escrita revoltada e ressentida, o estudo de peças de Woyle Soyinka revelam uma surpreendente capacidade na recuperação do mito e da prática tradicional como esteios de afirmação comunitária; e, por seu lado, o exemplo colhido na criação dramática de David Edgar permite denunciar a insustentabilidade da ideia de uma cultura supostamente alicerçada em valores perenes e homogêneos. Uma rede de cumplicidades e homologias se gera neste encontro de perspectivas.

A figura do contra-regra constitui a referência conceptual e operatória que orienta a proposta de Jorge Croce Rivera: as aproximações estruturais e funcionais que o teatro e a vida entre si estabelecem e a sugestiva afinidade revelada na distribuição de papéis e num desempenho inscrito numa constelação dinâmica accionada por uma consciência individual em demanda de uma autonomia negociada num quadro social de inclinação normalizadora. Rivera convida-nos a ver de perto os paradoxos e tensões sugeridos pelas marcações do contra-regra e as sobredeterminações do quadro social da norma e da regra.

Sobre o teatro clássico francês e da dialéctica da criação e repressão que o atravessa nos fala Michel Jeanneret, sublinhando a existência, no tempo de Luís XIV, de áreas de tolerância consentida e de uma interdição não codificada que um tanto surpreendentemente abriram horizontes de possibilidade à celebração cómica ou à desmesura trágica; as instâncias

formais de controlo – desde logo o Estado e a Igreja – ou os mecanismos de uma ideologia normalizadora convivem, em paradoxal compromisso, com a solicitação do prazer ou a exaltação passional, um e outro construindo no registo do drama e na decisiva concepção do dramaturgo as suas próprias regras e a sua autonomia estética. O classicismo de Racine, Corneille e Molière será, afinal, não tanto o artificialismo da regra como um singular momento estratégico que busca no discurso sublimado e depurado a expressão possível do grandioso e do indizível.

Aliando a hipótese legitimada na pesquisa documental e na hermenêutica das fontes a uma especulação solidamente apoiada, o trabalho de Luís Soares Carneiro convida-nos a uma fascinante incursão nos enigmas do Teatro da Rainha, edifício teatral portuense do século XIX. Trata-se de um ensaio informado, produto de uma investigação séria e esclarecedora; e se razões de natureza técnica não tinham viabilizado a sua publicação no número anterior do *Teatro do Mundo*, o texto regressa agora para ser dado a conhecer com proveito e exemplo.

O mesmo escrúpulo intelectual anima as propostas de Luís U. Afonso, que se traduz num paciente esforço de discriminação autoral operada no extenso e variado acervo de criações apressadamente identificado ao legado vicentino. São também a cuidadosa valoração do documento e a mais criteriosa atitude hermenêutica a orientar a pesquisa que distingue a paternidade genuína da mera coincidência ditada por códigos genéricos epocais ou reage às analogias de duvidoso suporte científico ou às abusivas interpretações extensivas que associam o motivo iconográfico medieval ou manuelino, ou ainda às solidariedades alegadamente ilustradas nas figuras da representação dramática a uma criação assim tornada desmesurada, formidável na sua configuração monumental e na pluralidade das suas manifestações. É sábia a Justiça que procura dar o seu a seu dono.

*O Condenado*, drama de Camilo Castelo Branco, abre caminho ao exame de um intrincado painel de sentimentos divididos e a um complexo registo ideológico e moral. Nesta peça, lugar privilegiado de uma revalorização desta faceta criadora menos estudada e conhecida do célebre romancista, se responde à comoção pública e ao sensacionalismo arrebatado suscitados pelo gesto com que Vieira de Castro, amigo do escritor, põe fim à vida da mulher infiel. No emaranhado de motivações inscritas na acção do texto camiliano, que o labor de Cristina Marinho procura dilucidar, iluminando o argumento com um trabalho de análise textual servida por um pertinente quadro de referências contextuais, se erguem as forças contraditórias de uma peculiar heterodoxia do sagrado e a pressão normalizadora da regra e dos valores dominantes nela consubstanciados.

*Oleanna*, peça de David Mamet, é assunto para um depoimento lacónico mas incisivo do encenador Carlos Pimenta. Em «A vida das palavras» se convoca a recente experiência de uma construção arrojada, sabiamente filiada no magistério do dramaturgo – a remissão para o corpo de princípios colhido na reflexão do próprio Mamet e oferecido como remate do testemunho do encenador reafirma a sua opção. Aqui surge o paradoxo de uma fidelidade que não é defesa contra a contingência ou a insegurança: o que se destaca no rumo seguido é a mobilização da sensibilidade e do talento responsável pela produtividade de um texto aberto mas disciplinado nos seus limites de interpretação (a história das representações evidencia a fácil derrapagem maniqueísta e a inclinação populista perante escolhas menos atentas aos delicados equilíbrios implicados no texto).

Noutro patamar de observação, o olhar do leitor, que viaja da interpelação solitária das palavras na página para a consumação do texto escrito em espectáculo, busca dar conta da fecunda expressão que a peça mereceu no palco, aproveitando o ensejo para se deter brevemente no recorte social e ideológico das preocupações acolhidas nesta criação de Mamet, circunstância que torna particularmente difícil a sua tradução na experiência colectiva do espaço teatral.

A dimensão mais ostensivamente material da cultura – a produção como expressão criativa de um indivíduo ou de uma comunidade ou região, geradora de direitos de autor ou de protecções no plano da propriedade industrial, e o crescente dinamismo da circulação de bens dotados de marcas distintivas de origem – tem vindo a favorecer uma diversificação reguladora plasmada em legislação específica. É o difícil repto que Anselm Kampelman Sanders aceitou, esclarecendo com notável clareza a nebulosa de problemas e conflitos semeados no contexto de uma globalização que solicita a livre circulação mas nem sempre atende a circunstâncias peculiares envolvendo a preservação de uma identidade também inscrita nos sinais que singularizam o produto. Tomando como referência o conceito de *Geographical Indication*, o investigador holandês procura explicitar o quadro legisativo em que o dito conceito operativo se exprime e os princípios que o norteiam, não esquecendo as zonas reais ou potenciais de atrito desenhadas na natureza tangencial e nem sempre harmoniosamente integrada de corpos normativos de protecção ou incentivo. O estudo de caso, a documentar exemplarmente o argumento, completa um ensaio que definiu liminarmente e com rigor a incidência do seu objecto, lhe soube dar corpo e constitui, em suma, um artigo de grande interesse científico.

Carlos Costa, membro do grupo *Visões Úteis*, oferece-nos um testemunho vivo das contradições em que se tem enredado a política cultural no nosso país (a experiência das companhias de teatro ilustra com devastadora eloquência esse juízo). O modo de intervenção da *troupe*, alicerçado na mobilidade que procura ultrapassar a matriz estrutural conservadora e a atitude de receptiva passividade, alegadamente a matriz de um legado aristotélico fossilizado mas obstinado (ora se o público não vem ao teatro, é o teatro que se dirige ao público), erige-se como instância privilegiada do exercício da crítica. O depoimento regista, por vezes, episódios cómicos (a tragicomédia da indiferença, da contradição ou da incompetência, afinal), como o que apimenta o relato da abnegada iniciativa que levaria o espectáculo às prisões e esbarrou na muralha intransponível da resposta confusa, na declaração evasiva e pobremente fundamentada, finalmente na interdição desconcertante no fundo e na forma. Uma visão útil.

A participação de João Teixeira Lopes deu-nos a conhecer aspectos bem curiosos da rede de cumplidades estabelecida no terreno da celebração e da festa urbana. A geografia variável que desenha a relação entre público e actores conhece uma longa história (a congregação e o espírito devocional une a comunidade mas, paulatinamente, o prazer de representar e ver representar insinua-se para operar a divisão entre o actor e o público, ou as sempre renovadas tentativas de recuperação de um envolvimento compreensivo, muitas vezes animadas de um travo obsoleto e revivalista, são exemplos de escola); mas o que o orador, em comunicação informal e desembaraçada, apresentou ao auditório foi um «estudo de caso» estimulante, apoiado na selecção criteriosa de uma diversificada base empírica susceptível de rasgar fecundas perspectivas a uma análise sociológica integrada e sistemática. E desse modo se tornou nítido e estruturado o que a um olhar distraído pareceria informe e arbitrário. Nos vários espaços de diversão da cidade instituem-se, por vezes de modo quase instintivo, e por vezes segundo códigos sociais e comportamentais ditados pela classe social, pelo estatuto económico ou pelo nível ou identidade culturais, atitudes de grupo que favorecem ou desencorajam a sintonia estabelecida entre músicos e artistas, por um lado, e a assistência ou os frequentadores do espaço público, por outro, distribuem a massa humana segundo as afinidades ou solidariedades e lealdades de diversa configuração, ou modelam os hábitos de acordo com o figurino apertado ou flexível das expectativas consagradas por situações, lugares, contextos.

A síntese final, de José Manuel Martins, é afinal um ensaio – de gestos largos e reflexão espraiada, e deste modo de uma inconsistência enganadora. O que parece discreto ou desgarrado, ou que poderia surgir,

ao olhar mais superficial ou desatento, um exercício de cerrada erudição, revelar-se-á afinal uma peça subtilmente integrada, de leitura exigente, é certo, mas largamente compensadora para os que aceitarem o desafio que o filósofo nos propõe. E uma radiografia crítica dos trabalhos se desenha claramente nessa perseguição de relações e sentidos. É com entusiasmo que para ela se remete.

# O Teatro e a Justiça Entre o palco e o tribunal<sup>1</sup>

Álvaro Laborinho Lúcio

*«Julgar uma pessoa não passa apenas por apreciar um acto, mas também por penetrar num encadeamento de eventos inextrincáveis e imputar um deles a uma história em particular... Julgar é um distanciamento permanente, um trabalho iniciado pelo símbolo e concluído pelo discurso. Uma vez terminados os debates o juiz não fica completamente livre desse trabalho de distanciamento. O rito não é apenas uma bola de ferro presa à perna do juiz, é também um meio de este último se emancipar de si mesmo. É disso testemunha a ritualização da deliberação, ou até a própria decisão»<sup>2</sup>.*

Transformássemos-nos nós, à maneira de Pirandello, em personagens à procura de um autor, e poucos chegaríamos a identificar em Antoine Garapon a autoria do texto que antecede, de tal maneira ele nos convida a remetê-lo para o pensamento de Bertolt Brecht e para a consideração do seu tão decantado *Verfremdungseffekt*, ou efeito de distanciação ou de estranhamento.

E, todavia, é do primeiro que se trata.

Ele também *«Gents de Justice»*, como diria Daumier, falando, porém, como se de Teatro fosse e interpelando-nos, ainda ele, a pesquisar em busca do segredo que ata o Teatro e a Justiça, num laço que o tempo e a História jamais lograram desatar.

Tempo, esse, para o qual, de forma sumária e, por isso, necessariamente grosseira, nos propomos agora olhar de longe.

Assim, perscrutando os artigos 202.º e 206.º, da Constituição da República Portuguesa, deles ressalta, na tradição da Revolução Francesa, que os Tribunais, ao administrarem a Justiça, o fazem em nome do povo, sendo que as respectivas audiências, em regra, são, e têm de ser obrigatoriamente, públicas.

---

<sup>1</sup> Este trabalho tem por base o texto publicado na Revista ICALP, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, no seu n.º 14, Dezembro/1988, sob o título «A Teia, O Teatro e a Justiça».

<sup>2</sup> Antoine Garapon, *Bem Julgar, Ensaio Sobre O Ritual Judiciário*, Instituto Piaget, 1997, pp. 315, 316.

Estabelece-se, deste modo, uma íntima relação de sentido entre a titularidade originária da Justiça, enquanto valor cuja administração, em cada caso, cabe aos Tribunais, mas que mergulha as suas raízes na soberania do povo; e a primeira causa fundante do princípio da publicidade das audiências, que surge como expressão de um direito, também ele originário – digamos, por agora, assim – de envolvimento popular na administração da Justiça.

E apenas isto é já quanto basta para nos remeter para a consciência de uma dimensão radical indispensável a uma boa compreensão da Justiça. Como, aliás, iremos ver passar-se também no Teatro!

Ao público, na audiência de julgamento vem a caber um duplo papel, apresentando-se, por um lado, simbolicamente, como portador de um especial poder de «controlo» sobre a qualidade do desempenho, pelo Tribunal, do dever de representação que sobre este recai ao administrar a Justiça em nome do povo; e, por outro lado, realmente, como garante da publicidade mais geral dos actos judiciais e, através dela, do respeito, aí, dos direitos e liberdades fundamentais dos cidadãos.

Ao invés, todavia, não lhe assiste o poder de intervir.

Pelo contrário, é agora a lei que lho veda expressamente, impondo-lhe, além do mais, que acate as determinações relativas à disciplina da audiência, que se mantenha em silêncio e que não manifeste sentimentos ou opiniões, nomeadamente de aprovação ou reprovação, a propósito do decurso daquela.

Formalmente o público vem, assim, a ser remetido na cena judiciária para a condição de espectador, saindo dela enquanto elemento activo, determinante directo das suas várias incidências, para se ganhar antes como seu observador crítico.

Por isso que importe distinguir, no próprio público, o espaço físico a ele reservado, da pessoa, ou do conjunto de pessoas que, em cada caso, o ocupa. Ou, dizendo de modo diverso, haverá que reconhecer-se no conceito de público um lado simbólico que se basta com a possibilidade da sua presença efectiva, e que é representado pelo próprio espaço que lhe é destinado; e um lado naturalista, realista, que se traduz na efectividade física daquela presença.

No primeiro caso, vem a noção de público a coincidir com a ideia de *povo* em nome de quem a justiça ali se administra em concreto, tomando o espaço vazio a amplitude da própria ideia, para encontrar nesta a força do seu significado. A comunicação entre a cena e o público perde então o seu valor existencial, para se centrar na dimensão ética, democrática, que fundamenta o sentido da representação do povo pelo Tribunal e para, desse modo, enquanto comunicação, se estabelecer entre espaços, tendo em conta a carga simbólica que os justifica.

No segundo caso, além desta asserção abstracta de público, que sempre se mantém, são já as pessoas, ali, individualizadas, que assumem o seu papel e que impõem o funcionamento das regras positivas e materiais da comunicação que, assim, se estabelece, simultaneamente, entre espaços actuando no campo simbólico, mas agora também entre pessoas, agindo no plano da realidade.

No primeiro caso, o fluxo comunicativo, simbólico, dirige-se, sobretudo, do *público-espaço* para a cena, ou teia, mantendo viva aqui, nos respectivos protagonistas, a corrente de valores em que se inspira a dimensão ética do seu desempenho. No segundo caso, além daquele, outro fluxo comunicativo, real, se orienta agora da cena para o *público-gente*, e é pautado por exigências de compreensão, pressuposto de uma comunicação efectiva.

Ali reforçam-se os valores que impõem o dever de reaproximar o *Cavalheiro* que, por entre o absurdo surrealista de «O Processo» de Kafka, e diante da cena final da execução, sai alienando os «assuntos da justiça».

– «Ob! Olba...*Que lbe vão fazer?... É muito curioso*» – Interroga-se e exclama a Dama, ao que aquele, apercebendo-se do que se passa, replica dizendo – «*Vamos, querida. São assuntos da Justiça. Não nos dizem respeito*».

Na segunda situação afirmam-se princípios com os quais, tornando perceptível a administração da justiça, se contesta a ideia de Dürrenmatt para quem a justiça é, em grande parte, uma questão de bastidores e se abre definitivamente a porta da Lei ao velho camponês Kafkiano.

Depois de uma vida inteira diante da Lei, pedindo para entrar, e vendo o acesso sucessivamente vedado, o homem do campo, já próximo da morte, faz ainda um pequeno sinal ao guarda da Lei.

«*Que queres tu saber ainda?* – pergunta o guarda, – *És insaciável.*  
– *Se todos aspiram à Lei – disse o homem – como é que durante todos estes anos, ninguém mais, senão eu, pediu para entrar?*  
*O guarda da porta, apercebendo-se de que o homem está no fim, grita-lbe ao ouvido, quase inerte:*  
– *Aqui ninguém mais, senão tu, podia entrar porque só para ti era feita esta porta. Agora vou-me embora e fecho-a*».

Pode, assim, congeminar-se, no acto do julgamento, uma primeira relação entre público e tribunal na qual cabe a este receber do primeiro os ingredientes éticos sobre os quais vai moldar a história que integrará o drama judiciário e com os quais construirá a sua decisão; e uma segunda relação, entre tribunal e público, na qual pertencerá ao primeiro a narração compreensível do drama e a afirmação final de uma moralidade como expressão concreta do mandato ético antes recebido.

Aquela será uma relação abstracta, ideal, preexistente. Esta, uma relação concreta, dinâmica, de plasticidade permanente, em ambas se cruzando, porém, como há muito se vem adivinhando, conceitos como os de Direito, de Justiça, de Democracia e de Teatro.

Entre eles surpreendeu já Luís Francisco Rebello «uma profunda afinidade»<sup>3</sup>.

Segundo o autor de *O Dia Seguinte*, «o Direito é uma ciência que tem como finalidade a realização da Justiça, o Teatro é uma arte que tem como objecto a reivindicação da Justiça. É em nome de uma ordem justa que a comédia denuncia o erro e o vício; é o repúdio de uma lei injusta que move os heróis da tragédia. A revolta de Antígona nasce de uma vontade irreprimível de Justiça. Dessa mesma necessidade nasce também a denúncia de Tartufo»<sup>4</sup>.

Daqui retira Luís Francisco Rebello a conclusão de que «*um palco é sempre um tribunal*», o lugar onde a justiça se cumpre sem que, muitas vezes, a sentença haja de ser expressamente proferida»<sup>5</sup>.

Por seu turno, também Redondo Júnior, na esteira de Piscator, Brecht, Jean-Louis Barrault e Adamov, reconhece que «o Teatro deve ser uma Arte de ministrar Justiça, uma Arte de estabelecer melhores relações entre os homens, revelando os perigos que corre a pessoa humana»<sup>6</sup>. De todo o modo, em ambas as perspectivas, a «afinidade» reconhecida é afirmada unilateralmente, salientando-se o sentimento de justiça como elemento intrínseco à Arte do Teatro. Porém, logo se insinua a questão de sinal contrário por mérito da qual há que indagar da influência do teatro na Arte de Administrar Justiça. Será, afinal, que à citada expressão de Francisco Rebello por força da qual «um palco é sempre um tribunal», pode fazer-se corresponder a afirmação de que também o tribunal é um palco?

Para melhor descortinarmos a resposta, valerá a pena revisitar, ainda que apenas de passagem, a origem de todas as coisas.

E aí para começarmos por observar, na esteira de Laurent Bove, que na Grécia nasceram, na mesma época, o pensamento crítico filosófico e a democracia, procurando ambas responder à questão de saber o que é a justiça, ao mesmo tempo que, no mesmo movimento de ideias, os Gregos inventam também o teatro; e, por outro lado, para reconhecermos «que a ideia de justiça existia muito antes disso, mas não como uma interrogação ou

---

<sup>3</sup> A Criminalidade no Teatro Português, CEJ, Cadernos da Associação Cultural, Número Zero, Lisboa, 1982.

<sup>4</sup> Idem

<sup>5</sup> Idem

<sup>6</sup> Panorama do Teatro Moderno, Arcádia, Montijo, 1961, p. 28

o ligar de um problema, antes como um comando exigindo uma completa submissão, perante o qual toda a discussão passa por sacrilégio»<sup>7</sup>.

Ora, é aquele movimento de mudança que transporta o desenvolvimento do teatro ligando-o, «de forma inequívoca, ao desenvolvimento do direito, ao desenvolvimento do processo no direito ateniense e ao lugar aí reconhecido à palavra contraditória na sociedade»<sup>8</sup> de então.

Como bem assinala Jean-Pierre Vincent, a resolução do problema da vingança pura e simples do indivíduo contra o ofensor consegue-se «pela palavra contraditória», pelo exercício do contraditório. Com efeito, prossegue o então director do Teatro «des Amandiers», importa reter que o teatro grego não assenta na «fala», mas sim no «debate». «No debate entre indivíduos em torno da violência fundamental»<sup>9</sup>.

E isso é tanto mais interessante quanto não falta quem defenda que «o direito é, antes de tudo, debate», cabendo ao judiciário «representar esse debate, mais ainda, de lhe dar existência sob uma forma quase litúrgica».

Ora, ligando Teatro e violência, como é próprio do radical da tragédia Grega, vem esta a desembocar necessariamente na Justiça, permitindo, assim, a conclusão de que «o sentido trágico do teatro é ao mesmo tempo o seu sentido social», constituindo «essa ambivalência a sua própria razão de ser»<sup>10</sup>.

É isso, afinal, que resulta na Orestéia, e dentro da trilogia, principalmente nas «Euménides», onde Ésquilo vem dar enquadramento cénico ao processo moderno, fazendo suceder «o discurso mágico-religioso» pelo «debate democrático».

Orestes mata a mãe, Clitemenestra, para vingar a morte de seu pai, Agamemnon. As Erínias, divindades da vingança, representando a sociedade tribal, perseguem Orestes, violador das leis divinas. Porém, Apolo assume a sua defesa e Atena constitui um primeiro Tribunal de Julgamento, que absolve Orestes, lançando as bases para uma justiça moderna. As próprias Erínias se transformam em divindades benévolas, daí retirando a sua designação de Euménides.

Ésquilo não nega a justiça divina mas reclama dela uma dimensão humana.

É isso, exactamente, que nos permite compreender melhor a Tragédia de Prometeu no seu conflito com Zeus, significando «a luta do homem contra as forças naturais que ameaçam esmagá-lo»<sup>11</sup>. E é ainda por aí, e pela

<sup>7</sup> *Théâtre et Justice*, Quintette, Paris, 1991, p.10.

<sup>8</sup> Cfr. Jean-Pierre Vincent, *Théâtre et Justice*, Cit., p. 20

<sup>9</sup> Idem, p. 21

<sup>10</sup> Cfr. Carlos Porto, O Sentido Trágico do Teatro, in *Teatro em Debate(s)*, Livros Horizonte, Lisboa, 2003, p. 61.

<sup>11</sup> Cfr. André Bonnard, *A Civilização Grega*, 70, Lisboa, 2007, p. 165

consideração, por Ésquilo, da própria necessidade de submissão a uma ideia de ordem reconstruída, «a ordem do mundo», que podemos explicar que após a «peça da revolta», o Prometeu Agrilhado, tenha escrito a «peça da reconciliação», o Prometeu Libertado, da qual, infelizmente, apenas escassas referências terão chegado até nós<sup>12</sup>.

E, na verdade, deste cruzamento vêm a emergir, pela mão do Teatro e da Justiça, os dois traços essenciais da chamada «forma dramática», própria do teatro clássico, Aristotélico, onde «a acção é o produto de conflitos – conflitos de interesses ou de sentimentos entre os personagens»<sup>13</sup> – e o objectivo é o estabelecimento ou o restabelecimento de uma ordem, antiga ou nova.

A acção dramática é toda dirigida para esse «apaziguamento definitivo», traduzido na «instauração de uma ordem válida para todos»<sup>14</sup>.

Hegel diz mesmo que «o público tem o direito de exigir que, de uma maneira trágica ou cômica, a acção dramática leve à realização em si do racional e do verdadeiro»<sup>15</sup>.

Afinal, como na Justiça, quando se reclama do Tribunal que decida o conflito e com a decisão, restabeleça a «paz social».

Segundo Gérard Soulier, «fundamentalmente, no teatro, na justiça e na democracia, os mecanismos são os mesmos e as funções também»<sup>16</sup>.

Por isso que, regressados à questão de saber se o tribunal é também um palco, possamos agora, com Antoine Garapon, concluir que «tal como qualquer outra representação, o processo organiza-se em torno de um palco com, de um lado, actores e, do outro, o público. Uns representam, outros são representados. À semelhança da tragédia grega, o processo confronta dois tipos de personagens: um herói – o acusado – autor e vítima de uma falta fundamental, rodeado e rejeitado por um coro vestido com o mesmo traje, que o deplora e maldiz»<sup>17</sup>.

É, no fundo, o que afirma Daniel Souler Larivière quando diz que «a justiça é também um espectáculo na medida em que ela purga o espectador dos seus fantasmas», surgindo a cena judiciária a duas dimensões, onde «o seu primeiro espaço é o da verdade de um homem», e o segundo «o da vontade de um grupo que tem necessidade de ver a sua violência simbolizada pelo exercício judiciário»<sup>18</sup>.

<sup>12</sup> Idem, p. 167.

<sup>13</sup> Cfr. Bernard Dort, *Leitura de Brecht*, Forja, 1960, p. 199.

<sup>14</sup> Idem, p. 200.

<sup>15</sup> Apud Bernard Dort, *Cit.*, p. 200.

<sup>16</sup> In *Théâtre et Justice*, *Cit.*, p. 28.

<sup>17</sup> Ob. *Cit.*, p. 187.

<sup>18</sup> In *Théâtre et Justice*, *Cit.*, p. 12

Ora, que do ponto de vista formal a cena judiciária vem a revelar-se, na Arte do Teatro, como um estímulo permanente de inspiração criadora, não oferece qualquer dúvida, bastando respigar ao acaso, desde o enquadramento cênico de situações extraídas da administração popular da justiça, como no Juiz da Beira, de Gil Vicente, no Círculo de Giz Caucásio, de Brecht, ou na Bilha Quebrada, de Kleist, até ao transplante, realista, do espaço judiciário institucional, como acontece em situações tão díspares como são a do Prémio Nobel, de Fernando Santos, Almeida Amaral e Leitão de Barros, onde aparece como contexto, ou da Política dos Restos, de Adamov, onde surge como pretexto.

A questão é, todavia, mais profunda, centrando-se no interior da administração da justiça e procurando encontrar aí lugar próprio para a Arte do Teatro.

Valerá a pena retomar o tema da audiência de julgamento e fazê-lo, uma vez mais, pelo lado do público. Retendo deste a sua dimensão abstracta e simbólica, definido fisicamente apenas pelo espaço que lhe é próprio, logo se marca uma distinção essencial que permite afirmar, pela ideia de público, a essência do acto de administrar a Justiça, e pela ausência concreta de pessoas, a negação do Teatro, ao menos na perspectiva de Grotovsky quando o define «como aquilo que tem lugar entre espectador e actor»<sup>19</sup>.

Resguarda-se, desse modo, aquele lado fundamental da administração da justiça onde a sua relação com o público adquire natureza verdadeiramente ontológica, aí se valorizando a substância em detrimento da forma, aí se definindo objectivos finais em secundarização do método, aí se sedimentando a estrutura ética para lá da simples moralidade. Aí, portanto, quer pela definição de Teatro, quer pela essência do conceito de Justiça, não se reconhece nesta, numa primeira aproximação, espaço para a intervenção daquele.

E, todavia, quer na evolução do direito a aplicar, quer nas concepções de Justiça a prosseguir, quer na própria exigência ética a reclamar no modo como os tribunais a administram em concreto, quanto não importa reconhecer à influência decisiva que o Teatro exerceu e continua a exercer?! Desde a fundação da ideia democrática de Justiça até aos nossos dias, do teatro dramático ao teatro épico, da farsa que faz irromper a crítica à tragédia do quotidiano, hoje trazido em propostas estéticas tão distintas como as que vão do já velho Living Theatre até às Artes Performativas e, no limite, ao «Teatro Invisível», com designação cunhada por Augusto Boal, longo é o cortejo em cujo percurso o Teatro assume, perante a Justiça, ele mesmo, a expressão do Coro, tornando-se, por isso, campo fértil, ora de resistência,

---

<sup>19</sup> *Para Um Teatro Pobre*, Forja, p. 30.

ora de mudança, dando sentido à conhecida reflexão de Schiller, quando, do alto da sua proposta de «Teatro Moral», asseverava que «quando já nenhuma moral for ensinada, quando nenhuma religião encontrar crédito, quando já não houver leis, Medeia virá ainda para nos fazer estremecer, precipitando-se das escadarias do palácio após o assassinato de seus filhos».

Coisa diferente acontece, porém, quando, deixado o público-espaco, tomamos o público-espectador na sua expressão real, como conjunto, maior ou menor, de pessoas de sexo e de idades diferentes, de culturas e de interesses divergentes, postadas perante a mesma realidade, enquanto observadoras críticas. Não ainda que entre a cena judiciária e o público deva estabelecer-se uma relação a pautar pelas regras próprias da que ocorre entre actor e espectador. Desde logo porque, como acabamos de salientar, enquanto é esta relação essencial à própria definição de Teatro que, portanto, joga nela os trunfos decisivos na sua afirmação, já ela se revela de valor secundário, embora importante, na administração da Justiça, onde as exigências a ter em conta se restringem aos limites da comunicação compreensiva directa, entre a cena judiciária e o público.

São, por isso, preocupações diferentes as que equacionam o mesmo problema de relação entre a cena e o espectador.

No Teatro a questão é nuclear, enquanto elemento interior à sua própria elaboração como arte, acabando aquela relação por articular-se sempre com esta, ora para se afirmar a partir de concepções essencialmente estéticas, como em Gordon Craig, com a sua «sur-marionnette», ora para realçar o papel da representação e o relevo a conceder aí ao actor, como com Stanislavski, e o seu trabalho à frente do Teatro de Arte de Moscovo, ora ainda para procurar estimular a própria função social do espectáculo e do espectador, como em Bertolt Brecht, com o seu já referido efeito de estranhamento. Mas sempre num compromisso com exigências superiores de uma Arte que tem no público o seu destinatário exclusivo.

Diversamente, na administração da Justiça, nem o público concreto que assiste ao desenrolar do drama deve ter-se como destinatário do desempenho que observa, nem este, no conjunto dos seus elementos, se pretende revestido de dimensão artística. Assim se acentuam as diferenças que marcam os dois tipos de comunicação entre a cena e o espectador. Uma, a do teatro, tem em vista a adesão; a outra, a da Justiça, deve procurar a compreensão. Aquela é estrutural, essencial à própria definição da Arte; esta é funcional, bastando-se com exigências de qualidade técnica.

Do mesmo modo, enquanto no Teatro o conflito entre a cena e o público mantém, ou, ao menos, pode manter a coerência intrínseca ao próprio espectáculo total, idêntico conflito na cena judiciária conduz à negação da

ordem essencial ao desempenho das funções dos diversos participantes envolvidos no processo.

É justamente desta essencial diferença que pode projectar-se para o domínio dos acontecimentos teatrais de excelência a peça de Peter Handke, *Insulto ao Público*, onde se estabelece uma clara «ruptura do pacto tradicional entre o palco e a plateia»<sup>20</sup>, mas que, em boa verdade, jamais poderia transpor-se, como coisa querida, para o campo próprio do drama judiciário.

E, todavia, sendo isso seguro quando nos referimos ao público-gente, isto é, aos espectadores presentes assistindo ao desempenho em cada uma das cenas, já assim não será quando do que se trata é do público-povo, que a justiça considera em abstracto, na simbologia do espaço vazio, e o Teatro faz protagonizar, desde os primórdios, pelo coro trazido pela Tragédia Grega. Coro que vários identificam com a «lucidez popular», seja na tragédia, seja no próprio teatro brechtiano. E que hoje, no que à Justiça concerne, a despeito da desvalorização de muitos, se faz ouvir, embora nem sempre rigorosamente encenado, através dos *media* ou em manifestações populares de rua, mais ou menos desreguladas.

Questão é, aí, a de saber, em cada caso, quem representa o papel de Corifeu, na condução do Coro!?

O que, além do mais, vem recolocar a questão da comunicação no espaço global onde intervem a Justiça; e reabrir, tantos Séculos volvidos, um novo debate entre uma dimensão sagrada, hoje entendida como burocrática, da Justiça, e uma sua verdadeira configuração humana, agora designada de democrática. Debate, este, no qual, uma vez mais, o Teatro se fez presente, desde logo na transição protagonizada, entre outros, por Piscator, mas, mais do que todos, por B. Brecht, de um Teatro dramático, romântico, receptáculo de «uma dramaturgia do indivíduo em luta contra o mundo», e buscando sempre uma conclusão que seja definitiva e possa ser tida como decisão moral; para um Teatro épico, centrado nas «relações que os homens estabelecem entre si»<sup>21</sup> e dirigido, não às grandes soluções, mas ao questionamento permanente e à consciência de que tudo continua aberto, recusando o apelo clássico a uma conclusão.

Como afirma Bernard Dort, «Brecht vai renunciar a toda a diferenciação entre a sala e o palco. Actores e espectadores ficam agora no mesmo plano. Devem, também, ser igualmente activos»<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Cfr. João Lourenço, De Costas Não Se Representa!, in *Teatro em Debate(s)*, Cit., p. 259.

<sup>21</sup> Cfr. Bernard Dort, Ob. Cit., p. 201.

<sup>22</sup> Idem, p.206

E, se isso não é, em pleno, transponível para o domínio da Justiça, não deixa de se entrever aí uma exigência nova em termos de comunicação entre a cena, ou a teia, e o espaço-gente, reservado ao público, alargado hoje para fora do espaço físico do tribunal e estendido até onde chega uma opinião pública interessada e envolvida no fenómeno social da administração da Justiça.

Isto é, se não há que pugnar por uma Justiça inter-activa, que envolve a cena judiciária e o público, já não é hoje aceitável a ocorrência de uma não-comunicação entre uma e outro que, a verificar-se, violaria o princípio fundamental que coloca no povo a titularidade originária da Justiça.

Será, pois, aí, na preocupação de construir uma comunicação de qualidade, atendendo à natureza da mensagem a comunicar, à necessidade da sua «tradução», às características do objecto sobre que incide a comunicação e ao objectivo a atingir, que o Teatro volta a aliar-se à Justiça numa afinidade recíproca em que cabe agora a esta ser beneficiária do tributo daquele, sendo pois, ainda que nesses estreitos limites, possível afirmar ser também o Tribunal um Palco.

Será este, então, o momento para na sala de audiências se caminhar do espaço deixado ao público para o interior da *teia* onde se desenrola o drama, se movimentam personagens, se fixam planos, se obedece a marcações, a tempos, a ritmos e a rituais.

No entanto, a passagem de um espaço ao outro não deixa de nos confrontar logo com a opção de relação física entre público e teia, definindo-se esta no traçado do palco à italiana, com separação frontal de espectadores. Opção que, mantendo-se actual, se afasta da correspondente evolução que atingiu o Teatro, libertando-o de espartilhos tributários de concepções que ele próprio ultrapassou. O que permite concluir que as razões fundamentais que determinaram a mudança aqui, sobretudo a partir da superação das convenções naturalistas, da procura de uma nova dimensionalidade do espaço cénico, e da consideração de um outro «papel» reservado ao público, não se fizeram sentir na cena judiciária onde a relação a estabelecer com o espectador continua a compadecer-se com a ilusão da chamada quarta parede que idealmente o separa da sala quadrada onde se desenvolve a história, e cuja geometria é confirmada pela disposição estática das personagens principais, nomeadamente do acusado, geralmente situado de costas para o público, ao arrepio, aliás, das mais convencionais regras de marcação estabelecidas para o palco à italiana e para a sua bidimensionalidade.

Uma vez mais, é a passividade imposta ao público-gente presente na sala a justificar a persistência da ilusão da quarta parede quando no Teatro esta se tornou, nas palavras de Georges Banu, «objecto de violentas críticas repetidas em nome de uma exigência de reconhecimento do Teatro como actividade específica fundada, em termos brechtianos, na presença assumida do público»<sup>23</sup>.

Como quer que seja, mais uma vez se encontra aqui um traço de coerência entre a relação da cena com o espectador e o estilo de desempenho das personagens judiciárias, por um lado, e, por outro lado, o perfil físico do espaço global agora integrado pela zona do público e pela teia.

Aqui, na teia, se desenrolará o drama.

Sem texto de suporte, partindo do mote que é constituído pela acusação-pronúncia dirigida contra o acusado e que delimita os poderes de cognição do Tribunal, estabelecendo um enquadramento de factos para lá dos quais não é lícito investigar, a história encontra nestes o estímulo que aguça a expectativa e, nas sucessivas intervenções das personagens, o desenvolvimento do seu conteúdo, as várias nuances que lhe fazem oscilar o argumento, até à afirmação da moralidade final traduzida na sentença com que se repõe a ordem e se encerra o auto. Entretanto, com esta história, de estrutura narrativa cronológica, cujo espaço é o da própria teia e cujo tempo é o da duração do próprio julgamento, outras histórias vêm cruzar-se alimentando os diálogos vivos da Justiça.

Têm estas, como Prólogo, o acontecimento concreto que a acusação seleccionou e que se compõe de uma série de factos causalmente encadeados por forma a consubstanciarem ora um roubo, ora um homicídio, uma violação ou uma injúria. Ao Tribunal, no decurso criativo do próprio drama, compete identificar as personagens autores dos factos, entender os seus procedimentos, analisar o seu significado, interpretar a lei aplicável e procurar com esta uma solução clara, desejavelmente justa.

No plano de fundo, a figura imponente do Juiz!

Necessariamente, hoje, de um novo Juiz!

Curiosamente, no plano de fundo, invertendo, assim, a hierarquia dos quatro planos do palco à italiana.

Como detentor da palavra final, a ele importa convencer. Como responsável pela decisão, cumpre-lhe ouvir, interrogar, ser esclarecido. Como presidente, cabe-lhe, finalmente, orientar a audiência e garantir a sua disciplina.

Assume, assim, na cena judiciária, um duplo papel. Por outro lado, ao acompanhar a construção das várias histórias, ao intervir nelas questio-

---

<sup>23</sup> L'Homme de Dos, Entre Peinture et Théâtre, in *Teatro em Debate(s)*, Cit., p. 228.

nando e ao conduzir formalmente o julgamento, reveste-se da qualidade de espectador-participante.

Brechtianamente distanciado e interrogativo não participa do drama, antes se esclarece sobre ele, duvidando do que é evidente, criticando o que parece lógico, reconstruindo na dialéctica das várias histórias a verdade possível e combinando-a, culturalmente, com o direito e com a vida.

Por outro lado, esclarecendo-se, esclarece. Quando pergunta, quando expurga e critica, quando conduz. Como espectador-assim-participante ganha, agora na relação com o público, a dimensão cénica do narrador, ele próprio, convertido, então, em elemento distancador, capaz de marcar a diferença entre o realismo da cena e o criticismo que deve acompanhar o desempenho. É, assim, que na cena final, preenchida pela leitura da sentença e pela alocução dirigida ao acusado, se encontram, na mesma pessoa, o juiz, na sua veste soberana, dizendo o direito do caso e proclamando a justiça, e o narrador, resumindo a trama e ditando a moralidade.

É, pois, nessa função de narrador que vem recuperar-se o tema inicial da comunicação entre a cena judiciária e espectadores. Tomada a figura, não em sentido literal, mas na sua contextura teatral de elemento crítico, que esclarece sugerindo, que racionaliza distanciando, sempre lhe cabe prosseguir a síntese compreensiva entre a realidade que as histórias de facto patenteiam, o direito que se candidata a regulá-las e a ciência que fornece o método para a sua aplicação. Aí, uma vez mais, se encontram o mero técnico que na frieza da sua especialidade selecciona elementos, testa experiências e isola princípios de pensamento e regras de validade geral e abstracta, com a pessoa concreta que é juiz, para quem aplicar o direito aos factos não pode deixar de constituir, na expressão de Sauer, «uma relação amorosa». Assim se conquista, para a cena judiciária, aquela outra relação intrínseca à Arte do Teatro, feita de elementos ora próximos, ora distantes, ora iguais, ora contrários como são o contar e o encantar.

Por isso que não partilhemos do pensamento daqueles para quem «o juiz não pode ser o espectador crítico (no sentido brechtiano) da acção que ele julga, e do seu próprio desempenho»<sup>24</sup>.

Bem ao contrário, em vez de seguir na linha de Malraux, para quem «julgar é não compreender, porque se se compreendesse, jamais se poderia julgar», pensamento que vem a inspirar Laurent Bove quando, ele também, afirma que «compreender não é julgar»<sup>25</sup>, em vez disso cumpre buscar fundamento novo para consolidar a ideia, cara a Paul Ricoeur, de que julgar é «em última

---

<sup>24</sup> Cfr. Laurent Bove, *Ob. Cit.*, p. 81.

<sup>25</sup> *Idem.*

instância, tomar posição»<sup>26</sup>, tudo nos reconduzindo, afinal, à formulação de Garapon com a qual abrimos estas palavras de reflexão sobre o Teatro e a Justiça.

Ora, é precisamente perante a condução de cena, activa e participativa, do Juiz que se desenrola, agora, o papel das restantes personagens, todas obedecendo a rituais tributários de uma forma e de uma dimensão simbólica que em nada ficam a dever à *mise en scène* própria do Teatro e que autores há que valorizam na ideia de que «o ritual funciona como uma barreira que corta o acesso nos dois sentidos», impedindo «o cidadão de entrar na justiça, o que é de lamentar, mas impedindo igualmente a justiça de aceder ao interior da vida civil, o que é bem mais reconfortante».

Não é, essa, porém, a nossa convicção.

Nem, para nós, como vimos já, será possível continuar a deixar envelhecer à porta da Lei, sem nela jamais entrar, o velho camponês do conto de Kafka.

Ao invés, numa justiça democrática, o ritual, nele incluindo as vestes, a linguagem, as marcações de cena, o tempo das deixas, há-de olhar-se mais pelo lado da força de representação na administração de um bem, ou valor, que radica no povo e que, por isso, reclama distância, mas distância do representante relativamente a si próprio, enquanto pessoa individual, e não do povo, em nome de quem actua.

É «esta passagem do indivíduo àquilo que ele representa como personagem» que, afinal, faz com que o laço «mais profundo...entre o teatro e a justiça, deva procurar-se aí»<sup>27</sup>.

Assim, aliás, se entenderá melhor o fluir normal da cena judiciária.

Acusados, vítimas e testemunhas tecem entre si as malhas de um jogo sério, onde factos e argumentos se confundem numa estratégia persuasiva que tem como objectivo «encantar», e o «conto» como instrumento.

Num cortejo caótico, em que a forma é o improvisado e o pano de fundo a sociedade, sucedem-se a tragédia e a comédia, a farsa e o drama, o absurdo e a crueldade. Destinatário imediato da Justiça, aí está também o povo, em nome de quem esta se administra. Por isso também actor; e espectador da parte da história que não lhe compete representar, mas sempre deixando-se penetrar pela imagem forte do coro, umas vezes extraído da tragédia, outras emergindo de dentro do teatro brechtiano.

<sup>26</sup> *O Justo Ou A Essência Da Justiça*, Instituto Piaget, Lisboa, 1997, p. 164.

<sup>27</sup> Robert Abirached, In *Théâtre est Justice*, Cit. p. 91.

Em nome de uns e em nome de outros têm voz Advogados e Procuradores, os verdadeiros protagonistas do debate. Para cada um deles uma história, a da sua convicção, que as outras histórias vão moldando ao longo do drama. O enquadramento técnico, normativo, das suas intervenções retira-lhes a condição possível de actores, esta mais próxima dos seus representados, para lhes conferir a qualidade de sujeitos. Todavia, é esta, exactamente, que vai definir os contornos de uma nova conexão entre a audiência de julgamento e o teatro. Também aqui o texto e o discurso têm intenção persuasiva. Organizados em capítulos lógicos e cronológicos, neles há-de caber a sugestão das conclusões de facto, a análise do direito a aplicar e a proposta da decisão final, comparando valores, discorrendo sobre personalidades de modo a elevar umas, diminuindo outras, formulando censuras, argumentando no domínio da técnica jurídica, salientando virtudes e, finalmente, reclamando Justiça.

De novo se cruzam o contar e o encantar. Só que aqui não é aquele o instrumento natural deste. Agora são ambos, o conto e o encanto, objectivos finais. O conto é já a síntese, a proposta da história definitiva, aquela que ficará sendo a verdade. Não é por isso que ele gera o encanto, antes, este, ao invés, é agora seu instrumento. Aquele, o conto, varia de sujeito para sujeito, confrontando-se o que a defesa opõe à acusação. A verdade do Advogado não é, necessariamente, como afirma Maurice Garçon, a «verdade judiciária que o tribunal estabelecerá na decisão da causa. A verdade judiciária», acrescenta, «há-de resultar do confronto das alegações das partes»<sup>28</sup>. É, pois, aí, no confronto, que se joga o encanto traduzido, então, em razão e argumentação, em substância e técnica. Em defesa da razão apelar-se-à à inteligência, ao conhecimento e à ética; em apoio da argumentação recorrer-se-à à técnica que permite dizer melhor, para que melhor se ouça e compreenda, e exprimir adequadamente para que a comunicação seja fluida e possa, assim, estabelecer-se.

De novo aqui Teatro e Justiça se encontram, colhendo daquele as referências instrumentais que hão-de contribuir para um mais perfeito desempenho desta na linha, aliás, do peso que, há bem pouco ainda, e de forma incontestável, se atribuía à retórica da qual, por mero preconceito, se retinha, todavia, uma noção frouxa e redutora que em parte tendia a confundi-la com a *arte de dizer*.

Expressão corporal, colocação de voz, respiração e dicção constituem, assim, ingredientes essenciais à qualidade dos desempenhos profissionais na cena judiciária, não faltando mesmo sistemas como, por exemplo, o Norte-Americano, onde a magistrados e a advogados são ministradas aulas

---

<sup>28</sup> *O Advogado e a Moral*, Studium.

de linguagem corporal e de técnica de expressão oral, coisa que, aliás, é possível encontrar já, no século XVI, na Londres de Shakespeare, nos conhecidos *Inns of Court*, instituições encarregadas da formação dos juristas, localizadas próximo dos tribunais e onde, para os próprios e pelos próprios, eram representadas peças clássicas<sup>29,30</sup>.

Por aqui passa, pois, a capacidade de encantar, a qualidade da comunicação e, com importância não despreciable, a dimensão estética da acção no interior da cena judiciária.

É, aliás, esta dimensão estética que não poderá recusar-se como componente da construção formal do Epílogo, isto é, daquele momento temporalmente

---

<sup>29</sup> Cfr. Peter Ackroyd, *Shakespeare, A Biografia*, pp. 51-52.

<sup>30</sup> Também entre nós que há muito o Centro de Estudos Judiciários, mais formal ou mais informalmente, se socorre do teatro utilizando-o, em várias das suas múltiplas componentes, na formação de magistrados. Disso constitui documento, além de vários outros, o excelente texto de autoria de Jorge Listopad «Antígona no CEJ», publicado em O Centro de Estudos Judiciários e o Limoeiro (Centro de Estudos Judiciários, Almedina, Lisboa, 2007, p. 57). Por sua vez, de uma experiência de trabalho em torno de textos de Gil Vicente e de Bertolt Brecht levada a cabo também no CEJ, dá conta a obra «Do Pobre B.B. Em Portugal – Aspectos Da Recepção De Bertolt Brecht Antes E Depois Do 25 De Abril De 1974». Trabalho coordenado por Maria Manuela Gouveia Delille, inclui estudos da própria e de Maria Esmeralda Castendo, Ana Maria Ramalheira, Maria Tereza Cortez e Maria Cristina Carrington (Editora Estante, 1991). A pp 175, depois de uma síntese da cronologia das cenas principais que integram a peça «Justiça de Gilbrecht», resultante de uma colagem de textos dos autores referidos, afirma-se que «é notória a perfeita simetria existente entre o primeiro e o segundo actos desta peça: Gil Vicente fornece o enquadramento alegórico, ilustrado pela transformação da Justiça Velha numa Justiça Nova, com o que se abre e se fecha o espectáculo dos saltimbancos; com a história de Grucha, Brecht fornece o pano de fundo de uma sociedade em mutação, que confere uma dimensão social ao conceito de e prática da justiça e ilumina a praxis dos dois juizes – a justiça evolui a par das transformações sociais e em sintonia com elas; uma revolução é em última análise, um julgamento dos códigos e práticas da sociedade que a precede, entre os quais se contam as normas jurídicas e a sua aplicação. No 2.º acto assiste-se a um outro julgamento da justiça que, em síntese, clarifica o sentido da nova, mas imperfeita, prática judicativa dos dois juizes (as marcas de ligação que estes mantêm com a Justiça Velha são nítidas) e justifica a sua absolvição, pois a sua praxis contem o gérmen da mudança e significa uma mais perfeita adaptação à realidade social em que se exerce. É significativo que até este ponto da acção dramática se tenham alternado textos de Gil Vicente e de Bertolt Brecht e que personagens dos dois autores apenas se encontrem neste quadro de síntese. A intervenção directa do autor desta colagem, para além da criteriosa escolha e ordenação de textos, «limita-se» á escrita de um significativo texto em que o Saltimbanco e o Miúdo fecham o espectáculo, anunciando o do dia seguinte, exactamente do mesmo modo como tinham iniciado a sua representação. Fazendo a reintrodução do círculo, repetindo o início do espectáculo e anunciando que no dia seguinte se vai repetir o que se acabou de passar, o autor «demonstra que os factos narrados devem ser entendidos numa perspectiva dialéctica».

desligado do período da produção da prova e da discussão em audiência e no qual se procede à leitura da sentença e à alocução final.

É então que o Juiz, investido sempre do poder soberano que lhe dá a nota de solenidade e o reveste de uma especial dignidade, e perante o povo, em nome de quem o exerce, assume na simbólica do seu traje, na distância que o projecta num espaço de silêncio expectante, na humildade da sua condição humana e na estatura ética do seu compromisso de honra, a imagem formidável da Justiça.

Encerrada a audiência, desnudada a sala, ali permanece, no espaço deixado ao público, feito, de novo, Coro, o espírito de um povo, em nome de quem se administra a Justiça e por quem vale a pena prosseguir, com Albert Camus, a procura de «Os Justos».

Na teia, ao fundo, a figura da Justiça.

Nas belas palavras de José Pereira da Graça, «a sua fisionomia é estática, austera, insensível, mítica. A espada que exhibe representa a força dos seus ditames. A balança significa o senso, o equilíbrio, a ponderação, a justeza das suas decisões»<sup>31</sup>.

Mas quem olhar atentamente verá ainda, mais ao fundo, para lá do «véu do templo», nos confins da História, Calígulas e Antígonas, Édipos e Prometeus que, lá longe, pelas mãos de Sófocles ou de Esquilo, de Péricles ou de Aristófanes, e perante a imagem tutelar de Témis, mulher de Zeus, tecem ainda essa outra teia onde, um dia, se deixaram prender e ficaram para sempre cativos da cultura, o Teatro e a Justiça.

Todavia, tal como adverte Roland Kessous, «com a diferença essencial, de que enquanto no teatro, logo que se representa a última cena, nos sabemos regressados à vida real, na vida judiciária, terminada a última cena, nada mais se apagará e dela saem, muitas vezes, homens e mulheres em sofrimento»<sup>32</sup>.

Eis que é, então, outra violência que volta, e com ela tudo recomeça, neste envolvimento circular e permanente entre Teatro e Justiça, onde é sempre possível imaginar um narrador comum que, chegado ao proscénio, trazido pelas pancadas de Molière, proclame, em nome do radical da Arte do Teatro e da Justiça:

«The Show Must Go On».

<sup>31</sup> *Témis – A Deusa da Justiça*, Coimbra, Almedina.

<sup>32</sup> In *Théâtre est Justice*, Cit. p. 97

# Postcolonial theatre and the ethics of emancipatory becoming

Awam Amkpa  
New York University

“Postcolonial criticism bears witness to the unequal and uneven forces of cultural representation involved in the contest for political and social authority within the modern world order.”<sup>1</sup>

How does a playwright use the corporeal structures of theatre to interrogate history as well as engage with discursive structures that make cultural practices pose ethical questions about citizenship and agency in a world determined by blatant unequal relations of domination and subordination? How do playwrights use their works and their performances to politicize culture that hegemonies depoliticize? This essay presents an argument about the discursive role theatre practices play in producing ethics of becoming in societies whose histories are conjoined by colonial and postcolonial relations. The premise of my argument is that as cultural practices encased within varieties of traditions and institutions, drama and performances produce a framework for understanding the cultural history and networks that suture peoples and places together into a modern global culture characterized by relations of domination and subordination. This critical study will explore how drama and theatre as symbolic interpretations of social reality and modes of communication and socialization, produce a semiosis of socio-political values, social relations, and historical contexts. It is within the networks of such historical contexts that the phenomena of relations of dominance and subordination, or colonial and colonized, or indeed –“the contest for political and social authority within the modern world,” will be examined.

The essay will assess the kinds of authority drama offers in illustrating quests for social equity by those whose histories are mediated by social inequities. Drama and theatre do, however, work within symbolic orders and regimes – which are in turn determined by state power and its hegemony.

---

<sup>1</sup> Bhabha, H. *The Location of Culture*, London: Routledge, 1992

The two playwrights I intend to discuss work within and against symbolic regimes to produce signifiers of emancipatory cultural politics in societies affected by postcolonial histories. I define the “postcolonial” not simply as historical moments after colonization, but as moments and activities produced when colonial oppressions were understood and strategies for resisting them were demonstrably articulated. The apprehension of domination and processes of resistance through decolonization, anticolonial nationalisms and resistance to neocolonial regressions provides the breadth of historical contexts through which the term “postcolonial” is used. The postcolonial does not only happen in former colonies but also mediate cultural practices within former colonizing nations. The term “postcolonial” is preferred to “post-colonial” so as to draw attention to the continuities, collisions, and dissonances within the histories of the colonized, rather than moments after official colonization.

I use 2 case studies drawn from different countries with a common historical belonging within a colonial and neocolonial form of European modernity. Colonization sutured the histories of Nigeria and Britain together within a certain European modernity. I have argued elsewhere that Nigeria<sup>2</sup> was initially a colonial invention with which Britain intended to appropriate land and other resources – natural and human, as well as expropriate its population into fictions of fixed ethnic places. Nigeria was assimilated into a logic of modernity that was colonial hence mapped by a ‘colonial modernity.’ Such was the framework within which regimes of culture and symbolic orders were formulated and contested. Anticolonial and decolonizing aesthetics emerged to underscore the coloniality of social and symbolic realities within such a historical context, and by 1976 when Wole Soyinka wrote his *Death and the King’s Horseman*, relations between both countries were overdetermined by new global formations that made both the loss of empire and the trauma of repetitive subjugation the backdrop against which both Soyinka and David Edgar wrote their plays. I have also previously argued that no one single modernity can define and constrain the diversity of people – colonized or not. Rather, I argue that overlapping modernities offer communities resources for contesting colonial and neocolonial modernities (in the case of Nigeria), or indeed the cultural mutations of a colonizing nation faced with influx of postcolonial immigrants – in the case of Britain.

---

<sup>2</sup> Amkpa, A. *Theatre and Postcolonial Desires*, London: Routledge, 2003

The two playwrights I discuss at length in this essay<sup>3</sup> pose ethical questions for the discursive reaches of dramatic art and its imagining of transcendental democracy within which ideas of equity, symbolic and real, can be imagined as ingredients of subjectivity. Let us take a look at them.

### **Wole Soyinka**

Wole Soyinka's genius in using the tragic myths of Yoruba culture to forge a compelling language of resistance and change has drawn many admirers and a few detractors. Few can deny his influence in shaping what the historian Nicholas Dirks describes as "the politics of thinking about power and resistance"<sup>4</sup> as his dramaturgy uses social crisis and existential chaos as ingredients for social transformation. Wole Soyinka is widely acknowledged as Africa's greatest, if sometimes inscrutable, dramatist.

His portrayal of themes of nationalist and transnational crises embodies penetrating philosophical, political and metaphoric investigations of culture and epistemologies within his home continent. Fewer African writers mix political activism, art and philosophical analyses with as much eloquence, energy, and intellectual rigor as does this 1986 Nobel laureate in literature. Taking aim at the overlapping power structures of European and indigenous African hegemonies, Soyinka's works and political activism assume a decolonizing ethic toward emergent and residual tyrannies and forms of domination. They seek to create a space for radical constructions of postcolonial subjectivity – a space that according to the playwright, performs "the simultaneous act of eliciting from history, mythology and literature, for the benefit of both genuine aliens and alienated Africans, a continuing process of self-apprehension whose temporary dislocation appears to have persuaded many of its non-existence or irrelevance in contemporary world reality."<sup>5</sup>

Soyinka embarked upon his unorthodox cultural mission of resurrecting postcolonial subjectivities in an age in which intellectual orthodoxies such as

---

<sup>3</sup> Most of both sections on Wole Soyinka and David Edgar are slight revisions from their original state in my *Theatre and Postcolonial Desires*, London: Routledge, 2003.

<sup>4</sup> Dirks, N. [ed.] *Colonialism and Culture* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992 p.10

<sup>5</sup> Soyinka, W. *Myth, Literature and the African World*, Cambridge: Cambridge University Press, 1976 p. x-xi

Marxism and ethnic nationalism loomed large. From the 1960s through the late 1970s, it became obvious that the 19th century colonial agenda that organized Nigeria had shifted significantly. Anticolonial nationalism had succeeded in developing a republic formally divorced from its imperial relationship with Britain. Independence offered the new nation a sense of national belonging and global engagement. Academic institutions became locations for developing various schools of critical and creative studies largely framed by the same anticolonial energies that made the new nation possible. Soyinka came from such politically activist academic communities. Before long, however, ethnic rivalries and regional conflict underscored the arbitrary colonial construction of the geo-political entity inherited from the British. Military dictators usurped the first civilian government in 1966, perpetuating the colonial tradition of coercive rule as a tool of unification. New 20th century globalism and commodity fetishism redefined the country solely as an oil-exporting machine, and helped plunge the country into a violent civil war. The eastern part of the country seceded from Nigeria in 1967 and proclaimed the Independent Republic of Biafra, a situation that led to the unleashing of a three-year civil war that culminated in reunification and savage retribution.

In the aftermath of the civil war, an oil boom gave financial reinforcement to a new wave of state nationalism upheld by a succession of authoritarian regimes. As the country's tiny elite became chauvinistically nationalist, it developed a taste for whatever it did not produce. Buoyed by windfalls from oil revenue, Nigeria imported every consumable commodity, quickly becoming a neocolonial satellite state clinging to the periphery of the industrialized West. Despite its dependence on economies outside its borders, the nation also developed an arrogant claim to African authenticity. In the 1970s, it hosted the Festival of African Arts and Culture [FESTAC], African Soccer championships and other events to showcase its coming of age as a nation with the mandate to exuberantly represent Africans inside and outside Africa. Yet, the truth was that it did not speak for all Nigerians, much less the rest of the continent. Excluded from their share in the nation's oil wealth, the masses of Nigerians enjoyed little formal voice in their government.

State nationalism coexisted with cultural practices attempting to understand and critique the state of the nation. Cultural critiques of the official national narrative premised upon Nigerian prosperity and the nation's appropriation of political and cultural leadership in Africa, abounded. Sometimes subtle, at other times brazen, they responded to Nigeria's neocolonial despair and the sense of social and political alienation experienced by a majority of Nigerians.

Within the universities, Marxism and residual forms of anticolonial nationalism offered analytical frameworks for mounting critical challenges to Nigeria's corrupt dominant class and the unitary nationalist ideology it deployed to buttress its regime. Sometimes contesting, at other times complementing each other as they confronted the national government, counter-cultural activists ranged from passionate ethnocentrists to mimics of European political radicalism. Marxist scholarship highlighted issues of class and the neocolonial economic structure, and presented strategies for defining and empowering working class identities. Trade unionism became a prominent platform for radical activism, as well as a forum for political collaborations between middle class and working class Nigerians committed to contradicting and limiting the excesses of the neocolonial state. The Left not only dominated organized labor but also organized student unionism across the country thus making universities locations for developing counter-hegemonic attitudes. Their writings on history, culture, and ideology depicted a nation in dire need for revolutionary change and international alliances against global capitalism. To the extent that they talked about collectivities, they did so in the context of forming counter-hegemonic blocs, rather than in order to engage issues of the multiplicity and hybridity of individual and group identities.

Soyinka's revisionist notions of identity, power and agency unfolded in the course of a versatile body of works spanning well over three decades from the late 1950s through the rest of the 20<sup>th</sup> century to the present. Throughout his plays and philosophical pronouncements, Soyinka has consistently sought an adequate language of resistance and the description of an aesthetic comprising mythology, politics and activism. In the present chapter, I explore Soyinka's creative use of mythic tragedy as an inter-modernist site of contests over representations in a postcolonial situation. I read his idea of "The Fourth Stage" together with his celebrated play *Death and the King's Horseman* to suggest that Soyinka's dramatic practice represents an inspiring and agitative archaeology of postcolonial cultures. Grounded in the conceptualization of mythic tragedy as a site for fueling communal consciousness of marginality and desire for change, rather than as a bastion for consolidating tradition for its own sake, his works challenge authoritarianism whether derived from colonial or indigenous sources and enunciate symbolisms of resistance and agency--the birthing, if not the destination of postcolonial desire.

The “Fourth Stage” was first published in an anthology of essays dedicated to the Renaissance scholar G. Wilson Knight in 1969, and later presented as one of a series of lectures at Churchill College, Cambridge and subsequently published in his *Myth, Literature and the African World*.<sup>6</sup> As a philosophical statement offering a decolonizing epistemology, the essay broke controversial new ground in terms of the enunciative space its theory presented for the study of drama in Africa. It evoked a volley of criticism from disparate quarters, most of them located in Africa. Anticolonial nationalists castigated the essay’s dramaturgy as too European. Marxists lamented its alleged lack of class-based antagonism to European colonialism and capitalism.

The frustration of Soyinka’s critics lay partly in the difficulty in compartmentalizing the Fourth Stage within rigid genres and established aesthetic traditions. One was apt to wonder: is the essayist a tragedian or political satirist? Is he a socialist or anticolonial nationalist writer? What are the instrumental values of his mythopoeic writing? Is he sufficiently African? Yet the Fourth Stage suggests that Soyinka’s dramaturgy, although inherently political, does not conform to prescriptive models for knowing or describing individual and collective political identities. In the dramatist’s own words:

I have been preoccupied with the process of apprehending my own world in its full complexity, also through its contemporary progression and distortions ... For after (or simultaneously with) an externally directed and conclusive confrontation on the continent must come a reinstatement of the values authentic to that society modified only by the demands of a contemporary world.<sup>7</sup>

In pursuit of his project to apprehend his own world, Soyinka in the Fourth Stage takes us into Yoruba cosmology by describing a tripartite structure of the world: the spaces of the unborn, the living and their ancestors. In such a structure, the acts of being born, of living and of dying are seen as natural processes of transition. The birth of a child is an occasion for celebration as is the death of an old person. The world of the living is an arena for conscious reparations through sacrifices, rituals and mythology codifying the moralities of *being* and *becoming*. In cases of premature birth or death, oracular wisdom is sought and appropriate sacrifices are performed to stabilize the world, as the Yoruba know it. Soyinka, however, complicates and subverts the ontological certainty of this Yoruba triplicate by suggesting a “Fourth Stage” which in his opinion is fundamentally the most fulfilling of all transitions. Defying temporal

---

<sup>6</sup> Soyinka, W. *Myth, Literature and the African World*, p.146

<sup>7</sup> *ibid.* p. ix

linearity, the Fourth Stage is more a desire that catalyzes perpetual action and focuses on processes of 'social acting,' than a description of a life stage or a well-defined historical destination. In other words, it is a process that summons a consciousness for change without necessarily naming the manner of such change beyond its immediate anticolonial directions. Such consciousness can happen in the worlds of the living, and in the modes of remembering the dead and the ancestors. Its goal is disalienation as a constant process of deconstructing domination and seeking a language of equity and justice

In a conscious act of invoking an epistemology that is indigenous to Africa and not overdetermined by European colonizing knowledge, Soyinka delves into a Yoruba legend describing the origin of the world to support his concept of the Fourth Stage. According to this legend, a supreme deity called Orisa-Nla, whose life narrated the cosmic stability of the universe, symbolized the world. Once, while tending his garden, his servant Atunda struck the supreme deity with a rock, shattering this symbol of cosmic unity into a thousand and one pieces. Soyinka had celebrated this rebellious act in an earlier poem *Idanre*: "All hail saint Atunda, first revolutionary/Grand iconoclast at genesis and the rest is logic."<sup>8</sup> He returned to it in the Fourth Stage, explaining that fragments of the disintegrated icon of cosmic wholeness symbolize various godheads in the Yoruba pantheon and are assigned different but complementary metaphysical functions in the mythologies of Yoruba cultures. Other smaller pieces and the dusts of cosmic disintegration are thought to form the world of human beings. Consequently Atunda's insubordinate act led to the physical formation of two seismically divided worlds: those of the gods and of human beings. Alienated and impassioned by a desire for cosmic wholeness, the helplessness of these disparate worlds was underscored by the huge gulf separating them. Various frightening metaphors conjured by Soyinka describe not only the enormity of the alienating gulf between these two worlds, but the impending violence that promised to attend any act of transgressing either. The physical gulf and the social alienation between the gods and human beings that it symbolized became a factor of constant concern for the gods in particular as they tried in vain to fulfill various functions bestowed on them by Orisa-Nla's parts. One of the more daring of their number, characterized simultaneously by creative and destructive impulses, became a prominent actor in his persistent quest to bridge the chasm between the gods and the humans. That god Ogun drew magma from the core of the

---

<sup>8</sup> Soyinka, W. *Idanre and Other Poems*, New York: Hill and Wang Publishers, 1968 p.83

earth to construct a bridge for that purpose. As Ogun walked the bridge at the head of a brigade of other gods in search of disalienation, however, he was thwarted by the violence of natural elements guarding the structure. Dismembered, but not with the finality of disintegration experienced by Orisa- Nla, Ogun as a regenerative principle, was reconstituted, and came back to enact his walk many times more. This god's indefatigable pursuit of dis-alienation made him attractive enough for the dramatist to adopt him as his 'patron saint.'

Soyinka's use and treatment of the legend of Ogun in the Fourth Stage illustrate socio-political themes and aesthetic features that characterize much of the playwright's dramatic legacy. Several of his works similarly highlight conditions of alienation and go on to problematize the processes of social activism, drawing attention to issues of individual and collective agency. From his *Jero plays*, *Opera Wonyosi*, *Strong Breed*, and *The Road*, to *Before the Blowout* and the *Priority Project* sketches, Soyinka textualizes his passion for social justice with artistic eloquence. It is, however, his conception of 'tragedy' and the notion of agency it incorporates that has made the Fourth Stage the subject of intense scrutiny and a significant marker of Soyinka's dramatic style.

For Soyinka, tragedy is a song of lamentation expressing conditions of alienation and stimulating intense motivations for change. Defying teleological structures, the tragic does not signify paralysis nor blind adherence to constituted mythology; rather it is a situation setting up ontological certainties, only to destabilize them so as to enable creativity and the pedagogy of self-reproduction. In developing what he calls "African Tragedy," Soyinka proposes an aesthetic principle where the objective of tragic art is not to provoke a catharsis that terrorizes and consigns a community to fatalism and to a logocentric description of its world. Rather, it hypersensitizes the community to conditions of inequity and prompts a deliberate inventiveness that seeks to harness cultural resources to achieve dis-alienation. As Ogun's perseverance suggests, what makes this approach of a constructive, socially activist tragedy unique, is its stress on repetitive, cyclical and perpetual action as the essence of agency, anticolonial subjectivity, and postcolonial desire. This is quite similar to Fanon's notion of action, which in the context of colonial domination "exposes an utterly naked declivity where an authentic upheaval can be born."<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Fanon, F. cited in Bhabha, H. 'Remembering Fanon: Self, Psyche and the Colonial Condition' in Williams, L. and Williams, P. [eds.] *Colonial Discourse and Postcolonial Theory*, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1993 p. 113

The Fourth Stage challenged the rational epistemological assumptions of the West by depicting seamless transitions between past, present and future, and between the worlds of gods and of humans – transitions rendered in the English language of Nigeria’s colonizers. Yet, its epistemological challenge to European modernity did not translate into an automatic endorsement of the supposed purity or supremacy of indigenous mythology. Instead, in a neocolonial context, Soyinka’s approach implies that the quest for decolonizing social and political identities must go beyond essentializing pristine traditions and structures conveniently remembered and kept intact through mythology. Unlike the anticolonial nationalisms of such movements like “Negritudism” and “Afrocentrism,” he urges the development of a consciousness of power relations within and between internal as well as external discourses of domination. His political attitude and cultural practice highlight the workings of intra-modernist tensions by suggesting that the tyrannical role of power in alienation and social inequity – whether foreign or domestic in origin, must be represented, framed, and possibly subverted by individuals and societies through transformative artistic processes. Mythology, as an ideological and epistemological resource, is a site, not for canonizing tradition and arresting social development, but for energizing the human spirit’s desire for self and communal reproduction. As Soyinka himself states, the purpose of the tragic paradigm as he articulates it, is to signify human beings as socially active and ‘acting’ beings. The value of Yoruba mythic tragedy lies in its symbolic representations of the essence of human subjectivity and social agency, the impulse--

To act, the Promethean instinct of rebellion, channels anguish into a creative purpose which releases man from a totally destructive despair, releasing from within him the most energetic, deeply combative inventions which, without usurping the territory of the infernal gulf, bridges it with visionary hopes.<sup>10</sup>

Soyinka’s use of the tragic paradigm of Yoruba mythology to define notions of subjectivity and issue calls for positive social change emerges most distinctly in his classic play, *Death and the King’s Horseman*. It is also this work that most clearly illustrates his use of “tradition” as a site for inter-modernist and intra-modernist struggles for the sign. The following pages present an analysis of this work as a key to Soyinka’s vision of postcolonial dramaturgy.

---

<sup>10</sup> Soyinka, W. *Myth, Literature and the African World*, p.146

### *Death and the King's Horseman*

The city-state of Oyo offers the setting for Soyinka's most elaborate illustration of his concept of tragedy. The play narrates the parable of Elesin Oba, the chief custodian of the king's stables and one of the most highly regarded chiefs after the king. Oyo tradition has marked Elesin, by virtue of his lineage and social status, to serve as a sacrament in a high ritual after the death of the reigning king. The conventions of the land require that the chief, like other specifically designated individuals collectively named Abobaku,<sup>11</sup> commit a ritual suicide at a specific time and place in honor of the dead king and community's sense of self. When the moment for this supreme sacrifice arrives, however, Elesin is unable to perform his prescribed role owing to an act of self-indulgence on his part as well as the colonial administrator's proscription of the ceremony. The colonial officer, Simon Pilkings, imprisons him as the community laments the impending demise of a familiar world they had sustained for eons, a world whose ontological certainties appear to be slipping away. Meanwhile, Elesin's son Olunde, sent to Britain to train as a medical doctor, returns to attend to his father's funeral, only to confront his father alive. In an attempt to restore his family's honor and dignity, he, as his father's heir, commits the ritual suicide designated for his parent, thus fulfilling the dictum of his community's existential narrative. As though to contradict the logic of colonial assimilation, Olunde takes his own life in order to re-orient the community's desire for alternative subjectivity. Upon learning of his son's redemptive act, Elesin, languishing in a colonial jail, also commits suicide. The place and manner of his self-execution, thus, occurs outside the prescriptions of the community's codes of ritual. By the play's end, the tragic protagonist cursed with an identity drained of all communal significance, rids the world of his presence by strangling himself with his chains in his prison cell – a cavernous metaphor for colonial subjugation.

*Death and the King's Horseman* presents dramatic conflict as multilayered and complex rather than a Manichean contest between well-defined heroes and villains. Tensions between Elesin and his community serve as the fulcrum around which the play revolves. Embedded within this larger plot, however, are other smaller but related conflicts over the colonial strategy of assimilation, and the tyranny of patriarchy among the imperial and colonized alike. The play tells a story based upon a well-known folklore that inspired

---

<sup>11</sup> This means those who have to commit customary suicide after the King's death. They are usually buried with the King.

other plays by two popular Nigerian dramatists – Duro Ladipo and Baba Sala. What makes Soyinka's version distinctive is its political setting in Nigeria's twentieth-century colonial world. The historicity of the moment captured by the play complicates its tragic paradigm in interesting ways. By 1944, when the event it describes occurred,<sup>12</sup> Oyo, where Elesin's sense of being and belonging was invented and mythologized, had undergone significant hegemonic changes. No longer the imperial nation it once was, Oyo had been annexed to the British Nigerian empire. Framed by the overlapping modernities of their world, its people found in their residual mythologies, the resources to re-invent and re-establish a community whose signifiers of being had significantly changed. This made 'tradition' all the more urgent as a site for reproducing an indigenous cultural world, and the import of Elesin's role all the more poignant. The community's determined efforts to excavate and reinstate the political importance of Elesin's identity and place in its traditions must be understood in this light.

The play opens amidst the seductive strains of Oyo music intended to cement our identification with the proud and passionately committed Elesin. The dramatist, employing a meta-theatrical device, portrays a drama in search of an audience. Closely followed by his drummers and Praise Singer, the protagonist struts towards the market place – a venue where he can maximize audience identification with his performance of the ultimate sacrifice. The Praise Singer's enchanting invocation sets up the promise of a ritual of death:

PRAISE SINGER: Elesin o! Elesin Oba! Howu! What tryst is this the cockerel goes to keep with such haste that he must leave his tail behind?

ELESIN: [slows down a bit, laughing] A tryst where the cockerel needs no adornment.

PRAISE SINGER: O-oh, you hear that my companions? That's the way the world goes.

Because the man approaches a brand new bride he forgets the mother of his children.

ELESIN: When the horse sniffs the stable, does he not strain at the bridle? The market is the long suffering home of my spirit and the women are packing up to go....You are like a jealous wife. Stay close to me, but only on this side. My fame, my honor are legacies to the living; stay behind and let the world sip its honey from your lips.

---

<sup>12</sup> There are conflicting dates for the actual incident – 1944, 1946 and 1947 are often cited. I find James Gibbs's date 1944 more reliable only because of his astute discipline on matters of historical detail. This can be found in his *Wole Soyinka*, Basingstoke: Macmillan, 1989

PRAISE SINGER: Your name will be like the sweet berry a child places under his tongue to sweeten the passage of food. The world will never spit it out.<sup>13</sup>

As Elesin plunges into his self-motivating rhetoric, which equally attracts our identification, we notice how well prepared he is for his death. As a master rhetorician, he weaves proverb with metaphor to dispel any fear or doubts that his prescribed mission might generate. In an Oyo world destabilized by foreign influences, he asserts his determination to stay the course prescribed him by tradition:

ELESIN:               The world was mine. Our joint hands  
                              Raised housepots of trusts that withstood  
                              The siege of envy and the termites of time.  
                              But the twilight hour brings bats and rodents-  
                              Shall I yield them cause to foul the rafters?<sup>14</sup>

As if to reassure himself and his spectators, he casts his role in terms of the imperatives of honor:

ELESIN:               Life has an end. A life that will outlive  
                              Fame and friendship begs another name.  
                              What elder takes his tongue to the plate,  
                              Licks it clean of every crumb? He will encounter  
                              Silence when he calls on children to fulfill  
                              The smallest errand! Life is honor.  
                              It ends when honor ends.<sup>15</sup>

Elesin's choice of the market place as a site to publicly reclaim the power and honor vested in his traditional identity as a member of the Abobaku is significant. In a colonial world where traditional sources of authority have yielded to imperial masters, he needs the market women's affirmation of his exalted place in the residual patriarchy and political dispensation of Oyo, a place about to be memorialized by his performance of ritual suicide. The Praise Singer's invocational opening notes that Oyo was once whole and pure with a stable culture complete with its own corpus of myth and rituals. In a rambunctious opening glee to a troubling opera, he even suggests with great pride that Oyo is a place where Elesin's impending suicide is an illustration of its cosmic coherence. Elesin's sacrifice signifies a commitment to cultural persistence unsullied by the monumental changes

---

<sup>13</sup> Soyinka, W. *Death and the King's Horseman* in Worthen, W. [ed.] *The HBJ Anthology of Drama*,

New York: Harcourt Brace Publishers, 1993 p. 822

<sup>14</sup> *ibid.*

<sup>15</sup> *ibid.*

that have swept over Oyo from within and without – changes wrought by war, European slave traders, and British colonialists:

PRAISE SINGER: ..the great wars came and went; the white slavers came and went, they took away the heart of our race, they bore away the mind and muscle of our race. The city fell and was rebuilt; the city fell and our people trudged through mountain and forest to found a new home but- Elesin Oba do you hear me?

...

..There is only one home to the life of a river mussel; there is only one home to the life of a tortoise; there is only one shell to the soul of man: there is only one world to the spirit of our race. If that world leaves its course and smashes on boulders of the great void, whose world will give us shelter?<sup>16</sup>

Tejumola Olaniyan in his sophisticated and analytically rigorous study of Soyinka's *Death and the King's Horseman*, has rightly described the Praise Singer's persuasive antics as "navel gazing, the aesthetics of the pristine and the naïve."<sup>17</sup> The compensatory nature of the singer's cajoling indicates both despair and desire. The despair of a depoliticized residual colonial power as it gropes to recapture its moment of grandeur and significance, and the desire for a more meaningful identity than the museum hall curiosity it now represents. Yet the ritual suicide, vested with the whole community's aspirations for cultural autonomy, is not to be. For Elesin notices a pretty woman in the market place and asserts the lingering power of his place bestowed by tradition, by demanding her hand in marriage, despite the fact that she is betrothed to someone else. We are immediately exposed to a contradiction as Elesin, that advocate for the retrieval and sustenance of indigenous tradition, insists on conflating a dying ritual with a marriage ceremony:

ELESIN:                   you who stand before the spirit that dares  
                                   The opening of the last door of passage,  
                                   Dare to rid my going of regrets! My wish  
                                   Transcends the blotting out of thought  
                                   In one mere moment's tremor of the senses.  
                                   Do me credit. And do me honor.  
                                   I am girded for the route beyond  
                                   Burdens of waste and longing.

<sup>16</sup> *ibid.* p.822

<sup>17</sup> See Olaniyan, T. *Scars of Conquest, Masks of Resistance*, Oxford: Oxford University Press, 1995

Then let me travel light. Let  
 Seed that will not serve the stomach  
 On the way remain behind. Let it take root  
 In the earth of my choice<sup>18</sup>

Intimidated by his power, the women grant his wish. It is at that moment that our identification with Elesin is deliberately complicated. The arrogance he displays in cajoling and imposing iconicity on his identity in the absence of a communal consensus on the appropriateness of his marriage sets us up for the tyrannical contradiction in Elesin's mission. For at that moment, the collective subjectivity Elesin invokes and promises is jettisoned for a solipsistic subjectivity. His patriarchal significance is underscored, not by consensual wedlock but by the terror generated by his authority. He takes a bride, a woman already objectified as someone else's, in a world where gender, class and ethnicity are signifiers of subjection. The mute bride is the body underlining his phallocratic essence.

The wedding is held and consummated, thereby postponing the death ritual. When at last Elesin gets ready to resume his prescribed mission of suicide as promised at the beginning of the play, the Praise Singer sets the stage for the transition from marriage to death in highly symbolic and embroidered language. As Elesin dances a trance faster than the music, avowing his resolve to die, the Praise Singer assumes the persona of the dead king as he sings:

How shall I tell what my eyes have seen? The Horseman gallops on before the courier, how shall I tell what my eyes have seen? He says a dog may be confused by new scents of beings he never dreamt of, so he must precede the dog to heaven. He says a horse may stumble on strange boulders and be lamed, so he races on before the horse to heaven.  
 It is best, he says, to trust no messenger who may falter at the outer gate; oh how shall I tell what my ears have heard?<sup>19</sup>

Just as the audience is lulled into a sense of conviction that Elesin will die, the colonial state intervenes. Simon Pilkings, as imperial Britain's representative in Oyo, descends on the scene to stop the ritual's proceedings, and arrest and imprison Elesin. Elesin's Oyo is under the dominion of a Colonial District officer, who is playing host to the visiting Prince of Wales. The imperial visit demands that the colonial officer, Pilkings, be able to demonstrate unquestioned acceptance of his rule by the Crown's African subjects.

---

<sup>18</sup> *ibid.* p. 826

<sup>19</sup> *ibid.* p. 833

Imperial Britain practiced a strategy of indirect rule in most of what became colonial Nigeria. Unlike their French counterparts, the British developed institutions and moralities that re-organized and re-oriented indigenous cultural practices, permitting the persistence of “traditional customs” drained of political meaning. As Nicholas Dirks has observed, “much of what has been taken to be timeless tradition is, in fact, the paradoxical effect of colonial rule, where culture was carefully depoliticized and reified into a specifically colonial version of civil society.”<sup>20</sup> Pilkings’ previous encounters with Elesin had left him in no doubt as to the horseman’s political pretensions and potential for subverting the colonial order. What spurred the British administrator’s proscription of Elesin’s ultimate act of social commitment was thus the political connotation of Elesin’s impending action, particularly its timing. The play reveals the markings of dominance not only on subordinated bodies and spaces, but also in the conception and practice of *time*. In Pilkings’ own words: “Damn! If only the Prince hadn’t picked this time for his visit”<sup>21</sup> or Elesin himself confirms: “ You were waiting for dawn white man. I hear you saying to yourself: only so many hours until dawn and then the danger is over. All I must do is keep him alive tonight.”<sup>22</sup>

But for the Crown Prince’s visit, it would have been a relief for Pilkings to see Elesin die in a depoliticized cultural practice, but the timing of the horseman’s sacrifice infused it with political meaning, and hence rendered it a challenge to colonial authority. Soyinka’s introduction of this historic dynamic of time and the politics of cultural symbolism testifies to his dramaturgic inventiveness. British colonial regimes in India, Nigeria, and Ghana made significant use of symbolic manifestations of power. Through its “durbars” and parades, the British Empire presented a spectacle of domination at once inclusive and exclusive of the dominated natives. As Helen Callaway has noted:

Imperial culture exercised its power not so much through physical coercion, which was relatively minimal though always a threat, but through its cognitive dimension: its comprehensive symbolic order which constituted permissible thinking and action and prevented alternative worlds from emerging.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Dirks, N. *Colonialism and Culture*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996, p. 8

<sup>21</sup> Soyinka, W. *Death and the King’s Horseman*, p. 834

<sup>22</sup> *ibid.* p. 838

<sup>23</sup> Callaway, H. *Gender, Culture and Empire: European Women in Colonial Nigeria*, Urbana-Champaign: University of Illinois Press, 1987 p.57

Soyinka's depiction of Pilkings offers trenchant insights into the psyche of colonial administrators. Trained in British public schools followed by Oxford or Cambridge, several of these officials saw local colonial power structures, in Bradley's words, as "the prefectorial system writ large, and *mutatis mutandis*, the District Officers as masters, the Chiefs as prefects, and the tribesmen as the boys."<sup>24</sup> From Pilkings' perspective, not only was the prevention of ritual sacrifice in keeping with imperialism's civilizing mission, but, coinciding as it did with the Prince of Wales' visit, might with some luck, even earn him a title to validate British approval of his action. His character brings to mind Margaret Perham's depiction of Governor General [Lord Lugard], architect of the colonial state of Nigeria: "Lugard and his envoys seem to dash about the country like knight errants, punishing wicked people and liberating the oppressed, overthrowing cruel kings and elevating good ones."<sup>25</sup>

Yet in *Death and the King's Horseman*, Pilkings' pretensions to fulfill the obligations bestowed by "the white man's burden" à la Lugard, appears, ironically enough, to be abetted to some degree by Elesin himself. For it is Elesin's moment of self-indulgence – his insistence on postponing death for marriage – that by coinciding with the British Prince's visit, creates the occasion for Pilkings' intervention. Even as Elesin desperately desires to signify, arrest and stabilize the moving social world woven into a new globalism--the one he and his community inhabit, he becomes solipsistic. He prides an individualistic self from a communally derived iconicity. At such moments we notice that while Elesin likes the honor vested by the community in his identity, he is reluctant to fully accept the communal obligations prescribed by tradition that flow from that honor. Iyaloja reminds him after his arrest:

IYALOJA:            You have betrayed us. We fed your sweetmeats such as we hope awaited you on the other side. But you said No, I must eat the world's leftovers.... We said you were the hunter returning home in triumph, a slain buffalo pressing down on his neck, you said wait, I first must turn up this cricket hole with my toes..  
                               ...We said, the dew on earth's surface was for you to wash your feet along the slopes of honor. You said No, I shall step in the vomit of cats and the droppings of mice; I shall fight them for the left-overs of the world.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Bradley, K. *Once a District Officer*, London: Macmillan, 1966 p.15

<sup>25</sup> Perham, M. *Lugard: The Years of Authority 1898-1945*, London: Collins Publishers, 1960 p.52

<sup>26</sup> *ibid.* p.840

It is Pilkings of all people, who exposes the real excuse for Elesin's hesitation: "the elder grimly approaches heaven and you ask him to bear your greetings yonder; do you really think he makes the journey willingly?"<sup>27</sup> Indeed Elesin confirms his unwillingness during his confession to his new bride: "For I confess to you, daughter, my weakness came not merely from the abomination of the white man who came violently into my fading presence, there was also a weight of longing on my earth-held limbs. I would have shaken it off, already my foot had begun to lift but then..."<sup>28</sup>

It is Elesin's son Olunde who fulfills his father's mandate. Olunde, in many ways the central character in the saga, is the very embodiment of an inter-modernist struggle for representation. Oyo's colonial masters have chosen this character to assume an altogether different mandate from the one he ultimately discharges – that reserved for select members of the colonized who are socially mobile and acculturated to British norms and practices. Soyinka's invention of the character of Olunde is laden with multiple layers of meaning flowing from this dynamic. Pilkings sends Olunde to Britain to train as a medical doctor, thus symbolically usurping the authority of Elesin's paternal role, and that of the local elites the African represented. Yet Olunde proves far less malleable a subject of cultural assimilation than Pilkings could have anticipated.

We first meet Olunde in Act Four of the Five-Act play, when he returns to Oyo, expecting to bury his martyred father. Entering an ostensibly binary world of imperial master and colonized subject, Olunde's foreign education gives him a hybrid identity carrying cultural capital that he can ill afford to squander in a project of Oyo cultural resurrection. Soyinka's Olunde, loosened from the communal moorings anchoring his father, appears at first glance to be a "sign in the making," seeking the most appropriate context for attaining full signification. In the end, it is his native culture that provides that context. Far from severing his cultural affinity to Oyo traditions, Olunde's experience with colonial assimilation and alienation creates in him an ever more fervent desire to redefine himself in local terms. Fanon's description of the colonized subject's alienation in *Black Skin, White Masks* offers an insight into Olunde's trauma of being, or non-being:

---

<sup>27</sup> *ibid.* p.839

<sup>28</sup> *ibid.* p.839

I had to meet the white man's eyes. An unfamiliar weight burdened me. In the white world the man of color encounters difficulties in the development of his bodily schema...I was battered down by tom-toms, cannibalism, intellectual deficiency, fetishism, racial defects.. I took myself far off from my own presence...What else could it be for me but an amputation, an excision, a hemorrhage that spattered my whole body with black blood?<sup>29</sup>

Like a rebellious son seeking attention from his domineering father, Olunde arrives at Pilkings' official residence, the seat of his hospitality to the Prince of Wales, to proclaim his defiance of the identity the acculturated native received from his surrogate father and colonial master. Olunde is possessed with the simple desire to defy colonial identification. Within such desire resides a sense of agency and identification with the native environment from which he is alienated. Frantz Fanon again comes in handy in describing such desire: "As soon as I desire I ask to be considered. I am not merely here and now, sealed into thingness. I am for somewhere else and for something else. I demand that notice be taken of my negating activity in so far as I pursue something other than life..."<sup>30</sup>

Olunde's act of suicide – that 'negating activity' in the pursuit of 'something other than life' underscores his desire for something other than colonial 'life'. The betrayal of Oyo tradition by his other father (Elesin) provides the occasion to fulfill Olunde's quest for recognition, not just from Pilkings and colonial discourses, but also from the Oyo community from which he is excised. In an unequivocal recognition of Elesin's personal failure to uphold the honor of his family and community, Olunde declares, "I have no father, eater of left-overs."

As one whose body is a signifier emptied of its indigenous contents, but whose act of self-sacrifice confers upon him a new identity within his native context, the question that Olunde raises is, what kind of agency does he exercise? Sympathizers of Oyo nationalism might applaud Olunde's action. Yet it is useful to remember that the discourses of European and Oyo colonial regimes left Olunde and his father with little room for individuality. Soyinka complicates our identification with either character by challenging Negritudist investments in an allegedly binary division between European and African traditions. Indeed, Olunde embodies overlapping cultures defining not only Oyo, but also Nigeria, the new colonial entity into which it is conscripted. His character belongs in a world that is simultaneously local and global. His role introduces incoherence into colonial domination,

<sup>29</sup> Fanon, F. *Black Skin, White Masks*, New York: Grove Press, 1967 pp. 110-112

<sup>30</sup> *ibid.* p. 218

but not because Soyinka is interested in essentializing and authenticating Oyo myth and ritual. Rather, my reading of the dramatist suggests that he seeks to politicize his audiences into rejecting the ascendancy of colonial logic, which describes the world in Manichean terms of good and bad, civilized and barbaric, European and native. Tejumola Olaniyan is correct in arguing, “Olunde’s suicide in affirmation of the indigenous culture is...a deflation of the colonialists pretensions’ to ethical superiority.”<sup>31</sup> The deflation of colonial ethical superiority entails an inherent challenge to imperial epistemologies that embraced neat polarities of the civilized European and the savage ‘Other.’ More significantly, Olunde’s act of sacrifice, however inconclusive and ambiguous its nature, signifies empowerment – a will to act, especially in light of his colonized identity.

Thus, Olunde’s action must not be read as a celebration of essentialist indigenous identities and cultural spaces. Indeed, Soyinka has assumed a distinctly anti-essentialist stance elsewhere, most famously in his response to Negritudism: “A tiger does not boast its tigritude.” If he appears to deploy an essentialist paradigm in *Death and the King’s Horseman*, it is to advance an anti-essentialist thesis on subjectivity. As the drama unfolds, the mesmerizing language and structure of the ritual of death begins to look dubious and like the Praise Singer we notice a “double speak” on the part of the dramatist. Within the seductive foundationalist “grand recit” of traditionalism, subtle critiques and doubts about the true meaning and worth of Oyo rituals, strategically inserted into the drama, gradually evolve into an anti-foundationalist attitude.

Soyinka’s treatment of intra-modernist power relations, too, undermines the binary construction of Europe and its African Other. The fields of signification portrayed in the play do not simply represent the old Oyo versus the new British, rather traditional Oyo is itself a product of internal colonial structures and external colonial accommodation. The dynamic between British colonial characters on the one hand, and a ripening anti-colonial nationalist moment in the aftermath of World War II on the other, suggests the presence of an archeology of overlapping colonial powers – one residual and the other emergent. After all the patriarchal authority bestowed upon Elesin by Oyo tradition and tolerated by colonial authorities – as long as it did not translate into anticolonial political behavior – enables him to tyrannize the market women into endorsing his ill-conceived wedding.

---

<sup>31</sup> Olaniyan, T. p.58

Indeed, it is Soyinka's depiction of the workings of patriarchy in a variety of social and cultural contexts, both indigenous and colonial, that does most to muddy the boundaries between the worlds of imperial master and colonized subject, and to introduce a crisis of intra-modernism into the story. Pilkings infantilizes his wife Jane as much as he does his servant Joseph, his constable Amusa and all other non-Europeans. Indeed, the character of Jane Pilkings evokes Anne Stoler's description of the role of colonial wives as markers of race, class and gender.<sup>32</sup> Portrayed as one whose body is the signifier of limits, Jane's identity like Olunde's is assumed to be 'spoken for' by the European colonizing project. As the natives offer Pilkings a community to be domesticated, so also it is important that his wife serve as an exemplar of blissful domesticity. Helen Callaway's brilliant anthropological study of "colonial wives" stresses the marginalization of European women in the imperial project: "The conquering soldiers and visionary empire-builders of these vast, roadless, not yet fully mapped territories had to be men, not boys and certainly not women..."<sup>33</sup> The only form of agency allowed Jane Pilkings is a total submission to her husband's colonial mission. Jane seems to be adhering to Emily Bradley's advice to colonial wives in *Dearest Priscilla: Letters to the Wife of a Colonial Civil Servant*:

You must be happy to be alone, yet glad to put everything aside and be at anyone's disposal. You must be interested in the work, and yet a refuge from it, knowing nothing and yet everything about it.

You may shed the light of your charming personality on the company, but more often sink into a shadowy corner, still, anonymous and non-existent, concerned that these creatures are fed and refreshed, with everything arranged so that your triumphs are unnoticed and you are utterly taken for granted.<sup>34</sup>

While Jane has a speaking presence but no seriously proactive identity, Elesin's Oyo bride remains mute throughout the play. Her encounter with Elesin wrests her body from any overt agency by turning it into a womb for prolonging his iconic identity after his death. Both her significance as the body Elesin designates to carry his future, and her silence, are eloquent and provocative. If Jane signifies the feminine presence underscoring

<sup>32</sup> See Stoler, A. "Carnal Knowledge and Imperial Power," in *Race and the Education of Desire: Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things*, Durham: Duke University Press, 1995

<sup>33</sup> Callaway, H. *Gender, Culture and Empire: European Women in Colonial Nigeria*, Urbana-Champaign: University of Illinois Press, 1987 p. 4-5

<sup>34</sup> Bradley, E. *Dearest Priscilla: Letters to the Wife of a Colonial Civil Servant*, London: Max Parrish Publishers, 1950 pp. 119-120

Pilkings' masculine power, the bride represents a silent body upon which the persistent will of a receding patriarchy boldly marks itself, literally denying her a voice.

Iyaloja, unlike Jane or Elesin's bride, controls the market place as a location for enunciating multiple subjectivities. Despite her authoritative presence, however, her matriarchal privilege serves to legitimate patriarchal feudalism. She knows the significance of Elesin's choice of the market place as a site for his important performance and like a prepared "stage-manager," she aids the Praise Singer not only in managing Elesin's performance but also in focusing the crowd on the task at hand. Yet, when Elesin chooses for his bride a woman betrothed to her son, she relents. When the horseman fails to fulfill his calling for self-sacrifice, however, it is her power as a matriarch upon which Iyaloja draws to excoriate Elesin, closing the play with a plea to the bride: "Now forget the dead, forget even the living. Turn your mind to the unborn."

Through Iyaloja, Soyinka presents his thesis on agency in a neocolonial setting. Elesin, Olunde, and the people of Oyo are not organized or conscious enough to resist the overlapping forces of oppression besieging their society. The mantle for action and change will now be the province of the unborn alone – of those not caught between the web of domination and subordination spun by the power structures of European colonial and traditional African societies. Thus, the play closes on a hopeful note expressed through Iyaloja's vision of communal action for the future, even as the precise nature or direction of such action is left undefined.

We are left with the question that framed this analysis of *Death and the King's Horseman* at its start. Namely, how does Soyinka use mythic tragedy to forge a language of active resistance and change, to describe a moment when postcolonial desire is born? Soyinka's dynamic perspective on mythology is built into his creation of mythic tradition as a theatre for struggles over signification. For the Oyo community, the custom of ritual sacrifice signified the continuity of their authentic identity in the midst of change. For Elesin Oba, his own part in the ceremony promised the fulfillment of his grand destiny, ordained from birth, yet one he proved reluctant to discharge. For Pilkings, the significance of the occasion lay in its timing – its coincidence with the visit of his royal overlord from Britain, vested it with an attitude of political defiance to colonial mastery that had to be crushed. Olunde, "civilized" by colonial nationalism, saw his opportunity to redeem the family role in the performance of a ritual sacrifice as a way to register his inter-modernist alienation from the lessons of colonial modernity.

But of Soyinka? What does his treatment of the significations of Oyo's mythic tradition and the tragedy it wrought reveal about his reading of "the sign"? I argue that for Soyinka, the chief merit of traditional usage lies, not in any "inherent" virtue, but rather in its role in subverting colonialist epistemologies and in fostering consciousness for change. Soyinka's reliance on mythology as an epistemological resource for understanding cultural reality and determining agency, places him at odds with those who see mythology only as a site of assimilation, particularly into nativist symbolism. Soyinka boldly proclaims his faith in mythology as a formidable tool for understanding and politicizing social reality. Myth, as a social construct in the hands of dominant cultures, fixes and barricades the fluidity of identities in any community. It imposes a regulative order on culture's heteroglossia. Soyinka's thesis resists the fixing power of mythology by destabilizing the identities it constructs and de-centering the order within which it functions.

That seems to be the open direction of his play *Death and the King's Horseman*. Elesin, as a symbolic text is set up to be destabilized, just as the myth of the colonized native [Olunde] is set up for contradiction. Soyinka suggests that as a sign of knowing, myth is not only the sign of the dominant ideology of the times, but also a site for cultural struggle and agency. His genius lies in seducing his readers and spectators into the narrative structure of mythology with great fluency and dramatic persuasion before jettisoning the stable journey for a chaotic world begging for reformation and change. The dramatist's complexly creative action invites varieties of accents to coincide in any of the signs in the text. Therein lies the transformative and decolonizing potential of his works – that penchant for reversal, substitution, contradiction, re-inscription, and intervention.

As Volosinov asserted in *Marxism and the Philosophy of Language*,<sup>35</sup> the symbolic nature of language makes it a useful location of struggle for meaning where varieties of accents coincide. As an organizing principle the symbolisms in language enable the simultaneous performances of assimilation and resistance. For Soyinka, mythic tragedy offers not simply a site for the uni-accentual assimilation into a dominant ideology and its symbolisms; rather, it provides an arena for the performance of multi-accentual energies that can propel social change. The myth Elesin symbolizes and promises to enact in *Death and the King's Horseman* underscores Volosinov's theory of the radically alternative possibilities of mythology and other symbolic signs in language:

---

<sup>35</sup> Volosinov, V. *Marxism and the Philosophy of Language*, Cambridge: Harvard University Press, 1986

The very same thing that makes the ideological sign vital and mutable is however that which makes it a refracting and distorting medium. The ruling class strives to impart a superclass, eternal character to the ideological sign, to extinguish or drive inward the struggle between social value judgments which occurs in it, to make the sign uniaxential.<sup>36</sup>

Soyinka, like the Praise Singer in his play, seduces us into similar symbolic signs through the exuberant presentation of Elesin's character and his impending daring act. But as Stuart Hall opines, "there's no one, final, absolute meaning – no ultimate signified, only the endlessly sliding chain of signification".<sup>37</sup> More importantly the play simultaneously sets up and deconstructs political subjects and any illusions that they represent the only subjects who can speak on behalf of the world-view they represent. No world or character or symbol is given gratuitous stability, they are all in the throes of regeneration through a fragmentation of the familiar. Myth as Soyinka has used it, does not guarantee organic unity. Its fixity or certainty is ideologically spurious.

The significance of myth, in the context of *Death and the King's Horseman*, stems from its role in propelling tragedy – tragedy that fuels agency, implicitly defined as the determined will to rejuvenate social activism. Crucial to this formulation of agency is its complex representation of self and community. Agency, as Soyinka's works imply, does not connote solipsistic action; rather the individual becomes a signifier of communal consciousness and correction. Solipsistic self, exemplified by Elesin as he interrupts the communal event of a sacred death ritual to satisfy his personal desire for a young bride, exists as a tyrannical signifier that must be subverted. Selfish individualism implies self-destruction and a breeding ground for developing relations of domination and subordination, which for Soyinka's dramaturgic strategies exist mainly to be debunked. How does Soyinka use tragedy to put forth this notion of agency? Let us first examine the formal attributes of Soyinka's concept of "African" or "Yoruba Tragedy" and see how the play *Death and the King's Horseman* exemplifies such an aesthetic paradigm.

A cultural construct enabling people and communities to define themselves as subjects of politically fluid societies is not only a necessity, but also an urgent political strategy for developing agency in a heterogeneous continent such as Africa. Soyinka's concept of tragedy seems to be a response to

---

<sup>36</sup> *ibid.* p. 23

<sup>37</sup> Hall, S. "On Postmodernism and Articulation" in Morley, D. and Chen K. [eds.] *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, London: Routledge, 1996 p. 141

the dynamics of Africa's histories and cultures. According to him, tragedy should simultaneously express grief over alienation and spur intense desires for change and perpetual becoming. Such a notion of tragedy departs significantly from its Aristotelian counterpart, which sees tragic art as a vehicle to enable a cathartic process through which human flaws are purged to induce conformity to an established moral and political order. Soyinka's play *Death and the King's Horseman*, by contrast, simultaneously depicts the Oyo community's lamentation of turbulent change and its eventual desire, through defiance and resistance to internal and external tyrannies, to be the authors and subjects of such change rather than its objects. Soyinka's dramaturgy suggests that the kernel of agency is the constant ability to adapt to changing circumstances without losing focus of the transformative directions of such developments.

While the goal of Aristotelian tragedy is to produce a cathartic purgation of transgressive behavior, that of Soyinka is to stimulate communal consciousness of the Fourth Stage- the idea of transgressing and limiting tyranny so as to create democratic spaces. In *Death and the King's Horseman* the absence of what he called the "Promethean spark" is what initially led the community to its state of tragic anguish. During the major part of the play, the community failed to collectively grasp the Fourth Stage, leaving it paralyzed and unable to perform proactive agency. Iyaloja's penultimate words of advice to the bride suggested that it was only at the end, following the deaths of Olunde and Elesin, that the community achieved a sense of agency akin to what Homi Bhabha describes as a "translational" state: "where the construction of a political object that is new, neither the one nor the other, properly alienates our political expectations, and changes, as it must, the very forms of our recognition of the moments of politics."<sup>38</sup>

As a threnody, tragedy, according to Soyinka, provides the community a moment of opportunity to overhaul its mythology and moralities of being. From his location in the intersecting cultural spaces of Africa and the West, of colonialism followed by neocolonialism, he resists canonizing mythology. Rather, he considers it a resource to promote inclusiveness and action, a resource the narrative of which does not explain the world as much as create a space for enunciative acts, just as the god Ogun did. In Soyinka's own words: " ..Man re-affirms his indebtedness to earth, dedicates himself to the demands of continuity and invokes the energies of productivity. Reabsorbed within the communal psyche he provokes the resources of Nature, in turn he is replenished for the cyclic drain in his

---

<sup>38</sup> Bhabha, H. *The Location of Culture*, London: Routledge, 1992 p.25

fragile individual potency.”<sup>39</sup> Unlike the fatalism implied in Aristotelian tragedy, Yoruba tragedy is described as a moment facilitating desires for self-reproduction without necessarily prescribing a specific program for change. Biodun Jeyifo stresses the mythic essence of Soyinka’s tragedy by suggesting that the playwright uses his art “as a memory code in periods of social stress or disjunction, and as an antidote to moral complacency and spiritual stupor.”<sup>40</sup> For Soyinka, the destination of social action is secondary to the consciousness and courage to embark on the action itself.

What makes a tragic character in Yoruba or African tragedy and what kind of identification does Soyinka prescribe for its reception? The tragic characters that Soyinka creates do not exist for themselves; rather they are community icons whose actions facilitate change and a communal sense of identity. They possess enormous will, pride and the desire to pursue active citizenship. Because a creative and destructive dynamic represents the tragic moment in Soyinka’s aesthetic, the tragic character serves as the catalyst for regenerative action. The will and psyche of Soyinka’s tragic character is defined by the consciousness and desire to facilitate creativity while destroying an insufficient order. In *Death and the King’s Horseman*, the tragic character exists in more than one form. Elesin Oba and his son Olunde both have qualities of Soyinka’s tragic character if they are looked at as a continuum. One symbolizes the local need for regeneration and the other localizes the global reach of such needs. At the beginning of the play Elesin Oba displays tragic will with arrogant pride while reassuring audiences and readers that the community’s desire for becoming is encapsulated in his person. Olunde on the other hand displays his will with calculated understatement. But *Death and the King’s Horseman* also cautions audiences that compensatory performances such as those of Elesin or Olunde’s may indeed highlight gaps between the aspirations of the community and those of the person acting in its behalf. Socially determined roles, democratic or tyrannical, do not necessarily diminish potential discrepancies between an individual’s needs and the community’s investments in his or her identity. As the plot illustrates, the dramatist invites identification with both characters – Elesin and Olunde – and the dynamics of their cultural contexts. The historical and cultural changes in Oyo turn the iconicity of Elesin’s character into a floating signifier whose context of relevance had shifted significantly, while Olunde

---

<sup>39</sup> See Soyinka, W. Preface to *The Bacchae of Euripides*, London: Methuen, 1975

<sup>40</sup> Jeyifo, B. “Introduction” in Soyinka, W. *Art, Dialogue and Outrage*, Ibadan: New Horn Press, 1986, p. xx

on the other hand achieves significance in the new environment. That this happens prior to their community's recognition of the fact, underscores the lamentation accompanying Elesin's failure and the apparent incoherence of his son's suicidal action. This strongly suggests that Soyinka demands more attention to the social context that gives characters their discursive depth rather than sole identification with them.

Soyinka insists that the language of a mythic tragedy be "invocational," "liturgical" and "myth embryonic."<sup>41</sup> Accordingly, from the onset, the language of *Death and the King's Horseman* invokes myth and the community's sense of tradition to fulfill narratives of its sense of being. Elesin's trance and exchange with the Praise Singer graphically illustrate the liturgical and mythological nature of the play's language as community members within the play, and readers and audiences outside it, are invited to the drama of a high ritual – one of renewal, where the old ways must forcefully give birth to a new way of accommodating to the dynamics of history. It is the musicality of the language as a vehicle for organizing and conveying the emotional tone of the ritual that Soyinka emphasizes. In his own words, the music of the play's language:

undergoes transformation through myth into a secret (Masonic) correspondence with the symbolism of tragedy, a symbolic medium of spiritual emotions within the heart of a choric union. It transcends particularisation (of meaning) to tap the tragic source whence spring the familiar weird disruptive melodies. This Masonic union of sign and melody, the true tragic music, unearths cosmic uncertainties which pervade human existence, reveals the magnitude and power of creation, but above all creates a harrowing sense of omni-directional vastness where the creative intelligence resides and prompts the soul to futile exploration. The senses do not at such moments interpret myth in their particular concretions: we are left only with the emotional and spiritual values, the essential experience of cosmic reality.<sup>42</sup>

Thus, music is constitutive of the entire play's narrative structure and engenders identification and recognition. The playwright uses the tonal inflections of the language and music of his play to draw attention to "cosmic uncertainties which pervade human existence." The play's tragic trajectory "prompts the soul to futile explorations." Like his other metaphysical plays, the language of *Death and the King's Horseman* is an intense poetic statement whose imageries animate, thereby stimulating pathos, and offering colorful renditions of the inner thoughts and desires of individuals.

---

<sup>41</sup> Soyinka, W. *Myth, Literature and the African World* appendix

<sup>42</sup> *ibid.* p.147-148

Soyinka goes as far as prescribing the most suitable structure for experiencing the “Masonic union of sign and melody” for a Yoruba tragedy such as *Death and the King's Horseman*. He suggests such a structure should mimic indigenous ritual plays where,

Any individual within the “audience” knows better than to add his voice arbitrarily even to the most seductive passages of an invocatory song, or to contribute a refrain to the familiar sequence of liturgical exchanges among the protagonists. The moment for choric participation is well defined, but this does not imply that until such a moment, participation ceases. The so-called audience is itself an integral part of that arena of conflict; it contributes spiritual strength to the protagonist through its choric reality which must be conjured up and established, defining and investing the arena through offerings and incantations. The drama would be non-existent except within and against this symbolic representation of earth and cosmos, except within this communal compact whose choric essence supplies the collective energy for the challenger...<sup>43</sup>

This structure is implied in the narrative of *Death and the King's Horseman* and it seems that Soyinka conjures a climate of reception in which the audience moves from spot to spot, not in passive voyeurism, but as active participants in the music and dances integral to the presentation.

Overall, I think *Death and the King's Horseman* is a deliberate engagement with post-independence audiences particularly during moments of neocolonial spiritual and political complacency. As the play illustrates, Soyinka's Fourth Stage (and its emphasis on achieving states of liminality where identities fluctuate) refuses to privilege established modernist actors of social change such as ‘the oppressed,’ ‘colonized,’ ‘middle class,’ and ‘working class.’ Rather than romanticizing such easily defined instruments of change, the play describes instead, the conditions that shape a community's consciousness of marginalization and prompt struggles for resistance. Like Homi Bhabha's ‘Third Space,’ Soyinka's Fourth Stage opens up “new forms of identification that may confuse the continuity of historical temporalities, confound ordering of cultural symbols, traumatize tradition.”<sup>44</sup> This fluid vision of identity is consistent with the notion of non-formal citizenship, which I argue is most conducive to the enunciation of postcolonial desire.

Soyinka's insistence on the fluidity of identity formation and his refusal to allow his creative imagination to be hedged in by prescriptive models for interpreting social reality and history provoked a storm of criticism in Nigeria. In the 1970s, a cohort of ethnic nationalists devoted a large

---

<sup>43</sup> *ibid.* p.38-39

<sup>44</sup> *ibid.* p. 179

part of their book, *Towards the Decolonization of African Literature*<sup>45</sup> to defining the attributes of an authentic African writer. Led by Chinweizu, they concluded that Soyinka did not qualify as one. The writer's universalist vision, they complained, contradicted local notions of 'self.' Moreover, his use of English as the linguistic medium of choice elicited the charge that he wrote for European audiences. The irony of the ethnic nationalist critique lay in the fact that in the absence of an indigenous lingua franca, it was the colonial language--English that opened up Soyinka's work to the broadest possible audience in Nigeria itself. Above all, Soyinka's critics across a broad ideological spectrum – from the ethnic nationalists to the Marxists – denounced the dramatist's symbolic allusions to oppression and his refusal to embrace a well-defined direction for change. Soyinka's metaphoric language of resistance took no account of the materiality of tyranny, they charged.

The immediacy of the social and political problems generated by neocolonialism left most Nigerian intellectuals impatient with seemingly symbolic solutions outside the realm of the social sciences. 'Class struggle,' 'authentic African,' 'class suicide,' 'high culture' and 'popular culture,' 'mysticism' and 'materialism'- all became catch phrases for understanding the new global dispensation defining Nigeria's present and the local performance of marginality. Apocalyptic pronouncements on capitalism were made even as Nigerian society was violently reorganized by it. In this intellectual climate, orthodoxies flourished. The decade of the 1970s did not offer an intellectual climate hospitable to Soyinka's conception of culture as a site of socialization, a theater for the playing out of a dialectic between the symbolic and the social, the individual and community.

In Soyinka defense, I would argue that identity, culture, and myth as resources for determining being, belonging and becoming, are always tentative and formulated in difference. Notions of homogenous groupings like the working class, the people, and the masses, do not provoke as much critical tension nor do they suggest the contiguity and unstable nature of identity and culture. Soyinka's boldness lies in presenting metaphors of the critical tensions between the individual and community and the resourcefulness of such tensions in bringing about social change. He uses his drama to affirm Stuart Hall's assertion that "what we call the self is constituted out of and by difference, and remains contradictory, and that cultural forms are similarly, in that way, never whole, never fully closed or

---

<sup>45</sup> See Chinweizu, Jemie, O. and Madubuike, I. *Toward the Decolonization of African Literature*, Enugu: Fourth Dimension Publishing, 1980

‘sutured’.<sup>46</sup> Contrary to the assertions of his critics, Soyinka’s conception of the “Fourth Stage” is a coda for engaging conditions of neo-coloniality. The scope of neocolonialism is transnational— especially to the extent that it implicates multinationals in the sustenance of dictatorial regimes. In this context, the very flexibility of the Fourth Stage as a guideline to non-formal citizenship may embody the most effective mode of resistance, for it opens up the opportunity of coalition building across a spectrum of identities anchored in fixities of nation, region, ethnicity and religion. Soyinka’s vision of decolonization as a transformative, communal process that does not necessarily follow prescribed models of social organization, renders his work a formidable antithesis to the coloniality of power within and outside Africa.

Wole Soyinka continues to use his theatrical skills as a form of cultural advocacy where his dramaturgy does not simply describe his African world, but imagine various forms of transformative subjectivities. The world he dreams to change is intricately linked to that of Nigeria’s former colonizer and we will see how David Edgar operates within that world.

**DAVID EDGAR:** The best review I’ve ever had was when Michael Billington said that, like Balzac, David Edgar seems to a secretary for our times. And that defined, rather more precisely than I’d ever defined before, what I’d like to be. I’d like to be a secretary for the times through which I am living.<sup>47</sup>

The play begins in the dark, literally. A sonorous voiceover announces an act of becoming. A postcolonial nation is about to happen. A people stand on the verge of transition from colonial objectification to the achievement of postcolonial subjectivity:

**Voice:** Long years ago, we made a tryst with destiny, and now the time comes when we shall redeem our pledge, not wholly or in full measure, but very substantially. A moment comes, which comes but rarely in history, when we step out from the old to the new, when an age ends, and when the soul of a nation, long oppressed finds utterance. At the stroke of the midnight hour, when the world sleeps, India will awake to life and freedom.<sup>48</sup>

In the original broadcast, the voice belonged to India’s nationalist leader and first Prime Minister Jawaharlal Nehru. His historic pronouncement made

---

<sup>46</sup> *ibid.* p.145

<sup>47</sup> 47 David Edgar cited in Swain, E. *David Edgar: Playwright and Politician*, New York: Peter Lang Publishers, 1986 p. 335

<sup>48</sup> Edgar, D. *Destiny*, London: Methuen, 1988 p.317

in the Indian province of Punjab in 1947 traumatized the colonizer's psyche and prompted a struggle to redefine Britain's post-imperial sense of itself. Nehru's words furnish an unusual opening for a play concerned primarily with a colonial culture convulsed by internal crisis and the retreat of its imperial past. As the play proceeds to an enactment of homecoming by British soldiers and administrators, the playwright hints at the imminence of a postcolonial crisis of identity in England.

I find the British dramatist David Edgar's play aptly titled *Destiny* intensely provocative. Its discourse extends postcolonial theory by looking at the impact of anticolonial agitations for subjectivity on definitions of Britain's national culture. Rather than simply focusing on the effects of British colonialism in India, the playwright uses Britain's imperialist legacy to define the foundations of British nationalism in the 1970s. Underscoring Gayatri Spivak's assertion "that imperialism, understood as England's social mission, was a crucial part of the cultural representation of England to the British,"<sup>49</sup> David Edgar's *Destiny* proposes an ethic for social interactions in a post-imperial British wrought by its material loss as most of its colonies became independent.

David Edgar's dramaturgy belongs in an aesthetic movement that is historically counter-hegemonic and at the same time sought to engage the dominant culture in such places as universities, and national and regional theatres. While older writers like John Arden posed questions about socialist alternatives to mainstream British politics, Edgar provided strategies for inaugurating a socialist culture within it. He did this by problematizing and connecting Britain's imperial and colonial past to the inequities of its post-imperial present. But changes in socialist states across the world and internal reconfigurations within the British Left, left Edgar with a new conundrum: what kind of cultural context and texts can generate a society that enables the full and effective democratic operation of local and global citizenships? His play *Pentecost* addressed this question in some depth. As I show in this section, Edgar's consciousness shifted from the exuberance of a young, militant socialist writer, through the more conventional sensibilities of a socialist aesthete, to the disenchantment of a social democrat dissatisfied with the structures of European modernity, and seeking an alternative frame of reference for understanding and managing the world.

---

<sup>49</sup> Spivak, G. 'Three Women's Text and a Critique of Imperialism' in *Critical Inquiry* 12 [1] 1985, p.243

The origins of Edgar's dramatic practice lay in a politically left wing dramaturgical movement known as "agitprop theatre" that emerged in England in the late 1960s. The label stood for "Agitation and Propaganda," and applied to artists and groups who believed that all art is tendentious and ideologically loaded. Its adherents sought, through their art, not only to explicate the ideology of the dominant culture but also to propose strategies to contest and limit it. The movement boasted members such as the group known as 'Blue Blouse,' as well as the dramatists Erwin Piscator and Bertolt Brecht. David Edgar's socialist aesthetics, grounded in the traditions of agitprop, aimed to produce a counter hegemonic culture both within the institutions of the establishment as well as on its fringes. Edgar did not belong to the avant-garde theatre movement, but rather, described his early politics as "a combination of the New Left and counter-culture."<sup>50</sup> Edgar's coming of age as a writer coincided with the Conservative government's electoral success in 1970. His early plays include *A Truer Shade of Blue*, *Still Life: Man in Bed*, *Two kinds of Angel*, *Acid* and *Bloody Rosa*. By 1971, in collaboration with an agit-prop group called **The General Will**, he had written *The National Interest*, which was an unsparing indictment of Conservative rule. As his relationship with the leftist theatre group deepened, he produced several other works including *The Rupert Show*, *State of Emergency*, *Rent, Or Caught in the Act* and *The Dunkirk Spirit*.

These works responded to working class disenchantment not only with the Tory government, but also with the Labor Party's drift toward a conservatism that seemed to make it unelectable. Unlike the preceding decade, the 1970s dawned in a spirit of gloom and cynicism. The socialist optimism that had spurred such dramatists as John Arden was in a state of decline. The left wing writer David Hare lamented that era by proclaiming: "We have looked. We have seen. We have known. And we have not changed."<sup>51</sup> These adverse circumstances galvanized the resurgence of working class consciousness and labor militancy during the four years of Conservative ascendancy from 1970 to 1974. As Edgar observed, "suddenly after thirty years the working class movement awoke with such speed and strode back onto the stage of history, like a broom sweeping people in its path..."<sup>52</sup> Socialist theatre workers in England shared in the sense of urgency to resurrect the vision of a socialist revolution. As Edgar explained,

---

<sup>50</sup> Cited in Peacock, D. K. *Thatcher's Theatre*, Westport: Greenwood Press, 1999 p.2

<sup>51</sup> Cited in Peacock, D. K. *Thatcher's Theatre*, Westport: Greenwood Press, 1999 p.2

<sup>52</sup> Itzin, C. p. 146

he and other like-minded writers responded to the heightened radicalism of the early 1970s “by rejecting the social realism of writers like Arnold Wesker that had dominated radical theatre for fifteen years.” They joined artists like Brecht in proclaiming realism “inadequate” for a militant age. In addition, they felt that the rise of “mass populist culture,” especially television, had sharpened the limitations of the realist strategy.<sup>53</sup> Agitprop emerged as the artistic approach of the hour.

True to the conventions of agitprop, Edgar’s early plays were overtly didactic and politically topical.<sup>54</sup> They were performed in spaces appropriate to the economic and political identity of their audiences – streets, union conferences, church halls, pubs and fringe venues. These plays interpreted the state of British society through the prism of Marxist economic theory, offering searing critiques of the “crisis of capitalism,” and prescribing working class strategies to resolve it.<sup>55</sup> Edgar insisted that psychologism, depth of character and linearity of plot were irrelevant to the drama of socialist agitation – indeed, that they undermined the didactic function of agitprop plays. Using cartoon strip methods to present grotesque and contradictory imageries, the plays matched Marxist analyses of social reality with music hall and ‘Stand Up’ comedy performances. They aimed to package their political message in an entertaining garb. According to Edgar, the plays “worked best with what the jargon calls ‘advanced workers’ – at things like TASS weekend schools, shop stewards, Labor Party and IS socials.” They made little impression on “apolitical workers.”<sup>56</sup>

British agitprop drew encouragement from the spread of parallel genres in other parts of the world such as China, the former USSR and East Germany. Artists such as The *Blue Blouse*, Erwin Piscator and Bertolt Brecht produced agitprop in countries where socialist states supported and promoted their endeavors. Agitprop practitioners in Britain sought to implant their aesthetics upon the imagination of a social class [the working class] they hoped would help redefine British national culture. While the governments of socialist countries sought to use agitprop to assimilate their citizens into the state, British agitprop became an aesthetic describing the marginalization of the working class that hoped to pave the way to socialism in Britain.

---

<sup>53</sup> Edgar, D. “Ten Years of Political Theatre” in *Theatre Quarterly* 32 (Winter 1979): 25:33 p.27

<sup>54</sup> Edgar in Itzin, C. *Stages in the Revolution*, p. 140

<sup>55</sup> Itzin, C. p. 140-141

<sup>56</sup> *ibid* p.143

In the early 1970s, David Edgar mounted scathing challenges to conservative government policies through a series of agitprop works. *The National Interest* dramatized the Industrial Relations Act introduced by the Tories to emasculate the working class and their unions. *Rent...* explained the implications and contradictions of the Housing Finance Act designed ostensibly for the welfare of the less privileged. *State of Emergency* chronicled events culminating in the miners' and dockers' industrial disputes during the year 1972. *Death Story*, which was an adaptation of William Shakespeare's *Romeo and Juliet*, was a political allegory of Britain's colonial domination of Northern Ireland. *Tederella* adapted the fable of 'Cinderella' to parody former Prime Minister Ted Heath's predicament with the European Common Market. *The Case of the Workers' Plane* produced in 1973, explored the aerospace factory labor disputes.

By 1974, however, Edgar had parted company with **The General Will** over disputes that reflected the general fragmentation of the Left. One bone of contention between the playwright and the theater group concerned the issue of performer /audience relationship. Edgar explained his version of the conflict thus:

My feeling was that we should remain very slick and almost arrogant in our relationship with the audience. The group's feeling was that there should be much more room for a relationship with the audience in the sense of popular culture. Which I disagreed with because I was fearful that it will become vague and unspecific and imprecise.<sup>57</sup>

Moreover, with a gentrified Labor party back in power between 1974 and 1979, Edgar felt that it was time to shift the focus of his practice from exclusively working class and dissident middle class audiences to a broader population representing a variety of political and social backgrounds. The discourse of socialist revolution in which agitprop was embedded, was in decline. The internecine bickering on the role of trade unions in Parliamentary politics had weakened and compromised the effectiveness and reliability of the Labor Party as the home for radical politics. At the end of the decade, the election of a Conservative Government loomed imminently on the political horizon. It seemed necessary for any artist who, like Edgar, wished to enlarge the scope of his impact, to insinuate himself into the institutions of mainstream culture. Thus the political and cultural dynamic from the late 1970s through the end of the 1980s, led Edgar in a new direction. His craftsmanship and political activism moved from the

---

<sup>57</sup> In Itzin, C. p.143

fringe aesthetics of agitprop to the center of the political spectrum and into the dominant culture.

Returning to a context and audience he once excoriated, Edgar started working in state subsidized establishment theatres and television in addition to fringe and community theatres. By the 1980s he had, in the words of John Bull, “declared War on All Fronts”<sup>58</sup> – for those were years dominated by Britain’s popular and demagogic Prime Minister – the arch conservative Margaret Thatcher. The machismo of government never saw a better performer than Margaret Thatcher. Not only did she cultivate an overbearing patriarchal persona, she instituted an ideology equating conservative values with ‘common sense’ and socialism with ‘loony thoughts.’ “Thatcherism” blossomed as an ideology based on competitive and solipsistic individualism, and an economy that boldly and arrogantly placed the interests of property ownership and wealth accumulation above social welfare and concern for the less privileged. Her government set out to limit the moral and material gains of working class culture and modes of representation by a systematic process of economic strangulation. Thatcherism also redefined subjectivity for the popular masses by destroying trade unions and limiting their effectiveness with jingoistic nationalism. In her own words, the Prime Minister was determined to set up a government and dominant culture that:

decisively broke with a debilitating consensus of a paternalistic Government and a dependent people; which rejected the notion that the State is all powerful and the citizen is merely its beneficiary; which shattered the illusion that Government could somehow substitute for individual performance.<sup>59</sup>

Thatcherism blossomed in a politico-cultural soil fertilized by a profound postcolonial identity crisis anchored in economic distress and large-scale immigration from Britain’s former colonies. For centuries, Britain’s national self-assurance was shaped by its power to determine the cartographic boundaries and cultural destinies of people within and outside its little island. Britain’s command over the vast resources and wealth of far away Asia, Africa, the Caribbean and the lower Pacific islands gave it an exalted place in the career of European modernity. By the 19<sup>th</sup> century, the riches of the British Empire far outshone the fabled bounty of Britain’s imperial forbears-- Spain and Portugal. By the middle of the twentieth century,

---

<sup>58</sup> Bull, J. *New British Political Dramatists*, London and Basingtoke: Macmillan, 1984 pp. 151-194

<sup>59</sup> Margaret Thatcher cited in Kavanagh, D. *Thatcherism and British Politics: The End of Consensus?* Oxford: Oxford University Press, 1987 p. 247

however, British colonialism was in retreat. Anticolonial nationalisms across the Afro-Asian world provided a global impetus for counter-modernist cultural conflicts which began to destabilize the British sense of national identity both in the context of empire and within the nation. Decolonization was accompanied by the influx of waves of immigrants from Britain's former colonies in the Caribbean, Asia and Africa to rebuild cities devastated by German bombs during the Second World War as well as to meet the nation's dire need for menial labor. Britain's immigrant population grew when the exclusionary fury of African racial nationalism in Kenya and Uganda thrust large numbers of Africans of Asian descent out of east Africa onto Britain's shores. By the 1970s, debates over what constituted "Britishness" convulsed British society. Economic hard times accentuated what came to be constructed as an essentially cultural debate over national identity, and added fuel to the exclusionary fire of Conservative politics.

It was in this context that Thatcher effectively limited socialism's political appeal as an effective mode of agency among the working class by fashioning a new nationalism that was imperialistic, culturally chauvinistic and racist. The political and cultural landscape forged by Thatcherism confirmed Edgar's sense that progressive theater must broaden its appeal to include the "radically inclined middle class people."<sup>60</sup> By the early 1980s, he had jettisoned his past political activism in favor of a more rhetorical aestheticism. It became important to develop a multivocal aesthetics challenging the univocal nationalism shared by the dominant culture and subordinated working class. Edgar expanded the range of his concerns beyond the working class to include women's rights, and the struggles against racism and homophobia, skillfully navigating a spectrum of political and aesthetic borders in an attempt to reach the broadest possible audience. He moved from fringe to mainstream theatre, and television to journalism, in a project to create what he called a "theater of public life,"<sup>61</sup> viewing the search for subjectivity by each constituency within that "public" a potential source of a counter-hegemonic culture.

It was, however, *Destiny*, written during the transitional period of Edgar's theatrical practice in 1976, that most directly engaged the broad range of issues – of race and nation, of class and citizenship, of colonialism and postcoloniality – that had begun to reshape the former agitprop artist's thinking. Deliberately mixing historical reality with fiction into a genre Edgar called 'FacTion,' the play presented a masterful illustration of the process by

---

<sup>60</sup> Cited in Itzin, C. p.146

<sup>61</sup> Itzin, C. p.144-145

which nationality is invented and signified. As the historian Nicholas Dirks has observed, “Claims about nationality necessitated notions of culture that marked groups off from one another in essential ways, uniting language, race, geography, and history in a single concept. Colonialism encouraged and facilitated new claims of this kind, re-creating Europe and its others through its histories of conquest and rule.”<sup>62</sup> David Edgar emerged as one of his nation’s most trenchant commentators on Britain’s imperial legacy and its postcolonial identity. The following section analyzes *Destiny* as a tract for the cultural conflicts of its time, as an exposé of the violence of chauvinistic nationalism.

### *Destiny*

*Destiny* is set in the British Midlands in the 1970s. That this play about postcolonial beginnings dawns in darkness is highly symbolic. For darkness in this context is laden with multiple layers of meaning. On one level, it connotes a moment of renewal, both for the postcolonial nation and for its former colonizer. On another, darkness serves as a metaphor for the precarious foundation of that confident myth of imperialist ideology that asserted that the sun would never set over the British Empire.<sup>63</sup> Darkness also signifies a postcolonial moment akin to what Jacques Derrida calls ‘brisure’<sup>64</sup> – a simultaneous act of ‘join’ and ‘break’. In this case, the ‘join’ forged Indians into a commonwealth of the formerly colonized loosely united by a shared, informal allegiance to Britain – what I call colonial nationalism. The “break” entailed a moment of anticolonial disidentification. Jawaharlal Nehru’s call to his people to reawaken, and savor the moment when “the soul of a nation, long oppressed, finds utterance,” with which Edgar opens *Destiny*, opens a space for enunciating the limits of colonial order and announcing a postcolonial desire. It signals the emergence of what Homi Bhabha terms ‘a third space,’<sup>65</sup> a moment of in-betweenness denouncing and fragmenting colonial order while projecting desires for postcolonial subjectivity.

---

<sup>62</sup> Dirks, N. [ed.] *Colonialism and Culture*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992 p. 3

<sup>63</sup> Edgar, D. *Destiny* p.327

<sup>64</sup> In Derrida, J. *Writing and Difference* [trans. Bass, A.] London: Routledge and Kegan Paul, 1978

<sup>65</sup> See Bhabha, H. *Location of Culture*, London: Routledge, 1992

Following Nehru's opening salvo to new beginnings, the lights fade onto the British Sergeant Turner and the Indian servant-soldier Khera as they pack up artifacts of the British colonial presence in India. Major Rolfe and Colonel Chandler join them. The beginning of the end of the British Empire, which for Indians has opened up new vistas of freedom and opportunity, imbues the returning colonists with a sense of rootlessness. Will the Britain they call "home" live up to the expectations of their carefully preserved nostalgia? Or will it turn out to be an unrecognizable land, far, in fact, from the figments of their romantic imaginations? By opening the play in such a fluid setting in far away India, the playwright gives notice that all that is solid will crumble to dust, and all that is distant will unequivocally be brought closer to local struggles. In other words, Edgar schools his audience in the notion that the local is always global and vice-versa.

In Act 1 Scene I Edgar makes colonial India the setting for what will turn out to be a British contest in England. Sergeant Turner, Major Rolfe and Colonel Chandler all show a spectrum of emotions about the present state of the motherland they had long served, and appear to harbor different expectations about the reception they will be accorded upon their return home. The variety of their social backgrounds inserts them into different spaces in Britain's class hierarchy. The self-assured Chandler, born to wealth and educated at public schools, exudes confidence that he will be well rewarded for his loyal service to his nation. Far more insecure than Chandler about their hard won middle-class status, Rolfe and Turner, by contrast, worry that their sacrifices will be undervalued and their gains eroded by the invasion of their pristine motherland by savage hordes of the colonized "Other." The parallel, yet different paths the three men traverse on their return to Britain will determine the nature and scope of the political and cultural conflicts in the play. The end of the scene is a particularly poignant lesson in British colonial history. As his imperial masters leave the stage, Khera, left alone to complete the packing of their colonial trophies, mockingly toasts a mural representing the colonial army's suppression of an anticolonial mutiny, declaring "Civis Britannicus Sum."

Why did Khera toast this mural? The mutiny represented in the mural is of great significance to any postcolonial enquirer. Jubilant cheers that serve as the backdrop for Khera's gesture of deference to the mural accentuate the painting's importance in announcing the imminent birth of a postcolonial nation. Displayed again in the next scene, this icon of anticolonial nationalism and colonial repression depicts the legendary Indian Sepoy mutiny of 1857 – a year that marked the centennial of British rule in India. On that memorable day, Indian troops belonging to

the British colonial army enacted their insubordination to British rule in a rebellion that started in Meerut near Delhi and lasted a full year before it was brutally squashed by the British Army. The mutiny started when the circulation of a rumor that the British had introduced new bullets greased with fat derived from pigs and cows fueled the disaffection of Muslim and Hindu soldiers irate at the alleged desecration of their faith. A British dispatch published in the December 1857 edition of *The Atlantic Monthly* summed up the event thus:

The overt ground of the general mutiny was offence to caste feelings, given by the introduction into the army of certain cartridges said to have been prepared with hog's lard and cow's fat. The men must bite off the ends of these cartridges; so the Mahometans are defiled by the unclean animal, and the Hindoos by the contact of the dead cow. Of course the cartridges are not prepared as stated, and they form the mere handle for designing men to work with. They are, I believe, innocent of lard and fat; but that a general dread of being Christianized has by some means or other been created is without doubt....<sup>66</sup>

The rebellious troops moved to Delhi where they aligned themselves with the Mughal emperor, the titular head of a realm under the de facto suzerainty of the British. They attacked, maimed and killed several British families, burnt down homes and colonial monuments. After a yearlong struggle to crush the rebellion, the British brutally brought the revolt to an end on July 20<sup>th</sup> 1858. The mutiny of 1857 had a far-reaching impact on the organization of British India. The Parliament in London dismantled the authority of the East India Company which had hitherto exercised formal control, exiled the Mughal Emperor Bahadur Shah to Burma [now Myanmar], and imposed direct colonial rule by vesting overall governing authority in a newly appointed Vice-Roy. India became Britain's richest and largest possession from 1858 to 1947. The rebellion, however, exposed the fragility of colonial authority, while its repression became a symbol of Britain's military might. By raising a toast to the mural, Khera appears to acknowledge, indeed celebrate, anticolonial resistance by Sepoys like himself. Edgar's placement of such a significant gesture at the beginning of the play highlights the playwright's intent to demystify British nationalism.

The second scene shifts the locus of action to a Tory social gathering in England, which turns out to be a funeral for Colonel Chandler. The character makes a last dramatic entrance at his memorial service to offer a biographical sketch of himself before departing forever:

---

<sup>66</sup> See Hazewell, C.C. "The Indian Revolt" in *The Atlantic Monthly*, December 1857. Also online at <http://www.theatlantic.com/issues/1857dec.revolt.htm>

In '47. Came on home.  
 Colonel Chandler. Monochrome  
 Another England,  
 Rough and raw,  
 Not gentle, sentimental as before  
 Became a politician, not to master but to serve  
 To keep a careful finger on the grassroots Tory nerve;  
 Like any born to riches, not to plunder but to give:  
 Always a little liberal, a great Conservative.  
 But as his seat grows marginal, his powers less secure,  
 His responsive elder statements sound increasingly unsure;  
 Colonel Chandler, oyster eyed,  
 One fine summer morning, died.<sup>67</sup>

Chandler's death creates a vacancy in Parliament, which his cousin Peter Crosby is invited by Party members to fill. Unlike the Colonel, Crosby is a new kind of Conservative less obsessed with imperial nationalism than with global finance. Sleek, compassionate and more tolerant than his forbears, Peter's persona is both repulsive and attractive to a propertied class clinging to mythologies of Britain's grander days. Peter accepts his anointment as Chandler's successor with enthusiasm and launches a political campaign to secure his dead relative's parliamentary seat.

Edgar uses the Second Scene to set up the ambiguous identity of the Conservative Party as it positions itself to narrate the destiny of the nation. The scene suggests that neither the Conservative nor Labor Party constitutes a coherent, consistent entity; rather, the identity of each is ridden with tensions and conflicts. Platt, the factory work manager, trade unionist and local chairman of the Conservative Party, disagrees with Frank Kershaw, owner of Baron's Casing Factory that Platt manages, over workers' wages. Such differences become even more glaring when Kershaw meets the retired Major Rolfe and Sergeant Turner later on in the play.

The Third Scene of the First Act shifts attention to the other political party involved in the conflict over narrating the nation. Edgar introduces the audience to Paul, Clifton and Sandy at a meeting in a Labor club. Clifton, an aspiring Labor Party parliamentarian, is very dependent on Paul, a militant socialist with intricate knowledge of the Party's constituencies and internal politics. As in the previous scene, Edgar shows the presence of racial nationalism among Labor partisans. Paul informs Clifton and his wife Sandy that the Labor politician Mr. Smalley whose parliamentary seat Clifton is seeking, has burnt his bridges with his largely Asian constituency

---

<sup>67</sup> Edgar, D. *Destiny* p.324

by declaring, “Whatever one’s sympathies- and I have many- with these unfortunate people, one must accept that the indigenous population will not for ever stay silent, faced with what appears to be the thin end of a very thick black wedge.”<sup>68</sup>

In subsequent scenes the playwright underscores the readiness with which fascism sprouts roots not only within the dominant political party, but also among those marginalized by it, and even within its opposition. Scene Four exposes the dangerous logic of retired Major Rolfe’s racial nationalism. Edgar showcases him thus:

In '47. Came on home.  
 Major Rolfe. A face of stone.  
 Another England, seedy drab,  
 Locked in the dreams of glories she once had.  
 The Major looks at England and bemoans her tragic fate  
 Condemns the mindless comforts of a flaccid, spongers state,  
 Despairs of trendy idiocies repeated as rote,  
 While the knot of old school tiredness is still tight  
 Round England’s throat.  
 Sees leaders fat with falsehood as they lick up every lie,  
 The people’s blood grown sickly with their driving will to die.  
 Major Rolfe, sees the light,  
 Calls for a counter from the Right:  
 Major Rolfe, starboard seer,  
 Loses, for they will not hear.<sup>69</sup>

Major Rolfe has not come to terms with the imminence of the British Empire’s end. Despite the minor issue of the loss of India, the empire is well and alive, its mandate to “civilize” intact: “its not true that we’ve lost an Empire. Haven’t found a role. We have a role.”<sup>70</sup> Rolfe sees his own ascent from his working class roots to upper middle class respectability as the prize for his sacrifices to the national cause. As suspicious of the highborn as he is of groups he deems unfit for social mobility, the Major defines Britain’s national identity in much the same terms, as does Enoch Powell. His experience in the colonial army has left Rolfe convinced that the boundaries of glorious Britishness is boldly delineated by the colonial ‘Other’. Long years of policing and reorganizing the colonial order have helped him construct an exclusive idea of Britishness to which few outsiders can lay claim. The working classes and the poor whose dependency on

---

<sup>68</sup> Edgar, D. *Destiny* p. 330

<sup>69</sup> Edgar, D. *Destiny* p. 331

<sup>70</sup> *ibid* p. 345

the state he deploras, represent a potent threat to the purity of Britishness, as do the moderates within his own party who preach racial tolerance. As far as he is concerned “the flag they wave omits the red and blue.”<sup>71</sup> The theatricality of his personality makes him memorable in the drama of nationalism.

Sergeant Turner’s path to racial nationalism is paved with ambiguity born of disillusionment with the values of the contemporary Conservative Party. As someone who invests a great deal in the symbolic wealth of Britain – especially the glory of its imperial vision and achievements – the Sergeant is disenchanted with the modern conservatives’ crass materialism. The party to which he has long owed allegiance has mortgaged the country’s future to selfish economic interests. The England defined by the traditional values of “thrift” and “prudence” which Turner had devoted his life to defending has all but passed. Edgar’s sketch of Turner portrayed as a man out of sync with his time:

In ‘47. Came on home.  
Sergeant Turner, to a Midland town.  
Another England, brash and bold.  
A new world, brave and bright and cold.  
The Sergeant looks at England, and it’s changed before his eyes;  
Old virtues, thrift and prudence, are increasingly despised;  
Old values are devalued as the currency inflates.  
Old certainties are scoffed at by the new sophisticates:  
And big capital and labor wield and ever bigger clout,  
And it’s him that’s in the middle and it’s him that’s losing out-  
Sergeant Turner, NCO:  
Where’s he going? Doesn’t know.<sup>72</sup>

Caught in limbo between “big capital” and militant labor, Turner eventually walks into the arms of the rabidly racist National Forward Party, although haltingly. His defection from the Conservative Party is triggered by the devastating news that Metropolitan Investments, owned by Frank Kershaw, is about to buy him out of the building housing his antique store. The carrier of these unhappy tidings is a Jewish character named Monty. This rubs Turner the wrong way. The messenger of his doom, after all, belongs to a “race” historically stigmatized as the ‘Other’ – one whose decimation established the racial foundations of European modernity. Yet Monty’s message is not one of his own making. Caught in a wave of anger and disappointment when he realizes that his betrayer

<sup>71</sup> *ibid* p. 333

<sup>72</sup> Edgar, D. *Destiny* p. 336

is a man from his own party, Turner establishes a fringe party known as the Taddley Patriotic League, which, by the play's end, merges with the extremist National Forward Party (NFP).

The last scene of the Act dramatizes the mentality of fascistic racial nationalism and its complicated relationship with empire by depicting the NFP's celebration of Hitler's birthday. The participants represent a motley crew – from working class men to a rich older Canadian – who share a nostalgia for Britain's imperial glories and disdain for the alleged offscourings of its former Empire, now in their midst to steal their jobs and adulterate their "culture." The Canadian Drumont recounts the anguish of an Enoch Powell constituent: "if I had the money to go, I wouldn't stay in this country...In this country in fifteen or twenty years time the black man will have the whip-hand over the white man."<sup>73</sup> The paranoid imagination of racial nationalism has thus transformed England the great colonizer into the colonized, the lofty civilizer of savage lands into a land under siege by savages. The power of this imagination overwhelms distinctions of class among white men. As Edgar shows, Marxist theory notwithstanding, colonialism leaves its formidable imprint upon the nationalist consciousness of even those described by Ernest Renan as lacking "the social capital upon which one bases a national idea."<sup>74</sup> Conflating demands for protective wages and collective bargaining with imperialist tropes, the disenfranchised join the status quo in narrating an imagined nation premised upon racial purity and masculinity. The play's white male protagonists, no matter what their precise location on the political spectrum, proclaim their stake in participating in the racialized, masculinized discourse of nationalism, obscuring deep social cleavages among them in the process. As Benedict Anderson asserted, "Regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep horizontal comradeship."<sup>75</sup>

Into this racialized national narrative steps Khera at the end of the scene. Khera has immigrated to England as a formerly colonized subject who had rendered loyal service to his former masters. He makes no apologies, despite the fact that he understands that race and national origin disqualify him from narrating the British nation:

---

<sup>73</sup> Edgar, D. *Destiny* p.344

<sup>74</sup> Renan, E. 'What is a Nation?' trans. Thom, M. in Bhabha, H. [ed] *Nation and Narration*, London: Routledge, 1990 p.19

<sup>75</sup> Anderson, B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York: Verso Press, 1991 p. 6-7

Gurjeet Singh Khera. To a Midlands town.  
 Another England, another nation,  
 Not the England of imagination.  
 The labor market forces have an international will,  
 So the peasants of the Punjab people factory and mill,  
 The sacred kess and kanga, kachka, kara and kirpan  
 The Sikh rejects so he can be a proper Britishman;  
 Keep faith in human virtue, while attempting to condone  
 The mother country's horror at her children coming home.  
 Gurjeet Singh Khera,  
 Once a slave,  
 Returns to haunt the Empire's grave.<sup>76</sup>

Sectarian unrest in the land of his birth – itself an invention, in part, of colonialism – has complicated the notion of a “home” for Khera. For him, the existential sites for being, belonging and becoming must be multiple, and he has come to England to assert such a pluralistic notion of identity. Khera’s reference to his reception in England (“The mother country’s horror at her children coming home”) aptly captures the irony of imperialism’s legacy. On the one hand, the paternalism inherent in the imperial mandate of the “white man’s burden” facilitates Khera’s British “homecoming,” establishes his claim to England as one of her “children.” On the other hand, he is an unwelcome stepchild, as it were, from whom the motherland recoils in horror. Khera’s assertive presence and those of other postcolonial subjects contradict the univocal and singular narrative of British nationalism and provoke the vituperation of xenophobes like Enoch Powell. Edgar’s crafty insertion of Khera’s character at the end of the first act throws into sharp relief the dramatist’s plea for an inclusive politics of humanism.

Edgar does not, however, romanticize Khera. Departing from agitprop traditions, Edgar problematizes the Indian character as much as he does the British protagonists of *Destiny*. Shunning his Sikh identity to become a Britishman, Khera is an ambiguous neocolonial character. Khera seeks subjectivity through assimilation. Yet his aspiration to assimilate also implicates him in the project to write a national narrative premised upon uniformity – of custom and culture, if not race. For “pukka” (a colonial coinage meaning “pure”) British nationalists, he poses a particular problem. His postcolonial identity is one they prefer to forget. Yet he also represents the “Other” against which they define their identity and describe their history.

---

<sup>76</sup> Edgar, D. *Destiny* p. 346

In the Second Act, the discourse of nationalism plays out on the floor of a factory – that familiar arena for conflict and consensus over race and class. The First Scene pits Khera and another Indian immigrant Patel, against the manager Platt and a white worker Attwood. Khera and Patel protest the racialization of class by drawing attention to the low wages and lack of opportunity for promotions from which Asian workers suffer. Attwood responds with the familiar charge that Asians jeopardize the economic security of whites. Edgar develops the theme of intra-class racial conflict in the Second Scene by depicting the merger of two disgruntled splinter parties – Turner’s Taddley Patriotic League and Nation Forward. Both groups seek to dissolve the schisms of class in a sea of white supremacy. As the National Forward spokesman Maxwell declares, “much more unites us than divides us. It’s an old saying, but you can change your class and your creed. But you can’t change the blood in your veins.”<sup>77</sup> He goes on to promise that National Forward will restore Britain’s brilliance by rooting out the darkness that stains the body politic: “I hope with all sincerity, that you will wish to join this party, join with us, and make our country great again.”<sup>78</sup> Turner is persuaded to amalgamate his group with the racial nationalists with the hope that he will secure the combined party’s nomination to run for Chandler’s seat in Parliament. This moment of joining in racist fraternity is sealed by a new member Tony’s rendition of Kipling’s ‘The Beginning’:

It was not part of their blood  
It came to them very late  
With long arrears to make good  
When the British began to hate

It was not preached to the crowd  
It was not taught by the state  
No man spoke it aloud  
When the British began to hate<sup>79</sup>

Subsequent Scenes trace Turner’s growing popularity. Both mainstream parties – Labor and Conservative envy the appeal of his populism, but are squeamish about his politics of racial essentialism. Meanwhile, schisms rack the ranks of Labor, as Khera and Patel denounce the racism of trade unions. Clifton, contesting Turner and Peter for Chandler’s seat, walks a political tightrope between the concerns of the trade unions and the

---

<sup>77</sup> Edgar, D. *Destiny* p.354

<sup>78</sup> *ibid* p. 355

<sup>79</sup> *ibid* p.356

aspirations of their dissident immigrant members. Labor's predicament, as Edgar presents it, reflected the identity crisis the Party experienced in the period when *Destiny* was written. In the late 1970s, the Conservative Party gained ground among Labor's traditional constituencies such as trade unions. Labor's ambivalence towards racialized class conflicts – as signified by Clifton's attitude toward the grievances of his working class Asian allies – marked its willingness to move to the right in a strategic move to arrest its own marginalization.

An impending strike by lowly paid and largely Sikh workers at Baron Casings, acts of intimidation against immigrants followed by a race riot, and confusion among politically moderate members of the electorate combine to propel Edgar's plot to an uncertain climax. The riot provides the occasion for two white members of the working class to weigh the claims of racial nationalism against that of class solidarity. As these men, Tony and Paul, await police interrogation in the aftermath of the riot, they reveal the deep cleavage that the competing claims of race and class have wrought in the ideas of nationhood and citizenship:

**Paul:** All history's the struggle of the classes.

**Tony:** No. All history's the struggle of the races.

**Paul:** The workers of all races must unite.

**Tony:** The workers of all classes must unite.<sup>80</sup>

Meanwhile, Edgar highlights the anxieties among the mainstream parties generated by Nation Forward's racialized populism. The dramatist appears to be saying that the Conservative and Labor parties, by their opportunistic manipulation of racial divisions, have unleashed a monster that is now rapidly spinning out of their control. Peter Crosby, the Tory, is bewildered by the Nation Forward Party's lack of civility and its failure to pursue a decorous electoral process. As he confides in Platt:

**Crosby** (to Platt): And it was very strange, when talking to these people; thought, oh, no, these can't be with their grisly xenophobia, they can't or are they, our creation, Demons. Alter-ego. Somehow. (Platt smiles) And I remembered, being small, the coronation, and the climbing Mount Everest, a kind of homely patriotism, sort of harmless, slightly precious self-content. A dainty, water-color world, you know. (Platt looks embarrassed.) And then, their monstrous chauvinism. Dark, desire, for something... Kind of, something dark and nasty in the soul.<sup>81</sup>

<sup>80</sup> Edgar, D. *Destiny*, p.391

<sup>81</sup> Edgar, D. *Destiny*, pp. 366-367

Crosby pays an unexpected visit to Clifton and Sandy to urge that racial politics be taken out of the electoral process so as to keep the Nation Forward Party in check. Clifton then reminds Crosby that the Labor and Conservative Parties have created the problem in the first place and that both parties must take a more principled position on the subject: “Your deal, in ’62. Then ours, a higher bid, the Kenyan Asians Bill, restricting entry purely on grounds of color. So, not to be outdone, the stakes go higher, back to you in ’71, ‘Keep Race out of Politics, Keep Blacks out of England’. Thus, once again, Edgar implicates the mainstream political parties whose conflicting narrations of nationalism use race and class as markers of effective citizenship.

The racial moderation championed by Crosby and Clifton marks a moment of recognition and regret at the excesses of racial and imperial nationalism. Several scenes toward the end of the play tend in the same direction. A case in point is a scene at the end of the Second act, when Edgar invokes audience sympathy for an unexpected casualty of nationalism. Major Rolfe, that icon of imperialism, reappears, this time to mourn the loss of a soldier-son, killed in Belfast where he had been dispatched to defend the claims of colonial nationalism. As he laments his child’s death, Rolfe achieves a surprising state of political consciousness. Edgar uses this unusual character to map and reject the coloniality of British nationalism within and outside its borders. Contradicting his earlier assertion, Rolfe states that after all, “The sun has set. And we should remember. We should not look back, but should, instead, think only of the morning.”<sup>82</sup> At the moment when the younger Rolfe laid down his life to sustain the nation’s imperial narrative, his father said, enough. The time has come to draw the curtain on that narrative, and to launch new beginnings untainted by its legacy.

As Rolfe bids Britain’s imperial destiny goodbye, so too, by the play’s end, most of the remaining protagonists have come to realize the futility of rabid nationalism. The wedge issue of race has failed to buttress the electoral fortunes of the National Forward Party, and has undermined the integrity and electability of Labor. The Tory Party remains entrenched in power. The play ends like it began, with a voiceover. Lights fade out on Turner and Cleaver as their rhetoric wears out. And as darkness encroaches, a gentle voice rings out. It is Adolf Hitler at Nuremberg in 1933. In a brilliant stroke of irony, Edgar presents a fascist offering his advice on how to tame and resist fascism: “Only one thing could have stopped our Movement: if

---

<sup>82</sup> Edgar, D. *Destiny*, p. 378

our adversaries had understood its principle, and had smashed, with the utmost brutality, the nucleus of our new Movement.”<sup>83</sup> Like its beginning, the ending of the play promises the closing of old chapters and the dawn of new ones. Edgar admonishes partisans on the right as well as the left not to allow the fervor of nationalism to obscure the dangers of fascism. He invites them to close the chapter on the notion of a singular British identity that excludes more people than it admits, and to open a fresh one inscribed with the inclusive spirit of a multiethnic England.

Framed by a modified agitprop structure, *Destiny* tells a compelling story whose strength lies in its cast of tentative rather than emotive characters. As icons with deep discursive resonance, these characters act as ideograms seeking a common place where they can conjugate their identities. Edgar eschewed linearity of plot in favor of an emphasis on the play’s political message. As he explained, “What I wanted the audience to do was actually view the play in terms of its theme, in terms of the social forces involved, not necessarily to be bothered with strict chronology.”<sup>84</sup>

As a postcolonial subject, I read Edgar’s text as interrogating mainstream and countercultural narratives of national identity at a time when Britain was trying to re-negotiate its place within a fragmenting European modernity. In the 1970s, the European Common Market and its cultural politics fractured uniform philosophies within and between political parties and labor unions in England. Great power rivalries among Europeans moved from colonial battlefields to the arena of global capitalism. England found itself caught between nostalgia for its imperial grandeur on the one hand, and a recession within its economy on the other. The result was a titanic struggle to redefine the national destiny, to draw and redraw the contours of nation and race. It is this moment of renewed cultural invention that Edgar captures in *Destiny*.

Since the age of European expansion in the sixteenth-century, colonial encounters between the British and their Others had shaped Britain’s sense of self. The racialized construction of the British Empire translated into an exclusionary definition of Britishness when, in the latter half of the twentieth-century, masses of the formerly colonized immigrant Others flocked to England to complicate the meaning of nationalism. Mapping an archeology of colonial and anticolonial nationalism, Edgar’s play portrays the racialization of class antagonism in times of social crisis. More than

---

<sup>83</sup> *ibid* p. 404

<sup>84</sup> Edgar, D. ‘Towards a Theatre of Dynamic Ambiguities’, *Theatre Quarterly*, Vol.9 No. 33, Spring 1979, p.15

describing such an archeology, however, I believe that Edgar goes on to prise out fissures within which a socially democratic subjectivity is possible. The character of Khera, for instance, opens up the promise of such subjectivity. The indexical resonance of *Destiny* lies in its representation of the crisis of Euro-modernity by fragmenting solid discourses of national belonging. The play promises a more global means of restructuring the terms of becoming. If Edgar sees himself as a “Secretary of the times,” recording the contradictions of nationalism, I see him as a theologian of nationalism, not merely documenting its overt manifestations as much as probing and explaining to the world its deepest meaning. For Edgar, socialism still furnishes the path to that meaning, a thesis for a theology he has so energetically textualized in his plays, television drama, films, journalistic articles and essays. In recent times Edgar’s dramaturgy reflects the aspirations of a social democrat seeking to use his art to provoke an ethic of emancipatory subjectivity.

### **Conclusions**

Two playwrights separated by the Atlantic ocean over 3100 miles show us how drama and theatre are not simple reflections or representations of the world but frameworks for using the conventions of the symbolic order to imagine a transcendent subjectivity. They did not only work within historically given institutions and conventions, but also devised their own conventions to provoke an imaginary of democracy in societies of desperate social inequities. I partly chose both playwrights and their contexts to show the colonial and neocolonial relations binding both countries though slight different from when Britain declared Nigeria a formal colony in 1914. These playwrights are famous for devising the best dramaturgy that would underscore an ‘aesthetics of fragmentation’ whereby known ideas of identities are set up to be fragmented for an uncertain but democratically projected re-assemblage. In their own ways, they tampered with existing conventions of drama and performance to promote a style of becoming that stresses culture is always being re-made to address issues of equity and democratic participation.

Their aesthetics negate metaphors of hegemonic wholeness and completeness by deliberately inducing chaos that produce social fragmentations in search of meaningful coalitions and re-assemblage. For them, tribulations do not induce penance but are actually resources for developing a productive platform for imagining equity. Stressing repetitive action as

important to subjectivity, both playwrights illustrate how the coloniality of culture can and should be perpetually subverted in order to imagine new utopias for a dystopic world. Their politics is their art and vice versa and the ethical position they articulate for us is to constantly imagine a universe in a perpetual state of becoming and theatre in a constant state of polysemiosis.

I have combined literary appreciation with historical readings of discourses of power and its coloniality to make a post-structuralist argument that the world, in which we live, is a framework for enabling perpetual re-invention thematized by social justice and spaces for imagining subjectivity.



## Regulação geral e teatralidade funcional: do contra-regra como modelo social

Jorge Croce Rivera  
Universidade de Évora

Em que sentido devemos tomar a época contemporânea como a “era do indivíduo”? Que significam e valem os indivíduos nas sociedades contemporâneas? Que são os indivíduos que vivem em sociedade? – sujeitos de vigilância e de controle (Foucault), seres em devir (Deleuze), entidades comunicacionais (Habermas)? Integram as redes e os mecanismos sociais ou constituem apenas a sua atmosfera (Luhmann)? Identificam-se os indivíduos com os *socii*, a extensão mínima das comunidades que constituem a sociedade?

É a utilização mesma de terminologias teatrais nas ciências sociais, a existência de “actores” e “protagonistas” sociais, de “público” e de “críticos”, a consideração dos acontecimentos históricos como realizando “épicos” ou “tragédias”, surgindo como “dramas” ou “comédias”, que torna problemática a identificação dos indivíduos com os *socii*, a extensão mínima das comunidades que constituem a sociedade, pois desse modo se realça a teatralidade da vida social, o seu carácter performativo, a especularidade do exercício do poder.

Não é, todavia, o próprio do teatro o exercício do poder, não é essa mesma a decisiva relação que estabelece com o social?

Antes mesmo da referência ao humano de todo o horizonte ontológico, evidência especificamente contemporânea – em que deuses, demónios e mortos, as paisagens, as coisas e os animais, as acções, os valores e os juízos são agora enquanto são para o homem – a sociedade insere-se numa dimensão comum de limites entre seres distintos, mas que evidenciam *diferenças*: de modos e capacidades de ser, de idades, de géneros, de inteligência e de disponibilidades emocionais, de capacidade ou aparência física, de estatuto económico e simbólico. O social, o próprio da sociedade, não instaura todavia os indivíduos, não tem poder ontológico senão derivado: ele articula os limites do que multimodamente é posto em comum, limites que individualizam os seres e os diferenciam ontologicamente, pelo que o social indica os modos sempre reiterados e renovados da conjunção

e recriação dos *limites* entre as formas de individuação. Não há pois uma essência que sustenha a sociedade, mas uma reiterada e renovada reconstituição do social, numa contínua conjugação e diferenciação axiológica que emerge como *poder*.

Que significa neste âmbito o *poder*? Antes de ser o mando e a forma de obediência, na diversidade infinita de graus e modos, o poder é a correlação entre o que se apresenta e o que se representa: correlação entre o que se manifesta – nos actos, nos discursos ou nos símbolos – e o que se percebe, intui, imagina, deseja.

O exercício do poder é, por isso, mais vasto que o da assunção, aquisição ou uso da autoridade e do seu correlato negativo: a sua ausência, dependência ou submissão. Poder não é apenas a possibilidade de determinar a vontade de outros, mas também genericamente saber e dominar os modos de representação; ele é antes de mais poder de linguagem – da sua gramática, dialéctica e retórica – e de significação dos actos – comportamentos e acções que se tornam relevantes; ele é, antes de mais, poder sobre os limites, enquanto modos de apresentação e de representação: poder de matar e de fazer nascer, de dar e de tirar, de fazer terminar o silêncio ou silenciar, de iniciar e concluir uma acção.

Nesta acepção, é social o que, representado, é possível de ser apresentado; o que, apresentado, é possível de ser representado, excluindo-se pois, nos diferentes registos em que o social se diferencia, o que não cabe nos diferentes modos de correlação: assim a intimidade silenciosa do corpo ou os sentimentos evanescentes.

Se o poder emerge da instauração de *limites* e os limites indicam modos de apresentação de representação, o teatro indica o *exercício manifesto* do poder, a correlação *simultânea* da apresentação e da representação.

Reconhecemos esse exercício no fascínio do espectáculo sobre a audiência; no domínio dos actores sobre o seu corpo, a voz, os gestos e a corporeidade dos objectos; na capacidade do discurso dramático para sugerir as acções e as intenções das personagens, desenvolvimentos e desenlaces; da eficácia do aparato técnico: cenários, figurinos, adereços, movimentação cénica; mas igualmente exercício dos espectadores sobre si: de atenção e de interpretação, de memória e de judicção.

Suscitar as “emoções”, as representações, através de esquemas perceptivos e imagéticos: exercício do poder, em dois modos, correlatos: da apresentação sobre a representação e da representação sobre a apresentação sem que nenhum faça desaparecer o outro e queira anular o exercício de poder que nessa correlação se joga.

Dizemos, então, próprio do teatro o exercício *manifesto* do poder que configura uma *simultânea correlação* da apresentação e da representação. Tal simultaneidade da correlação determina um *acontecimento* delimitado no espaço e no tempo, animado de um exercício que tanto reafirma o poder dos limites, mostrando a prevalência social da correlação entre a apresentação e a representação, como o mostra efêmero, sempre dependente do problemático estabelecimento das relações de verdade da apresentação e da representação.

Instaurando uma correlação efêmera, mas intrinsecamente necessária, o teatral gera um *acontecimento*, que devemos distinguir dos eventos, dos efectivos espectáculos que o inserem na vida societal. É este acontecimento a possibilidade desses eventos, não sendo um intervalo de duração, mas um modo dinâmico de relacionar um espaço e um tempo: um espaço em *transe*, no movimento que vai da plateia e dos bastidores para o palco e neles se reverte.

Determina igualmente este acontecimento um tempo pulsátil, animado por diversas temporalidades: uma orientada para o futuro, o tempo das provas e dos ensaios; outra, que se centra numa temporalidade simultaneamente progressiva e regressiva, de um passado orientado para um futuro e de um futuro para um passado, o tempo cadenciado de cada actuação; e, finalmente, ou ainda, de uma posterioridade dirigida a um pretérito, o tempo que emerge da experiência acumulada e manifesta nas evocações mitologizantes que afectam peças, actores, autores, edifícios teatrais.

Se, tal como o social, o teatro não tem capacidade ontológica, mas recolhe reformula o já ontologicamente estabelecido, e o teatro joga-se nas modalidades liminares da verdade, na relação da verdade com os limites e os modos de individuação: no jogo do que se mostra e se vela, no espaço e no tempo; na verosimilhança e discrepância dos discursos e das acções. Sobre o palco, as decisões surgem como enunciações operatórias que visam uma resolução, um fim que coincida com o termo do acontecimento, num processo em que o que se apresenta depende funcionalmente do que se representa e vice-versa, pois diversamente das cerimónias políticas ou litúrgicas, no exercício teatral não há a subordinação da apresentação e da representação, joga-se na dupla iniciativa de ambas: o domínio técnico do actor, das suas competências e aptidões, precisa do acolhimento e reconhecimento do espectador; as características técnicas do espaço teatral condicionam a apresentação dramática.

Em certo sentido, há uma socialização do teatro: nada do que é social é alheio ao teatral, a hierarquia societal mostra-se na diferenciação de poderes, tanto de apresentação como de representação: hierarquia de

lugares na plateia e de relevância dos actores, como na hierarquia técnica, do encenador ao carregador de adereços. Noutro, o teatro insere-se no social, mas autonomiza-se de uma determinada sociedade em que historicamente surgiu pois as relações de verdade que o acontecimento teatral gera conferem-lhe autonomia.

O poder do teatro advém deste exercício de correlação: todas as determinações que se apresentam como poderosas se revelam, não apenas verosimilhantes, mas verdadeiramente efêmeras. Se por haver tal homologia entre o teatral e o social, pode haver a *mimésis* reconhecida por Aristóteles, a efemeridade e inconsistência ontológica mostram a *violência social*, denunciada por Artaud.

O teatro é então a revelação do mecanismo de exercício de poder: não só a tradição do teatro dentro do teatro, como a revelação mesma do exercício do poder como conjugação da apresentação da representação, de que encontramos dois exemplos no teatro contemporâneo, surgidos no início da instauração da “democratização” como modelo societal na Europa após a Segunda Guerra Mundial: *Les Bonnes* de Jean Genet, de 1947<sup>1</sup>, e *The Servant*, segundo a novela de Robin Maugham, adaptada por Harold Pinter e transposta para cinema por Joseph Losey em 1963<sup>2</sup>. Em ambas as peças a inversão – entre as criadas, “les bonnes” e a senhora, “madame”, entre o empregado, o “servant” e o patrão, o “master”, a apropriação invertida dos papéis sociais revela-se mortífera, mesmo suicidária para

---

<sup>1</sup> Clara e Solange são as criadas da Senhora, para quem trabalham dedicadamente há muito; quando a Senhora se ausenta, elas vestem as suas roupas, Clara faz-se passar pela Senhora e Solange assume o papel da irmã. A Senhora mantém uma relação amorosa com o Senhor, que as criadas denunciaram falsamente à polícia, por vingança de uma relação do Senhor com uma das criadas. O Senhor é contudo libertado e virá visitar a amante, pelo que as criadas, para não serem desmascaradas, resolvem matar a Senhora, envenenando o chá de tília que ela toma habitualmente. A Senhora prefere não o tomar e as irmãs, de novo a sós, retomam o seu jogo de papéis: Clara, assumindo-se como a Senhora, toma o chá envenenado e morre, enquanto Solange aguarda a vinda da polícia.

<sup>2</sup> O aristocrático Tony (interpretado por James Fox) muda-se para Londres e escolhe como empregado para a sua nova casa Hugo Barrett (interpretado por Dirk Bogard). Barrett parece ser um criado leal e competente, mas a namorada de Tony, Susan, não o aprecia e pede a Tony para afastá-lo. Quando Barrett traz a sua irmã Vera para trabalhar e viver em casa, Tony tem um breve caso com ela. Após passarem uma temporada fora de Londres, Tony e Susan, retornando inesperadamente a casa, encontram Barrett e Vera, que são realmente amantes, no quarto de Tony. Os dois empregados são despedidos e Susan, tomando conhecimento da relação do namorado com Vera, rompe com Tony. Alguns dias mais tarde, Tony, desamparado, encontra Barrett sozinho num bar e emprega-o de novo. Instalado em casa de Tony, Barrett vai progressivamente invertendo a anterior hierarquia: o empregado passa lentamente a dominar o patrão, enquanto o senhor vai perdendo a autoridade até ficar escravizado pelo empregado.

todos os protagonistas, sem que tal resolução altere os modos do exercício do poder, que se perpetuam ou renovam.

2. Mas atendendo ao conteúdo dramático das peças, à disposição hierarquizada do público, à qualidade dos edifícios de espectáculo ou mesmo à micro-sociologias das companhias de teatro, ver-se-á tudo da relação do teatral e do social? Não nos sugerem estas mesmas peças que atentemos à figura do *contra-regra*, que tipifica a *servitude* dos técnicos à actuação dramática, cobrindo uma diversidade de funções auxiliares e coadjuvantes da *performance* teatral?

Que significa o contra-regra? Recolhendo do nome da sua posição junto aos “reguladores”, estrutura do proscénio que separa os bastidores do palco, o contra-regra dá as indicações de entrada e saída dos actores, recordando-lhes as primeiras palavras das suas falas e verificando o estado dos actores antes de entrarem em palco; é aquele que controla a luzes e verifica a colocação ou substituição de cenários e adereços; as suas funções confundem-se com as do sonoplasta e as do ponto, por vezes com as do auxiliar que carrega e instala os artefactos, funções que também exerce em companhias de pequenas dimensões ou recursos, nas quais pode igualmente vender os bilhetes ao público antes do espectáculo.

Detectando as suas funções em outros léxicos teatrais europeus, ele é, na tradição francesa, o *avertisseur*, que complementa ou substitui o ponto, *prompter*, na terminologia anglo-saxónica, o *traspunte*, na espanhola, mas pode também ser o mensageiro (*callboy*) que avisa os actores nos vestuários e camarins da iminente entrada em cena, e o que, além de fazer entrar e sair os actores do palco, assegura a segurança, restringindo a entrada de estranhos, como indica a amplitude de significados de *buttafuori*, na terminologia italiana.

Se a descrição destas funções o revelam crescentemente como o *factotum* da “retrocena”, o empenhado num exercício físico ou mental maquinal, é certo que o contra-regra corresponde também, em direcção inversa, à figura que herda o papel do *didaskalos* na teatro grego e o do *meneur de jeu* medieval, mas sobretudo nela se explicita o demorado e complexo processo de especificação das funções teatrais, *a separação do actor e do autor, do director de cena e do encenador*.

A rigor, como se reconhece no léxico inglês, o *stage-manager* gere os bastidores, assiste a todos as provas, ensaios e actuações, apontando faltas e falhas e verificando o estado de higiene e de conveniência de sons e fumos e efeitos no palco; é ele que contrata actores secundários, figurantes e técnicos. A amplitude de tais funções aproximam-no do *ence-*

*nador* (*director*, na terminologia anglo-saxónica), como se reconhece no termo castelhano de *regidor* e no português *director de cena*. Esta função *reguladora* concretiza-se na elaborada redacção do “contra-regra” enquanto “livro de cena”, que em inglês tome o nome de “the bible” ou “the book”, no qual são anotadas as indicações técnicas de cada cena: entrada e saída de actores, adereços e cenários, figurantes, luz, som e outros efeitos de palco. Complementarmente, tem de preencher os formulários oficiais que fazem o registo de cada actuação, indicando a presença e ausência de actores, a ocorrência de doenças, anomalias e outras perturbações.

Se as funções do encenador e do segurança, do ponto ou do aderecista se especificaram historicamente, elas mantêm uma equívoca articulação, que age na sua mesma descontinuidade: a situação do contra-regra não cobre a totalidade das funções técnicas, mas pode nela reconhecer-se a instauração matricial, não unívoca mas *plurimodal* do que possibilita tecnicamente o acontecimento teatral.

Tal pluramodalidade equívoca define-se pela situação *liminar* em que o contra-regra se coloca: entre o palco e a plateia, entre o palco e os bastidores, e genericamente entre o teatro como *acontecimento* e o tempo social em que esse acontecimento se insere, mas que parece suspender. Ante o espectáculo do público e do palco, ele está numa posição ambivalente: sabe o texto desde a sua regulamentação cénica, interessa-lhe o público quando a actuação reactiva deste possa interferir com a execução da peça (aplausos e apupos, desacatos e perturbações imprevistas); vê o público sem ser visto; surge à boca de cena para fazer anunciar alterações ou dar explicações, faz subir o pano, no final dos actos ou do espectáculo, interpretando as reacções do público à actuação. O olhar é todavia dúplice: no limiar dos reguladores, ele controla nos bastidores actores e figurantes, aderecistas e sonoplastas; incentiva-os e estabelece o ritmo e a cadência das sucessivas intervenções, mas impõe a correcção de todas as actuações, de acordo com “the bible”.

O contra-regra estatui uma modalidade de funções que não tem uma univocidade essencial, mas uma equivocidade funcional – que atravessa as incumbências do *call boy* às do encenador –, cuja univocidade se estabelece pela sua posição *liminar* ante e desde o espaço teatral. Esta situação é simultaneamente *teórica* – o contra-regra assiste ao espectáculo, atentando ao palco, à plateia e os bastidores, e *prática* – ele assegura o cumprimento da regulamentação geral posta pelo encenador e a normatividade jurídica; ela é *crítica* – aponta as deficiências e procura corrigi-las, compensá-las, caso haja discrepâncias, e *subordiná-las* a um arbítrio que se torna *regedor*.

Ela é *rítmica*, descontínua, totalmente convencional, mas visa criar uma *atmosfera* de naturalidade.

A sua situação liminar estabelece, não apenas a articulação entre espaços de qualidades diferentes, mas dele depende a sua *boa* articulação que possibilite a geração da atmosfera propícia ao espectáculo; é ela que lhe exige conhecer e dominar os processos retóricos da actuação, permitindo a resolução célere de imprevistos e anomalias imprevistas que se possam reflectir sobre o palco, ao mesmo tempo que conhece a intimidade física e psicológica dos actores, figurantes e técnicos, devido à exiguidade dos vestuários e camarins e à celeridade imposta pelo desenvolvimento do espectáculo.

3. Posta esta descrição sucinta das funções do contra-regra, e reconhecida a convergência contemporânea da teatralização do social e a socialização do teatral, que indicia o contra-regra da situação contemporânea dos indivíduos, que significa a transposição da regulação geral e da teatralidade funcional para o âmbito social?

O que surge como equivocidade funcional do contra-regra não se estabelece fora do âmbito social, mas como instauração liminar entre espaços sociais, numa liminaridade *instantânea* que mantém a *correlação* permanente – do palco e da plateia, do palco e dos bastidores, dos bastidores e da plateia, sem que haja a precedência axiológica ou ontológica de um deles. O acontecimento teatral tornado social é todo o acontecimento e não há princípios que os indivíduos reconheçam fora da correlação destes espaços.

Reconhecida a matriz funcional do contra-regra, que impende não só sobre a diversidade de outras funções teatrais, mas que se reflecte extrinsecamente, em funções cuja origem teatral se perdeu, como no caso do *call boy*, eufemismo para prostituto, ou dos *buttafuori*, que designam os entes privados de segurança, a transposição social do contra-regra sugere que, apesar da enorme diversidade de situações sociais, os indivíduos mantêm entre si e com o acontecimento uma *cumplicidade* gerada pela equivocidade funcional, cumplicidade que lhes é imposta, desde a situação liminar do contra-regra: tal cumplicidade torna a posição social dos indivíduos *ambivalente*, passível de uma permanente reformulação funcional: nalgumas situações, os indivíduos estão subordinados, noutras, encontram-se em posição de dominância; por vezes, executam tarefas maquinais, noutras, gerem em silêncio, conduzem e decidem em situações imprevistas; animam e auxiliam, mas também políem e despedem. A importância para todos os intervenientes da continuação do acontecimento

e a sua rigorosa regulamentação faz alterar funcionalmente as hierarquias estritamente económicas ou de estatuto social: o actor estrelado obedece às determinações do *stage-manager* ou mesmo às do *callboy*, o contra-regra nada pode fazer, durante uma actuação, perante a prestação desastrosa dos actores ou dos figurantes; as reacções do público podem ser controladas até um certo ponto pelas adequadas intervenções do contra-regra.

A situação liminar que o contra-regra estabelece, *requer* e é *requerida* pela articulação do que acontece nos espaços que instantaneamente medeia – plateia, palco, bastidores –, sem a qual se romperia a consonância de modos de apresentação e de representação, de esforços e de espontaneidade, isto é, se perturbaria a processualidade temporal do acontecimento teatral que atrás sugerimos. Apesar de o contra-regra ser em geral invisível e só vir ao palco ocasionalmente, o acontecimento teatral depende decisivamente da *resolução liminar* que ele assegura, e tal revela, transposto para o estritamente social, que os indivíduos se tornam ao mesmo tempo, muito frágeis e muito poderosos, singulares e substituíveis.

Na teatralização social, os indivíduos estão implicados, não apenas como espectadores ou como actores de um drama de autoria indeterminada, mas como “contra-regras” – sejam encenadores ou gestores, pontos ou carregadores, luminotécnicos ou aderecistas, seguranças ou mensageiros, como tipos exemplares de actividades sociais – exercendo uma regulação, não apenas segundo com os regulamentos e a normas estatuídas cuja aplicação policiam, mas sobretudo segundo o que os próprios vão redigindo no “livro” de referência ou improvisadamente definindo.

Perspectivada desde o exercício da verdade, a posição liminar conhece intrinsecamente os processos retóricos dos mecanismos cénicos e os expedientes necessários para que o espectáculo prossiga. Para o contra-regra, na sua posição rigorosamente *obscena*, os bastidores tornam-se um outro palco, em que exercem a vigilância e controle sobre a competência e aptidão dos que funcionalmente lhe estão subordinados, até à banalização ou devassa da intimidade.

Mas esta correlação liminar, indica o quê? Que os indivíduos sabem do carácter simultaneamente *ficcional* e *grave* do que se passa em palco, não ignorando, estando nos bastidores, os mecanismos retóricos da linguagem teatral, os modos de simulação e dissimulação habituais ou ocasionais para a prossecução do espectáculo. Tudo o que se apresenta é construído operatoricamente: sobre o palco, como adereços ou cenários, não estão coisas – espadas, jóias, árvores ou casas, mesmo que efectivamente elas lá estejam –, mas o que suscita uma *operação cognitiva* que se pretende conduza a um juízo perceptivo que as tome como tais coisas.

Se na consciência contemporânea emerge a consciência e mesmo o fascínio da construção do acontecimento e da invenção da identidade – invenção de um país, de uma cidade, do real, a liminaridade geral indica um sentido de individuação sem indivíduo e a cumplicidade geral provoca uma generalizada má-consciência, consciência da encenação de tudo o que é público, pelo entendimento suspeito da obscenidade constitutiva dos processos que se afiguram nos palcos sociais. O contra-regra deixa perceber o sentido de uma *regulação* geral, performativa e distendida, que afecta todas as formas de expressividade e todas as acções, processo, a um tempo, eminentemente cultural, convencional e aleatório, e, a outro, espontâneo, natural e irremissível.



# L'art et la règle

## L'exemple du théâtre classique français

Michel Jeanneret  
*Université de Genève*

Les auteurs de théâtre dont il sera question ici n'ont jamais comparu devant un tribunal; ils n'ont pas violé de loi dûment reconnue et n'ont pas été officiellement punis. On les a pourtant accusés, menacés, culpabilisés, on les a contraints à la prudence et à la rétractation. Mais qui est ce *on* accusateur? Quelle faute a été commise? On verra que les délits, les organes de la justice, les punitions, rien de cela n'est clair. L'incertitude règne, qui complique le jeu et engendre la peur<sup>1</sup>.

Le XVIIe siècle français est placé sous la double autorité d'une Eglise militante et d'une monarchie absolue – la complicité du trône et de l'autel, comme on dit. Côté religieux, c'est le triomphe de la Contre-Réforme, qui, au plan public, renforce les institutions ecclésiastiques, donc la hiérarchie, la discipline et qui, dans la vie intime, impose aux fidèles des pratiques dévotes ainsi que des règles de comportement très rigoureuses. Il suffit de rappeler, par exemple, le rôle essentiel que jouent, dans la vie quotidienne, le directeur de conscience et l'obligation de confesser ses fautes. Dans la théologie pessimiste, d'inspiration augustinienne, qui règne alors, l'homme est a priori coupable (puisqu'il a hérité du péché originel), et doit avouer la moindre de ses désobéissances afin d'obtenir le pardon. Pour sauver le coupable de la damnation, on le soumet donc à la double juridiction des prêtres, qui doivent tout savoir, et de la conscience, qui se reconnaît fautive et tente de se réformer. Pour le dire autrement, l'Eglise de l'époque, bien plus qu'elle ne console et ne prêche l'amour, a plutôt une attitude répressive, policière et exerce, dans la sphère publique comme dans la vie privée, des pressions très fortes. Pas besoin de tribunal. Il suffit d'une chair, d'un confessionnal, pour instaurer un climat dominé par la crainte de la faute et du châtement.

---

<sup>1</sup> Cette communication, à laquelle j'ai gardé son allure orale, reprend des thèmes que j'ai développés plus longuement dans *Eros rebelle. Littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Ed. du Seuil, 2003.

A côté de l'Église, je l'ai dit, il faut compter avec l'État, qui s'achemine vers le régime absolu de Louis XIV. Les deux pouvoirs sont d'ailleurs solidaires et défendent les mêmes intérêts. Il y a certes, dans le domaine civil, quelques lois qui sanctionnent clairement certains délits, comme le crime de lèse-majesté. Mais, dans l'ordre politique et social, les règles ne sont pas nettement codifiées, ou, quand elles existent, elles sont appliquées de façon erratique. Certaines rébellions sont réprimées dans le sang, d'autres sont traitées avec clémence. Ce vague juridique domine entre autres le fonctionnement de la censure, ce qui nous rapproche du théâtre. Qui exerce la censure? On assiste, durant le siècle, à un glissement de l'autorité ecclésiastique vers l'autorité civile, mais la répartition des tâches fluctue. Quelles sont les opinions et les publications qu'on réprime? Les critères sont mal établis et changent en fonction de différents paramètres, comme par exemple le climat politique, plus ou moins tendu; ou le rang social de l'auteur et les protections qui peuvent le mettre à l'abri; ou encore les moyens de la diffusion (l'imprimé, le manuscrit, la transmission orale, et, autre variable, la langue utilisée, le latin ou le français) qui impliquent des degrés de responsabilité différents. Tout cela fait que la frontière entre le licite et l'illicite est instable et que les plus rusés, ceux qui savent jouer avec le système, sont ceux qui s'en tirent le mieux.

Quoi qu'il en soit, les pressions qui s'exercent sur l'art et sur la pensée sont considérables. Ce qui produit en retour la volonté de se libérer, de défier les abus d'autorité. Plus la police des mœurs et celle des idées est dure, plus elle inspire aux esprits indépendants la volonté de s'émanciper. C'est ce qui arrive parmi ceux qu'on appelle les libertins – libertins de mœurs, libertins de pensée (souvent les deux à la fois comme Don Juan), qui se rebellent contre la *doxa*, surtout dans l'ordre religieux et, quand ils ne dissimulent pas, le paient chèrement.

Mais je prendrai plutôt l'exemple du théâtre, qui a été accusé d'immoralité et qui soulevait d'autant plus de méfiance, parmi les gardiens de l'ordre, qu'il attirait un large public. Commençons par la comédie. En quoi la comédie, par exemple celle de Molière, peut-elle choquer les bien-pensants? Par tradition, elle montre des mœurs libres, des personnages qui obéissent à leurs appétits. Un scénario très commun est le conflit des enfants et des parents; les premiers qui suivent la dictée du désir, qui revendiquent le droit d'aimer, et les seconds qui ignorent la force du sentiment et subordonnent le mariage aux règles sociales. Or qui gagne cette bataille? Dans la comédie, c'est l'instinct, la soif de bonheur, la spontanéité de l'amour qui ont raison. Les vieux sont associés à une morale stérile et répressive, ils imposent des règles contre-nature, dont les jeunes, qui

veulent jouir de la vie, réussissent heureusement à se libérer. On peut rétorquer que ce dispositif est parfaitement topique et fait partie d'un jeu si conventionnel qu'il ne scandalise personne. C'est vrai de plusieurs cultures qui reconnaissent à la comédie le droit de se moquer du pouvoir ou de renverser les règles établies, de la même manière qu'elles tolèrent les licences du carnaval, dans l'idée que la société a besoin de se libérer, du moins dans l'imaginaire, et que cette liberté ritualisée, cette fiction du monde renversé, au lieu de menacer le statu quo, contribuent au contraire à maintenir la stabilité sociale. Mais les dévots du XVIIe siècle sont trop intransigeants pour concéder à l'art un statut exceptionnel, qui lui permettrait d'échapper à la sanction de la morale et au respect des autorités établies. Molière a pu profiter d'une certaine tolérance, parce qu'il était protégé par le roi, mais certaines pièces lui ont valu des ennuis, comme *L'École des femmes*, *Tartuffe* et *Don Juan*.

Regardons maintenant vers la tragédie, qui connaît au XVIIe siècle un immense succès. Que montre la tragédie? Elle montre des personnages exceptionnels, à qui il arrive des aventures exceptionnelles. Ils habitent un monde dominé par la violence, la souffrance et affichent des conduites extravagantes ou scandaleuses. Pensez au paradigme du genre, Œdipe: un destin épouvantable, une punition atroce, des dieux méchants. Le spectacle de la tragédie classique est comme une descente aux enfers qui, comme dit Aristote, inspire la terreur et la pitié. Les dramaturges du XVIIe siècle héritent de ce modèle, qui est antique, mais ce qu'ils vont développer surtout est la connaissance des passions, l'analyse des émotions les plus intenses. Le personnage tragique est obsédé par une ou plusieurs passions. D'abord la passion par excellence, un amour exclusif, possessif, ravageur. Mais aussi d'autres passions, comme la jalousie, la vengeance, la haine ou la soif de pouvoir. Le héros type de Corneille est hanté par la volonté de puissance et par l'appétit de gloire. Le personnage de Racine s'abandonne à la fureur amoureuse, si bien qu'il souffre autant qu'il fait souffrir les autres. Pour le dire autrement, la tragédie révèle un univers archaïque et barbare, une violence animale qui surgit du fond de nous-mêmes et menace la vie en société. C'est bien cela que montre la tragédie: le spectacle des forces primitives que la civilité et la morale regardent comme pathologiques. Quels que soient l'excès, la démesure où il tombe, le héros tragique est un monstre qui sème la désolation autour de lui.

Tout cela serait parfaitement acceptable, pour les défenseurs de l'ordre moral, si le spectacle tragique, sans ambiguïté, montrait ces horreurs pour mieux les condamner et, en illustrant les conséquences désastreuses du mal, enseignait la vertu. Or c'est le contraire qui se passe, disent les

accusateurs. Car les sentiments et les actes des personnages, si sauvages soient-ils, ou à cause de leur sauvagerie, suscitent l'admiration. L'excès séduit, exalte, offre le mirage d'une forme supérieure de l'existence et, parce qu'il est grandiose, invite à une relation mimétique. Ce que je vois de plus beau et plus grand que nature, ne pourrais-je me l'approprier, afin d'accéder, à mon tour, à pareille plénitude? Au lieu de susciter le rejet, comme le voudraient les moralistes, l'outrance impressionne et risque même d'amorcer un processus d'identification.

L'ambivalence de l'idée de *passion* (qui est centrale dans la pensée du XVIII<sup>e</sup> siècle) est significative. D'ordinaire, la passion (comme l'amour, la vengeance, la soif de pouvoir) est dénoncée comme une faiblesse, une maladie, un danger, mais l'évaluation est en train de changer. Dans le cours du siècle et, entre autres, sous l'effet de la tragédie, la passion va être revalorisée et perçue comme une expérience qui élève l'homme à son plus haut degré d'épanouissement. Éprouver des sentiments hors du commun, cela devient un signe de grandeur et de noblesse, un accomplissement et une émancipation que le spectateur admire et envie. On en viendra même à parler de belles passions, de passions généreuses ou sublimes – c'est le chemin qui mène vers l'exaltation romantique des sentiments extrêmes. Dans le paroxysme de la violence, on verra de la beauté: une fulgurance qui enthousiasme, une splendeur convulsive qui ravit l'esprit. Or, les ennemis du théâtre allaient dénoncer cette dérive, cette complaisance, et accuser les spectacles d'entraîner les âmes à leur perte. Ils parlent de contamination, comme si le théâtre était une peste contagieuse. Ils prennent donc la tragédie au sérieux, ils lui attribuent un réel pouvoir, en quoi il n'est pas sûr qu'ils aient eu tort.

Le théâtre est donc sulfureux, et pourtant il se porte mieux que jamais, il est à la mode. Que ce soit à Paris ou en province, à la cour ou à la ville, il touche différents publics. Les auteurs sont reconnus, respectés et même les comédiens qui, selon une vieille tradition, étaient méprisés et traités comme des canailles, commencent à être réhabilités et même admirés. Molière est un bateleur, un homme du peuple, mais Louis XIV l'aime et le protège. Non seulement les salles de spectacle sont pleines, mais les pièces, aussitôt après leur création, sont imprimées et seront bientôt intégrées au canon de la littérature classique.

Pourquoi donc ce succès? C'est que le public demande du rêve, il a besoin d'un espace où, loin des pressions sociales et morales, il puisse laisser libre cours à son imagination. Or le théâtre lui offre justement cette évasion, cette compensation imaginaire. On peut même faire l'hypothèse que, dans une société aussi autoritaire que celle évoquée plus haut, il existe

un rapport direct entre la censure, la répression d'une part, et le besoin de libération d'autre part. Pour expliquer ce mécanisme, je dirais que le théâtre prend en charge le désir que la morale condamne et refoule. A des degrés divers, plus ou moins respectueux des codes de la politesse, il refuse l'inhibition d'une culture emprisonnée dans son puritanisme, il lui oppose le besoin de dire le désir et de mettre à nu les passions. Il déjoue les tabous et se présente ainsi comme un remède possible à la loi du silence, qui conduit à une sorte de névrose collective. Il offre à l'imagination un terrain sur lequel déployer ses fantasmes, il soustrait le sujet à sa solitude, partage sa faute et le libère, si peu que ce soit, de sa culpabilité personnelle. Le théâtre remplirait donc une fonction compensatoire et rétablirait un équilibre. Il permet de rêver aux plaisirs interdits et de vivre, par procuration, une vie qui, pour être interdite par le code social, n'en est pas moins attirante. La répression aura donc été le catalyseur du théâtre: plus on veut censurer le désir, plus on crée le besoin d'un dérivatif. Faute de liberté, il faut pouvoir la fantasmer et se donner l'illusion qu'on la possède. Cette tâche essentielle, c'est celle du rêve, mais c'est aussi celle du théâtre et même de toute la littérature.

Que les partenaires en aient conscience ou non, le théâtre répond donc à un besoin. Il pourrait même garantir, dans la stabilité sociale et dans la vie psychique, un équilibre nécessaire. Malgré les intimidations et les accusations des dévots, les auteurs sont donc encouragés à revendiquer, pour leur travail de dramaturge, une part d'autonomie. Ils doivent être prudents, faire des concessions, mais ils continuent à répondre à l'attente du public et ils osent même, dans quelques rares textes théoriques, justifier leur entreprise. Arrêtons-nous un instant à l'exemple de Corneille.

Principale ligne de défense: l'argument du plaisir. Contrairement à la *doxa*, qui voudrait subordonner le plaisir à l'édification ou l'instruction morale, Corneille défend l'idée qu'une pièce est réussie si elle plaît. «J'ai remporté le témoignage de l'excellence de ma pièce, écrit-il à propos du *Cid*, par le grand nombre de ses représentations, par la foule extraordinaire des personnes qui y sont venues, et par les acclamations générales qu'on lui a faites»<sup>2</sup>. A maintes reprises, dans les querelles littéraires du XVII<sup>e</sup> siècle, les écrivains opposeront aux théoriciens ce même argument, qui à leurs yeux anéantit toutes les critiques: le principe de plaisir et le jugement du public. Enchantés par «l'éclat»<sup>3</sup> d'une pièce comme *Le Cid*,

---

<sup>2</sup> Lettre à Boisrobert, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, «Pléiade», 1980-1987, 3 vol.; t. 1, p. 805.

<sup>3</sup> *Le Cid*, *Examen*, *ibid.*, p. 699.

les spectateurs se sont laissés ravir et ont ainsi démontré que l'espace du théâtre, le moment magique de la représentation, échappant à l'analyse rationnelle, disqualifient la pertinence des règles. Il y a dans *Le Cid* une scène qui a beaucoup choqué les bien-pensants: à l'acte III, Chimène, dont le père vient d'être tué par Rodrigue, son amant, le reçoit dans sa maison et lui avoue à demi son amour. Les accusateurs traitent Chimène de fille indigne, de «prostituée»<sup>4</sup>, ils blâment Corneille d'avilir le théâtre par un spectacle immoral, à quoi l'écrivain répond qu'au moment de cette scène, «il s'élevait un certain frémissement dans l'Assemblée, qui marquait une curiosité merveilleuse, et un redoublement d'attention pour ce qu'ils avaient à se dire dans un état si pitoyable»<sup>5</sup>. La folle expression du désir et l'intensité des sentiments créent donc une sorte de magnétisme, qui porte l'expérience esthétique à son niveau le plus élevé.

De cette opposition entre les amateurs qui s'abandonnent à leur plaisir et les moralistes qui s'en méfient, Corneille tire une conclusion à la fois simple et forte: le théâtre doit son succès à son extravagance. S'il veut plaire, il doit s'ouvrir à l'insolite et à l'excès: «Si nous ne nous permettions quelque chose de plus ingénieux que le cours ordinaire de la passion, dit-il, nos Poèmes ramperaient»<sup>6</sup>. Pour échapper à la médiocrité, il faut rompre avec le bon sens et oser l'extraordinaire. Bien que *Le Cid*, dit-il encore, «soit celui de tous mes Ouvrages Réguliers où je me suis permis le plus de licence, il passe encore pour le plus beau»<sup>7</sup>. D'où il découle une conclusion aussi nécessaire qu'audacieuse: sans liberté, pas de beauté.

Il y a là, dans le rapport qu'entretient la littérature avec la loi – la loi morale surtout, mais pas seulement –, un événement important. Corneille (et beaucoup d'autres, comme Molière, seraient d'accord avec lui) souhaite affranchir l'art de toute norme qui ne soit pas la sienne. Pour le dire autrement, il tente de placer le théâtre sous la seule juridiction de l'esthétique, c'est-à-dire d'une part le critère de beauté, d'autre part, celui de l'émotion. Cette volonté d'affranchir le théâtre de toute finalité autre que le plaisir se manifeste dans le scepticisme qu'affiche Corneille devant le fameux principe de *katharsis*, qui était alors un argument essentiel pour défendre la moralité de la tragédie. Réduite à sa plus simple expression, l'idée était que la représentation des passions et le spectacle des effets désastreux qu'elles provoquent nous font peur, nous persuadent d'être

---

<sup>4</sup> Georges de Scudéry, *Observations sur «Le Cid»*, *ibid.*, p. 792.

<sup>5</sup> *Le Cid, Examen*, *ibid.*, p. 702.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 702.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 699.

prudents, et par là même nous purifient de nos penchants mauvais. Or cette rassurante purification, Corneille n'y croit pas. La *katharsis* fonctionne à ses yeux comme un prétexte hypocrite, utilisé par les prudes pour prêter une finalité édifiante à un genre qui, de nature, est violent et extravagant. Elle sert à donner bonne conscience à ceux qui, fascinés mais gênés, veulent sauver à la fois la tragédie et la morale ou mettre la première au service de la seconde.

Nous sommes au XVII<sup>e</sup> siècle à un moment où la littérature est en train de conquérir son indépendance, de devenir une valeur autonome, reconnue pour ses propres mérites. Un long combat d'émancipation s'amorce, dont aujourd'hui, depuis environ la moitié du XX<sup>e</sup> siècle, nous cueillons enfin les fruits. Dans les régimes démocratiques, autour de nous, la liberté de penser et de s'exprimer, la liberté de créer sont reconnues, et ce droit est bien celui que les écrivains de l'âge classique demandaient déjà. Des droits aujourd'hui reconnus, certes, mais même dans nos sociétés libérales, nous savons que ce n'est pas si simple et que cette liberté connaît des limites. Comment traiter l'extrême violence de certains jeux vidéo? Comment gérer la diffusion des films pornographiques? Jusqu'où aller dans la licence de la satire politique et religieuse? Faut-il interdire des productions qui se réclament de la liberté de penser ou de créer, mais qui constituent aussi une menace potentielle pour la sécurité? Où passe la frontière entre l'art et la pure provocation? Où situer la limite entre le refus d'un refoulement hypocrite et l'exhibition de pulsions qui peuvent exercer, sur un public sans défense, une influence néfaste? Il y a là, surtout avec l'explosion mondiale et incontrôlable du web, des questions sérieuses, des hésitations légitimes et, parmi nous, un débat qui montre que les incertitudes du XVII<sup>e</sup> siècle, les tensions entre les dramaturges et les moralistes, ne se réduisent pas, comme j'ai peut-être pu le laisser entendre, à une opposition simple entre des esprits éclairés et des esprits bornés. La tragédie montre des conduites violentes, elle risque d'éveiller des instincts dangereux, elle joue avec le feu, si bien que les ennemis du théâtre soulèvent un problème réel. Ni eux ni nous aujourd'hui ne pouvons ignorer le pouvoir de l'image, qui n'est pas seulement un objet esthétique, mais qui a une puissance réelle, une force performative qu'il serait naïf d'ignorer.

Ce problème n'est pas près d'être réglé, je ne prétends pas le résoudre, mais je voudrais suggérer, pour conclure, que les dramaturges classiques proposent une solution qui mérite de nous intéresser. Si, malgré la matière explosive de leur théâtre, ils ont échappé à des peines policières graves et, à quelques exceptions près, ont pu représenter leurs pièces, c'est qu'ils ont su balancer l'outrance des intrigues par la rigueur de la forme. C'est ici

qu'interviennent le style, la noblesse de la diction. Leurs œuvres racontent des histoires saugrenues, contraires à la morale, certes, mais elles adoptent une écriture extrêmement soignée, une langue majestueuse et artificielle. Le plus évident est la versification, mais il y a aussi les figures de rhétorique, le choix d'un vocabulaire élégant, bref, tous les signes de ce qu'on appelait le style élevé. De la sorte, les débordements de l'action se trouvent placés sous le contrôle de la mesure et de la raison. Le style, très codé, ritualisé, de la tragédie joue un rôle essentiel. Il fonctionne comme un voile ou un filtre qui limite les excès, qui les masque en partie, puisque la noblesse de la langue ne permet pas de tout dire, mais oblige à des allusions, des litotes, toute sorte de formules qui ne font que suggérer une vérité trop crue pour être exprimée directement. Entre l'objet lui-même – comme l'inceste de Phèdre ou la mort d'Hippolyte massacré par ses chevaux – et sa représentation, il y a donc le langage qui crée une distance et empêche l'identification primaire.

Dans les termes de l'âge classique, on dirait que la culture intervient pour domestiquer ou atténuer la nature. Il y a en nous une nature animale, des instincts sauvages, des pulsions qui parfois nous submergent, et le théâtre le montre, mais il montre aussi que nous avons la dignité de la pensée, que nous sommes capables de créer de belles formes et d'imposer, par le *logos*, une règle à nos conduites. La qualité esthétique, l'harmonie et la perfection technique qui sont si importantes dans l'art classique sont donc bien plus que de simples ornements. Elles sont fonctionnelles dans la mesure où elles garantissent le contrôle de l'esprit sur les forces primitives, ou, au moins, font de nous des êtres qui touchent aux deux extrêmes: la bestialité mais aussi la plus haute sophistication. La forme classique, et particulièrement celle, très stricte et conventionnelle, de la tragédie a été critiquée, depuis le romantisme, comme une contrainte scolaire, artificielle, incompatible avec l'élan créateur. On a oublié qu'elle exerçait une sorte de police intérieure, qu'elle fonctionnait comme une autocensure et qu'elle permettait de dire, sans scandale, les choses les plus audacieuses. Plutôt que s'exposer à une juridiction extrinsèque, les auteurs ont défini leurs propres règles, des règles qui, bien loin de limiter leur liberté, leur ont permis au contraire de mener très loin l'enquête sur les contenus de ce que nous appelons aujourd'hui l'inconscient.

## Resposta a Zeuxis. Ou como o Teatro da Rainha poderia ter sido o melhor e maior teatro portuense do séc. XIX.

Luis Soares Carneiro  
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto  
luis.s.c@mail.telepac.pt

### 1. Em Fevereiro de 1910

Num dos números de *O Tripeiro* de 1910<sup>1</sup>, na rúbrica: “*Correspondencia entre leitores*” colocava-se esta questão: – “*Teatro da Trindade.- Há anos deu-se começo à construção de um teatro denominado “Teatro da Trindade”, na Cancellia Velha, num sitio onde está agora aquela extensa rua chamada António Machado, lembram-se? O projecto era do nosso saudoso architecto Thomaz Soller. Tenho presente que era lindíssimo, e bem adaptado ao local. Quem possuirá os estudos: fachada, plantas, cortes, detalhes, etc. desse teatro, que pouco mais além foi, do que das suas fundações? Quem poderá contar-nos a sua história?* – [assinado:] Zeuxis”

No número seguinte de *O Tripeiro*<sup>2</sup>, um segundo leitor respondia ao primeiro, dizendo: – “*Teatro da Trindade.- Depois do incendio deste teatro que foi de Joaquim Paes da Silva, e depois de uma companhia por acções, fez-se um outro teatro, em madeira, pertencente a António Francisco Soares (proprietário de uma estância de madeiras da Rua do Almada, esquina da Travessa da Praça da Trindade). Mais tarde é que se principiou o Teatro da Rainha, que foi muito além das fundações pois estava quase concluido. Como não se pôde levar a cabo foi demolido, para dar lugar ao Pateo ridículo que hoje se goza no Largo da Cancellia Velha; feito este pateo com unico fim de inutilizar um terreno onde se poderia levantar um teatro. O projecto era de Thomas Soler. Estudos, fachada, plantas, cortes, detalhes, planta do antigo Teatro da Trindade, etc. etc, sabemos que tudo está em poder do Maestro Manoel Benjamim. Segundo informação que temos, sabemos que também a história desse Teatro da Rainha vai ser publicada num livro que Júlio Moutinho tenciona fazer ácerca da vida artistica de*

---

<sup>1</sup> *O Tripeiro*, nº 58 de 1 de Fevereiro de 1910, p.338.

<sup>2</sup> *O Tripeiro*, nº 59 de 10 de Fevereiro de 1910, p.348.

*seu pai António Moutinho de Sousa, pois que este foi um dos societários da guerreada empresa do demolido teatro. Seria uma nota de frisante actualidade se O Tripeiro conseguisse do seu valioso colaborador Julio Moutinho, a publicação dos seus escritos àcerca de seu pai e do Teatro da Rainha nas suas páginas. – [Assinado:] O Diabo!”*

Nesse mesmo número, uma “*Nota da Redacção*” diz que já o tinha tentado mas que a doença do autor e as suas muitas ocupações ainda não o tinham permitido.

– Nada mais se soube do antigo Teatro da Trindade – Teatro da Rainha. A sua inconclusão e demolição inglória, depois de prometer muito, assim como a morte prematura de Thomás Soller, o seu prestigiado arquitecto, contribuíram para a constituição de uma memória que o remeteu para o imaginário portuense com uma auréola de mistério.

## 2. 90 Anos Depois

Nas pesquisas realizadas na Torre do Tombo com vista à elaboração da minha tese de doutoramento<sup>3</sup>, encontrei um dossier relativo ao Teatro da Rainha<sup>4</sup> surgindo aí a possibilidade de, com 90 anos de atraso, proporcionar respostas que teriam interessado os antigos leitores de *O Tripeiro*.

O dossier existente na Torre do Tombo resulta do envio, pelos promotores do Teatro da Rainha, de uma Petição a S.M. (e remetida pelo Rei ao Ministério do Reino, mais exactamente à DGIP –Direcção Geral de Instrução Pública–, que então tutelava os teatros), para que esta dirimisse a questão que os opunha à “*Comissão d’Inspeção aos Theatros e Casas de Espectaculos da Cidade do Porto*”.

Recorde-se que a Comissão fora nomeada pelo Governador Civil em Janeiro de 1881, de acordo com instruções dimanadas do Ministério do Reino<sup>5</sup>, pelo que a questão acabava por ser entre os Promotores e o Governo Civil.

Os documentos são designados como relativos “*ao novo Theatro da Trindade*” e constam de uma “*Petição*” dos promotores, argumentando contra o Governo Civil que apontava o não cumprimento de um dos itens

<sup>3</sup> CARNEIRO, Luis Soares, *Teatros Portugueses de Raíz Italiana*, Porto, FAUP, policopiado, 2003. – Pode ser consultada nas bibliotecas da FAUP e da BPMP, assim como na BN.

<sup>4</sup> ANTT, Ministério do Reino, DGIP, Mç. 3680, Lv<sup>o</sup> 12, Processo nº301.

<sup>5</sup> Sobre este assunto *vidé*: CARNEIRO, Luis Soares, *Teatros Portugueses de Raíz Italiana*, Porto, FAUP, policopiado, 2003, Vol. 2, Cap. XIII, ponto 6.3, p.610ss.

da legislação em vigor como fundamento para a não legalidade do teatro e, conseqüentemente, para o seu não licenciamento. Incluía ainda uma nota interna da DGIP, mandando enviar ofício a pedir explicações ao Governo Civil do Porto e o Ofício de resposta deste, acompanhado pelo Parecer da “*Comissão*”.

O mais importante, contudo, é que a petição enviada ao Rei era acompanhada da Memória Descritiva e um excelente conjunto de Desenhos de Projecto, incluindo a Implantação, o Alçado Principal e as Plantas dos quatro pisos... Um fantástico achado.

### 3. *Trindade, Chalet, Rainha*

Para se entender este teatro convém recuarmos a 1873, quando é construído o Teatro da Trindade –no mesmo local onde seria depois edificado o Teatro da Rainha.

A primeira referência a este teatro é o pedido de licenciamento, apresentado juntamente com o prospecto (alçado da fachada) em Agosto de 1873<sup>6</sup>, por António Paes da Silva. O Alçado que acompanha o pedido apresenta uma frontaria simples, de três pisos, com um corpo central ligeiramente destacado, três arcos em silharia nas portas centrais a que se sobrepunham três janelas de sacada, diante das quais existiria uma varanda em ferro trabalhado (Fig. 1).

Ladeando o módulo central, dois outros, de três vãos cada, completavam o conjunto. Coroava o edificio uma cornija e platibanda que não se afastavam muito dos modelos residenciais da época, sendo a parte central, o frontão, mera platibanda recortada e saliente onde se inscrevia: “1873-THEATRO DA TRINDADE”. O terreno tinha sido parte alugado a Manoel Vanzeller e parte adquirido ao município<sup>7</sup>.

A casa de espectáculos seria inaugurada sete meses depois, em Fevereiro de 1874<sup>8</sup>. Sousa Bastos dizia que “*a construção do Teatro era elegante; a sala era vasta, tendo 3 ordens de camarotes, amplos fauteils almofadados, além dos lugares inferiores. Tinha largos corredores, um*

<sup>6</sup> AHMP, “*Theatro da Trindade*”, Livros de Plantas de Casas nº49, 1873, Fls.125-27.

<sup>7</sup> BPMP, MS 1273, Sousa Reis, Apontamentos para a Verdadeira História Antiga e Moderna da Cidade do Porto, “*Theatro da Trindade*”, Fl 262-267v.

<sup>8</sup> O jornal *A Palavra*, de 12 de Fevereiro de 1874, anunciava a abertura e o início da venda de camarotes, apud, MARTINS, José, Notas a «O Tripeiro», *O Tripeiro*, Série I, Ano 2º, nº18, p.2.

*bello atrio, tendo á esquerda um espaçoso botequim e á direita bilhares e tabacaria. O palco era grande, com um pateo ao fundo e á direita um anexo com muitos e bons camarins*<sup>9</sup>. Eduardo Noronha confirmava: “O exterior não se recomendava pelas belezas architectónicas, mas o interior era elegante e até confortável”<sup>10</sup>.

Porém, Sousa Reis, que no seu notável manuscrito faz dele uma detalhada descrição, não parece partilhar esta visão: o frontispício “nenhuma apparencia externa tinha de teatro”, e faltavam “qualidades acusticas” em resultado da sua forma interior “nada ter de rotunda, sendo os seus lados talhados quasi em linhas parallellas apenas unidas na parte fronteira ao proscenio pelas obras semi-circulares que completam o seu recinto”<sup>11</sup>.

Por outro lado, descrevendo o interior, notava que “na parte arredondada da entrada não os tem [os camarotes], supprindo-os abi hum sobrado suspenso só pelas extremidades como coreto com varanda de ferro, guarnecido de bancos curvos à feição da curva semi-circular da face interior do teatro a que se encosta (...) são estes os mais vantajosos lugares para espectadores”. E concluía: “denomina-se este coreto (...) «o Balcão»”<sup>12</sup>. Ou seja, o “Balcão” constituía, no Porto, ainda uma novidade, sete anos depois da inauguração do Teatro da Trindade, de Lisboa, onde tal disposição tinha entre nós sido pela primeira vez utilizada.

O teatro pertencia a uma sociedade por acções designada “*Companhia Theatral do Porto*” sendo seus gerentes António Paes da Silva e Albano de Miranda Lemos. A empresa, já com o teatro em funcionamento, não devia ter muita liquidez pois, por anúncio de 20 de Outubro de 1874, convidavam os “os accionistas desta sociedade anonima de responsabilidade limitada a fazerem as suas entradas de 15\$000 réis por acção no escriptorio da companhia no Teatro da Trindade”, no que tudo indica ser um «suprimento» ou «aumento de capital»<sup>13</sup>. Esforço inútil. A vida deste teatro seria efémera. Na noite de 5 de Julho de 1875, seria consumido por um incêndio que o destruiu completamente.

<sup>9</sup> BASTOS, Sousa, *Diccionario de Theatro Portuguez*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva, 1908, p. 372.

<sup>10</sup> NORONHA, Eduardo, *Reminiscências do Tablado, Memórias*, Lisboa, Imprensa de Manuel Lopes Lucas Torres Guimarães & C.ª Editores, s/d, p. 198-199.

<sup>11</sup> BPMP, MS 1273, Sousa Reis, Apontamentos para a Verdadeira História Antiga e Moderna da Cidade do Porto, “*Theatro da Trindade*”, fl 262-267v.

<sup>12</sup> BPMP, MS 1273, Sousa Reis, Apontamentos para a Verdadeira História Antiga e Moderna da Cidade do Porto, “*Theatro da Trindade*”, fl 264-264v.

<sup>13</sup> O *Tripeiro*, nº 43, p.106, 1ª série, Ano II, 1909, Rubrica “*Vária*”.

Nas suas ruínas iria instalar-se um Teatro-Barraca – denominado “*Theatro Chalet*” – de que os irmãos Dallots foram os primeiros empresários<sup>14</sup>. Os Dallots –note-se um pouco à margem– levariam os seus teatros-chalet aos mais diversos recantos do país, quer fossem transportados de terra em terra, quer fossem em cada lugar construídos de novo. Aliás, são uma fonte de confusões várias estes teatros dos Dallots, porque tinham, juntamente com outros, a denominação de Teatro-Chalet, ou Chalet. Só no Porto, os Dallots tiveram pelo menos quatro «teatros» ou quatro diferentes localizações: “*Vimo-lo nas feiras de S. Miguel e de S. Lázaro, a seguir assentou os alicerces para se demorar, na rua dos Carmelitas, e depois foi para a Cancellia Velha. Esse barracão teatro foi vitima por duas vezes de incendio, se casual ou não, ou se antes pelo contrário, é lá com eles. O que é certo é que os Dallots criaram nome e fama e ganharam um par de cobres bons, mas...como os dinheiros do sacristão, cantando vem e cantando vão, eles se bem o ganhavam, bem o gastavam...*”<sup>15</sup>.

Interessa-nos deixar esta nota, pois é por vezes feita confusão entre o Teatro-Chalet que sucedeu ao Trindade, de um outro Teatro Chalet que, mais tarde, ocuparia local próximo, poucas centenas de metros mais a norte.

Armando Ribeiro conta que “*por iniciativa de um tal Soares, que era madeirense e possuía um armazém na Rua do Almada, esquina com a Travessa da Trindade, construiu-se depois, no mesmo terreno onde funcionara o Trindade e aproveitando-se as suas enegrecidas paredes, devidamente beneficiadas, e as antigas portas de entrada, um barracão de madeira, aliás muito bem feito, que tinha, além da indispensável Plateia, Camarotes e Galerias*”<sup>16</sup>.

Mas nem toda a gente tinha tal opinião sobre este Teatro Barraca. O “*Relatorio da Comissão d’Inspeção aos Theatros e Casas de Espectáculos da Cidade do Porto*”, na sua “*Parte 2ª*”, referia-se a este teatro (em 1882!), denominando-o ainda, por inércia, “*Theatro da Trindade*”.

Dizia: “– *Theatro da Trindade: É um amplo barracão, construido quasi exclusivamente de madeira, muito ordinário, que pode alojar de 600 a 800 pessoas. A scena, a sala e o resto do teatro não têm a precisa*

<sup>14</sup> CASTRO, Faria e, Ruas do Porto, Antigas e Modernas, *O Tripeiro*, 3ª Série, nº2, de 15 de Janeiro de 1926, p.10-11.

<sup>15</sup> F., A Feira de S. Miguel, ou o S. Miguel, *O Tripeiro*, nº13 de 1 Novembro 1908, p.203.

<sup>16</sup> RIBEIRO, Armando Victorino, Como e quando começaram a ser utilizados os serviços de bombeiros nas casas de espectáculos de Lisboa, Separata da revista *Polícia Portuguesa*, nºs 75 a 90, Set-Out. 1949, Março-Abril 1952 p.60.

*solidez, nem satisfazem ás condições mais elementares d'uma casa de espectáculos. A iluminação foi estabelecida em péssimas condições e os preceitos higiênicos foram completamente dispensados. Considerando este teatro sob o ponto de vista da segurança contra incêndios, não seria fácil, fazendo-o de propósito, reunir numa edificação todos os elementos favoráveis à possibilidade d'uma grande catástrofe: madeiras resinosas, seccas, de pequenas dimensões, mal juntas e dispostas, abundante lençaria revestindo o tecto da sala e suspensa nas decorações de cena, uma infinidade de objectos, necessários nas peças de grandes efeitos visuais – tudo o que pode incendiar-se, desunir-se e abater, obstruindo quasi instantaneamente as poucas, mal dispostas e apertadas saídas de scena e da sala para o exterior do recinto do teatro, tais são as deploráveis condições em que esta casa de espectáculos se acha funcionando. A comissão não pode, pois, deixar de comunicar a V. Exa., como uma necessidade urgente e um grande benefício para as classes populares, sob todos os pontos de vista, em que possa considerar o encerramento desta casa de espectáculos*<sup>17</sup>.

Com tal sentença, também este teatro não duraria muito.

#### **4. O Teatro da Rainha**

É neste local e nesta sequência que o Teatro da Rainha vai surgir. Ou quase.

– *“Pensou-se fazer depois no mesmo local um novo teatro, com carácter permanente, o qual se denominaria Teatro da Rainha, e teria, depois de todo construído, aspecto grandioso, obedecendo a todas as exigências de segurança e comodidade para o público*<sup>18</sup>.

Com efeito, uma nova empresa comprou o terreno e decidiu avançar com a construção de um novo Teatro. Em 21 de Abril de 1883, entrava na CMP um pedido de autorização de construção para o local do antigo Trindade *“na rua e largo da Cancellia Velha*<sup>19</sup>. O requerimento vinha assinado pela firma Benjamins & Moutinho.

<sup>17</sup> ADP, Fundo do Governo Civil, Mç. 3090: *“Da Comissão d’Inspeção aos Theatros e Casas de Espectáculos da Cidade do Porto, ordenada pela Circular do Ministério do Reino de 26 de Dezembro de 1881, 2ª Parte, Theatros da Trindade e Variedades”*, datado de 21.1.1882.

<sup>18</sup> RIBEIRO, Armando Victorino, Como e quando começaram a ser utilizados os serviços de bombeiros nas casas de espectáculos de Lisboa, Separata da Revista *Polícia Portuguesa*, nºs 75 a 90, Set-Out. 1949, Março-Abril 1952 p.60

<sup>19</sup> Cf. AHMP, *“Theatro da Rainha”*, Livros de Plantas de Casas nº86, 1883, Fls.247-249

O Maestro Manuel Benjamim (“*apreciado compositor*” e depois “*empresário do Teatro D. Affonso*”, segundo Sousa Bastos<sup>20</sup>) e o irmão –daí o plural: Benjamins–, tinham-se associado a António Moutinho de Sousa (1834-1898), (“*actor-ensaiador-empresario-escriptor*” de novo segundo Sousa Bastos<sup>21</sup>) e, provavelmente, a outros, para lançarem o novo e ambicioso teatro.

## 5. O Local

O terreno onde se pretendeu localizar a nova construção era o mesmo do Teatro da Trindade. É extremamente difícil perceber, hoje, onde se localizava exactamente o edifício, tal a extensão das modificações da estrutura urbana da área da sua implantação.

Em descrições antigas aparece como encontrando-se “*ao cimo da Rua de D. Pedro, no sítio chamado Cancellia Velha, em frente da Rua Formosa*” e que “*as trazeiras davam para a Rua do Laranjal*”<sup>22</sup>. Se era simples sobrepor plantas actuais a plantas antigas reconstruindo e percebendo as profundas alterações ocorridas, tentar localizar o teatro era, até agora, exercício impossível. De facto, a brevidade da existência do Teatro da Trindade, e mais ainda do Teatro da Rainha, não coincidiu com a elaboração de nenhuma das plantas da cidade e, que saibamos, em nenhuma se encontra, casualmente sequer, assinalado. Porém, com o desenho de implantação encontrado conjuntamente com os restantes na Torre do Tombo, torna-se agora possível compreender onde se localizava exactamente o teatro e qual a sua relação com as ruas adjacentes. Não se dispensa, ainda assim, uma planta actual sobreposta a uma antiga (Fig. 2).

A Rua da Cancellia Velha era uma pequena via que ligava a Rua do Laranjal com a Rua do Bonjardim. A Rua do Laranjal, desaparecida com a abertura da Avenida dos Aliados, seguia aproximadamente o alinhamento da sua sucessora, fazendo enfiamento com a Praça do Laranjal, da qual existe ainda parte, diante da Igreja da Trindade. Assim como existe a Rua do Bonjardim que mantém o seu traçado. Por outro lado, nada resta da Viela do Cirne e da Rua da Cancellia Velha, tal como da Rua de D. Pedro, desaparecidas completamente com a abertura da Av. dos Aliados.

<sup>20</sup> BASTOS, Sousa, *Diccionario de Theatro Portuguez*, Imprensa Libânio da Silva, Lisboa, 1908, p. 229.

<sup>21</sup> BASTOS, Sousa, *Diccionario de Theatro Portuguez*, Imprensa Libânio da Silva, Lisboa, 1908, p. 176.

<sup>22</sup> BASTOS, Sousa, *Diccionario de Theatro Portuguez*, Imprensa Libânio da Silva, Lisboa, 1908, p. 373.

Se a Ruas do Bonjardim, Laranjal e D. Pedro, seguiam em direcção Norte-Sul, a Rua da Cancellia Velha era oblíqua a estas seguindo a direcção Sudoeste–Nordeste. O seu términus, a leste, era na Rua do Bonjardim, quase frente a onde desembocava a Rua Formosa, sendo um alargamento do seu final –o Largo da Cancellia Velha– como que um esboço do prolongamento futuro desta.

O Teatro implantava-se no lado Noroeste da rua. O seu corpo fazia uma torção em relação à direcção da fachada de cerca de 25º, aproximando-se o seu eixo longitudinal da direcção Nascente-Poente. Deste modo, as traseiras do teatro ligavam, por uma estreita passagem, com o enfiamento da Viela do Cirne que, por seu lado, entroncava na Rua do Laranjal. Verifica-se assim ser pouco rigorosa a descrição vista acima: as traseiras não possuíam saída directa para a Rua do Laranjal mas sim para a Viela, por ela se acedendo àquela rua.

O terreno ocupado tinha frente para a Rua da Cancellia Velha, entre as traseiras das casas do lado ocidental da Rua do Bonjardim e as traseiras norte de um conjunto de casas existente na Rua da Cancellia Velha, a ocidente do teatro. Era um terreno extremamente irregular, possuindo, do lado Norte, uma forma denteada, resultante do aproveitamento dos sobrantes dos quintais das casas da Rua do Bonjardim. Dois dos cantos destes terrenos estão cortados, pois devem ter sido comprados para melhor implantar o edifício, estando assinalados a tracejado, nos desenhos originais. Do lado sul, o limite do terreno sugere que o tramo da Viela do Cirne mais próximo da Rua do Laranjal, antes de inflectir para sul, devia seguir directamente em direcção à Cancellia Velha, definindo as traseiras das casas aí existentes. Mas, ou por se tratar de uma via já desafectada ou de propriedade particular, foi integrada no terreno do teatro.

A abertura da Avenida dos Aliados, nos inícios do Séc. XX, e a abertura do prolongamento até esta da Rua Formosa –passando directamente sobre o que teria sido o átrio do teatro–, reformulou toda esta zona, eliminando quaisquer vestígios do edifício e da sua envolvente.

## 6. O Arquitecto

A “*Petição*” que os promotores enviaram para Lisboa tentando viabilizar o teatro não aprovado pelo Governador Civil, logo no seu primeiro período se refere o nome do autor do projecto, o que indicia a importância do arquitecto escolhido: –“*Dizem Benjamins & Moutinho que se constituiram em*

*sociedade para mandarem edificar e explorar, um teatro em tudo digno d'esta cidade do Porto, encarregando da execução do respectivo projecto o distinto architecto nacional, o Exm<sup>o</sup> Sr. Thomaz Augusto Soller*<sup>23</sup>.

Thomaz Soller não era apenas «nomeado». Era apresentado como “... *distinto architecto nacional*...” e usado claramente como «bandeira» neste caso de aflição; revelando bem o seu prestígio e o seu reconhecimento público. Na verdade, na época, nomear o architecto era uma raridade e tratá-lo pelo título ainda mais. E apodar de “*nacional*” tinha então um valor e uma importância de enorme significado público que hoje se perdeu.

Na verdade, Thomaz Soller era uma estrela. A sua morte, meses depois (12 de Junho de 1883), seria notícia em todos os jornais e mereceria na revista *O Occidente*<sup>24</sup>, retrato de primeira página. Ainda em 1910, 27 anos após o seu desaparecimento, *O Tripeiro* lhe dedicava duas páginas de elogios<sup>25</sup>.

Thomaz Soller nascera em 1848 e desapareceria aos 35 anos. Não é claro de onde, ou como, foi construída a sua auréola. Mas ninguém se lhe refere sem encómios.

Brilhante no curso da Academia Portuense de Belas Artes, viu a pequena Bolsa do Estado para ir para Paris completada por colegas e professores, o que atesta o reconhecimento dos pares. Também iria ter êxito em Paris, no curto período que ali passou; e seria premiado numa exposição em Madrid com o trabalho de «Uma Biblioteca» que realizara durante a sua estada em França. Foi colega e condiscípulo de Henrique Moreira, Alvares Ribeiro, de Soares dos Reis. E também, de José Geraldo Sardinha, que certamente conhecia bem, pois devem ter convivido em Paris, em 1867, até pelo facto de terem frequentado, quando ambos ali estiveram, o Atelier Quester<sup>26</sup>. Com Soares dos Reis, fundaria, mais tarde, a revista *A Arte Portuguesa*, que seria publicada entre 1883 e 1884<sup>27</sup>.

Foi Professor da Academia e declarado “*Acadêmico de Mérito*” pela Academia do Porto, assim como pela de Lisboa.

<sup>23</sup> ANTT, Ministério do Reino, DGIP, Mç. 3680, Lv<sup>o</sup> 12, Processo n<sup>o</sup>301, “Petição” de Benjamins & Moutinho datada de 9.12.1882.

<sup>24</sup> Vd. RODRIGUES, Manuel M., Thomaz Augusto Soller, *O Occidente*, Vol. VI, n<sup>o</sup>164, 11.7.1883, pp.153-4-5.

<sup>25</sup> CARNEIRO, José Augusto, Thomaz Augusto Soller, *O Tripeiro*, 1<sup>a</sup> Série pp.265-6

<sup>26</sup> Assim como lá estava António Gaspar, segundo: CARNEIRO, José Augusto, Thomaz Augusto Soller, *O Tripeiro*, 1<sup>a</sup> Série p.265-6

<sup>27</sup> SOLLER, Thomaz Augusto; REIS, António Soares dos, Redactores, *A Arte Portuguesa*, Revista Mensal de Bellas Artes, publicada entre 1882-1884.

“Nos trabalhos de Soller –diz José Augusto Carneiro– *ha o que quer que seja de característico, principalmente no referente a elegancia e bom gosto. Nada falta, nada é de mais, tudo tem razão de ser, tudo se reveste de um formoso aspecto, desde os grandes lineamentos até ás mais pequenas minudencias. A utilidade no fim a que se destinam as obras, a solidez que se funda na escrupulosa observancia dos principios technicos, a belleza no conjunto, a graça na ornamentação, o rigor no estylo, a perfeição no todo, taes são, na opinião de doutos e indoutos, os caracteres que accentuam os trabalhos de Soller...*”<sup>28</sup>.

O seu projecto mais conhecido é a Cobertura do Pátio das Nações, no Palácio da Bolsa, no Porto. Mas o projecto gorado para a Rua da Cancellia Velha não passou na época despercebido:

–“Um outro trabalho recente que foi admirado por quantos o examinaram, é o do projecto do novo *Theatro da Rainha*, no qual se reúnem as condições de *belleza, de segurança e de arte que o tornarão no seu genero, não um dos primeiros do paiz, mas da Europa. Era curiosissimo ouvir de Soller a descripção que fazia d’esta sua obra, explicando todas as particularidades de som, de commodidade e de prevenção contra sinistros que concebera e puzera em pratica, muitas das quaes de sua pura invenção*”<sup>29</sup>.

Segundo foi publicado em 1912, no Dicionário Histórico, Corográfico e Biográfico, teria sido ele quem “...*delineou e dirigiu a construção do Teatro da Trindade, que foi destruido por um incêndio em 16/6/1875*”<sup>30</sup>. –Poderá ser verdade, embora se desconheça qualquer outra indicação nesse sentido. Contudo, cremos tratar-se de uma confusão com o **segundo** Teatro da Trindade, isto é, com o Teatro da Rainha.

Do que não há dúvidas é que foi de sua autoria o projecto inicial do Teatro do Funchal, denominado *Theatro de D. Maria Pia* –hoje: Teatro Municipal Baltasar Dias–, cujas obras foram iniciadas em 1883, concluidas em 1887 e inauguradas em 11 de Março de 1888. A construção foi levado a cabo, após o seu falecimento, pelo Eng. José Macedo de Araújo Júnior, pelo que são de presumir a existência de alterações, difíceis de avaliar na falta de desenhos originais. Esse teatro, bastante mais simples e conservador do

<sup>28</sup> CARNEIRO, José Augusto, Thomaz Augusto Soller, *O Tripeiro*, 1ª Série p.265-6

<sup>29</sup> RODRIGUES, Manuel M., “*Thomaz Augusto Soller*”, in *O Occidente*, Vol. VI, nº164, 11.7.1883, pp.153-4-5.

<sup>30</sup> .–“*Thomaz Augusto Soller*”, in *PORTUGAL, Dicionário Histórico, Corográfico e Biográfico*, 1912, Vol.VI, p.1019.

que o da Rainha, é uma peça isolada, muito regular e sem as contingências deste, sendo, ainda assim, de desenho controlado e elegante<sup>31</sup>.

Será talvez curioso notar que a conexão para a atribuição desse encargo a Thomaz Soller poderá ter surgido por via de um personagem que vimos anteriormente associado ao Theatro-Chalet que sucedeu ao ardido Teatro da Trindade. Com efeito, António Francisco Soares, “*proprietário de uma estância de Madeiras da Rua do Almada, esquina da Travessa da Praça da Trindade*”,<sup>32</sup> seria o construtor do Trindade e, depois do incêndio deste, seria o promotor e construtor do teatro-chalet construído sobre as suas “*enegrecidas paredes*”<sup>33</sup>. Como sabemos da existência de “*um tal Soares, que era madeirense [sublinhado nosso] e possuía um armazém na Rua do Almada, esquina com a Travessa da Trindade...*”<sup>34</sup>. Parece plausível pensar que seria por via deste que Soller fôra incumbido do projecto de um teatro para o Funchal. Parece reforçar tal ideia o facto de o construtor do Teatro do Funchal ser igualmente um portuense: Manuel Pereira, “*Carpinteiro*”<sup>35</sup>, ou “*Mestre de Obras*”<sup>36</sup>, sendo fácil imaginar que, tal como propusera o arquitecto, António Francisco Soares teria, depois, proposto um construtor com alguma experiência em teatros. Contudo, estas circunstâncias não possuem, evidentemente, valor de demonstração ou prova.

<sup>31</sup> Sobre o Teatro D. Maria Pia vd: –BASTOS, Sousa, *Diccionario de Theatro Portuguez*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva, 1908, p. 335. ; –“*Teatros da Madeira*”, in: SILVA, Fernando Augusto da, e MENESES, Carlos Azevedo de, *Elucidário Madeirense*, Funchal, Secretaria Regional de Turismo e Cultura, 1998 . – Ed. fac-símile da ed. de 1940-1946. – 1º v. : A-E. – XI, 431 p. a 2 colns.. – 2º v. : F-N. – [2], 469 p. a 2 colns.. – 3º v. : O-Z. – [2], p.440; –MATOS, Danilo e CARITA, Rui, Coords., *Funchal, Roteiro Histórico Turístico da Cidade*, Funchal, CMF, 1997, p.153-159; –SANTOS, Rui, “A Construção do Teatro D. Maria Pia”, in *Cadernos Madeirenses*, Funchal, DRAC, 1994; –MELO, Luis F. Sousa, e CARITA, Rui, *100 Anos do Teatro Municipal de Baltasar Dias. 11 de Março de 1888-1988*, Funchal, CMF, 1988.

<sup>32</sup> Correspondência entre Leitores, *O Tripeiro*, nº 59 de 10 de Fevereiro de 1910.

<sup>33</sup> RIBEIRO, Armando Victorino, Como e quando começaram a ser utilizados os serviços de bombeiros nas casas de espectáculos de Lisboa, Separata da Revista *Polícia Portuguesa*, nºs 75 a 90, Set-Out. 1949, Março-Abril 1952 p.60.

<sup>34</sup> RIBEIRO, Armando Victorino, Como e quando começaram a ser utilizados os serviços de bombeiros nas casas de espectáculos de Lisboa, Separata da Revista *Polícia Portuguesa*, nºs 75 a 90, Set-Out. 1949, Março-Abril 1952 p.60.

<sup>35</sup> Segundo diz: BASTOS, Sousa, *Diccionario de Theatro Portuguez*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva, 1908, p. 335.

<sup>36</sup> Segundo: “*Teatros da Madeira*”, in: *Elucidário Madeirense* .

## 7. O Teatro

A implantação que possuímos, à esc. 1/250, designada “*Planta Geral*”, possuía um desenho esquemático do R/C. Verifica-se, contudo, que não corresponde ao das restantes plantas do edifício, devendo tratar-se de uma versão anterior. Diferencia-se porque dispunha as escadas mais à frente e o vestíbulo circular encostado à fachada, de modo mais virtuoso mas menos eficiente, nomeadamente por possuir, assim, uma única escada para a Geral e não duas, como aconteceria nas plantas «definitivas».

Do mesmo modo, o Alçado da Fachada<sup>37</sup> é diferente do Prospecto<sup>38</sup> apresentado à Câmara para aprovação. Por um lado possui mais informação, mostrando telhados, volume da sala saliente, caixa de palco, etc.; por outro, não considera a inclinação da rua, o que no desenho enviado à CMP aparece com rigor, significando isto que o desenho completo da fachada deve ter antecedido o da Câmara, correspondendo a uma fase intermédia do projecto.

A forma do Teatro é a de um rectângulo com cerca de 60x26m a que se acrescentam vários apêndices laterais que aproveitavam os espaços sobrantes entre a forma geral e os limites do terreno, encaixando aí as partes complementares do programa. Existiam basicamente três grandes unidades: o módulo de entrada, o módulo da sala e o módulo do palco. A estes adiciona-se um pequeno triângulo do lado direito da sala onde estão as IS, designadas “*Latrinas*”, e um outro, do mesmo lado, mas junto do palco, onde se localizaram os camarins. Do lado esquerdo do palco, encontram-se um conjunto de compartimentos com fins variados e, no topo oposto à entrada, estavam os espaços de apoio, com acesso directo à Viela do Cirne e, daí, para a importante Rua do Laranjal.

A fachada do módulo da Rua da Cancellia Velha tinha dois pisos de altura, com uma parte central com cinco grandes vãos de volta inteira, ligeiramente avançada em relação às partes laterais, delimitados por grandes pilastras ao estilo pomposo e grandiloquente que seria adoptado também no volume da frente do Coliseu dos Recreios, em Lisboa, poucos anos depois, por um arquitecto estrangeiro, Cesare Janz. E não longe do que,

<sup>37</sup> Cf. ANTT, Ministério do Reino, DGIP, Mç 3680, Lvº 12, Processo nº301, “*Projecto d’um teatro que Benjamins & Moutinho pretendem construir na Rua da Cancellia-Velha, da Cidade do Porto – Alçado Principal*”.

<sup>38</sup> Cf. AHMP, “*Alçado Principal do Teatro da Rainha a construir na Rua da Cancellia Velha, 21.4.1883*” – Livro de Plantas de Casas nº86 (1883). Inclui: a) Fl. 247: requerimento; b) Fl. 248: Alçado; c) Fl. 249 Autorização.

quase três décadas mais tarde, Marques da Silva adoptaria para o segundo Teatro de S. João, no Porto<sup>39</sup>.

Por outro lado, Soller seguramente terá conhecido os dois teatros do Châtelet (1862), em Paris, onde a linguagem que aplicaria era já francamente utilizada. Assim, muito à francesa, para além dos grandes vãos envidraçados e da decoração, por sobre as platibandas existia uma elevação do telhado, em mansarda. Com os seus 16 metros de altura e 30m de comprimento, esta fachada deveria ser enorme, face à escala conhecida das casas da Rua do Bonjardim e à presumível dimensão das restantes construções vizinhas. E então a caixa de palco, com os seus 30m de altura à cumeeada, deveria ser monumental (Fig. 3 e 4).

O alçado mostra ainda, por detrás da fachada, que as paredes curvas da sala se prolongavam para cima (exactamente como acontece com o Teatro Baltasar Dias, do Funchal), sendo aí localizado o salão de pintura. A iluminação, porém, era zenital, por um zimbório corrido entre o centro da curva da sala e o arco do proscénio, como se depreende da Memória Descritiva. No Teatro do Funchal, a mesma solução seria simplificada com a abertura de janelas no pano vertical, em vez dos óculos decorados com liras, aqui previstos.

O módulo de entrada ficava alinhado pela Rua da Cancellia Velha e fazia com o eixo da sala-palco um ângulo de 25º, o que implicava uma articulação delicada, resolvida com uma rótula, bem na tradição das Beaux-Arts. A entrada fazia-se pelas cinco portas centrais, para um átrio rectângular de 16x8m, existindo, do lado esquerdo, o Escritório e a Bilheteira e, do lado direito, o Restaurante.

A eixo deste espaço existia um círculo com oito metros de diâmetro, delimitado por colunas em ferro fundido, que materializava a «rótula», estando, simultaneamente, a eixo da fachada e da sala.

É este o ponto nodal da solução arquitectónica. Resolvia a articulação das duas direcções e concentrava, não só neste piso como nos superiores, todas as principais circulações do público. Com efeito, partiam deste círculo: a entrada para a plateia geral; as duas escadas que levavam às 1ª e 2ª Ordens; e a entrada para o salão circular onde ficava o Buffet –que tinha igualmente ligação ao Restaurante. E também daí partiam, entre as escadas e a parede curva do exterior da sala, os corredores que, de ambos os lados, levavam à parte dianteira da Plateia (Fig. 5).

<sup>39</sup> .–Sobre este assunto vidé: CARNEIRO, Luis Soares, *Teatros Portugueses de Raiz Italiana*, Porto, FAUP, policopiado, 2003, Vol. 2, Cap. XV, ponto 12, p.967-999.

Duas outras situações importa assinalar aqui. As portas dos extremos da Fachada davam entrada exclusiva para duas escadas que se dirigiam, directamente, à Galeria superior, na terceira ordem, ou seja, ao «Paraíso». As duas escadas –em nenhum outro teatro português de então havia duas, nem tão dignas, nem tão largas– deviam-se a que esta Galeria seria a mais vasta até então planeada: –824 espectadores, de acordo com a Memória Descritiva. A intenção desejada, mas não completamente concretizada por Francisco Palha no Teatro da Trindade de Lisboa, ganhava aqui, de novo, uma afirmação de intenções; embora só em 1894, com o Teatro D. Amélia, em Lisboa (depois S. Luiz), se fosse pela primeira vez concretizar. Sem ser um teatro-circo, era já a proposta de um teatro de massas. Longe, muito longe, dos quarenta lugares de lotação da Geral do Teatro Sá de Miranda <sup>40</sup>.

Outra das situações é que, no prolongamento dos corredores laterais, existiam passagens pelo lado do palco, levando até às traseiras, convergindo na saída aí existente, assegurando uma boa capacidade de escoamento. Uma solução que observamos já no Baquet, onde evitou que o número de vítimas do desastre fosse multiplicado. Mas, note-se, a solução estava aí já construída (as obras das traseiras do Baquet fazem-se em 1880!) e era natural que Soller as conhecesse.

No piso nobre existia um grande Salão que ocupava um espaço equivalente ao do Átrio, do Escritório e do Restaurante, no R/C. A Memória Descritiva nota que este era também, como no piso inferior, tripartido, podendo um dos seus topos servir para localizar a orquestra no caso de ali se realizarem concertos. O seu pé direito era duplo, o mesmo acontecendo com o espaço circular adjacente, destinado a *Buffet*.

Adicionalmente, também a zona entre as escadas que subiam do piso da 1ª ordem para a 2ª tinha duplo pé direito. Consequência directa deste facto era a não existência de conexão entre o lado esquerdo e direito da 2ª Ordem, pelo que o ponto de encontro obrigatório era no piso nobre. Ou seja, as circulações eram dirigidas a uma concentração no nível da 1ª ordem, reforçando a unidade das duas ordens de camarotes, com um mesmo local de encontro e socialização (Fig. 6 e 7).

Em contrapartida, a 3ª Ordem –a Galeria–, não tinha qualquer comunicação directa com os restantes pisos de público, sendo constituída por um conjunto de bancadas que ultrapassava os suportes da parede exterior

---

<sup>40</sup> Sobre estes assuntos vidé: CARNEIRO, Luís Soares, *Teatros Portugueses de Raiz Italiana*, Porto, FAUP, policopiado, 2003.

da parte de baixo da sala, com um engenhoso sistema de passagem sob partes da bancada para interligar o pequeno átrio, os dois *buffets* e as escadas de saída (Fig. 8).

A Sala tinha, em planta, a mesma conformação que o Teatro Sá de Miranda, de Viana do Castelo (1875-85): meio-círculo, prolongado por curvas com raio igual ao dobro do diâmetro. Tal como no Sá de Miranda, completando o círculo da parte de trás da sala, obtinha-se a localização do arco do *avant-scène*, existindo frisas e camarotes de boca entre este e o arco de cena. Porém, o resto da sala, era assaz diferente. A plateia estava dividida em duas partes: uma à frente, em forma de sino, com entradas apenas pelos lados, junto do primeiro arco. As filas desta plateia dispunham-se em arcos de círculo com centro na parede do fundo do palco e existiam coxias periféricas. Rodeava esta plateia uma outra, mais alta, em forma de ferradura, bordejada pelos pilares que sustentavam o balcão existente diante dos camarotes da 1ª Ordem. Para esta plateia a entrada fazia-se a eixo, por uma tripla passagem e, subindo quatro degraus para cada um dos lados, acedia-se aos bancos traseiros, deslizando-se depois, pela coxia ao longo da parede, para os restantes, situados nos braços desta ferradura. Não se conhece qual a diferença de altura entre estas duas partes da plateia –não existem cortes–, mas é de presumir que fosse alguma, para dar sentido e expressão à balaustrada que as separava. Sabemos que estava previsto, segundo a Memória Descritiva, um sistema de charneira que permitia mudar a altura da plateia, para a nivelar; mas isso, evidentemente, só era possível para a Plateia mais baixa.

À semelhança do Teatro da Trindade (1866-7), de Lisboa, e seguindo o modelo dos teatros parisienses, na primeira ordem os camarotes eram antecidos por um balcão com duas filas. Ao contrário do teatro lisboeta, onde existiam duas entradas fazendo 45º entre elas e o eixo do teatro, aqui encontrava-se uma central e duas próximas do terço mais chegado à cena. Este balcão reduzia-se a uma fila única entre as entradas da frente da sala e as pilastras que definiam o arco do *avant-scène*. A segunda ordem tinha camarotes e um pequeno Balcão, ou Galeria, na zona central, ocupando o espaço equivalente a sete camarotes (Fig. 9).

A capacidade deste teatro era importante e significativa. A Plateia tinha 250 lugares na parte central e 300 na parte envolvente desta; 150 no Balcão, 240 nos Camarotes e 100 na pequena Galeria da 2ª Ordem, perfazendo 1040 lugares a que se somavam os 824 das Galerias superiores<sup>41</sup>. No total,

<sup>41</sup> Cf. ANTT, Ministério do Reino, DGIP, Mç 3680, Lvº 12, Processo nº301, “*Memória Descritiva, Parte II, Entradas e Sabidas*”.

a lotação seria de 1.864 espectadores, o que o colocava na posição de maior teatro português da época.

Não possuímos os cortes do edifício mas as plantas revelam uma situação estrutural curiosa. Existem aqui os indícios de, pela primeira vez, se recorrer, intensamente, a uma estrutura em ferro. Vejamos: no bordo das plateias existem 10 pilares finos que iam suportar a extremidade do balcão da 1ª Ordem, com o qual estavam alinhados. Por outro lado existem uma série de 14 grandes pilares redondos, obviamente em ferro, que deviam ter cerca de 0,5/0,6m de diâmetro que seguravam toda a sala do teatro, isto é, seguravam os camarotes «em consola», excepto no piso inferior, em que os pequenos pilares seguravam a ponta do balcão, pois aí a consola tornar-se-ia demasiado extensa. Neste contexto, é perfeitamente natural que se propusesse, pela primeira vez em Portugal, um travamento superior dos pilares feito por arcos em ferro que serviriam de base às asnas da cobertura da Sala de Espectáculos, sobre as quais estaria o Salão de Pintura. Infelizmente, não se pode fazer sobre isto mais do que a conjectura. Mas seria sem dúvida interessante verificar que um sistema apenas com uma vintena de anos de uso em França – e que entre nós só seria empregue em 1913, no Teatro Politeama, em Lisboa – tivesse tido uma tentativa de utilização já em 1882.

Em contrapartida, não deixa de ser curioso que os mesmos pilares redondos, estivessem escondidos em «caixas» (de madeira?, de tabique?) que fingiam ser a tradicional parede de alvenaria que circundava as boas salas de espectáculos, num evidente compromisso entre a expressão tradicional e as «novas tecnologias».

O arco do *avant-scène* assumia neste teatro uma posição de particular destaque.

A disposição deste elemento, com camarotes entre ele o arco de cena, tinha aparecido entre nós – embora em Itália fosse vulgar desde o séc. XVII<sup>42</sup> – com as alterações do Teatro de D. Maria II, em 1855, onde, para reduzir o volume da sala o palco tinha avançado, tornando as frisas e camarotes de «boca» em frisas e camarotes de «proscénio», baixando o tecto e construindo assim um «arco» de *avant-scène*. Mas isso tinha sido

---

<sup>42</sup> É o caso do teatro de SS. Giovanni e Paolo, em Veneza (reedificado em 1678 com desenho de Tommaso Bezzi), ou o Teatro dei Comici, também dito Teatro Vecchio, de Mântua, de 1688, desenho de Carini Motta – Vd. CRAIG, Edward A., Ed., *Trattato Sopra la Struttura de' Teatri e Scene, de Fabrizio Carini Motta*, Milano, Il Polifilo, 1972 (Ed. orig. de 1676).

um recurso de Giuseppe Cinatti para a correcção acústica da Sala e não uma opção da concepção original.

Esta disposição começa a aparecer em Portugal apenas com o Trindade, de Lisboa, que a importou dos teatros franceses –onde a tradição de camarotes em pleno palco tinha existido até tarde– mantendo-se aí muito forte a apetência por estes lugares. Depois, com o sucesso deste teatro, a disposição vai repetir-se na arquitectura teatral portuguesa. Vimo-la no Trindade de Lisboa, vimo-la no Sá de Miranda, vêmo-la aqui também, no Teatro da Rainha. Mais tarde seria vista ainda em outros.

Embora no Sá de Miranda existissem todos os elementos associados a esta disposição: –os dois arcos, os camarotes e frisas entre eles, a entrada para orquestra, em baixo, o segundo arco não existia construtivamente, isto é, não correspondia a uma parede. Tratava-se apenas de uma pilastra decorativa relacionada com a do arco de cena e ambas formando conjunto com os arcos que as diferenciavam do tecto da sala. No Teatro da Rainha, porém, correspondiam integralmente a uma estrutura portante, em alvenaria.

Não é claro que aqui existissem frisas, pois a Memória Descritiva não as menciona e a planta mostra a passagem dos músicos para o espaço da orquestra e não o nível imediatamente acima do palco. Mas existiam seguramente três camarotes de proscénio em cada um dos lados, o que significa que existiam em todas as ordens. O acesso a estes camarotes de boca fazia-se tanto pelos corredores da 1ª e 2ª ordens como por uma escada helicoidal que existia por detrás dos camarotes de boca do lado esquerdo, em alternativa à entrada pelos corredores dos camarotes. Contudo – e está aqui uma das poucas questões não resolvidas do projecto– o camarote de boca do terceiro piso direito apenas tinha acesso atravessando-se pelo meio das bancadas da Galeria. –Duvido que alguém o quisesse! Era por certo caro demais para os frequentadores da Galeria e ninguém que o pudesse pagar se sujeitaria a atravessar tal área (Fig. 7).

## **8. O Palco**

O palco, propriamente dito, era generoso e regular. Boas dimensões (23x17m), excelente altura, varandas amplas, escadas independentes. Pelo contrário, os espaços complementares viram-se constrangidos a adoptar as formas do terreno disponível, encaixando-se, apesar de tudo, com credibilidade e bom senso.

Falámos anteriormente dos corredores que, lateralmente ao subpalco, permitiam a saída de emergência dos espectadores. Estes corredores eram complementados por dois outros, transversais, que faziam com que o espaço do subpalco se tornasse autónomo e isolado, apenas com entrada pela parte de trás.

Num grande espaço de forma triangular, do lado direito da cena, encontravam-se os camarins: Coristas e Comparsas (figurantes), no piso inferior, oito camarins para Artistas no nível do palco e, no piso superior, de novo espaços para Coristas e Comparsas (aqui, provavelmente, femininos). Deve notar-se que na descrição de Sousa Bastos do Teatro da Trindade, do Porto, se refere que “*o palco era grande, com um pateo ao fundo e á direita um anexo com muitos e bons camarins*”<sup>43</sup>. Por conseguinte, entre o Trindade e o Teatro da Rainha, além de ocuparem o mesmo local, deveriam existir algumas semelhanças de distribuição, provavelmente resultantes de condicionantes do terreno.

No lado oposto, sudoeste, entre o palco e o limite do terreno, existiam, no piso inferior, a Sala dos Músicos e IS. A Habitação do Fiel (com sala, quarto e latrina), encontrava-se no piso do palco, à esquerda; e, no piso superior, um salão e um gabinete onde funcionava o Guarda-Roupa.

Ao fundo da caixa de palco e no plano deste encontrava-se uma «exedra» que servia de foyer para os artistas, encontrando-se, por detrás, o Escritório da Empresa, do lado esquerdo, com luz directa proveniente da passagem que conduzia à viela e entrada por uma escada que dava também acesso à sala de ensaios, no piso imediatamente superior. No mesmo piso do palco, do lado direito, existiam mais dois camarins, decerto os melhores, pois ligavam directamente com o Foyer dos Artistas.

Todo o piso superior era ocupado pela Sala de Ensaios, enquanto no inferior se localizava a Carpintaria com entrada directa pela viela das traseiras.

Apesar das limitações e contingências que o terreno do teatro impunha, este teatro era um exercício sofisticado e elaborado, ao nível do que de melhor se saberia fazer na época. É certo que recuava em relação à polivalência calculada do «complexo multifuncional» que o Teatro da Trindade, de Lisboa, tinha –com êxito– conseguido realizar. E, por outro lado, mantinha, na forma e disposição da sala, disposições já experimentadas e codificadas. Ainda assim, prosseguia no caminho do crescimento

---

<sup>43</sup> BASTOS, Sousa, *Diccionario de Theatro Portuguez*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva, 1908, p. 373.

da lotação, da comodidade, do luxo das instalações que caracterizaria os Teatros da segunda metade do século.

Se tivesse sido realizado talvez não fosse, como pretendia um dos seus defensores –numa manifesta hipérbole– “...*não um dos primeiros do paiz, mas da Europa*”<sup>44</sup>. Contudo, teria significado entre nós o cruzar de vários pequenos passos que o futuro confirmaria como sendo a direcção natural: a estrutura em ferro, alguma monumentalidade dos espaços do público, o crescimento da Galeria. E teria significado para o Porto, se tivesse sido realizado, a existência de um grande teatro, com uma capacidade que o S. João não tinha e, simultaneamente, com uma sofisticação a que o Príncipe Real e o Baquet não podiam aspirar. Mas isso não aconteceria. Tudo ficaria no papel. Ou pouco mais.

### 9. De Novo a “Comissão”

Tem sido uma incógnita o modo porque fracassou esta tentativa. –Armando Victorino Ribeiro dizia que “*por qualquer motivo ou circunstância, que se não mencionou, possivelmente de ordem monetária, depois de se haver ali empatado muito dinheiro, o capitalista desistiu, em má hora, de continuar a financiar a obra...*”<sup>45</sup>. Por seu lado, Júlio Moutinho, filho de um dos promotores, afirmava que teriam sido “*as invejas*” a aniquilar o Teatro. Talvez tenham estado ambas as razões na origem do fracasso. Mas –com os documentos que encontrámos– o modo como o processo se deu poderá ser agora melhor entendido.

A “*Comissão d’Inspeção aos Theatros e Casas de Espectáculos da Cidade do Porto*”, ordenada pela Circular do Ministério do Reino de 26 de Dezembro de 1881, não deve ter sido extinta com o fim dos seus trabalhos, pois, em finais de 1882, iria ainda ser consultada e dar parecer sobre o Teatro da Rainha.

Uma das imposições que se fazia na Portaria de 17 Setembro de 1853<sup>46</sup> –Lei que regia ainda a construção de teatros em 1882–, impunha a existência de “*avenidas divisórias*” com a largura mínima de 14 palmos

<sup>44</sup> RODRIGUES, Manuel M., Thomaz Augusto Soller, *O Occidente*, Vol. VI, nº164, 11.7.1883, p.153-4-5.

<sup>45</sup> RIBEIRO, Armando Victorino, Como e quando começaram a ser utilizados os serviços de bombeiros nas casas de espectáculos de Lisboa, Separata da revista *Polícia Portuguesa*, nºs 75 a 90, Set-Out. 1949, Março-Abril 1952 p.60

<sup>46</sup> Portaria de 17 Setembro de 1853, *Diario do Governo* nº223, de 22 de Setembro de 1853.

(3,08m), envolvendo e isolando todo o edifício em relação às construções ou propriedades vizinhas. O Teatro da Rainha não cumpria, obviamente, este quesito. Porém, confiados talvez nalguma permissividade face à importância do empreendimento, os promotores avançaram com a sua construção. É certo que, anos antes, exactamente a mesma situação se tinha colocado relativamente ao Teatro da Trindade, de Lisboa, e tinha-lhe sido atribuída uma “*dispensa*” especial, a troco de pequenos reforços de outras medidas contra a propagação dos incêndios<sup>47</sup>. Mas o Porto devia ser ainda mais paroquial que Lisboa e os promotores deste teatro não eram o Francisco Palha, nem tinham por detrás o Duque de Palmela, que, por ser o III<sup>o</sup> do título e estar longe do valor do I<sup>o</sup>, não deixava de ser Duque.

Aparentemente, o processo deu-se do seguinte modo:

Os promotores pediram o parecer da “*Comissão...*” sobre o teatro que estavam a construir. Segundo estes, a Comissão terá “*approvedo e com o maior louvor, o projecto apresentado, sem que tivesse motivo para apresentar uma só prescrição sequer, que faltasse ao projecto, para bem garantir a segurança do publico...*”<sup>48</sup>. Porém, os promotores receberiam mais tarde uma notificação do Governador Civil, dizendo que não poderiam construir o teatro por falta das “*avenidas divisorias*”. Em face disto, os promotores enviaram ao Rei a já referida “*Petição*” tentando ser dispensados de tal condição, argumentando que não era possível adquirir mais terreno, que desde 1953 tinham sido construídos no país “*nove theatros sem que nenhum apresente as avenidas divisórias*”<sup>49</sup>, e que o teatro estava fisicamente separado de todas as construções vizinhas pelos quintais

---

<sup>47</sup> Diz na *Semana Teatral*, n<sup>o</sup>4, de 10 de Setembro de 1866, p.4: –“*Por Portaria de 31 de Agosto findo foi dispensada a Direcção do Theatro da Trindade do cumprimento do artigo 1<sup>o</sup> da Portaria de 17 de Setembro de 1853, por serem o Inspector Geral dos Theatros, e o Sub-Inspector Geral de Incendios de opinião que, as paredes mestras e guarda-fogos bastam para evitar a comunicação dos incendios para os prédios vizinhos*”.

<sup>48</sup> ANTT, Ministério do Reino, DGIP, Mç. 3680, Lv<sup>o</sup> 12, Processo n<sup>o</sup>301, “*Petição*” de Benjamins & Moutinho ao Governo para a dispensar da construção de Avenidas Divisórias no seu teatro em construção, datada de 9.12.1882.

<sup>49</sup> Na verdade construíram-se muitos mais teatros nesse período sem cumprirem tal condição. Entre estes, apenas para referir alguns, além do já mencionado Teatro da Trindade, de Lisboa, estaria o próprio Trindade, do Porto, antecessor do Teatro da Rainha, agora em causa; o Baquet, os Príncipe Real de Porto e Lisboa, o Portalegrense, o Aveirense, o Affonso Henriques, em Guimarães, etc. O único que encontro neste período que cumpria esta condição era o S. Geraldo, de Braga. Do mesmo modo, a muitos outros que se construíram depois (p.ex. o Águia d’Ouro, o Carlos Alberto), também isso não seria exigido.

existentes, como, diziam eles, “*se vê nas plantas que ousam depôr nas mãos de Vossa Magestade!*”.

O Rei, via Governo e DGIP, pediu, naturalmente, informações ao Governador Civil, como se depreende de uma nota a lápis, não assinada, existente neste processo, ordenando (devia tratar-se de uma ordem interna da chefia para um dos funcionários) que se remetessem os documentos para o Porto (“*Petição*” e “*Projecto*”), solicitando um parecer da “*Comissão de Inspeção dos Theatros...*” sobre se o edifício “*...satisfaz às condições necessarias e pode ser autorizada a sua construção independentemente das avenidas divisorias a que os requerentes alludem*”<sup>50</sup> –ou seja, um pedido aberto, aparentemente, à conciliação.

A resposta seria seca e formal. Num ofício de 2.1.1883 o Governador Civil devolve simplesmente os documentos junto com cópia do Parecer da “*Comissão*”. O Parecer, datado de 28 de Dezembro de 1882, é absolutamente típico de funcionário público. –Diz: “*...o edificio projectado não satisfaz a todas as condições que devem dar-se em edificios d’esta ordem, ás quaes se refere a citada Portaria, não devendo, por isso e em these, prescindir-se das avenidas divisórias, mas que, relativamente, offerece mais garantias de segurança publica do que alguns theatros já existentes nesta cidade*”<sup>51</sup> –isto é: apesar de este ser melhor, não cumpria a letra da Lei... mas também não era taxativamente recusado!

Paralelamente, contrastando com a secura do “*Ofício*” e do “*Parecer*”, encontra-se neste processo uma carta pessoal do Governador Civil do Porto<sup>52</sup>. Esta carta refere que não tinha ele dado nem podia dar autorização para a construção do teatro pois isso não era da sua competência, mas que, quando lhe fosse pedida licença para o edifício funcionar como teatro, caso não cumprisse alguma das condições da Lei, não o poderia fazer. Então, dizia “*...remeterei os interessados para o Governo; e se este os dispensar de*

---

<sup>50</sup> ANTT, Ministério do Reino, DGIP, Mç. 3680, Lv<sup>o</sup> 12, Processo nº301, Nota não assinada, devendo tratar-se de uma ordem interna da chefia da 2ª Div., 1ª Rep, da DGIP.

<sup>51</sup> ANTT, Ministério do Reino, DGIP, Mç. 3680, Lv<sup>o</sup> 12, Processo nº301, Nota não assinada, devendo tratar-se de uma ordem interna da chefia da 2ª Div., 1ª Rep, da DGIP. Cópia de 2 de Janeiro de 1883 do Parecer datado de 28 de Dezembro de 1882 da “Comissão Encarregada de Inspeccionar os Theatros d’esta Cidade”, assinada pelo Secretário do Governo Civil, Joaquim Taibner de Morais.

<sup>52</sup> Esta carta está datada de 9 de Dezembro mas isso é muito enigmático, pois está a responder ao Ofício da DGIP para o GCP que tem data de 18 desse mês (Vd. Ofício do GCP para a DGIP de 2.1.1883!). A “Petição” dos promotores está datada desse mesmo dia, 9.12.1882 pelo que não faz sentido que a tal carta respondesse a questões de uma petição ainda não enviada!

*uma ou mais condições, eu pela minha parte folgarei com isso*<sup>53</sup> – isto é: mantenho tudo, assumam vocês! –E, claro, o dossier termina aqui.

Poderão ser as “*invejas*”, como o filho de um dos promotores indicava. Mas poderiam também ser “*interesses*”.

Nesse sentido, uma outra hipótese se pode colocar. Um trabalho de Faria e Castro sobre as Ruas do Porto conta: “*Foi então que acudiu ao cerebro da illustre Vereação Camararia d’essa epoca a luminosa ideia de abrir a Rua Adriano Machado para ligar a Rua Formosa á Praça da Trindade (...). Para isso era imprescindivel demolir o theatro em construcção e os predios visinhos. Mãos á obra. Theatro em terra. Rua aberta. Becco sem sabida. Aberta a Rua na extensão de 55,4m, esbarrou com um obstaculo não previsto. Para lhe dar sabimento para a Praça da Trindade seria necessario arrasar parte do jardim do palacete de Antonio Bernardo Ferreira (O Ferreirinba). Poderam tanto as influências d’este fidalgo e a pressão d’ellas sobre a Camara que esta, esquecendo-se do que tanto apregoara em prol das necessidades do publico, pela ligação entre os dois pontos mencionados, deixou ficar a rua sem sabida durante annos consecutivos, até que o arrasamento da Rua do Laranjal e circunvisinhanças para a abertura da Avenida dos Alliados trouxe consigo o palacete e jardim Ferreirinba, que entravava o prolongamento da Rua Adriano Machado, ao mesmo tempo que tambem trazia o d’esta propria rua que, em grande parte já desapareceu, estando para breve o desapparecimento do pouco que d’ella ainda resta*”<sup>54</sup>.

Poderia estar aqui uma explicação para o impedimento da realização do Teatro da Rainha. Mas conhecendo a habitual guerrilha entre as diferentes instituições públicas, é pouco credível que o Governador Civil estivesse de acordo com a Câmara para uma acção concertada e conjunta. Não obstante, poderia existir uma obscura coincidência de interesses...

<sup>53</sup> ANTT, Ministério do Reino, DGIP, Mç. 3680, Lvº 12, Processo nº301, Carta de José Moreira da Fonseca, Governador Civil do Porto, para o Chefe a 2ª Div., 1ª Rep, da DGIP (Brito de Carvalho?).

<sup>54</sup> CASTRO, Faria de, Ruas do Porto, Antigas e Modernas, *O Tripeiro*, 3ª série, nº2 (122), de 15.1.1926, p.10-11.

## 10. Um Fim Inglório

Num país onde as leis se aplicam ou não consoante a conveniência, é óbvio que esta –pelo menos para o Governador Civil e talvez para outros– não existia.

Também é certo que os promotores não deviam estar muito endinheirados pois queixavam-se, na sua *“Petição”*, de ter já gastado *“treze contos”*, o que num empreendimento desta dimensão era apenas uma pequena parte do investimento necessário. O desânimo e a perturbação causada por estas confusões, a morte de Soller, meses depois, liquidaram de vez o projecto e impediram-lhes *“...a glória de poderem dotar a cidade com tão notável melhoramento”*<sup>55</sup>.

A pedra e as colunas em ferro foram *“...melhor ou pior aproveitados para as obras da Praça de Touros «Coliseu Portuense»”*<sup>56</sup>, na Boavista.

Os desenhos de Thomaz Soller e demais documentos foram para a Torre do Tombo, onde ficaram esquecidos... Até terem sido redescobertos.

---

<sup>55</sup> ANTT, Ministério do Reino, DGIP, Mç. 3680, Lvº 12, Processo nº301, *“Petição”* de Benjamins & Moutinho ao Governo para a dispensar da construção de Avenidas Divisórias no seu teatro em construção, datada de 9.12.1882.

<sup>56</sup> RIBEIRO, Armando Victorino, Como e quando começaram a ser utilizados os serviços de bombeiros nas casas de espectáculos de Lisboa, Separata da revista *Polícia Portuguesa*, nºs 75 a 90, Set-Out. 1949, Março-Abril 1952 p.60.

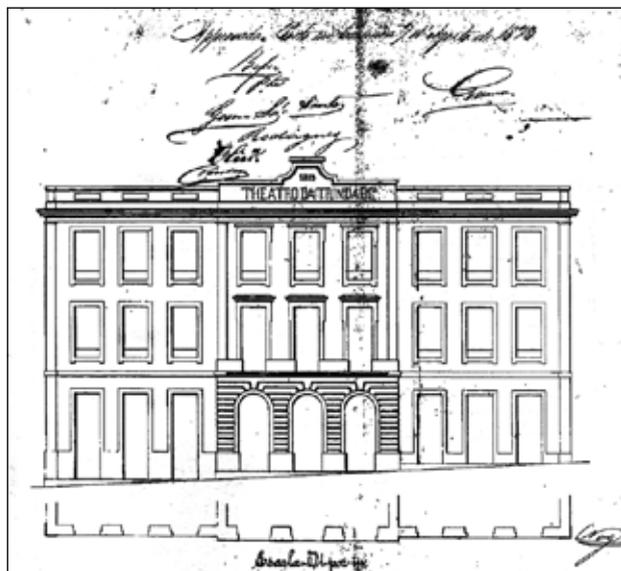
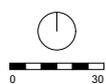


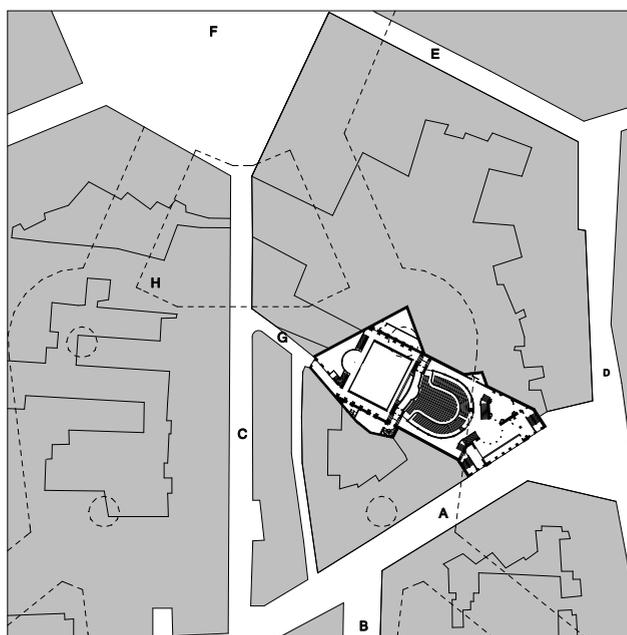
Fig. 1  
Teatro da Trindade, Porto,  
Prospecto;  
– Fonte: AHMP, "Theatro da  
Trindade", Livros de Plantas de  
Casas nº 49, Fls. 127.



- A. Rua da Cancellavelha
- B. Rua de Elias Garcia
- C. Rua do Laranjal
- D. Rua do Bonjardim
- E. Rua do Estevão
- F. Largo da Trindade
- G. Viala do Cirme
- H. Actuais Paços do Concelho

Fig. 2  
Teatro da Rainha, Porto, Planta de  
Localização;  
— Fonte: Redesenho do autor a partir da  
Planta Topográfica da Cidade do Porto e de  
desenhos existentes no ANTT, Ministério do  
Reino, DGIP, Mç 3680, L.vº 12, Processo nº  
301, "Projecto d'um theatro que Benjamins &  
Moutinho pretendem construir na rua da  
Cancellavelha, da Cidade do Porto -  
Implantação".

---  
Proj. de Barry Parker para a Av. dos Aliados



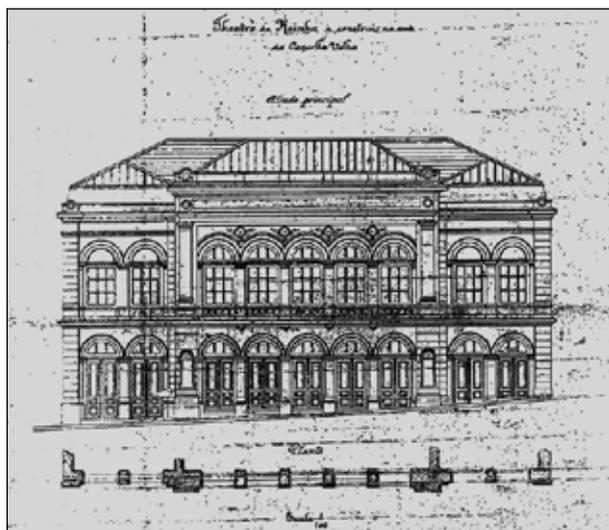
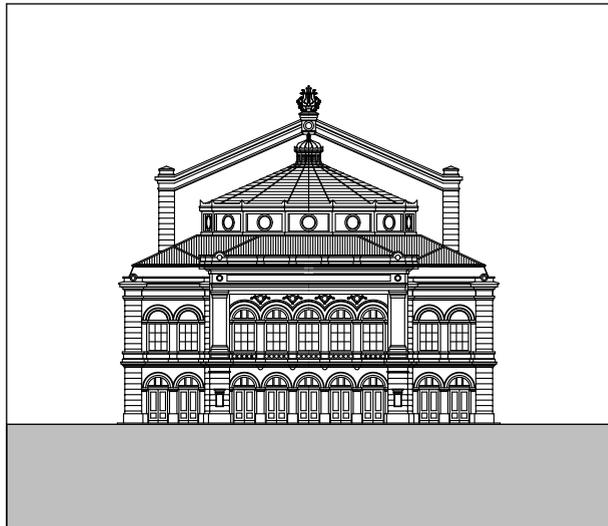
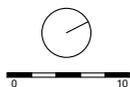


Fig. 3  
Teatro da Trindade, Porto, Prospecto;  
– Fonte: AHMP, "Theatro da Rainha",  
Livros de Plantas de Casas nº 86, 1883,  
Fls. 248.

Fig. 4  
Teatro da Rainha, Porto, Fachada;  
– Fonte: Redesenho do autor a partir do original existente no ANTT, Ministério do Reino, DGIP, Mç 3680, Lvº 12, Processo nº 301, "Projecto d'um theatro que Benjamins & Moutinho pretendem construir na Rua da Cancellia-Velha, da Cidade do Porto - Alçado Principal".





1. Vestíbulo
2. Bilheteira
3. Restaurante
4. Bufete
5. Acesso às Galerias
6. Plateia Inferior
7. Plateia Superior
8. Orquestra
9. Acesso Camarotes de Cena
10. Subpalco
11. Camarins
12. Instalações Sanitárias
13. Acesso ao Palco

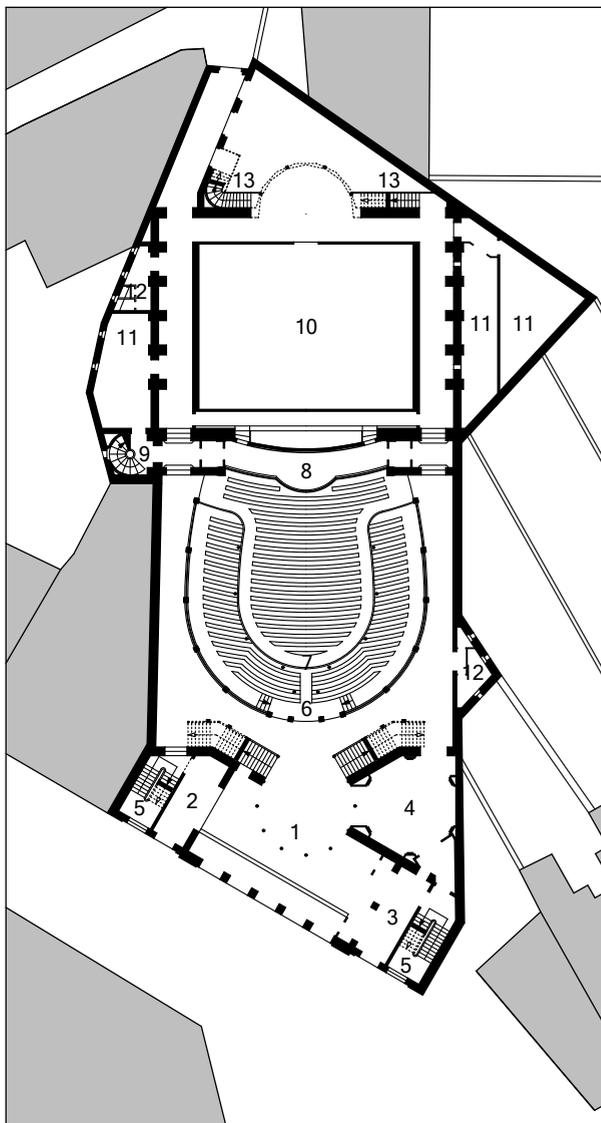
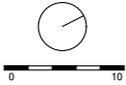


Fig. 5  
Teatro da Rainha, Porto, Planta do Piso  
Térreo;  
- Fonte: Redesenho do autor a partir do  
original existente no ANTT, Ministério do  
Reino, DGIP, Mç 3680, Lvº 12, Processo  
nº 301, "Projecto d'um teatro que  
Benjamins & Moutinho pretendem  
construir na rua da Cancellavelha, da  
Cidade do Porto - Planta terrea"



1. Salão Nobre
2. Acesso às Galerias
3. Bufete
4. Camarotes
5. Balcão
6. Camarotes de Boca
7. Acesso Camarotes de Boca
8. Sala de Ensaios
9. Instalações Sanitárias
10. Camarins
11. Escritório
12. Escadas para o Urdimento

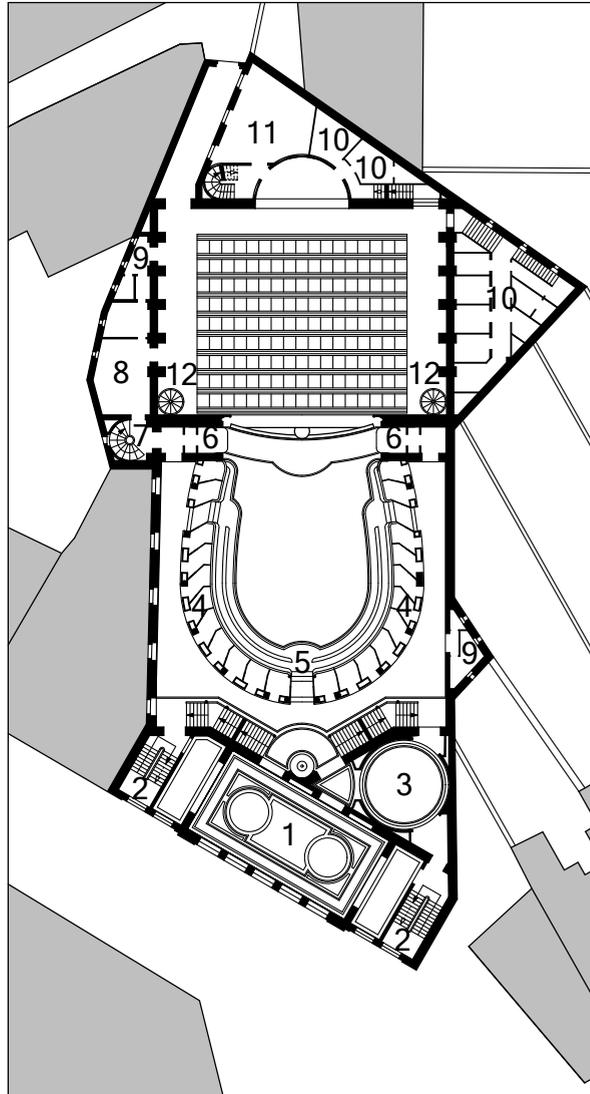
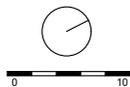


Fig. 6  
Teatro da Rainha, Porto, Planta do Piso da 1ª Ordem;  
– Fonte: Redesenho do autor a partir do original existente no ANTT, Ministério do Reino, DGIP, Mç 3680, Lvº 12, Processo nº 301, "Projecto d'um teatro que Benjamins & Moutinho pretendem construir na rua da Cancellia-Velha, da Cidade do Porto - Planta ao nível da 1ª ordem".



1. Camarotes
2. Camarotes de Boca
3. Acesso Camarotes de Boca
4. Sala de Ensaios
5. Instalações Sanitárias
6. Camarins
7. Escadas para o Urdimento

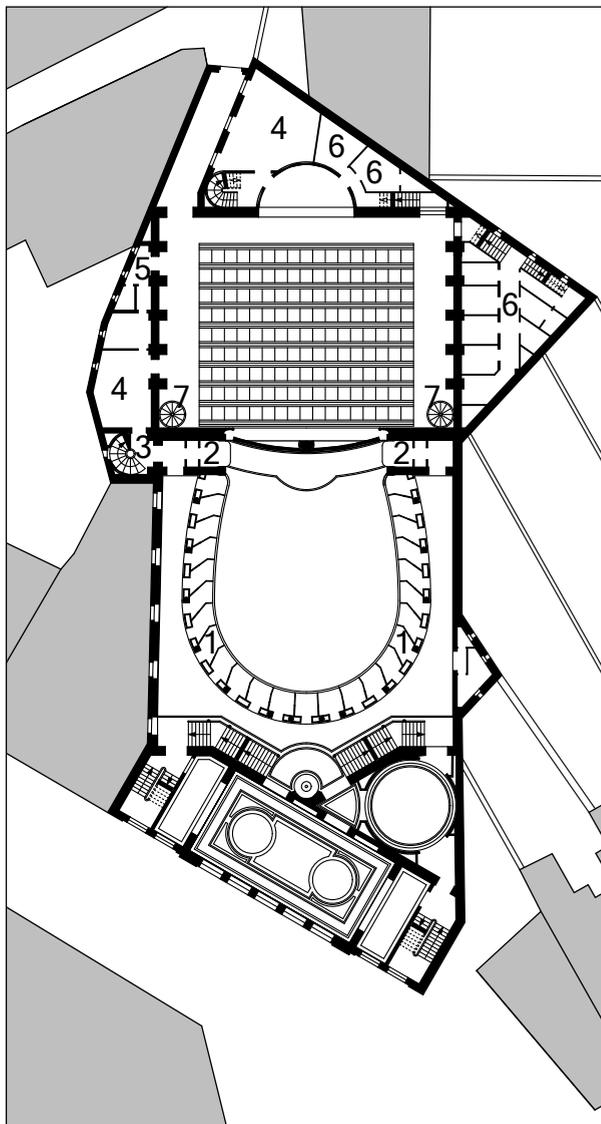
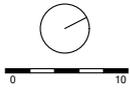


Fig. 7  
Teatro da Rainha, Porto, Planta do Piso da 2ª Ordem;  
- Fonte: Redesenho do autor a partir do original existente no ANTT, Ministério do Reino, DGIP, Mç 3680, Lvº 12, Processo nº 301, "Projecto d'um teatro que Benjamins & Moutinho pretendem construir na rua da Cancellavelha, da Cidade do Porto - Planta ao nível da 2ª ordem".



1. Bufete
2. Salão
3. Galerias
4. Camarotes de Boca
5. Acesso Camarotes de Boca
6. Urdimento

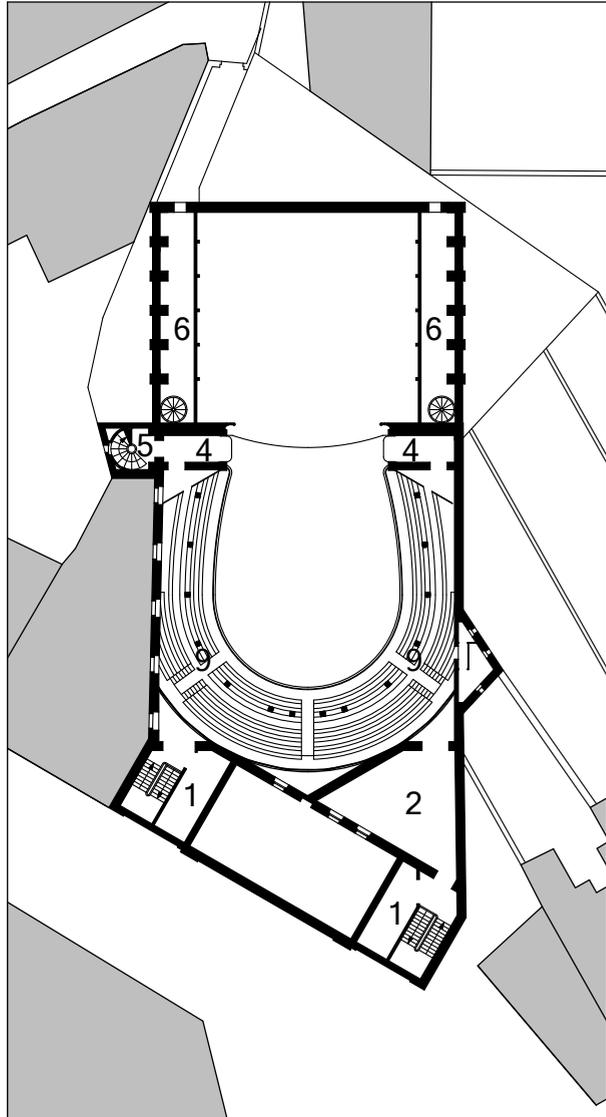


Fig. 8  
Teatro da Rainha, Porto, Planta do Piso das Galerias;  
– Fonte: Redesenho do autor a partir do original existente no ANTT, Ministério do Reino, DGIP, Mç. 3680, Lvº 12, Processo nº 301, "Projecto d'um theatre que Benjamins & Moutinho pretendem construir na rua da Cancellavelha, da Cidade do Porto - Planta ao nível das Galerias".



# As representações da Justiça em Gil Vicente e a relação do dramaturgo com a arte manuelina

Luís U. Afonso  
Universidade de Lisboa

## O “teatro” da Justiça no final da Idade Média

No final da Idade Média os tribunais costumavam ter na parede uma imagem do Calvário ou do Juízo Final. Essas representações visavam sublinhar a presença e onisciência da divindade perante todos os actores presentes num julgamento, dos juízes aos litigantes, das testemunhas aos funcionários judiciais. Existem algumas representações de interiores de tribunal realizadas no século XV onde se pode identificar, precisamente, a existência deste tipo de imagens religiosas. Por exemplo, numa iluminura de 1497 que representa um julgamento no tribunal de Hamburgo pode ver-se, na parede por detrás dos juízes, uma pequena imagem do Juízo Final (Fig. 1).<sup>1</sup> O mesmo sucede com a pintura encomendada pelos magistrados da cidade de Wesel, Alemanha, a Derick Baegert em 1493 (Fig. 2), que representa uma cena de prestação de juramento num tribunal diante de um conjunto de relíquias. À direita do juiz pode ver-se um pequeno quadro com a representação do Juízo Final, para onde o magistrado aponta enquanto mimetiza os



Fig. 1. *Cena do Tribunal de Hamburgo.*  
Iluminura integrada na edição do direito  
concelhio (Stadtrecht) de Hamburgo (1497).

<sup>1</sup> Sobre esta iluminura veja-se Robert Jacob, *Images de la Justice. Essai sur l'Iconographie Judiciaire du Moyen Âge à l'Âge Classique*, Paris, Le Léopard d'Or, 1994, 104-106.



Fig. 2. *Cena de Justiça*. Derick Baegert, Wesel, 1493-94.

gestos de Cristo levantando o braço direito e baixando o braço esquerdo. Sobre a figura do juiz uma inscrição lembra a onisciência divina e a inevitável prestação de contas no dia do Juízo Final. Esta legenda torna particularmente interessante a cena passada com o queixoso, onde um diabo o aconselha a mentir no juramento diante das relíquias, enquanto um anjo o aconselha a dizer toda a verdade.<sup>2</sup>

Quando não existia um edifício próprio para o tribunal, a justiça era muitas vezes exercida à entrada dos edifícios públicos, sobretudo sob os pórticos das catedrais. Deste modo, era frequente um juiz exercer a sua função sentado sob um tímpano onde estava esculpido o Calvário ou o Juízo Final.<sup>3</sup> Em certos casos os estatutos concelhios tornavam obrigatório este enquadramento iconográfico, pois só na presença de uma das duas imagens referidas os julgamentos podiam ser considerados válidos. Por exemplo, os estatutos da cidade de Soest, na Alemanha, obrigavam a que estivesse sempre representado o Juízo Final sobre a zona onde se sentava o juiz.<sup>4</sup> Esta situação permitia legitimar a justiça terrena através da justiça divina, havendo como que uma delegação sagrada do poder de julgar na pessoa do juiz. Este procedimento visava sublinhar que a justiça tem uma origem celeste e que o acto de julgar é uma prerrogativa de Deus. Por outro lado, esta delegação de poder acentuava a responsabilidade individual do juiz e a sua obrigação em

<sup>2</sup> Sobre esta pintura veja-se Wolfgang Sellert, *Recht und Gerechtigkeit in der Kunst*, Göttingen, Wallstein Verlag, 1993, 71-73.

<sup>3</sup> Jérôme Baschet sublinhou a frequência com que a imagem do Juízo Final surgia nos tribunais medievais, visando legitimar a justiça terrestre: “*l’image du Jugement dernier sert de fond à l’exercice effectif de la justice, devant l’église et son tympan, comme on a pu le signaler pour l’époque romane, ou dans une salle peinte à fresque, comme au XVe siècle*”. Cf. J. Baschet, *Les Justices de l’au-delà. Les représentations de l’enfer en France et en Italie (XIIe-XVe Siècle)*, Roma, École Française de Rome, 1993, 527. Otto von Simson sublinhou, igualmente, que “*as representações do juízo Final destinavam-se a lembrar o juiz, defensores e testemunhas, da origem eterna do poder judicial do bispo e dos eternos princípios de justiça aos quais o veredicto do juiz humano se devia ater*”. Cf. O. Simson, *A Catedral Gótica*, Lisboa, Presença, 1991, 145.

<sup>4</sup> “*Le juge doit être assis sur le siège de justice comme un lion grondant, croisant la jambe droite sur la gauche, concentré sur le droit jugement et sur l’instance en cours, avec au-dessus de sa tête le Dieu du Jugement dernier*.” R. Jacob, *Images de la Justice*, 59.

distinguir o Bem do Mal, comprometendo-o de uma forma mais firme com as consequências das suas decisões.<sup>5</sup>

Este tipo de enquadramento iconográfico criava uma continuidade simbólica entre duas dimensões distintas: a *humana*, onde se desenrolavam efectivamente as audiências e onde se tomavam decisões judiciais que afectavam a vida das pessoas; e a *escatológica*, onde se representava, por assim dizer, o fim da História através da figura apocalíptica de Cristo-Juiz. A este enquadramento podia juntar-se ainda uma dimensão *alegórica*, através da inclusão de um exemplo de Justiça, como a representação da Justiça de Salomão ou a Justiça de Cambises. Deste modo, criava-se uma espécie de “pilar simbólico”, unindo o corpo do juiz ao corpo de Cristo, que definia um eixo no espaço judicial, vindo esta imagem substituir a “árvore de justiça” e os pelourinhos que detinham as mesmas funções simbólicas em ambientes ao ar livre e que eram habituais em épocas mais recuadas.<sup>6</sup>

### ***Gil Vicente e a Alegoria da Justiça de Monsaraz***

Na parede norte dos antigos Paços da Audiência de Monsaraz encontra-se uma célebre pintura mural que representa uma *Alegoria da Justiça* (Fig. 3). Conforme propusemos em estudos anteriores, esta pintura terá sido realizada por volta de 1500.<sup>7</sup> É uma pintura algo arcaizante, marcada pela rígida prevalência do grafismo gótico, por um



Fig. 3. *Alegoria da Justiça*. Tribunal de Monsaraz (c.1500).

<sup>5</sup> Sobre esta responsabilização veja-se R. Jacob, *Images de la Justice*, 48-58.

<sup>6</sup> R. Jacob, *Images de la Justice*, 46.

<sup>7</sup> Esta *Alegoria da Justiça* tem sido objecto de interpretações díspares quanto à sua cronologia, filiação e significado. A maior parte dos autores, porém, concorda em considerá-la como um *unicum*, tanto em termos iconográficos como em termos estilísticos. Em estudos anteriores tivemos oportunidade de desenvolver alguns aspectos relacionados com a sua cronologia, autoria e filiação, assentes numa reapreciação da heráldica patente no “fresco” de Monsaraz e na comparação desta obra com a pintura existente na capela-mor da ermida de Santo André de Beja. A conjugação desses dados permitiu-nos caracterizar o estilo daquele que denominámos como Mestre de Monsaraz-Beja, activo no reinado de D. Manuel. Cf. Luís U. Afonso, “A apropriação simbólica da Justiça: Trajano, D. João II e a pintura do tribunal de Monsaraz”, in *Artis*, n.º 2, 2003, 35-74; e “*O Bom e o Mau Juiz* de Monsaraz numa perspectiva estruturalista”, in *A Cidade de Évora*, 2ª série, n. 6, 2006, 321-341.



Fig. 4. *Juízo Final*. Tribunal de Monsaraz (c.1500).



Fig. 5. *Alegoria da Justiça (registro inferior)*. Tribunal de Monsaraz (c.1500).

modelado pouco elaborado e por um trabalho empírico de perspectiva. A imagem divide-se em dois registos, justapondo-se o *Juízo Final*, no registo superior (Fig. 4), a uma original representação antitética e alegórica da aplicação da Justiça num tribunal, no registo inferior (Fig. 5), onde se representa o “Bom Juiz” em contraste com o “Mau Juiz”. Trata-se de um tema raro na Idade Média, não se encontrando muitas obras conservadas *in situ* que representem alegorias da Justiça, sobretudo fora de Itália. Um dos aspectos mais interessantes desta pintura, no contexto dos estudos sobre Gil Vicente, diz respeito à similitude de atitudes, gestos e atributos que surgem no registo inferior da pintura e a caracterização da personificação da Justiça em algumas peças do dramaturgo português, em particular na *Frágua de Amor*, conforme iremos verificar mais adiante.

Para já importa sublinhar que a pintura de Monsaraz coloca em cena um duplo jogo de contrastes. Em primeiro lugar são sublinhadas as diferenças entre o juízo celeste e o juízo terreno. Um é universal, imparcial, objectivo e absolutamente justo, pois nenhuma falta e nenhum acto altruísta escapam à onisciência de Deus. O outro, em contrapartida, era falível, subjectivo e corruptível, uma vez que era operado por seres humanos. A Paixão de Cristo constitui o melhor exemplo dos erros que a justiça humana podia cometer. Injustamente acusado por Anás e por Caifás, Jesus Cristo foi trucidado pelo iníquo e caprichoso entendimento que Pilatos e Herodes faziam da justiça. O segundo jogo de contrastes diz respeito às diferenças existentes ao nível da justiça humana, colocando-se em confronto um juiz corrupto e um juiz imparcial, moldado à imagem do Cristo-Juiz do registo superior.

Gil Vicente faz apelo constante a este duplo jogo de contrastes nas suas peças teatrais. Por um lado, sobretudo nos Autos das Barcas, demonstra

que nada nem ninguém poderá equivocar o juízo divino por mais ardilosos que sejam os homens e mulheres. Os justos, poucos, serão salvos, mas os pecadores não terão qualquer possibilidade de escaparem ao seu destino no Além. No que respeita à justiça terrena, por sua vez, Gil Vicente diverte-nos com a revelação das suas fraquezas. O tema está presente, sobretudo, nas conhecidas *Frágua de Amor*, *Floresta de Enganos*, *Auto da Festa* e *Juiz da Beira*, abarcando um período de produção que atravessa os reinados de D. Manuel e D. João III.<sup>8</sup> Nessas peças, refere-se o mau estado da Justiça, personificada por uma mulher idosa, cheia de maleitas e corcovada, cujos atributos principais se apresentam claramente pervertidos (a vara entortada, a balança quebrada, etc.). As causas do “entortamento” da Justiça encontram-se tanto na generalizada aceitação de subornos como na ignorância e na falta de preparação que os seus agentes apresentam. Por exemplo, no *Auto da Festa* é a própria personificação da Verdade quem aconselha um vilão falsamente acusado de adultério pela mulher de um juiz a esquivar-se ao julgamento e a tentar corrompê-lo com perdizes. Verifica-se aqui que a iniquidade do sistema judicial era de tal ordem, que não só um juiz podia julgar em causa própria como a honra do juiz ofendido poderia ser facilmente compensada por duas dúzias de perdizes, tal a cupidez do juiz “desonrado”:

VERDADE “*Se tu diante lbe deitas  
duas dúzias de perdizes  
e outras semelhantes penitas  
farás que as varas dereitas  
se tornem em cousas fritas.  
porque é tanta a cobiça  
nos que agora tem mando  
que em al nam andam cuidando  
e a coitada da justiça  
anda da sorte que eu ando.*”  
(v. 105-114)<sup>9</sup>

Na peça *Floresta de Enganos* um determinado rei confia a supervisão da Justiça ao juiz-mor do reino, durante o período em que teria de se ausentar em romaria. Assim que o rei parte o magistrado tenta seduzir uma jovem prometendo-lhe uma sentença favorável em troca de favores

<sup>8</sup> Maria G. Cruz, *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinzentos. Leitura crítica num mundo «de Cara Atrás»*. (As personagens e o palco da sua acção), Lisboa, Gradiva, 1990, 21-32.

<sup>9</sup> Todas as citações referentes a obras de Gil Vicente se reportam à edição organizada por José Camões, *As Obras de Gil Vicente*, 5 vols., Lisboa, IN-CM, 2002.

sexuais. Chocada com o assédio do velho e tonto letrado, formado em leis pela Universidade de Siena, a moça concebe um estratagema destinado a ridicularizá-lo. Graças à esperteza da moça, o supostamente sábio e prudente juiz-mor do reino é atraído a uma cilada na casa da rapariga onde se revelará, afinal de contas, um simples velho ignorante e concupiscente, atraído pelo dinheiro e pela carne. Assim, de forma gradual, o velho juiz facilmente se despe da dignidade e dos atributos da sua função (a beca de veludo, o sombreiro, a loba, as luvas) e se deixa fazer passar por uma padeira negra na expectativa, frustrada, de obter os favores desejados. Esta história moralista em que uma bela jovem seduz um velho letrado para o ridicularizar tem como referente mais célebre a história de Fílis e Aristóteles. Embora por motivos menos justificados, a bela amante de Alexandre conseguiu transformar o grande filósofo no seu dócil cavalinho de carga, sob o atônito olhar do jovem imperador que nunca imaginara ver o seu sábio e sóbrio mestre em situação tão ridícula. No caso do juiz importa sublinhar a inconfidência revelada pelo próprio a respeito da vara da justiça, que constituía o principal atributo e símbolo do seu estatuto de magistrado. Perante a suposta facilidade com que se preparava para obter os serviços da moça, considera a vara de magistrado como uma autêntica *varinha mágica*, capaz de lhe aumentar a fazenda e garantir a companhia de jovens mulheres entre os lençóis:

DOUTOR    *“Sí que es vara de condón  
que me da gruesa hacienda  
y aunque ella poco me rienda  
dame mucha ocasión.”*  
(v. 585-588)

Na peça *Juiz da Beira*, finalmente, Gil Vicente diverte-nos com o modo como indivíduos “*sem carreira nem habilitações, mas somente pela força do seu poder socioeconómico, conseguiam lugares de prestígio*”.<sup>10</sup> A possibilidade de um mero vaqueiro se transformar num juiz, como refere uma das personagens, “*parece cousa de riso*” (v. 85), sobretudo quando as suas sentenças são francamente disparatadas e irresponsáveis. A única conclusão razoável perante a citação de um asno para ser ouvido em audiência, ou a naturalidade com que se encara a violação de uma rapariga, é a da total idiotice do magistrado. “*Como é parvo este juiz*” (v. 119), desabafa a personagem já referida, sublinhando a falta de bom senso, a prepotência e a iliteracia do magistrado, totalmente dependente

<sup>10</sup> Maria G. Cruz, *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa*, 29.

da mulher para a leitura das ordenações. Este juiz beirão é, pois, a antítese perfeita de Salomão.<sup>11</sup>

É, pois, perante a disfunção e disformidade da personificação da Justiça que o Juízo Final constituía um referencial idealizado para a justiça entre os homens. A justiça terrena teria que resignar-se à sua condição imperfeita, sem nunca poder substituir-se ou igualar-se à justiça celeste. O Juízo Final pressupõe, portanto, a crença numa justiça absoluta no fim dos tempos (praticada no Purgatório ou no Inferno como castigo, ou no Paraíso como recompensa), ao mesmo tempo que legitima a aplicação da justiça entre os homens, que deveria ser entendida como uma antecipação, algo imperfeita, da justiça celeste. Conforme referimos antes, a presença habitual do Juízo Final em espaços de justiça, como tímpanos de catedrais e salas de tribunal, era um aviso claro a juizes, réus e testemunhas da onisciência divina, garantindo que Deus tudo presenciava e registava. O modo como se produz uma maior aproximação ou um maior afastamento ao modelo da justiça celeste, representada pelo Juízo Final, no sentido de uma menor ou maior secularização da justiça, é um dos aspectos mais interessantes no estudo deste tipo de obras, nomeadamente em Monsaraz, onde se combina com manifesta habilidade a dimensão terrena e a dimensão celeste da justiça.

A pintura de Monsaraz apresenta um discurso estruturado em antíteses, particularmente adequado para fins didáticos devido à sua simplificação e clareza. Esse discurso baseia-se num jogo entre pares de oposições binárias de diversos géneros, nomeadamente oposições de tipo “topográfico”, compositivo, figurativo e ético. A nível topográfico os aspectos mais relevantes têm a ver com os seguintes aspectos: a relação entre a pintura e o acesso dos observadores à sala onde ela está representada; a relação entre as entradas de luz dominantes e a pintura; a relação entre o local de implantação da(s) cátedra(s) do juiz(es) do concelho e a pintura. A este respeito importa sublinhar que a parede norte, onde se encontra a pintura, ficava em face da porta de entrada existente a sul, precisamente a zona com maior número de janelas, tomando os juizes assento sob a pintura.

A nível compositivo destaca-se a separação do espaço plástico em dois planos distintos, um superior (Cristo), outro inferior (Juizes), marcados por tonalidades diferentes. Esta diferenciação é acrescida por uma

---

<sup>11</sup> “Rústico, simples, parvo, colocado absurdamente como juiz, Pêro Marques sentenciar utilizando o texto da lei, mas segundo a sua lógica própria, fundamentada em valores que se prendem exclusivamente com o quotidiano e com as necessidades primárias do homem, e que nunca se eleva a um nível superior de reflexão.” Maria G. Cruz, *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa*, 31.



Fig. 6. *Cristo-Juíz*. Tribunal de Monsaraz (c.1500).

oposição, na metade inferior, entre a esquerda e a direita heráldicas, onde se encontram, respectivamente, o “Mau Juiz” e o “Bom Juiz”, aos quais correspondem características cromáticas distintas. Do mesmo modo, seguindo uma tradição iconográfica comum às pinturas de justiça,<sup>12</sup> à direita do juiz representa-se o litigante, ou acusador, e à sua esquerda representam-se os réus acusados.

A nível figurativo insiste-se na identidade ou diferenciação entre Cristo e os Juizes, jogando-se com a mimetização da figura de Cristo (Fig. 6) por parte do “Bom Juiz” (Fig. 7) e com a sua negação no caso do “Mau Juiz” (Fig. 8). O contraste deste último face a Cristo é evidente tendo em conta as duas caras que apresenta, bem como o facto de o seu principal atributo de magistrado, a vara vermelha,<sup>13</sup> estar quebrado. Este magistrado é ainda aconselhado por um diabo, significativamente à esquerda do juiz, enquanto que o seu companheiro de ofício é coroado por dois anjos e segura na mão a respectiva vara de magistrado inquebrada. Do mesmo modo, enquanto que o litigante apresenta as mãos cruzadas sobre o peito, os dois acusados servem-se das mãos para corromper o juiz, parecendo pouco preocupados com os escrivães.<sup>14</sup> Assim, enquanto que o “Mau Juiz” se deixa corromper com perdizes e dinheiro pelo mau conselho do

<sup>12</sup> R. Jacob, *Images de la Justice*, 130-131.

<sup>13</sup> As varas de cor vermelha eram atributo dos juizes ordinários, enquanto as varas de cor branca eram atributo dos juizes de fora. Cf. José P. Gonçalves, “O fresco dos Paços da Audiência de Monsaraz”, *Boletim da Junta Distrital de Évora*, n. 5, Évora, Junta Distrital de Évora, 1966, 13-14. Refira-se que só nos meados do século XVI é que foi pedida a presença deste segundo tipo de magistrados na vila monsarazense. Cf. Mafalda Cunha, *A Casa de Bragança, 1560-1640. Práticas senhoriais e redes clientelares*, Lisboa, Estampa, 2000, 230.

<sup>14</sup> Uma categoria também acusada de corrupção. Por exemplo, Gil Vicente refere-se à prosperidade dos escrivães e à sua presença no Inferno: “(...) ireis ao lago dos cães // e vereis os escrivães // como estão prosperados.” (*Auto da Barca do Inferno*, v. 670-672).



Fig. 7. O «Bom Juiz». Tribunal de Monsaraz (c.1500).



Fig. 8. O «Mau Juiz». Tribunal de Monsaraz (c.1500).

demo,<sup>15</sup> o “Bom Juiz” parece escutar atentamente o litigante que tem diante de si, respeitando o disposto nos regimentos concelhios a respeito dos juizes, como o de Évora de 1392: “*It. faram suas audiencias bem ouvintes e asesegadas e ouvir as partes bem leixandolbe diser do seu direito o que quizerem nom lbes disendo maas palavras nem os doestando nem fasendo outro mal por refertar o seu direito*”.<sup>16</sup>

A corrupção do “Mau Juiz” e a referência à sua vara quebrada lembram a descrição que Gil Vicente faz na *Frágua de Amor* de uma personificação da Justiça, “*uma velha corcovada, torta, muito mal feita*”, e o pedido que a mesma apresentou a Cupido para a passar na sua frágua, à qual se atribuíam poderes para transformar e regenerar os homens, de modo a que a endireitasse e rejuvenescesse. São tais as dificuldades que os deuses têm em recauchutá-la na forja (a “*fráguai*”), com os seus martelos e tições, que são necessárias três passagens até se verem os resultados do

<sup>15</sup> Não podemos deixar de notar nesta imagem a irónica inversão de um provérbio tardo-medieval: “*Dá-me tu a mim dinheiro, e dá ao demo conselho*”. Cf. José Mattoso, *O Essencial sobre os Provérbios Medievais Portugueses*, Lisboa, IN-CM, 1987, 25.

<sup>16</sup> Apud Gabriel Pereira, *Documentos Históricos da Cidade de Évora*, 3 vols., Évora, Typographia da Casa Pia / Typographia Economica José d’Oliveira, 1885, 168.

rejuvenescimento da Justiça.<sup>17</sup> Em cada passagem pela frágua, curiosamente, a Justiça vai-se vendo livre de determinados objectos, “*el mal que la fatiga*”, que a impediam de recuperar a sua boa forma: um par de galinhas; um par de perdizes; e, finalmente, duas grandes bolsas de dinheiro. A peça em causa estreou em Évora no ano dos esponsais de D. João III com D. Catarina (1525).<sup>18</sup> A geografia da estreia e a forte proximidade entre a descrição desta Justiça, velha e corrompida, e os frescos de Monsaraz poderiam indiciar que o dramaturgo tinha em mente o contraste antitético existente nessa pintura, bem como os atributos da corruptibilidade do “Mau Juiz”. Com efeito, além da vara entortada, das perdizes,<sup>19</sup> do dinheiro e dos ouvidos abertos aos corruptores e ao demo, só falta mesmo à pintura monsarense apresentar uma balança quebrada para corresponder na íntegra à personificação apresentada por Gil Vicente:

JUSTIÇA      “*A Justiça sou chamada  
ando muito corcovada  
a vara tenbo torcida  
e a balança quebrada.*”  
(v. 496-499)

(...)

“*Que me mandês reformar  
e de novo endereitar  
que a rainha que esperais  
nam pode muito tardar.*”  
(v. 506-509)

(...)

“*Fazei-me estas mãos menores  
que nam possam apanbar  
e que nam possa escutar  
esses rogos de senhores  
que me fazem entortar.*”  
(v. 515-519)

(...)

<sup>17</sup> “*Señor nuestro martillar // no nos aprovecha nada // porque la Justicia dañada // los que más la ban de emendar // la bacen más corcovada. // Así que en vano gastamos // el carbón y berramienta // ninguna cosa emendamos // mas cuanto más martillamos // menos crece la emienda.*” (v. 525-534).

<sup>18</sup> Embora o contrato nupcial tenha sido estabelecido um ano antes.

<sup>19</sup> Já noutra peça, o *Auto da Barca do Inferno*, um diabo se dirige em termos pejorativos a um juiz e à sua preferência pelas perdizes – “*Ó amador de perdiz*” (v. 607) –, o que traduz bem a sua venalidade, já que a perdiz era um símbolo da tentação e da perdição. Sobre o simbolismo da perdiz veja-se Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994, 520.

COPIDO “*Qué escoria es ésa serranilla?*  
 SERRANA II *Son perdices mi señor.*  
 COPIDO *Pues aún queda otra peor*  
*que mucho más la mancilla.*  
 (...)  
*Esotra escoria qué és?*  
 SERRANA *Son dineros de las pechas.*  
 COPIDO *Ora sacalda y veréis*  
*Maravillas que habéis hechas.”*  
 (v. 544-551)

Estas similitudes, porém, são mais fruto da cultura da época do que de uma hipotética ligação directa entre a pintura e o dramaturgo. Em primeiro lugar, é óbvio que os atributos da má justiça não são inventados por Gil Vicente nem pelo pintor de Monsaraz. Eles resultam, muito simplesmente, de uma inversão do simbolismo dos atributos da Justiça, cuja origem é bastante anterior a este período. Além disso, a composição é construída dentro de um modelo de estruturalismo iconográfico que extravasa a temática específica desta alegoria e a caracterização oferecida por Gil Vicente na peça. A organização triangular do fresco de Monsaraz, com Cristo mais elevado no centro da composição entre duas figuras situadas num nível mais baixo, à sua esquerda e à sua direita, resulta seguramente do modelo do Crucifixo acompanhado pelos Dois Ladrões.<sup>20</sup> De facto, a iconografia do Calvário, sobretudo no final da Idade Média, deu grande destaque ao contraste antitético entre o ladrão penitente, *S. Dimas*, e o ladrão ímpio, Gestas, respectivamente representados à direita e à esquerda de Cristo.<sup>21</sup> Tal como acontecia com as personificações da Igreja e da Sinagoga, que por vezes acompanhavam a representação do Calvário, respectivamente à direita e à esquerda de Cristo crucificado,<sup>22</sup> a dicotomia entre os Dois Ladrões também se acentuava através de diversos procedimentos como

<sup>20</sup> A propósito, refira-se que as imagens de Cristo Crucificado ou de Cristo Apocalíptico (desde que tenha as chagas bem visíveis, como sucede em Monsaraz) são também imagens que recordam um erro judicial, repetido com santos mártires.

<sup>21</sup> Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, PUF, 1957. 493-494.

<sup>22</sup> Bernhard Blumenkranz, *Le Juif Médiévale au Miroir de l'Art Chrétien*, Paris, Études Augustiniennes, 1966, 53-66 e 105-111. Wolfgang Seiferth, *Synagogue and the Church in the Middle Ages: Two Symbols in Art and Literature*, Nova Iorque, 1970. Exemplo extremo deste tipo iconográfico é a chamada “Cruz Viva”, na qual quatro braços humanos saem das extremidades da Cruz para castigar (a Sinagoga) ou recompensar (a Igreja) de forma particularmente veemente. Aliás, neste tipo iconográfico o crânio da Sinagoga costuma ser trespassado por uma espada manejada por um desses braços. Sobre esta iconografia pouco comum veja-se Heinz Schreckenberg, *The Jews in Christian Art. An Illustrated History*, Nova Iorque, Continuum, 1996.

a fisionomia, a cor da pele e dos cabelos, a expressão facial e a indumentária.<sup>23</sup> Contudo, apesar de ambos mostrarem o corpo martirizado e contorcido nos madeiros onde estavam atados, a forma mais comum de sublinhar a diferença de atitudes e de destinos entre ambos passava pela direcção que era dada às suas cabeças. Por norma *S. Dimas* está virado para Cristo cuja cabeça pende para a direita, enquanto que Gestas, tal como a Sinagoga, dirige a cabeça na direcção oposta, não reconhecendo o Salvador. Por vezes também se encontra um anjo junto da cabeça de *S. Dimas* e um diabo junto de Gestas (tal como sucede em relação aos dois juizes), ambos esperando o momento em que a alma abandona o corpo do cadáver para a recolher e levá-la para o Paraíso ou para o Inferno.<sup>24</sup> Esta dicotomia servia também para explorar a encruzilhada espiritual da *hora mortis* e as consequências implicadas nas escolhas que cada um teria de tomar nesse momento.<sup>25</sup>

À semelhança da personificação da Justiça apresentada por Gil Vicente, antes e depois de passar pela Frágua de Cupido, a pintura de Monsaraz acentua, portanto, uma diferenciação ética entre os valores do Bem e do Mal, do Puro e do Impuro, da Justiça e da Injustiça, situação que resulta da concatenação dos elementos formais, compositivos e topográficos referidos anteriormente e também das respectivas implicações simbólicas. Neste caso a ênfase colocada nas oposições binárias tem particular relevo pela necessidade óbvia de separar o Bem do Mal nos actos judiciais e na “administração concelhia”, sem ambiguidades, tal como sucedia com a mesma clareza na iconografia que opunha as Virtudes aos Vícios. Aliás, a designação pela qual a pintura de Monsaraz é mais conhecida, “O Bom e o Mau Juiz”, resulta da acentuada natureza dicotómica desta obra e alude ao confronto entre o Vício e a Virtude.

Na Antiguidade Clássica a Justiça era representada como uma figura ambígua, capaz de exprimir sentimentos contraditórios.<sup>26</sup> Esperava-se que este tipo de representações inspirasse temor nos criminosos e, ao mesmo tempo, coragem nos justos. Esta duplicidade de emoções atingia-se por uma composição assimétrica do rosto da Justiça (sobretudo ao nível dos olhos, testa e maçãs do rosto), que aparecia ligeiramente diferenciado nas suas duas metades. Numa delas inspirava-se hostilidade e temor, na

<sup>23</sup> Mitchell Merback, *The Thief, the Cross, and the Wheel. Pain and the spectacle of punishment in Medieval and Renaissance Europe*, Londres, Reaktion Books, 1999, 27.

<sup>24</sup> Idem, 218-265.

<sup>25</sup> Idem, 221.

<sup>26</sup> Henry Maguire, “Truth and convention in Byzantine descriptions of works of art”, *Dumbarton Oaks Papers*, n. 28, 1974, 132-134.

outra inspirava-se compreensão e esperança.<sup>27</sup> Curiosamente, este tipo de iconografia e de convenção literária viria a ser adoptada pelos panegiristas e artistas do mundo bizantino para as representações dos imperadores, construindo-se imagens que devido à sua ambiguidade criavam um efeito psicológico extremamente poderoso sobre os observadores.

Com o passar do tempo este modelo iconográfico, que jogava com a ambiguidade da representação e da respectiva percepção por parte dos observadores, dá lugar a um desdobramento da iconografia da Justiça, clarificando-se a diferenciação entre a Recompensa e o Castigo, acompanhada pela diferenciação entre a Justiça e a Injustiça.<sup>28</sup> A grande influência da iconografia dos Vícios e das Virtudes no mundo paleocristão e alto-medieval favoreceu a produção de imagens antitéticas e as figuras mais ambíguas foram sendo progressivamente abandonadas. É esta diferenciação, extremamente contrastada, que encontramos numa das obras que mais tem sido citada a propósito da pintura monsarazense, como já foi lembrado por José Pires Gonçalves<sup>29</sup> e por Dagoberto Markl.<sup>30</sup> Referimo-nos às pinturas que a equipa de Ambrogio Lorenzetti realizou entre 1340 e 1348 na Sala dos Nove, ou *Sala della Pace*, do *Palazzo Pubblico* de Siena, onde está representada a *Alegoria do Bom e do Mau Governo* da República, centrada na oposição entre a Tirania e o “Bem Comum”, por outro.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> Idem, 133.

<sup>28</sup> Existem, contudo, alguns casos na Baixa Idade Média ocidental onde se manteve a assimetria anterior, como é o caso da iconografia da Fortuna. Esta personificação era normalmente representada com duas caras, uma bela a outra monstruosa, uma branca a outra negra, simbolizando a sua imprevisibilidade e antinomia. Há, no entanto, alguns casos onde esta personificação é representada ou descrita literariamente só com um rosto e onde se diferencia um olho que ri e outro que chora. Howard Patch, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature*, s. l., Frank Cass, 1967, 44.

<sup>29</sup> José Pires Gonçalves, *Monsaraz e seu Termo. Ensaio monográfico*, 2 vols., Évora, 1962-63.

<sup>30</sup> Dagoberto Markl, “A justiça de Deus e a justiça dos homens. Uma pintura de justiça em Monsaraz”, *Cadernos*, n. 2, *O Fresco do Antigo Tribunal de Monsaraz. Conservação e Restauro*, Lisboa, IPPAR, 1999, 7-13.

<sup>31</sup> – Sobre estas pinturas vejam-se os seguintes estudos: Nicolai Rubinstein, “Political ideas in Sienese art: the frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXI, 1958, 179-207; Uta Feldges-Henning, “The pictorial programme of the Sala della Pace: a new interpretation”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXXV, 1972, 145-162; Quentin Skinner, “Ambrogio Lorenzetti: the artist as political philosopher”, in H. Belting e D. Blume (dir.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, Munique, Hirmer Verlag, 1989, 85-103; Bram Kempers, “Gesetz und Kunst. Ambrogio Lorenzettis Fresken im Palazzo Pubblico in Siena”, in H. Belting e D. Blume (dir.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, Munique, Hirmer Verlag, 1989, 71-84; Chiara Frugoni, *A Distant City. Images of urban*

Pondo de lado a distância cronológica que as separa, bem como as brutais diferenças contextuais, semânticas e plásticas, as pinturas de Siena atribuem um grande relevo ao papel central da Justiça para o correcto governo da comunidade.<sup>32</sup> De facto, é a única Virtude representada por mais do que uma vez nestas pinturas, além de ser mencionada por sete vezes nas inscrições da Sala dos Nove.<sup>33</sup> Todo o discurso patente nestas pinturas acentua a ideia que o “Bom Governo” está associado à Justiça e a outras Virtudes, enquanto que o “Mau Governo” resulta da Injustiça e dos Vícios induzidos por influências demoníacas. O contraste entre o Bem e o Mal faz-se, em boa medida, pela oposição entre a personificação de Siena no meio das Virtudes e a figura de um tirano, autêntica epifania do Diabo, representado com chifres e caninos vampirescos, muito próximo da figura da Injustiça que Giotto pintou no soco da Capela dos Scrovegni. Tem sido sugerido que esta *Alegoria do Bom Governo* assume uma dimensão panegírica em honra das duas gerações de líderes sieneses que conseguiram manter a prosperidade desta cidade de cinquenta mil habitantes através de um sistema político republicano *sui generis*.<sup>34</sup>

Este tipo de discurso antitético encontra-se também nas personificações da Justiça (Fig. 9) e da Injustiça (Fig. 10) pintadas por Giotto na Capela

---

*experience in the medieval world*, Princeton, Princeton University Press, 1991, 118-188; Randolph Starn e Loren Partridge, *Arts of Power. Three balls of state in Italy, 1300-1600*, Berkeley, University of California Press, 1992; E. Castelnuovo (ed.), *Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo*, Milão, Electa, 1995; C. J. Campbell, “The city’s new clothes: Ambrogio Lorenzetti and the poetics of peace”, *Art Bulletin*, vol. LXXXIII, n. 2, 2001, 240-258.

<sup>32</sup> É apenas como resultado dessa harmonia que se podem desenvolver as diversas artes mecânicas, de âmbito burguês e agrícola, actividades amplamente ilustradas nestas pinturas como salientou Uta Feldges-Henning, “The pictorial programme”. Essas actividades são um sinal do orgulho cívico desta cidade-estado republicana governada por burgueses, cuja prosperidade assentava, precisamente, nesse tipo de ofícios mecânicos.

<sup>33</sup> R. Starn e L. Partridge, *Arts of Power*, 43.

<sup>34</sup> Rubinstein, “Political ideas in Sieneese art”, 189. R. Starn e L. Partridge sugerem que a antítese entre a Tirania e a República se destinava a tentar garantir a legitimidade deste último modelo político, numa época em que se considerava a monarquia como o sistema mais perfeito. Assim, se a Tirania representava o triunfo dos pecados humanos a República representava um estágio anterior onde ainda se mantinha a integridade da natureza humana, pelo que não era necessária a mudança de regime político para uma monarquia. Do mesmo modo, a *Alegoria do Mau Governo* também poderia representar os próprios impulsos interiores, e irracionais, dos Nove ou a má consciência de alguns deles. Com efeito, parece haver noção do perigo de um (ou vários) dos Nove se poder transformar facilmente num tirano, uma vez que as tensões internas mais perigosas para o governo republicano estão precisamente representadas junto da figura da Tirania, ou seja, a Soberba, a Discórdia e a Avareza. Cf. R. Starn e L. Partridge, *Arts of Power*, 21-24.



*Justiça.* Capela dos Scrovegni, Pádua  
(Giotto, inícios séc. XIV).



*Injustiça.* Capela dos Scrovegni, Pádua  
(Giotto, inícios séc. XIV).

dos Scrovegni em Pádua.<sup>35</sup> A primeira antítese é dada pelo género das personificações, sendo a Justiça representada por uma figura feminina e a Injustiça por uma figura masculina. A segunda antítese é dada pela posição das personificações, surgindo uma em posição frontal e outra em perfil. A primeira é uma figura bela, enquanto que a segunda é uma personificação monstruosa dotada de garras na mão direita. A Justiça segura uma balança com duas pequenas figuras que recompensam ou castigam outras personagens situadas nos braços do trono. Sob o trono da Justiça encontra-se um friso onde algumas figuras dançam em roda e passeiam a cavalo. No caso da Injustiça vemos uma figura sentada num trono rachado e invadido pela “selva”, com árvores e arbustos, num ambiente rochoso

<sup>35</sup> Sobre estas pinturas veja-se: Selma Pfeiffenberger, *The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua*, s. l., Dissertação de Doutoramento, 1966, Chiara Frugoni, *A Distant City*, 140-141; e Andrea Lerner, “Giotto's Virtues and Vices in the Arena Chapel: the iconography and the possible mastermind behind it”, in L. Afonso e V. Serrão, *Out of the Stream: studies in Medieval and Renaissance mural painting*, Newcastle, CSP, 2007, 291-317.

que contrasta com a arquitectura bem elaborada, artificial, da cena da Justiça. Nas mãos, em vez da balança, a Injustiça segura uma lança com um gancho na mão direita e uma espada na mão esquerda. No friso sob esta figura vemos um conjunto de cenas de violência que são gravadas directamente na rocha. Por outras palavras, estes elementos traçam uma oposição entre a “cultura/civilização” onde reina a Justiça e a “natureza/anarquia” onde reina a Injustiça.

O exemplo das pinturas de Giotto mostra-nos que o tema dos Vícios e Virtudes, e as suas ilustrações, pode ter sido uma das fontes para a *Alegoria da Justiça* apresentada no registo inferior da pintura de Monsaraz. O mesmo poderá ter ocorrido em relação a Gil Vicente, ou em relação às fontes literárias em que o mesmo se terá inspirado, pois a pormenorização dos atributos da Justiça nas suas peças parece resultar de um referente iconográfico muito concreto. Havendo o recurso a imagens, o mais provável é que as mesmas consistissem em gravuras ou pinturas onde a personificação da Justiça se encontrava representada.<sup>36</sup> Em relação a este problema, saber qual a relação entre o dramaturgo e as artes plásticas da sua época, importa agora apresentar algumas ideias e discutir os argumentos de vários autores que se debruçaram sobre este assunto.

### ***Gil Vicente e a arte manuelina***

A coincidência onomástica, cronológica e “patronal” entre Gil Vicente, dramaturgo, e Gil Vicente, ourives, levou a maior parte dos investigadores, desde Braamcamp Freire<sup>37</sup> a Paulo Pereira,<sup>38</sup> a considerarem que o autor das peças de teatro seria também o autor de diversos trabalhos de ourivesaria manuelina, desde logo da famosa Custódia de Belém. O percurso de Gil Vicente enquanto ourives, aliás, encontra-se bem documentado. A Custódia foi uma encomenda directa de D. Manuel que manteve o ourives natural de Guimarães (ou da Beira) ocupado durante três anos (1503-06).<sup>39</sup> O

<sup>36</sup> Dagoberto Markl considera haver uma forte probabilidade de Gil Vicente também ter sido gravador, o que lhe daria acesso a muitas fontes visuais deste tipo. Cf. D. Markl, *O Renascimento*, vol. 6, *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Alfa, 1986, 151.

<sup>37</sup> Anselmo Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente. Trovador, mestre da balança*, 2ª ed., Lisboa, Revista Ocidente Editora, 1944.

<sup>38</sup> Paulo Pereira, “Gil Vicente e a contaminação das artes”, in AAVV, *Temas Vicentinos. Actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente*, Lisboa, Icalp, 1992, 101-137.

<sup>39</sup> Conforme consta do testamento do rei D. Manuel. Cf. Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente*, 67-70.

mesmo monarca nomeou-o em 1509 oficial e vedor das obras de ouro e prata do Mosteiro de Belém, do Convento de Cristo em Tomar e do Hospital de Todos os Santos em Lisboa.<sup>40</sup> Em 1513 é nomeado Mestre da Balança da Casa da Moeda da cidade de Lisboa,<sup>41</sup> título que trespassa em 1517.<sup>42</sup> Tudo isto ao mesmo tempo que mantém uma estreita proximidade à corte, designadamente junto da rainha viúva D. Leonor, de quem era ourives pessoal pelo menos desde 1509.<sup>43</sup>

Os serviços prestados à corte alargavam-se também à produção teatral, primeiro ao serviço da rainha D. Leonor, depois ao serviço de D. Manuel e finalmente, após 1521, ao serviço de D. João III.<sup>44</sup> Durante esse período é bastante provável que Gil Vicente tenha concebido entradas régias e vários programas festivos para a corte, como sucedeu com a entrada régia de Janeiro de 1521.<sup>45</sup> Numa altura em que não existia a “profissão” de dramaturgo, Gil Vicente deve ter sido uma espécie de oficial do palácio, um “dramaturgo-artesão-funcionário”, conforme propõe Stephen Reckert.<sup>46</sup> Alguém “com responsabilidades e atribuições claramente definidas e até algum tanto rotineiras”.<sup>47</sup> O seu papel teria sido o de uma espécie de “Mestre de Cerimónias del-rei D. Manuel, encarregado de dar a necessária pompa às grandes festas profanas e religiosas do ano”.<sup>48</sup> Caso o ourives e o dramaturgo fossem duas figuras diferentes as folhas de pagamento da corte deveriam fazer a distinção entre dois oficiais igualmente dotados de elevado prestígio. Para evitar problemas de homonímia o mais correcto

---

<sup>40</sup> Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente*, 517. Sobre o trabalho do ourives veja-se também Nuno V. Silva, “A ourivesaria no período manuelino”, in P. Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. II, s.l., Círculo de Leitores, 1995, 182-84.

<sup>41</sup> Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente*, 31 e 517-518.

<sup>42</sup> Idem, 29 e 520-521.

<sup>43</sup> Idem, 29.

<sup>44</sup> Idem, 163.

<sup>45</sup> Um acontecimento cuidadosamente preparado por D. Manuel, pelo menos desde Novembro de 1520, altura em que o rei manda os vereadores de Lisboa coordenarem-se com Gil Vicente para que a dita entrada régia ocorresse da melhor forma, incluindo a realização de autos. No início de Dezembro, há uma referência a pinturas que Gil Vicente teria mostrado aos vereadores onde estariam parte dos seus planos para a entrada régia. Idem, 521-522.

<sup>46</sup> S. Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, IN-CM, 1983, 52. No alvará de 1509, em que é nomeado vedor das obras de ouro e prata, D. Manuel refere-se a Gil Vicente como ourives de D. Leonor e como seu funcionário. Depreende-se que Gil Vicente é uma pessoa que “faz [bem] em todas as outras cousas [além da ourivesaria] em que o emcareguamos”, in Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente*, 517.

<sup>47</sup> S. Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, 51.

<sup>48</sup> Ibidem.

teria sido acrescentar outro apelido, uma alcunha ou a função de cada um. Porém, a verdade é que não existe nenhuma diferenciação conhecida. Gil Vicente é referido como “ourives da rainha”, “mestre da balança”, “procurador dos mesteres” ou muito simplesmente apenas como Gil Vicente, solução ocasional até 1517 e permanente a partir desse ano, altura em que trespassou o título de mestre da balança.<sup>49</sup>

Por estes motivos, reveste-se da maior importância o único elemento documental que permite associar à mesma pessoa os ofícios de ourives e dramaturgo, um dado amplamente escrutinado por Braamcamp Freire. Trata-se da informação que se encontra no verso da folha 20 do Livro 42 da Chancelaria de D. Manuel, onde está registada a carta régia, datada de 4 de Fevereiro de 1513, que nomeia Gil Vicente para o cargo de mestre da balança da moeda de Lisboa. No alto da folha, numa zona destinada a anotações encontra-se a seguinte frase: “Gil Vicente Trovador Mestre da Balança”.<sup>50</sup> Segundo Braamcamp Freire, este tipo de notas era frequente nos livros em questão e destinava-se a facilitar o acesso ao conteúdo dos diferentes diplomas régios por parte dos funcionários da chancelaria, funcionando quase como um índice. Deste modo, existe pelo menos uma informação escrita, datável do século XVI, onde o dramaturgo e o ourives são identificados como um só indivíduo. Importa sublinhar, neste ponto, que desde os inícios do século XV que os artistas de corte eram cada vez mais polivalentes, organizando festas, espectáculos e obras efémeras.<sup>51</sup>

Apesar de todos os factos e argumentos esgrimidos por Braamcamp Freire, a verdade é que ainda subsiste algum cepticismo em relação à ideia de Gil Vicente ter exercido as suas actividades em simultâneo. De facto, excluindo a referida anotação marginal, não existe nenhum outro dado documental que demonstre esta associação de forma indiscutível. Mais estranho do que isso, porém, é verificar que na extensa produção do dramaturgo não existe qualquer referência que permita perceber estarmos diante o trabalho de um autor que também era ourives.<sup>52</sup> Autores

<sup>49</sup> Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente*, 29.

<sup>50</sup> Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente*, 35.

<sup>51</sup> Martin Warnke, *L'Artiste et la Cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1989. No caso de Gil Vicente, esta polivalência é sublinhada por Maria José Palla, referindo que tal como os autos de Gil Vicente estreiam em datas chave da vida da corte portuguesa, como nascimentos, casamentos e óbitos, também deveria ter cabido ao dramaturgo a organização de entradas régias e de actividades festivas de corte. Cf. M. J. Palla, *A Palavra e a Imagem. Ensaio sobre Gil Vicente e a pintura quincentista*, Lisboa, Estampa, 1996, 16.

<sup>52</sup> Nem referências directas nem indirectas. Estranhamente, verificamos que as referências a peças de ourivesaria sacra e de joalharia nos autos de Gil Vicente são perfeitamente

como Paul Teyssier,<sup>53</sup> Fernando de Mello Moser,<sup>54</sup> Stephen Reckert,<sup>55</sup> João Nuno Machado<sup>56</sup> e Paulo Pereira<sup>57</sup> procuraram afinidades entre a obra do dramaturgo e a arte manuelina *at large*. Alguns destes investigadores procuraram aí apenas pistas para compreender melhor uma ou outra passagem das peças de Gil Vicente, como sucedeu com Mário Martins<sup>58</sup> ao analisar a iconografia da Árvore de Jessé ou com Fernando Moser<sup>59</sup> ao analisar a iconografia da Missa de S. Gregório e a liturgia da Semana Santa, mas outros procuram pistas que provassem a participação de Gil Vicente nas artes plásticas manuelinas. Em nossa opinião, porém, este segundo tipo de abordagem apenas pode provar que as afinidades encontradas resultam da pertença à mesma cultura e época. Por isso, apesar de estarmos convencidos pelos argumentos de Braamcamp Freire em como Gil Vicente foi, simultaneamente, dramaturgo e ourives (talvez diminuindo o peso da segunda actividade para se centrar na primeira, à medida que o tempo passava), parece-nos demasiado forçado atribuir a Gil Vicente a autoria

---

banais e genéricas, não parecendo resultar de nenhum conhecimento técnico associado a este ofício, pelo que discordamos da opinião expressa por Stephen Reckert a respeito deste assunto em concreto. Cf. S. Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, 17. De acordo com o levantamento de Maria J. Palla, apenas são referidos anéis, pulseiras, colares e firmas, além de um ou outro crucifixo. No caso das jóias, importa referir que nas peças de Gil Vicente elas estão associadas ao pecado e à sedução e podem corromper a alma. Por isso, M. J. Palla não só considera que “quer Gil Vicente fosse ourives ou não, poucas vezes se refere a objectos de ourivesaria”, como “nada, na sua obra teatral, nos permite confirmar ou infirmar a tese segundo a qual Gil Vicente teria sido ourives”. Cf. M. J. Palla, *Do Essencial e do Supérfluo. Estudo lexical do traje e adornos em Gil Vicente*, Lisboa, Estampa, 1992, 188 e 192.

- <sup>53</sup> Paul Teyssier, *Gil Vicente. O autor e a obra*, Lisboa, Icalp, 1985 (1ª ed. 1982), 12.
- <sup>54</sup> Fernando Mello Moser, “Liturgia e iconografia na interpretação do Auto da Alma”, sep. *Revista da Faculdade de Letras*, III série, n. 6, 1966, 3-29.
- <sup>55</sup> Este autor sublinha, por exemplo, o recurso a “conhecimentos especializados de iconografia religiosas” por parte de Gil Vicente e compara a composição da peça *Sibília Cassandra* – com a convocação das personagens que simbolizam as quatro estações, os rios e montanhas, os reinos animal e vegetal, e toda a hierarquia angélica em torno de Cristo – à “rosácea de uma catedral”. S. Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, 54, 72-73 e 22. Considera ainda que as peças “*A Sibília Cassandra* e a *Obra da Geração Humana* têm motivos sugeridos pelas fachadas de Tomar e da Batalha, respectivamente (...) parecendo evocar as séries de santos, profetas, anjos e monarcas que desfilam pelas paredes de incontáveis igrejas medievais”, idem, 73.
- <sup>56</sup> João N. Machado, *A Imagem do Teatro: iconografia do teatro de Gil Vicente*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2005.
- <sup>57</sup> Paulo Pereira, “Gil Vicente e a contaminação das artes”, 101-137.
- <sup>58</sup> M. Martins, “A Árvore de Jessé e a canção final do *Auto da Feira*”, in AAVV, *Temas Vicentinos. Actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente*, Lisboa, Icalp, 1992, 81-86.
- <sup>59</sup> F. M. Moser, “Liturgia e iconografia”.

dos programas dos portais de algumas das principais obras manuelinas, como foi proposto por João Barreira<sup>60</sup> e Paulo Pereira.<sup>61</sup> Com efeito, estes historiadores atribuíram ao ourives-dramaturgo a autoria dos programas dos portais sul de Belém e de Tomar baseando-se nas afinidades entre esses portais e os conteúdos de alguns autos de Gil Vicente, bem como no facto de Gil Vicente ser por essa mesma altura o vedor dos trabalhos de ourivesaria dos dois cenóbios.

Esta estratégia destinada a apurar a dupla personalidade artística de Gil Vicente através da identificação de correspondências entre as obras do dramaturgo, o seu trabalho como ourives e o seu potencial envolvimento nos referidos estaleiros manuelinos tem-se revelado, em nossa opinião, pouco conclusiva. Um bom exemplo deste impasse é dado pela própria Custódia de Belém. Como se sabe, a iconografia da Custódia assenta na interacção entre o Antigo e o Novo Testamento, entre os Profetas e os Apóstolos. Esta solução foi encarada como um equivalente plástico dos textos de Gil Vicente onde estas mesmas figuras surgem como personagens, actuando lado a lado ou sequencialmente na mesma peça. A pergunta a fazer, porém, consiste em saber se os pontos de contacto identificados não serão antes o resultado, essencialmente, da participação na cultura artística e literária da época e do próprio ambiente vivido na corte manuelina. Paulo Pereira sublinha que existem ligações muito fortes entre Gil Vicente e a arte manuelina, em especial na partilha de um imaginário comum que recorre ao folclore, às tradições populares, à literatura oral e à arte profana.<sup>62</sup> Segundo o autor, os exemplos desta partilha encontram-se sobretudo na referência a seres fabulosos (ex., sereias, homens silvestres, Cavaleiro do Cisne),<sup>63</sup> na mitografia imaginária das origens (ex., gigantes, antepassados

<sup>60</sup> J. Barreira, “O simbolismo icónico na arte manuelina”, in *Arte Portuguesa. Evolução estética*, Lisboa, Excelsior, s.d., 196

<sup>61</sup> P. Pereira, “Gil Vicente e a contaminação das artes”, 116. P. Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei: Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, Instituto de História da Arte / FLUC, 1990, 168-169.

<sup>62</sup> Paulo Pereira, “Gil Vicente e a contaminação das artes”, 101-102.

<sup>63</sup> Idem, 102-105. Presenças verificadas no *Auto das Fadas*, *Dom Duardos*, *Auto da Festa*, *Triunfo do Inverno*, *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, etc. Ao nível da arte manuelina, as sereias encontram-se no retábulo da Sé Velha de Coimbra, das “Casas Pintadas” de Évora, das iluminuras da *Leitura Nova*, enquanto os homens silvestres aparecem em gárgulas, no mesmo retábulo de Coimbra, nos painéis de estuques da Charola do Convento de Cristo, no Livro de Horas do Infante D. Fernando, entre outras obras realizadas no período manuelino. Sobre o homem silvestre e os gigantes veja-se também A. C. Leite e P. Pereira, “São João verde, o Selvagem e o Gigante em Gil Vicente – apontamento iconológico”, in AAVV, *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991, 371-387.

bíblicos)<sup>64</sup> e nas moralidades satíricas (ex., personagens grosseiras, loucos, parvos).<sup>65</sup> Ou seja, existe um conjunto de temas e ideias que são comuns às obras de Gil Vicente e à cultura literária e artística do seu tempo.

Paulo Pereira destacou, e bem, que uma das características fundamentais da arte manuelina diz respeito a uma certa contaminação entre gêneros artísticos, usando-se na arquitectura elementos que provêm dos ofícios mecânicos, designadamente da passamanaria, da tecelagem, da cordoaria, da tipografia ou das artes dos metais.<sup>66</sup> O manuelino representa também uma contaminação entre elementos naturais e elementos humanos, como se fosse uma “Ordem Rústica”, como lhe chamou Paulo Pereira.<sup>67</sup> Na arquitectura manuelina as colunas dão lugar a troncos e corais, as molduras são substituídas por cordames e os tradicionais elementos micro-arquitectónicos como baldaquinos e mísulas são substituídos por elementos vegetalistas. Nos casos mais exuberantes onde as artes se cruzam e onde a fantasia da arquitectura é mais elaborada e cenográfica, parece haver a intenção, conforme referiu Paulo Pereira, de se “pôr em pedra algo que o teatro punha em cena”.<sup>68</sup> Porém, pelos motivos que iremos expor na conclusão deste trabalho, parece-nos demasiado redutor atribuir a um único indivíduo os créditos de toda a criatividade plástica e toda a exuberância cenográfica da arquitectura manuelina, como por vezes é sugerido de forma explícita ou velada em certos trabalhos dos autores que temos vindo a tratar.

## Conclusão

Neste estudo tentámos mostrar como a semelhança entre a descrição e caracterização da Justiça que surge em certas peças de Gil Vicente e a representação alegórica da mesma na pintura mural de Monsaraz não implicou uma intervenção directa do dramaturgo. Generalizando a partir

---

<sup>64</sup> P. Pereira, “Gil Vicente e a contaminação das artes”, 106-110. Presenças verificadas no *Auto da Lusitânia*, *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, etc. Um aspecto claramente em linha com a política de refundação cultural e simbólica do reino realizada por D. Manuel, desde logo na restauração dos túmulos dos dois primeiros reis portugueses, no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, passando pela recuperação da memória e do passado português através das novas cópias das crónicas da primeira dinastia e por todo o levantamento documental associado ao espírito da Leitura Nova.

<sup>65</sup> Idem, 111. cuja presença na arte manuelina se verifica na marginália, nomeadamente nas misericórdias de cadeirais e na iluminura.

<sup>66</sup> Idem, 119. E do mesmo autor *A Obra Silvestre*, 26-28.

<sup>67</sup> Ibidem.

<sup>68</sup> P. Pereira, “Gil Vicente e a contaminação das artes”, 119.

deste caso, podemos afirmar que não é necessária a participação do mesmo autor para que surjam obras de arte com fortes pontos de contacto com os textos de Gil Vicente. Há afinidades que são ditadas pela vivência na mesma época e no mesmo ambiente cultural. Além disso, o manuelino caracterizou-se por uma certa “contaminação das artes”, conforme destacou o próprio Paulo Pereira, pelo que se tornaram mais abertas as fronteiras entre as diferentes artes, incluindo o teatro, a literatura e as artes industriais.

Por estas razões, merece-nos alguma desconfiança a possibilidade de Gil Vicente ter sido uma espécie de programador iconográfico activo nos mosteiros de Tomar e Belém. É verdade que o discurso dos portais meridionais das igrejas dos dois monumentos e da célebre janela da fachada poente assenta em concordâncias tipológicas que envolvem Profetas, Sibilas, Apóstolos, Doutores da Igreja, além da Virgem e de Cristo, o que recorda a activa participação destas personagens em várias peças do dramaturgo. É verdade que Gil Vicente era o administrador das despesas referentes à ourivesaria desses dois conjuntos religiosos desde 1509. E é verdade também que a célebre janela de Tomar pode ser vista como uma monumental peça de ourivesaria.<sup>69</sup> Não menos importante, do ponto de vista intelectual trata-se de uma teoria muito estimulante e sedutora. No entanto, parece-nos que em vez de vermos Gil Vicente como o único autor único, isolado, destes e de outros programas congéneres, devemos antes imaginá-lo, em contrapartida, como um interlocutor privilegiado dos responsáveis dos maiores estaleiros manuelinos e com os quais tanto pode ter aprendido<sup>70</sup> como pode ter ensinado. Seria um artista e dramaturgo disponível para colaborar com os seus pares,<sup>71</sup> tendo a vantagem de também ter sido ourives e de ter a capacidade de conceber programas semelhantes aos discursos da escultura arquitectónica. De facto, entre outros óbices, seria simplista atribuir todo o trabalho criativo a um só indivíduo, desvalorizando por completo a capacidade inventiva de mestres como os irmãos Arruda ou João de Castilho, cuja obra foi bem mais extensa do que a realizada nestes dois locais. Por isso, parece-nos inconsequente

<sup>69</sup> Idem, 115 e 119.

<sup>70</sup> A aprendizagem poderia ter-se dado também em obras anteriores ao período manuelino. Por exemplo, o discurso iconográfico da fachada axial do mosteiro da Batalha foi considerado por Stephen Reckert como uma obra onde o dramaturgo poderia ter encontrado potencial matéria de inspiração. Cf. S. Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, 73.

<sup>71</sup> Podemos tomar como exemplo a rede de relações sociais do seu próprio filho, Belchior Vicente, surgindo como testemunha de apoio num requerimento apresentado em 1540 ao rei pelo pintor Garcia Fernandes, tendo como outras testemunhas os pintores Cristóvão de Figueiredo e Jorge Afonso. Cf. Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente*, 525-530.

identificar o pensamento artístico de Gil Vicente em obras que recorrem ao discurso tipológico, isto é à concordância e complementaridade entre o Antigo e o Novo Testamento, ou em elementos figurativos que pertencem ao imaginário da época. Este tipo de discurso e de imaginário resultou da cultura do tempo e não foi um exclusivo de qualquer autor em particular. Mesmo num local tão afastado como Bragança, por exemplo, é possível encontrar obras realizadas na mesma época que possuem uma estrutura assente em concordâncias tipológicas sem que isso implique a presença de Gil Vicente. Referimo-nos, em concreto, aos frescos da igreja de S. Francisco de Bragança, onde os Profetas do Antigo Testamento servem de sustentação ao discurso dos registos superiores relacionados com o Novo Testamento e com a representação de Virtudes cristãs defendendo uma fortaleza.<sup>72</sup> Em suma, parece-nos claro que as afinidades entre o trabalho de Gil Vicente, seja como ourives seja como dramaturgo, e a arte manuelina resultam, essencialmente, da partilha dos mesmos valores, das mesmas referências e, sobretudo, dos mesmos públicos, mais receptivos a determinados tipos de discurso do que a outros.

---

<sup>72</sup> Sobre estas pinturas veja-se Luís U. Afonso, *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, dissertação de doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa, vol. 2, 2006, 140-151.



# Sentença de vida casamento, literatura e realidade em *O Condenado* de Camilo

Cristina A.M.de Marinho  
Universidade do Porto

«Eu tinha umas asas brancas,  
Asas que um anjo me deu,  
Que, em me eu cansando da Terra,  
Batia-as, voava ao céu.»

*Almeida Garrett*<sup>1</sup>

O diálogo daquele que Luiz Francisco Rebello considera «o *último grande drama do teatro romântico português*»<sup>2</sup> com a vida, precisamente com circunstâncias históricas, parece anunciar-se em complexidade, para além da já de si densa, dita perigosa, continuidade entre a leitura do Romantismo e a apropriação existencial dos seus heróis que a convenção teatral, dentro e fora de cena, só acentuaria<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> ALMEIDA GARRETT João Baptista da Silva Leitão de, *Obras*, Porto, Lello e Irmão, s.d., volume II, XIX, «*As minbas asas*», p.125.

<sup>2</sup> BRANCO Camilo Castelo, *Patologia do Casamento, O Morgado de Fafe em Lisboa, O Condenado, com prefácio e organização de Luiz Francisco Rebello*, Lisboa, Parceria A.M.Pereira, 2001, «Introdução», p.20:

«(...) Interesse que, por outro lado, não é apenas de ordem histórica ou documental \_ **O Condenado** é o último grande drama do teatro romântico português; um ano depois, as Conferências Democráticas do Casino iriam promover o realismo como nova expressão literária, e nelas um dos conferencistas, Augusto Soromenho, denunciaria esse teatro como **perverso, corrupto, falso e falto de probidade intelectual**. (...)»

<sup>3</sup> Camilo Castelo Branco, em *Bohemia do Espirito*, Porto, Livraria Civilização, 1886, na página 78, propõe o debate sobre a acção degradante da literatura sobre a conduta social, na tónica feminina, entre Antonio de Castro e o Conde. Retomaremos adiante em análise o que destacamos já:

«(...) Conde

*Os romances nada ensinam bom nem máo. Os livros perversos é a sociedade que os ensina aos romancistas, não são os romancistas que os inventam para darem à sociedae noticias de crimes inauditos.*

(...)»

Escrita madura, **O Condenado** ter-se-à longamente ensaiado na dramaticidade da também criação romanesca<sup>4</sup>, fértil, e não se querendo dissociar<sup>5</sup>, no plano temático, do uxoricídio perpretado pelo deputado José Cardoso Vieira de Castro, amigo de Camilo nas horas amargas da perseguição por adultério, supera-o na elevação livre de quem, interrogando os «*profundos arcanos do coração humano*»<sup>6</sup>, se pode surpreender ou fingir, na distância entre intencionalidade, invenção e recepção, do interior da sua própria arte. A crítica viu na evocação teatral da morte de Martha de Villalobos a da própria esposa do ilustre deputado, do mesmo modo lenta e dolorosamente envenenada pelo seu amantíssimo marido, enredo que do crime real Camilo jurará ao chorado amigo só quis retirar «*hypotheses*,

<sup>4</sup> Eduardo Lourenço destaca a matriz teatral de toda a criação camiliana, em «*O Tempo de Camilo ou a ficção no país das lágrimas*», pp.815-816, in **Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos ( 24-29 de Junho de 1994)**, Coimbra, 1994.

<sup>5</sup> A análise da **Correspondência Epistolar entre José Cardoso Vieira de Castro e Camillo Castello Branco**, Porto, Rio de Janeiro, 1874, oferece reflexões que suscitam interpretação ao longo da nossa exposição. A tensão confessada entre facto inspirador e criação literária assume matizes diversos. Assim, Camilo dirá que, p.58, tomo II, «*O meu drama está mal tecido; mas há por lá dores, que é mais duradouro condão que o do estylo*», nota ainda, desiludido, que mereceria o elogio de Vieira de Castro «*se eu houvesse escripto o drama como eu sei que o podia fazer, cheio de inspirações da tua desgraça .*» Na página 81, tomo II, considera:

«*Tenho diante de mim dous invencíveis empeços: um e principal o sagrado respeito que não deixava transferir d`abi para um palco um homem como tu; o outro era o medo que a gentalha infamasse o escripto com as vaias da especulação. Desviei-me muito de ti, e apaguei no meu espirito quanto pude a tragica poesia que paira sobre um tumulto. Bem viste que fiz gravitar a acção do drama para uma filha com que eu quis affrontar a suspeita de queeu ia pintar-te, a par e não sei que infame. (...)*»

<sup>6</sup> Vide **Folhetim A José Cardoso Vieira de Castro, Golgotha**:

«*Ergue a fronte abatida. Chora, mas chora aos pés de Deus. És culpado aos olhos do mundo, d`este mundo que ri e escarnece do mais atroz e pungente infortunio, e que collaborou indirectamente nas tuas acções; mas estás innocente, perante aquelles que conbecem os profundos arcanos coração humano.*»

Afigura-se curiosa a notícia que **O Primeiro de Janeiro** inclui sobre o uxoricídio:

«*(...) De José Cardoso Vieira de Castro não fallemos tambem; o seu proceder será avaliado pela justiça.*

*Aguardemos o seu veredictum. (...)*

*Como se sabe, Garrett / sobrinho do escritor Almeida Garrett/ foi a origem de todos esses graves acontecimentos d`ha pouco; foi elle que abusando da intimidade e confiança de Vieira de Castro, levou ao lar domestico a deshonra e a infamia.*

*Não podemos deixar de extranhar aqui essa intimidade e confiança de Vieira de Castro com um homem desde ha muito conbecido pela sua perversidade e baixeza moral.*

*Pois onde ha familia pode admittir-se um devasso e um infame, como este, já conbecido como origem de desgraças e discordias entre algumas familias? Aqui só podia andar a boa fê de Vieira de Castro. (...)*»

*pretextos, inquadrações em que o dramaturgo ou romancista busca mostrar as correlações da tua catástrofe*»<sup>7</sup>. Na verdade, o crime despertou na imprensa epocal todo um debate sobre a legitimidade de matar a adúltera, assim como produção folhetinesca que directamente remetia para o caso Vieira de Castro, a crítica teatral aproxima, em geral, o fogoso orador do degredado da peça, jornais de Lisboa ajuizam do prejuízo que a peça traz ao processo do uxoricida, receio que a actriz Lucinda Simões viria a exprimir quando a gravosa sentença veio a ser proferida<sup>8</sup>. Se Camilo quis entregar «em pessoa /.../ a cada jurado um exemplar com dedicatória», por isso se aplicava na velocidade de composição, evidenciava intenção de nexos e ajuda no processo judicial que, com a opinião pública, interpelará a peça, num efeito teatral caleidoscópico: o crime, a prisão do criminoso, as diligências judiciais prévias, enquanto espectáculo; a encenação, de resto convencional, do próprio julgamento de Vieira de Castro; a exploração folhetinesca, por um lado, o debate social, nomeadamente jornalístico, como eco da própria representação das reacções do público dos Teatros, por outro, em cima do momento dos factos consubstanciando-se com estes. Vieira de Castro saberá encontrar a intersecção dos planos, quando nota ao escritor que «os vinte anos de degredo dão a entender que era a sentença que se esperava para mim»<sup>9</sup>, Camilo pede «perdão pelos desgostos novos que o meu drama te está grangeando», admite o seu espanto, pois «o que abi / Jornal do Comercio / se diz do drama é tudo quanto eu não podia imaginar»<sup>10</sup>, referindo a negatividade, facto curioso, da imprensa

<sup>7</sup> Idem, *Correspondência Epistolar entre José Cardoso Vieira de Castro e Camillo Castello Branco*, ed. cit., tomo II, pp. 81.

<sup>8</sup> Ana Paula Costa Oliveira, sob a nossa orientação, procedeu ao levantamento documental de folhetins, inspirados no uxoricídio de Vieira de Castro, e de crítica teatral relativa à representação da peça em estudo, in *O Condenado de Camillo Castello Branco, Laços do Teatro e da Vida, Dissertação de Mestrado em Texto Dramático*, Porto, Faculdade de Letras do Porto, 2007. Vide ponto 4.2 *Entre o ciúme e a defesa da honra- a discussão pública em folhetim* e ponto 4.4. *Laços do Teatro e da Vida em O condenado*, com destaque para todo o apêndice final, respectivamente, pp.103-115, pp.125-133 e p.153.

<sup>9</sup> *Correspondência entre José Vieira de Castro e Camillo Castello Branco*, ed. cit., vol. I, p.168. Na mesma obra, na página 60, Camilo manifesta o desejo de entregar a peça aos jurados. Neste sentido, Lucinda Simões, que desempenhou o papel de Eugénia, concluiu, na obra *Memórias, Factos e Impressões*, Rio de Janeiro, SA Litho-Typographia Fluminense, 1824, p.82, que foi «peça escrita com intenção agressiva, contra os juizes do processo de Vieira de Castro. Mas como o processo estava ainda na Relação, o resultado foi que, em vez de dez annos de degredo, dados na primeira instância, augmentaram no segundo tribunal, mais 5, e ficaram sendo quinze annos. Foi uma imprudência de Camillo, que custou caro ao pobre réo.»

<sup>10</sup> *Ibidem*, volume II, p.89.

de Lisboa. Pelo contrário, no Porto, respondendo ao estrondoso êxito de récitas sucessivas no Teatro Baquet, **O Primeiro de Janeiro** sauda «o *brilhantíssimo drama de Camillo Castello Branco*» que observa «os moldes *eternos da vida real*», ressaltando, contudo, o desempenho dos actores: o Visconde de Vasconcellos teria estado longe do «*sofrimento inteligente e consciente*»; Rodrigo exprimiria mal o afecto pela esposa; teria sido desagradável a cena inicial dos criados; Gavião Aranha não teria tido no actor Amaral «*todo o seu verdadeiro relevo e personalidade*»; Eugénia, excepção, encontraria em Lucinda Simões excelência «*d`expressão e d`attitude*»; refere-se a falta de rigor discursivo dos actores Emília Eduarda e de Taborda<sup>11</sup>. Tomam especial interesse as considerações sobre Jorge de Mendanha, «*vulto homérico do drama*», que exige do actor a justa medida entre sublime e ridículo, capaz de causar «*impressão severa e pathetica*», ao nível de um Romeiro de Garrett, desejando o jornalista salientar a dignidade do criminoso – dos dois... – neste relevo da reprovação de um actor de quem «*só a figura condizia com a personagem*» para destacar mais «*a besta-fera*» do que a severidade da nobre tragédia. Ainda, a deambulação folhetinesca definitivamente fractura consciência e sociedade, em pleno teatro desta, mais um efeito de *mise en abîme*, num outro sobre o qual este se funda, concatenado de modo imperceptível, denúncia frontal da superficial justiça dos homens sobre matéria divina, natureza transcendente do matrimónio que o mundo esgota no conceito espectacular, farsico, da fidelidade. Nesse plano, até o espectáculo da intimidade multiplica, em espelho barroco, os palcos de um crime que não se explicita nunca, na reserva superior da dignidade mínima da adúltera que o esposo salvaguardará até ao fim, qual *bienséance* do sangue que se derrama, mas que se afasta da boca de cena, assim como a publicação, mediatização do discurso interior, das convulsões da sua consciência. A omissão do adultério constitui um silêncio que grita em todo o processo judicial<sup>12</sup>, vazio de certa forma

<sup>11</sup> Vide Ana Paula Costa Oliveira, **O Condenado de Camilo Castelo Branco Laços do Teatro e da Vida**, ed. cit., pp-129-132. A autora cita longamente **O Primeiro de Janeiro** de 2 de Dezembro de 1870 para destacar a consideração da nobreza do criminoso: «*(...) vinte annos nos presidios d`Africa, sob a inclemência daquelles ares e das recordações lacerantes da maxima angustia que pode soffrer um homem com a intelligencia lucidissima do seu amor e do opprobrio por esse amor, roçaram nos lábios com a esponja de fel. (...) Tamanhas desgraças como lhe cingiram uma aureola sagrada, e tocaram-no de não sei quê mysterioso e excepcional que assignala entre os outros. (...)*»

<sup>12</sup> **Processo e Julgamento de José Cardoso Vieira de Castro**, Lisboa, Imprensa Nacional Editores, 1870. Durante os julgamentos, o advogado de defesa, Jayme Moniz, estrondosamente aplaudido pelo público, atento à sua eloquência, e Vieira de Castro, p.79, nunca explicita o adultério: «*Juiz- Quais foram os motivos que teve para proceder assim?*»

deixa adivinhar a encenação de uma honra superior que só por si resgata a própria mancha conjugal, dois crimes, tensão que a acção literária projectará noutras tensões intrínsecas que **O Condenado** suscitará, para além da que emerge entre o discurso. **O Primeiro de Janeiro**, louvando a ajuda do escritor, e o seu distanciamento, Camilo recusando, enfático, a identificação do parlamentar com o desterrado<sup>13</sup>. Mais linear na integração da ocorrência, o folhetim invoca o «*pobre martyr*» expresso na dedicatória «*A José Cardoso Vieira de Castro*» e contém os dados da complexidade da criação dramática ao indicar a multidirecção do juízo sobre o facto:

*«(...) Ergue a fronte abatida. Chora, mas chora aos pés de Deus. És culpado aos olhos do mundo, d'este mundo que ri e escarnece do mais atroz e pungente infortunio, e que collaborou indirectamente nas tuas acções; mas estás innocente, perante aquelles que conbecem os profundos arcanos do coração humano. (...)»<sup>14</sup>*

O Folhetim, intitulado sugestivamente **O Condenado**, cruza as vozes críticas para celebrar a perfeição artística de uma peça que nela quis desmaiar o imperdoável envolto no «*sol da arte*», desmisticando uma estratégia reprovável. Examina o direito penal, o direito de – o marido... –

---

*Réu- commovido- Uma catástrophe que eu não posso explicar.» (...) O Réu durante todo o interrogatório esteve succumbido, e as suas palavras produziram geral commoção.»*

<sup>13</sup> Vide **O Primeiro de Janeiro**, 6 de Dezembro de 1870. Aqui se regista, com apreço por Camilo, a solidariedade que este demonstrou com esta peça para com Vieira de Castro e o conforto desta amizade em momentos de injusta condenação moral.

Na **Correspondência entre Camillo Castello Branco e José Vieira de Castro**, ed. cit., vol. II, p.81, Camilo insistirá junto do amigo, reagindo ao efeito aparentemente inesperado da sua obra:

*«(...) Repito: eu não quis contar a tua desventura nem no **Condenado** nem n'este folheto. N'aquelle criei o que quer que fosse que defrontasse um caso verosímil e desse ares de analogia com o verdadeiro. Na narrativa, aceitei uma história que julgo verdadeira, e eu me parece bem trazida ao intento. Se n'este ou noutra escripto eu intentasse bosquejar muito em sombra a snr<sup>a</sup> D. Claudina havia de vestir-lhe a memoria de lutos molbados de piedosas lágrimas; mas a severidade não inclinaria reverente a cabeça diante do seu tumulo. Ora, por isso mesmo que eu o não podia fazer, é que, de todo em todo, abstrahi de referencias reprováveis a tal senhora a quem tu hás de perdoar primeiro do que teus amigos. Que a sociedade esgravate nos meus dous escriptos referencias, personalizações, pontarias cobardes, embora; mas tu, meu amigo, não debes abi ver senão hypotheses, pretextos, inquadrações em que o dramaturgo ou romancista busca mostrar as correlações da tua catastrophe.»*

<sup>14</sup> Vide apêndice documental na tese citada de Ana Paula Costa Oliveira. Neste folhetim, o autor manifesta «*confiança na justiça e no julgamento de Deus e dos homens.*» \_ no fundo, estimulando-a obviamente\_ e acentua a utilidade social do orador, insinuando o seu regresso na vida política, o que de algum modo afastaria a esperada condenação ao degredo, num jogo claro de diálogo com as expectativas da realidade. Este apêndice inclui os folhetins que seguidamente citamos.

matar ao surpreender o adultério em flagrante, avança em abstracto na afirmação de que a *«justiça, incarnada organizada representada, em sua expressão indefectível e puríssima, no par conjugal, padeceu a maxima violação, foi rota e despedaçada infamemente pelo esposo infiel e pelo seu cúmplice»*, regressa à definição de género para, em coerência, subjugar a esposa ao esposo sem ambiguidade, porque *«a mulher não soffre confronto ao homem quanto á potencia e alcance de faculdades, manifestadas já na ordem industrial e economica, já na ordem politica, philosophica e litteraria, já na ordem juridica»*. Conclui que, tendo a literatura a execrável desculpa de exprimir a sociedade, ela exalta *«o adulterio, a prostituição, os mysterios d`alcova, estas claras e luminosas virtudes das decadencias, da podridão e esphacelamento moral»* e o autor legitima o crime de Jorge de Mendanha que *«a santidade e mais excellencias indisputaveis da união conjugal»* justificam, na desejável excepção do primeiro mandamento; se as legislações unanimemente vêm no adultério mero crime particular, defesa com que Molière scandalizou em **L'Ecole des Femmes**<sup>15</sup>, o folhetinista recua à Antiguidade para agravar *«a violação de todas as leis divinas e humanas, um crime que é a synthese e acropole de todos os crimes, abrangendo a um tempo calumnia, traição, espoliação, parricidio e sacrilegio»*. Assim, a separação dos cônjugues seria insuficiente e o uxoricida deverá ser absolvido, *«apagando-lhe da frente a mancha de sangue, que as illusões d`uma sensibilidade exaltada e doentia apontavam lá!»,* já que o ideal do matrimónio foi ultrajado, diverso *«da poesia erotica, com um sentimento ephemero, mero episodio no drama da vida humana»*: o elogio na construção da personagem de Jorge de Mendanha, *«um d`esses tolerantes pelo sentimento e pela razão», «sem a philosophia estreita e sem entranhas de moralista secco e birto»,* prepara a salvação de Vieira de Castro. Matar o infeliz constitui, então, obrigação moral, acto de valentia de quem recusa *«viver infamado e deshonrado embora sob o beneplacito*

<sup>15</sup> Vide longo discurso de Chrysalde, inserto no Acto IV, cena VII, de **L'Ecole des Femmes**, in MOLIÈRE, **oeuvres complètes**, Paris, Seuil, 1962, p. 191. Destacamos um excerto que relativiza a infidelidade, acusando a desproporção que o rumor público lhe concede:

(...)  
 Se faire en gallant home une plus douce image;  
 Que, des coups du hasard aucun n`étant garant,  
 Cet accident de soi doit être indifferent;  
 Et qu`enfin tout le mal, quoi que le monde glose,  
 N`est que dans la façon de recevoir la chose:  
 Car, pour se bien conduire en ces extrémités,  
 Il y faut, comme en tout, fuir les extrémités,  
 (...)

*da lei*», morto, afinal, de «*morte moral para quem não ha resgate nem amnistia na munificencia d`esta **rainha** do seculo, e já agora de todos os seculos – a opinião*» que, contraditoriamente, cantará à vítima todas as elegias inspiradas nas suas súbitas, imaginárias virtudes. Vieira de Castro entrevê-se, ainda, permitindo-o insinuantemente, na avaliação literária de Jorge de Mendanha, o de «*coração amantissimo e generoso, (...) intelligencia elevada e poderosa, (...) oiro fino a realçar o azul limpidissimo do firmamento vasto do amor*», disposto a «*salval-a matando-a, salvar-se morrendo*», na justíssima premeditação, «*escabujou e debateu-se 24 horas entre os impulsos do coração e da honra*», do assassinato de uma esposa, «*amava e era amada*», a quem só o sabor do pecado faltava. Na «*Conclusão*» do mesmo folhetim, com habilidade se discute a premeditação nos contornos epocais da jurisdição e da psicologia, «*pena externa*» que a justiça humana applicaria ao fogo desabrido do animal que se eleva no homem, primário ou cultivado até no estudo e na filosofia, temperamento aceso na facilidade do estímulo tentador, no sentido de lentamente culminar na consideração, quase final, de Jorge de Mendanha, como se a personagem tivesse temperamento e biografia, bilhete de identidade de parlamentar caído na desgraça mais do que premeditada, honrosamente ponderada, numa inversão que o Direito parece não saber reflectir:

*«(...) Examina-as / as injunções /, esmerilba-as, discute-as, pesa-as, e se a concha da balança, onde reluz a immarcessivel justiça, se não equilibra com a outra concha onde as causas e os homens entraram, regeita-as em nome d`essa crença que pôde já agora mais do que elle!  
E não phantasiemos o exemplardo homem justo, não emprestamos corpo e vulto ao ideal da justiça humana, não queremos o absoluto incarnado em Jorge de Mendanha. (...)»*

Ora àcerca do vulto ficcional se nega a fantasia, concedendo-lhe a objectiva cidadania de Vieira de Castro, em rigorosa sobreposição de percurso, de qualidades e de debate, conforme decorre da análise da **Correspondência Epistolar** entre o condenado e Camilo que fundamenta o carácter apaixonado do marido de uma Senhora Dona Claudina, irresponsável, ignorante, mimada e desleal, alheia ao ideal que com ela competia no casamento com o feroso orador<sup>16</sup>. Ainda, no verdadeiro manifesto que **Voltareis, ó Christo?**, Camilo subtiliza coerentemente,

<sup>16</sup> **Correspondência Epistolar de Vieira de Castro a Camillo Castello Branco**, ed. cit., pp.42, 43. Aqui se transcreve o sentimento do orador:

*«(...) Casei com uma criança adoravel, embalada no luxo, nas indolencias do Brazil, e nos caprichos da abundancia. Quero educal-a, como se educa uma filha; mas não posso desfazer com preceitos de economia os habitos adquiridos, ou as esperanças prefiguradas.*

ainda, o argumento incontornável do agravamento da pena do amigo, desviando a premeditação no sentido da voluntária entrega ao critério do tribunal para rejeitar convulsivamente a formalidade aparente, satisfeita da acusação<sup>17</sup>. A dedicatória a José Cardoso Vieira de Castro, que acompanha **O Condenado**, propõe a mesma tensão na relação com a realidade do seu julgamento: a sua simples presença, naquele momento próprio, dialoga com a negação que, afinal, pode exprimir ênfase na verdade solidária entre vida e obra – «Neste livro, não pude bem assinalar um leve traço do teu enorme infortúnio. Não pude, porque a tua desgraça não tem nome.» – e sublinha o sofrimento que pode encontrar eco no drama, «a eternidade de uma tristeza irremediável», «abismo onde te resvalou a mão que beijavas e ungias de lágrimas de felicidade», «homens tão escassos de misericórdia, como de dignidade». Impressionantemente, Camilo formula votos de morte<sup>18</sup> ao seu infeliz amigo para que nela recupere paz e respeito, transcendendo, assim, de modo radical, toda a esfera possível de relação com a sentença

---

*Tenbo carruagem, porque é ainda cedo para eu insinuar a Claudina que a não podemos ter, e não sei quando terei valor nem arte para lb`o dizer. (...)*

*\_ Pois, sim, Juca- accedeu com uns meneios infantis e morbidos- vende o trem, se queres, mas compra-me vestidos com o dinheiro.*

*Esta cousa futil não é meramente uma criancice. Aos vinte annos não ha crianças...*

*(...) Era uma creatura mais ignorante que o vulgar das portuguezas medianamente educadas. (...)*

*O reviramento da indole folgazã de Vieira de Castro fez-se subito na instropecção de que não era amado.»*

<sup>17</sup> Castello Branco Camillo, **Voltareis, ó Christo?**, Porto, Viuva Moré Ed., 1831, p.32:

*(...)*

*E tu premeditaste! Oh! Não premeditaste nada, infeliz?*

*(...)*

*Não premeditaste nada, infeliz.*

*(...)*

*Os que delinquiram premeditando, nada dizem à justiça humana: «Aqui estou! Condemna-me!»*

Ainda, na **Correspondência Epistolar** supracitada se adensa o que a jurisdição toma univocamente:

*«(...) Premeditar é experimentar-se um assim voluntariamente, entre fogos e gêlos; atirar com o seu corpo, sem intervallos, para lagos e volcões, retalhando-se por martyrios que não couberam nos infernos de Dante e Milton, inferiores por ventura aos que espalhou na região das trevas a colera suprema; s ser martyr assim, é ser heroe a cada hora, luctador differente a cada instante, segurando a razão para lêr nas pareces rubras do seu inferno, a sentença já em nenbuma instancia revogavel da sua desgraça!»*

<sup>18</sup> CASTELO BRANCO Camilo, **Patologia do Casamento, O Morgado de Fafe em Lisboa, O Condenado**, ed. cit., p.123:

*(...)*

*Falta-te morrer, Vieira de Castro, para que em tua sepultura se respeitem as cinzas dum grande coração extremado na honra e na desgraça.»*

dos homens, sobre a qual ele intentaria, de um modo complexo, intervir, porventura assinalando-lhe, celestial na sua consciência de criador, a rudeza das suas limitações seguras de si. Todo o Acto I, obsessivo hino da virtude das serras sobre a cidade, se estrutura na angústia temporal da consequência entre o crime do passado e a projecção do presságio verbalizado. Este é o tempo da acção dramática, conflito por definição momentaneamente suscitado pela organização familiar de um baile, elemento perturbador do desejado estádio de inocência dos homens, a Natureza enquanto paraíso que resguarda da queda, adormecida na vigilância humana do pecado, idealmente no seu desconhecimento pela Graça. O diálogo, entre criados grosseiros, sobre a presença de animais nos brasões dos grandes senhores resultará intrigante no alcance da sua ironia, respeitável sabedoria dos simples: para além da violência desumana em que parece assentar o seu heroísmo, assim se evoca a fera que se esconde, pronta para destruir, na mais refinada criatura que o berço, a etiqueta, os livros, a arte poliram. Os preliminares dessa organização, dilatados no longo Acto, torturantes nessa ampliação psicológica, convocam os acasos de que se tecerá a tragédia assumida no presságio: o reencontro da falsa Viscondessa de Pimentel, detentora do conhecimento do passado que pode revelar, o elo que Pedro Gavião Aranha transporta com o uxoricida, de duplo nome para se disfarçar e finalmente se identificar, detalhes de um enigma que se vai resolvendo, as narradas circunstâncias pouco claras do casamento de Rodrigo com Eugénia, o jornal anunciando o regresso do degredado, clímax antecipado na convulsão do velho visconde. Na verdade, a não haver baile, estes factores não se precipitariam contra um idílico estado que o velho Heitor de Vasconcelos, assumida a penitência de um longo, até um culminante momento indeterminado de sofrimento, junto do filho, descreve na santidade da mulher sem mácula, mistério do grande amor maternal, salvação do mundo<sup>19</sup>. Graça que negaria qualquer literatura – «*Não tem romance, nem sequer lirismo a história do meu casamento*».<sup>20</sup> –,

---

<sup>19</sup> Idem, *ibidem*, Acto I, p.134:

«(...)

*Visconde: (...) Perde-te; mas poupa a alma de Eugénia, para que te não falte o último refúgio. Olha que uma esposa sem mácula, um amor de mulher sem remorso de crime, nem receio que lho descubram, é luz que nos vai procurar a todas as voragens. Abisma-te; mas não a desvies do berço do teu filho; não quebres o sagrado laço que Deus formou entre a alma que se está formando, e a alma de mãe, onde é preciso que arda um grande amor, santificado por consciência de grandes virtudes.*

(...)

<sup>20</sup> Idem, *ibidem*, Acto I, p.138, ideia reforçada na página 140:

«(...)

espécie de linguagem e território de anjos, espaço nenhum, coincidindo com o retiro de um convento perdido em Évora, palavras habitando uma «*beleza reflexa do ideal incorpóreo e indefinido*», na proximidade que a tísica lhe sugere de Deus<sup>21</sup>, este amor, por assim dizer, encerra-se no mistério da origem de Eugénia<sup>22</sup>, segredo guardado no seu silêncio, que o noivo tentará desvendar em investigação documental, sem sucesso, bruma no interior da «*felicidade perfeita*» que nenhum escritor saberá escrever. O antigo companheiro de boémia, impenitente confesso, descreverá, não sem ridículo, a conversão de Rodrigo do ateísmo à fé na Providência, do cepticismo em relação às mulheres ao casamento esmerado na paternidade feliz, «*três e únicos elementos da felicidade humana*»; acrescenta-lhe, contudo, um dissonante credo ao diabo<sup>23</sup>: Pedro, gavião e aranha, inocula o Romantismo da personagem Jorge de Mendanha na salubridade que Eugénia encarna – «*Vão V.Ex<sup>as</sup> ver um homem de romance*». –, pinta-o na sedução do mistério, conjuga-se com a «*arara de conserva*», desapegada

---

*Rodrigo- Romance não é; é o que os romancistas não sabem pintar: a felicidade perfeita. Eugénia é boa como todas as mães extremosas. Tenho um filho de seis meses: a criancinha figura-se-me uma flor que se abriu da inocente e doce alma da mãe. (...) Sou feliz; e creio que o sou, porque há Deus, e porque me liguei a um dos seus anjos neste mundo. (...)*»

<sup>21</sup> Idem, **ibidem**, Acto I, p.138, onde se acrescenta:

«(...)

*Rodrigo: (...) O que muito me impressionou, e mais do que a beleza, foi o ar de bondade e melancolia, uns olhos que pareciam estar sempre lagrimosos e fitos em uma grande calamidade, um cismar e concentrar-se sem afectação, sem sequer atender à presença de um homem que podia ter a vaidade de fazer-se atendível. (...)*»

<sup>22</sup> Idem, **ibidem**, Acto I, p.139:

«(...)

*Rodrigo: (...) Eugénia presume ter a certeza de que não é filha da senhora que a criou. Como quer que fosse, a suposição de que a orfã denotava com o seu sombrio silêncio a procedência de algum desgraçado amor, obrigava talvez a curiosidade a não devassar o mistério de que a minha prima não tinha a menor elucidação.*

(...)

(...)

*Fui à Évora averiguar por onde podia haver certidões necessárias ao casamento. Nada obtive; (...)*

*Nada pude, portanto, averiguar, nem cuidei mais de inúteis averiguações. Obtive dispensa das mais urgentes certidões, e casei com Eugénia... (...)*»

<sup>23</sup> Idem, **ibidem**, Acto I, p.140:

«(...) Eu também creio em tudo isso; mas também creio no diabo. (...)

Caracterizará, ainda, Jorge de Mendanha, p.142:

«(...) Jorge de Mendanha é o mistério; é um português com uma cara de beduíno; um velho com uns ares que impõe respeito, e ao mesmo tempo se insinuam no afecto dos moços. É eloquente; mas fala à moda dos áticos. Tem estilo sentencioso, conciso e catedrático. (...)

do entediante marido, na acção venenosa de mistificar «o *velho mas muito romântico*» que a lisonjeou. Insinuante, a Viscondessa Pimentel espicaça a memória do severo velho, recuperando-a no subentendido da imagem da alegria saltando na desoprimida consciência, ele temerá a revelação do seu passado à nora, a notícia de jornal precipitará o desenlace, evidenciando, em monólogo, que Eugénia conhece a sua história, real e folhetinesca, «*que teceria o enredo de um bom romance, se caísse na oficina de Alexandre Dumas.*»

Rodrigo lerá a notícia do próprio processo de Vieira de Castro na coincidência dos trâmites essenciais: assassinio por ciúme da distinta e bela esposa, omissão do adultério na entrega à polícia, julgamento por homicídio voluntário com premeditação, «*encarcerado, julgado e sentenciado em 20 anos de degredo para África*»<sup>24</sup>, sendo ilustre o cúmplice da adúltera, proclamação de «*duas vítimas, e um infame.*» Eugénia chorará a mãe cujo ultraje Rodrigo destacará para celebrar a dignidade do uxoricida, demasiado imaturo na certeza com que condena, como na leviandade com que introduz os predadores no lar. No Acto II, depois de o próprio amante certificar a inocência da esposa que ele depravou, «*homem de perversidade contagiosa*» em autoexame, mas que ela sinceramente amou<sup>25</sup>, segundo nota da Viscondessa, personagem rica de verdade, irreduzível à censura da sua má conduta, intensifica-se a natureza trágica do drama na prevista inclusão do uxoricida, de regresso, na casa de Heitor de Vasconcelos, mantendo-se a iminência da fala entre os dois<sup>26</sup>, sem que tal efectivamente

<sup>24</sup> Idem, *ibidem*, Acto I, p.152.

<sup>25</sup> Idem, *ibidem*, Acto II, cena V, p.163. Com efeito, o perfil alcoviteiro de velha garrida que a Viscondessa encarna não exclui o sarcasmo lúcido sobre a hipocrisia da sociedade e sobre o angelismo a que os homens votavam as mulheres, faceta de aguda consciência sobre as contingências históricas de condição. Vide, Acto II, cena V, pp.163-164, e cena VII, p.167, respectivamente:

«(...)

Viscondessa: (...) *Há assim muitos maridos que rodeiam as mulheres de anjos; mas de Satanás que é indisputavelmente mais esperto que os anjos, e gosta de lutar com as dificuldades, consegue às vezes pregar logros verdadeiramente infernais aos maridos, deixando os anjos tristes e até certo ponto comprometidos.* (...)»

«(...) *O que penso é que Marta não soube esconder a culpa na máscara daquela santa hipocrisia que costuma escrever nas sepulturas os epitáfios dalgumas excelentes esposas, que eu conheço, e o Conselheiro também conhece, não acha?*»

«(...) *Quando Marta de Vilasboas foi morta, eu não fui das que se vestiram de luto e andaram pelas igrejas a fazer-lhes uns baratos sufrágios pela alma, e formavam grupos nos adros execrando a ferocidade do homem que não pôde dispor da pacífica tolerância dos maridos que acompanharam às igrejas as devotas esposas.* (...)»

<sup>26</sup> Com efeito, na última cena do Acto II, p.175, marido ultrajado e seu rival coincidem no baile, «(...) *Jorge de Mendanha pára em frente do Visconde, largando o braço de Eugénia*

aconteça, mas interpretando-se esse confronto em aproximações variáveis, com a nora e o filho, laços naturais e tanto mais sagrados dele próprio. Com o seu velho amigo, Jorge oferecerá, então, à opinião pública, inclusive aos juízes, os argumentos de compaixão para com Vieira de Castro, ao mesmo tempo que o texto dramático reflectirá não só metadramaticamente como, de modo mais geral, metaliterariamente, as remissões assim circulares entre ficção e realidade. Francisca de Almeida prestar-se-ia à sátira bocageana, não se identifica com uma *femme savante* de Molière, o Visconde seria a elegia, Rodrigo o madrigal, moraliza-se com a raposa e as uvas, o jovem casal daria «*um romance sem sabor como se escrevem em Portugal*», o uxoricídio do Largo do Intendente foi uma tragédia cuja narrativa a Viscondessa desenvolve, com interrupções de *boutade* que desagravam a severidade burguesa, Vasconcelos reconhece o seu retiro no **Leproso** e Xavier de Maistre<sup>27</sup>. De José de Sá, amigo de constantes visitas ao Limoeiro, ela dirá que abandona o Teatro com a intenção de acusar à polícia Otelo e esposa, «*para não ver historiada a infelicidade de Desdémoma e a cólera bárbara do marido*», explícito plano de intersecção que se analisa na inversão do palco para o camarote, lugar insuspeitado de espectáculo mais corrupto ainda, no exemplo e sobretudo no arbítrio do seu critério, diverso da dignidade da pecadora assumida:

«(...) não sairia do teatro; mas em vez de olhar para o palco, olharia para as senhoras que contemplam sem empalidecer o horrendo transe da morte de Desdémoma; e, na seguinte noite, irão ver no mesmo palco representar uma comédia em que se zombe dum marido desonrado, e se mova de piedade das plateias a favor da adúltera e do seu cúmplice. (...)»<sup>28</sup>

Deste longo lastro de circularidade, concentrada no Acto II, afinal teórica consciência na interrogação de Camilo sobre a sua própria escrita, depurada, emergindo a penetração clarevidente do teatro do mundo e

---

*e deixando pender os braços. O Visconde encara Mendanha com bastante frieza e pasmo.»*

Em seguida, regista-se, em didascália o desmaio de Heitor de Vasconcelos.

<sup>27</sup> Idem, **ibidem**, Acto II, passim. Tal circularidade dissemina-se nos diálogos das pp.158, 162, 163, 165, 166, 167, 172, 174, onde todas as referidas remissões se encontram.

<sup>28</sup> Idem, **ibidem**, Acto II, cena VII, p. 167. A Viscondessa replicará, na densidade do seu perfil maduro, frontal:

«Ótimo! Isso é bom, bonito e eloquente. Mas eu, se não desmaio quando vejo as agonias Fantásticas das pecadoras no teatro, também nem me comovo dos maridos escarnecidos, nem me comovo pela desventura daquelas que fizeram do seu coração um filtro de peçonha e de infames lágrimas. (...) Se eu tivesse a fê que ensina a rezar pela salvação das almas, rezava em casa. Não indo à igreja, nem saindo a irritar ódios contra o infeliz marido de Marta, cuido que respeitei bastante a desgraça de ambos. E, se as minhas orações valessem perante Deus, eu pediria perdão para ela, e misericórdia para ele. (...)»

da *desgraça de ambos* na transcendência de uma moral excessivamente humana<sup>29</sup>, o na superfície central discurso de Jorge, na cena III<sup>30</sup>, perde a sua força de razão, mas de ressentimento, de despojamento, mas de inveja, na assimetria a pouco a pouco esclarecida entre a sua incompreensão da «*justiça do céu*» e as linhas tortas que o próprio Deus foi escrevendo no drama camiliano: a sombra do incesto no peso irresoluto dos diálogos, como no terror da jovem mãe, far-se-à salvadora rede de amor que a autêntica penitência do envelhecido no sofrimento tece, redimindo-se, para se elevar o que amou ilegitimamente sobre o que matou no amor da legitimidade e da convenção. A solenidade trágica do amante<sup>31</sup>, o recolhimento monástico no remorso, a expiação no silêncio interrompido

<sup>29</sup> Sensível é a reacção simples de Eugénia à agressividade, ainda, do pai, *ibidem*, Acto II, cena X, p.169:

«(...)

*D.Eugénia* \_ E ele amava-a!?

*Jorge* \_ Que pergunta! Pois não vê que ele a matou por ciúmes?

*D.Eugénia* ( como aterrada ) \_ Matar! Que horror, meu Deus!

(...)

Coerentemente, este início de cena enfraquece a longa argumentação de Jorge, centrada na sua perda pessoal, torturadamente ostentada, pp.169-170, divergente da excepcional capacidade de amar de Eugénia, sua interlocutora, que afirma a dura verdade própria de que «*o desgraçado que praticou um tão duro castigo devia deixá-la viver, abandoná-la, para que a orfã não ficasse tão sem abrigo, à caridade de estranhos... Não se mata uma mãe que tem nos braços uma criancinha de três anos.*», p.170. Em seguida, o próprio Jorge exprime o medo de que a criança fosse filha do amante e não dele, pura mesquinhez de critério, se de amor se tratasse realmente. Eugénia fica aterrorizada.

<sup>30</sup> *Idem*, ***ibidem***, Acto II, cena III, p.160.

<sup>31</sup> Jorge de Mendanha presume, na sua precipitação cega e autocentrada, que o Visconde oferecera uma pulseira com o retrato de Marta de Vilasboas, a senhora com quem mantivera relação adúltera, à nora, Eugénia, como jóia de noivado, exprimindo tal gesto certamente o sentimento que este venerava na tragicamente desaparecida, razão da peregrinação moral que leva a cabo e de que a austeridade, mais, a tocante repugnância de si próprio, até à sua ocultação, são evidência. Neste plano, toma particular significado o narrado por Rodrigo a seu antigo companheiro de boémia, Pedro, quanto às circunstâncias da sua aproximação a Eugénia, conforme se lê no Acto II, cena IX, p.138; é de registar que uma prima de Vasconcelos recolheu a orfã na sua cela e acabou por morrer, já numa propriedade transmontana de Heitor, «*dizendo a meu pai, em tom suplicante, que adoptasse como sua filha a pobre Eugénia*»; acresce que Rodrigo deixa claro que foi «*meu pai, estando eu em Beja, mandou-me procurar no recolhimento da Piedade de Évora duas senhoras nossas parentas, e que lbes lembrasse o seu antigo primo e amigo, e oferecesse a nossa casa e os nossos haveres, se elas carecessem de socorros.*» Falecidas, na sua cela sobreviviam a custo Eugénia e sua protectora, uma sobrinha de ambas. Sinais de generosidade imensa do pecador em redenção, resposta providencial daquilo a que chamamos acaso, sincronidades que transcendem na vida. O Acto III resolverá estes mistérios, reporá a verdade sobre a pulseira, rematando a prolongada tensão de *pathos*, de acordo com o critério divino.

para expirar, a morte, dita, na sua vida, inferno que Deus esconde ao entendimento comum dos homens, nele descobrindo a fé o condenado, contrastarão sempre com a verbosidade despeitada, dolorosa<sup>32</sup>, é certo, daquele que assumiu um outro nome para entrar em casa do causador da sua desgraça, disfarce primário, muito aquém da transcendência madura do *Ninguém* garrettiano. No entanto, a lição camiliana não será nunca unívoca, pois o homem debruça-se, amoroso, perante qualquer sofredor, seu semelhante fraterno, sendo fina a sua captação da perspectiva da mulher, na sua irrelevância, como em ***Bobemia do Espírito, Tentações da Serpente***, contrariada num casamento com um marido envelhecido, desatento, ou precipitada, na indiferença, para um adultério que a atrai para o desgosto, ainda a adúltera no mais extremo castigo aplicado por um marido frígido, em ***Voltareis, ó Christo***. Camilo ajoelhará perante a consequência natural, má, ou o erro que felizes circunstâncias não explicariam, parecendo acolher a veemência dos maridos queixosos, ciosos da sua razão que nem sempre ponderam, abraçará as lágrimas das que vacilaram, sobretudo justamente conhecendo, ou dando-se ao devaneio que as degradou, humaníssimas. Tudo referindo ao mal, visceral instância do maior esmero dos homens, Eva, mãe apaixonada, que há-de salvar : o sacramento do matrimónio, dir-se-ia uma sua abstracção sagrada, forma de si livre, retiro de dedicação simples, intensa na contemplação de si em que Fausto, curioso, não há-de querer saber mais, porque tudo possui, mas não pode sabê-lo : *«meu filho, consente que tua mulher se não aparte das árvore onde a clamam as saudades. (...) Olha que uma esposa sem mácula, um amor de mulber sem remorso de crime, nem receio que lho descubram, é luz que nos vai procurar a todas as voragens.»*<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Idem, ***ibidem***, Acto III, cena IV, cena VI, cena VII, cena IX. O obsessivo sentido de vingança, a agressividade incontida que precipita os juízos, o sentido da perda centrado exclusivamente sobre si, quase sem evolução, a consciência do rigor da convenção, a manifestação do sofrimento mais dilacerante, não fosse a intervenção espiritualizante do Conselheiro, gerem a ambivalência desta personagem, em harmonia, de resto, com a complexidade do drama, salientando a sua negatividade, conforme se explicita no Acto III, nomeadamente nas intervenções de José de Sá, cena IV, pp.182-183.

<sup>33</sup> Idem, ***ibidem***, Acto I, Cena V, p. 132, o Visconde dirá à nora, Eugénia: *«(...) Insinua-lhe com as suas frases singelas e amoráveis que as serenas delícias da vida íntima fogem assustadas das folias estrondosas das salas. (...)»* Em seguida, na cena VI, p.134, o Visconde notará o supracitado ao filho, Rodrigo, e , na cena XV, p.146, fará questão de ironizar, falando à Viscondessa, *«A mulher do meu filho não sabe francês (...)»*, quando esta o ostenta na conversa, com afectação. Maria Alzira Seixo, no seu brilhante «Prefácio», a ***Livro de Consolação*** destaca a complexidade deste preciso *«problema da ficcionalidade»* na relação entre os factos ocorridos com Vieira de Castro e a criação camiliana para concluir, pp. 13-14, que *«o livro, enquanto*

O Acto III, dividido em dois quadros ( o primeiro, dir-se-ia de Jorge, excessivamente humano, o segundo de Heitor, já não humano ) cujo diálogo eleva o santificado na transgressão do amor, – funda, insuspeitada refração do estado de graça sacramental – propõe curiosas modulações para obviar esta unidade emergente da ambivalência trabalhada na riqueza das suas tensões: a cidade do Porto, espaço de irrisão, parece situar-se entre a redenção da serra e a capital, sofisticação perigosa, mas modernidade libertadora, para eternizar duelos e vinganças de maridos ultrajados, duas realidades pretéritas aqui vigentes, claramente associadas e em bloco combatidas, na complexa voz da Viscondessa Pimentel, ainda na morigeração do Conselheiro<sup>34</sup>. Estática na vileza, compreensível, do disfarce substancial do nome com que se introduz no baile do antigo rival, mais gravemente do seu filho, a vingança, bem circunstanciada, todavia, no falso critério social de Jorge, é debatida, com severidade, pelo Conselheiro que a despromove, como merece, arrebatada até ao ridículo – *«apertasses em público a mão que estrangulava na garganta de tua mulher os sagrados juramentos da sua lealdade»* –<sup>35</sup> com que se faz desamar, para o ajudar a

---

*precisamente, um «livro» ( não esqueçamos que foi assim que intitulou, vinte anos antes, uma das suas obras de poesia, insistindo na marca objectual da literatura), torna-se independente do projecto, apropria-se dele e ultrapassa-o, ganhando sentidos múltiplos que transcendem em muito o caso moral e afectivo de José Cardoso Vieira de Castro. (...)».*

Fantástico jogo de relações: o próprio rival de Vieira de Castro tem o nome literário de Almeida Garrett, como que alimentando o tecido. Transcendendo os factos ocorridos, a evidência do agravamento da pena do parlamentar, como Emília das Neves soube prever, indica bem a compreendida interpelação, muito complexa, de **O Condenado**.

<sup>34</sup> Vide Idem, **ibidem**, Acto III, 1º quadro, cena II, p.180 e cena IV, p.182:

Cito respectivamente, sublinhando o enfado expresso pelo Porto, no início do Acto, e a reprovação tácita da atitude de Jorge, por parte do amigo:

*«Viscondessa: (...) Eu acho natural e perdoável que o seu amigo Jácome da Silveira des-  
pisse os ares carregados e fúnebres da vendetta, e esmurraçasse na Praça Nova ou no jar-  
dim de S.Lázaro o Visconde; mas isto de enroupar-se numa toilette misteriosa, coriscando  
dos olbos uns fulgores fulminantes, para afinal de contas ajuntar o escândalo à irrisão,  
sinto dizer-lhe, Conselheiro, que é um soberano disparate, e que o século vai muito lumi-  
noso para podermos receber a sério estas excrescências da Idade Média. (...)»*

*«José de Sá: (...) Eu te responderia que uma grande calamidade não justifica planos san-  
guinários, por melhor mascarados que venham em requintes de pundonor. (...) Quando  
me avisaste da tua chegada ao Porto com um pseudónimo, comecei a duvidar da sani-  
dade do teu juízo. A mudança de nome não podia dissimular um plano incompatível com  
a honra que te perdeu. (...)»*

<sup>35</sup> Idem, **ibidem**, Acto III, 1º quadro, cena IV, P.183. E prossegue insuportavelmente para suscitar análise atenta:

*«(...) Se da tua casa haviam feito um prostíbulo, e dos teus carinhos de esposo um incen-  
tivo para irritar os prazeres do crime, bebesses o teu cálix como tantos para quem o fel de  
uma desonra de mera convenção chega a perder o seu travo. (...) Estremecias tua mulher*

superar-se: perante a pena existencial de Heitor, menos o seu gozijo do que a lição\_ «*Não lhe vias na face a escuridão profunda daquela alma?*», ao marido o céu conduziria a filha que ele próprio, detestável, condenara. Marta Vilasboas, a adúltera assassinada de cujos sentimentos muito pouco nos foi dado saber ( atente-se na eloquente excepção da Viscondessa...<sup>36</sup>), deixa-se entrever no esmiuçado retrato do uxoricida, espumando verborreia, paternal, primário, incapaz. A sua redenção desenha-se na sinuosidade dramática, recreativa como a convenção que lhe subjaz, de mistérios, cartas ocultadas e reveladas, mortes e mensageiros, especiaria melodramática que especularmente o texto continua a reflectir<sup>37</sup>, impondo a justa tónica da tragédia, matriz eterna em que Camilo inscreve, na efémera irresolução

---

*com ternura de pai? (...) E foste apunhalado pela mão que beijavas? E viste a mulher adorada roxeada até nas faces pelos beijos doutro homem? (...)*

Em crescendo, Jorge provocará Rodrigo, suscitando o desrespeito do filho pelo pai, procedimento baixo, a que o filho responde nobremente, de resto com a evidência tácita da boa educação do pai, propondo-lhe duelo, arbítrio cego que, conforme lembrará o Conselheiro, deitará a perder uma família feliz, vide cena VI, pp. 186-187. Reprovável o modo como Jorge destaca a degradação física do Visconde, p.186, «(...) *Vim ver seu pai. Vê-lo e mais nada. Vi. Achei-o miserável até ao asco. Repele e enoja. A Providência fê-lo asqueroso*» –, não conseguindo encontrar nele a depuração, quando é ele próprio quem se mostra asqueroso.

<sup>36</sup> Vide Idem, *ibidem*, Acto II, cena V, p.163:

*«Viscondessa- Se V.Ex<sup>a</sup> esteve em Lisboa há 20 e tantos anos há-de lembrar-se de uma senhora que o marido matou por ciúmes...*

*Jorge \_Injustos?*

*Viscondessa\_ Isso, não. Ela amava sem dúvida nenhuma este Visconde de Vasconceles. Não se recorda?»*

<sup>37</sup> Idem, *ibidem*, Acto III, 1º Quadro, cena II, p.180:

*«Viscondessa \_ (...) Que me diz à cena melodramática do baile?*

*José de Sá \_Pareceu-me mais trágica do que melodramática.*

*Viscondessa \_ Mas quem anda a fazer tragédias pelos bailes hoje em dia ! (...)*

Ana Paula Oliveira, na tese supracitada, demoradamente descreve e analisa este dinamismo terminológico, «Capítulo 2. **O TEATRO DAS EMOÇÕES DE CAMILO CASTELO BRANCO: «PROFUNDOS ARCANOS DO CORAÇÃO HUMANO»**», pp.12-49. A autora reflecte sobre os modelos europeus para aproximar a singularidade do «drama espiritual», surpreende a evolução do drama histórico ao drama de actualidade, com todas formas intermédias, dando conta da indiferenciação epocal no emprego das designações de comédia e peça teatral, drama e tragédia, melodrama sempre que houvesse atmosfera de desgraça, com excepção de tragédia e farsa, termos aplicados com maior propriedade. Salienta a posição de José Oliveira Barata notando a preferência camiliana pelo «drama espiritual para o que muitos chamavam drama realista», acabando «por privilegiar o drama da almas, muito mais próximo da sua especial inclinação para o tratamento naturalista», in «*O Teatro de Camilo ou a Perdição de Amores, Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos ( 24-29 de Junho de 1994)*», Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994, p.159.

terminológica do seu tempo, a magistralidade do seu lance sobre a vida, para ele pura ilusão: Jácome, afinal, precisa de provas, distração da plateia burguesa excitada no escândalo de um prometido incesto..., para amar o que escapara de seu, de toda a forma, profundamente, nos escombros. Rasteiro, nunca se transcenderá, poderá tão só adocicar com a segurança certificada de uma paternidade autêntica, demasiadamente hipotecada para poder ser feliz e ler nas linhas tortas de Deus – *«Ali... ali onde a desgraça, um acaso, um acidente estúpido a levou!»*<sup>38</sup> – o paradeiro paradoxal de Leonor que se esconde em Eugénia, absoluta imagem da vulnerabilidade em que o feminino é encerrado, nesta expressão da quase moribunda sacrificada ao preconceito, como sua mãe. Na gradação de paixão e contingência culmina, rematando, Cristo bebendo o seu cálice, cadência contrastante de despojado lirismo, últimos suspiros de inacabadas frases que a cinzelada metáfora combina de corpo e espírito ainda abraçados: do amante, as palavras que libertam Marta são de amor<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Idem, *ibidem*, Acto III, cena IX, p.192.

<sup>39</sup> Idem, *ibidem*, Acto III, 2º quadro, cena II, p.198:

*«Visconde: (...) Olha que tinhas a mais amorável e extremosa das mães... o coração mais santo do amor maternal. Formosa como tu... da tua idade... respeitada e adorada; contente, feliz virtuosa, boa...(...)»*

Na cena VI, Jorge, empedernido, recusa o perdão que o Visconde lhe pede através da sua filha, afinal filha de ambos, nos desígnios divinos.



## Da vida das palavras algumas considerações sobre o teatro de David Mamet

Carlos Pimenta  
Encenador

Carol – O que é nomenclatura?

(...)

John – (...) O que é “nomenclatura”? Pode dizer-se que é um conjunto de termos peculiares a uma arte ou ciência, ou seja, *termos* que adquiriram, através da sua utilização, um significado *mais específico* do que aquele que as palavras poderiam, para alguém *não familiarizado* com elas... indicar. É isso creio eu que “nomenclatura” pode querer dizer. (*Pausa*)

Carol – Não sabe o que é que quer dizer...?

Este pequeno diálogo, que surge logo início de *Oleanna*, revela, apesar da sua aparente importância relativa, muito daquilo a que alguns já chamaram de *escrita mametiana*.

Mesmo não sabendo quem poderá ser Carol ou John, identificamos em três breves réplicas todo um conjunto de relações que determinam diferentes atitudes. Carol faz perguntas, John procura responder. À partida John exerce o domínio da cena: é ele que tem as respostas. Mas a última pergunta de Carol leva-nos a duvidar da validade dos conhecimentos de John. Primeira questão: afinal quem domina, quem tem o poder, elemento essencial para que haja conflito?

Mamet revela nos sublinhados, pausas e hesitações, os sinais que impelem o actor a agir. Se nos situarmos no plano estrito do texto e retermos a cena, verificamos que ela não nos quer dar mais do que aquilo que lá está. E é só isso que tem que ser jogado. Tudo o resto que lá queiramos pôr são *ideias nossas*, preconceitos que nos poderão afastar do essencial do teatro de Mamet. Um teatro que vai do acto ao pensamento.

É por isso que ao encenar Mamet, procurando impor conceitos e ideias sobre a cena, arriscamos a redundância. Qual é então o papel do encenador? Não muito diferente daquele que deve ser o dos actores. Parafraseando James Cagney, encontrar a marcação, olhar o outro nos olhos e dizer a verdade.

A escrita de Mamet é organizada, rítmica, visceral, esquematizada e precisa. Nela, são as palavras que conduzem a acção e determinam os comportamentos.

Mas será tão evidente o reconhecimento de uma *nomenclatura* própria que lhe realce um carácter distintivo e a coloque no plano da especificidade?

Talvez me seja possível ensaiar uma resposta rememorando o trabalho de transposição de *Oleanna* para o palco. A primeira sensação – ainda no plano da leitura – é a de que há, apesar de tudo, qualquer coisa que se esconde por detrás das palavras: um pouco como no *não dito* da Duras. Além do plano das palavras somos, assim, também, confrontados com o plano da sua ausência. E é nesta ausência de palavras que Mamet cria espaço para a participação de outro elemento essencial ao jogo teatral: o espectador. Sim, por mais estranho que possa parecer, no teatro de Mamet o espectador é constantemente solicitado a intervir, não numa lógica interactiva – tão na moda – mas questionando o porquê daquilo que o texto não lhe quer dizer. Compete-lhe preencher o vazio deixado pelas palavras. É assim que ele se torna participante pois, ao abandonar a sua condição de *voyeur*, deixa de ser *seduzido* pelos actores e pela sua habilidade em estabelecer o *pathos*.

Em *Oleanna* sentimo-nos constrangidos, claustrofóbicos, enclausurados, sem sítio para onde fugir a não ser para a cena e para aquilo que ela tem de essencial. Por isso, o teatro de Mamet é um teatro minimalista, não dispersivo, em que os pontos da grelha que o constrói, de tão rigorosamente esbatidos, parecem não estar lá, e, no entanto, sentimos a sua opressão numa angústia que não nos deixa sossegar.

As peças de Mamet, embora se assemelhem a prodigiosos exercícios para actores são, na verdade, jogos para espectadores. Daí, talvez, o seu ilusório naturalismo, que nos enreda num prazer lúdico que desfrutamos sem consciência das regras precisas sobre as quais é construído.

Pôr Mamet em cena é assumir que as coisas (se calhar!) não são o que parecem. E só na assumpção deste íntimo conflito se poderá revelar o verdadeiro Mamet. Só expurgados de *ideias feitas* e da tentação de construir algo que substitua a ausência dessas necessárias *certezas*, entraremos no jogo que nos é proposto. Em Mamet há que ser capaz de jogar o *jogo pelo jogo* que vai sendo determinado pelas palavras sem *personagens* onde se agarrar.

Um jogo simples, apesar de tudo, mas para o qual há que disponibilizar – mais do que o nosso saber – a nossa curiosidade.

Voltaire dizia que as palavras foram feitas para esconder os sentimentos. O teatro de Mamet é um teatro de palavras.

Ps: Na tentativa, talvez, de legitimar algumas destas reflexões aqui deixo algumas passagens escritas por Mamet em *True and False*<sup>1</sup>:

*O actor não precisa de se tornar na personagem. Não há personagem. Só frases numa página.*

*A minha experiência de 30 anos diz-me que não há nada no mundo menos interessante do que um actor, num palco, envolvido nas suas emoções.*

*O nosso efeito não nos diz respeito. Não está sob o nosso controlo. Só a nossa intenção está sob o nosso controlo. À medida que nos empenhamos para tornar as nossas intenções mais puras, fora do desejo de manipular e claramente dirigidas para um objectivo concreto, o nosso “jogo” torna-se mais puro e claro.*

*Não existe “arco da personagem”. Uma pessoa não pode basear o seu jogo numa ideia, assim como não se pode basear uma relação sentimental numa ideia.*

*Na vida não existe preparação para a perda, o luto, a surpresa, a traição, a descoberta; e no palco também não.*

*Não importa como dizes as réplicas. O que importa é o que queres dizer. O que vem do coração vai para o coração. O resto, são “vozes engraçadas”.*

*Muitas peças revelam-se mais interessantes quando são lidas do que quando representadas. Porquê? Porque os sentimentos que despertam são mais verdadeiros porque não sujeitos à subjectividade interactiva das personagens. No palco a subjectividade faz com que as palavras sejam menos verdadeiras. As palavras são as mesmas, mas a verdade do momento é atrofiada pelos preconceitos do actor; “pelas emoções” que se tornam autocentradas, apesar da realidade do outro actor.*

*O que é uma acção? Uma acção é uma tentativa para atingir um objectivo, uma tentativa para conseguir qualquer coisa.*

*A acção tem que ser sempre simples. Se não for simples, não pode ser atingida.*

*Cada personagem numa peça quer sempre qualquer coisa. É função do actor reduzir essa coisa ao seu mínimo denominador comum e agir sobre ela.*

*Agir significa executar uma acção, fazer alguma coisa. Acreditar significa ter uma crença.*

*A unidade correcta de estudo não é a peça mas sim a cena.*

*Divide a “grande tarefa” em pequenas tarefas e age sobre elas.*

---

<sup>1</sup> Mamet, David. *True and False – heresy and common sense for the actor*. New York: Vintage Books, 199

*Escolhe uma tarefa simples para a cena e joga a cena.*

*Depois de terminares uma cena, encontras outra com a sua tarefa. O total das cenas e das tarefas é a peça.*

*A “adição” de emoção a uma cena que não a cria é uma mentira.*

*A “adição” de emoção é uma tentativa de comprar o público.*

*De novo, o que é a acção? O empenhamento para atingir um único objectivo. Não é necessário que te tornes mais sensível, mais interessante, mais talentoso, mais observador para agir melhor. Tens é que te tornar mais activo.*

*Quanto mais concentrado estás em ti próprio menos estás atento.*

*Um actor nunca deve estar a olhar para dentro. Deve estar atento ao que o outro actor faz a cada momento, chamá-lo “pelo nome” e agir em conformidade.*

*O ensaio é o lugar para trabalhar.*

*A casa o lugar para reflectir.*

*O palco o lugar para agir.*

*Um actor preocupado com o talento é como um jogador preocupado com a sorte.*

*Uma frase escrita nos ginásios de boxe:*

*Boxers are ordinary men with extraordinary determination.*



Figura 1



Figura 2



Fotografia: Susana Neves

Figura 3



Fotografia: Susana Neves

Figura 4



Fotografia: Susana Neves

Figura 5



Fotografia: Susana Neves

Figura 6



**Oleanna**  
**– descida aos Infernos**  
**(diário de bordo, apontamentos)**

Nuno Pinto Ribeiro  
*Universidade do Porto*

*«Falso ontologismo que desemboca numa onticidade conceitualista  
com desprezo pelos materiais axiológico-normativos do direito formal»*

Toda a área do saber reclama um suporte metodológico e uma arquitectura conceptual rigorosos, o que se torna particularmente imperioso quando a disciplina que lhe corresponde ou os interesses a que é chamada a estudar e a regular convocam o todo social e supõem o exercício legítimo de uma autoridade. O Direito como domínio científico<sup>1</sup> e como experiência, prestigiada referência no acervo dos *studia humanitatis* e prática social qualificada, envolveu sempre o exercício do debate e do contraditório, em sugestiva aproximação às estruturas do drama e do conflito que dá vida à acção dramática; e se já entre gregos e romanos o discurso judicial configurava uma situação retórica típica, e nas *disputationes* medievais a opulência do verbo se conjugava com a laboriosa construção escolástica do argumento, ou a sermonária histriónica e exaltada do púlpito tornava o pregador o rival privilegiado do actor, as cumplicidades estabelecidas entre a cena e o tribunal, entre Teatro e Justiça, não mais deixaram de reivindicar, na diversidade ritual e na peculiar distribuição de papéis e lugares no espaço da acção que os individualizam, as afinidades electivas justamente sublinhadas no título deste Encontro.

No discurso judicial fala o poder, e não apenas no clímax da produção da sentença que define a sorte dos litigantes: nos procedimentos a ela conducentes, nos códigos e convenções com que se decide a existência do facto litigioso, se identifica o agente, se fixam nexos de causalidade entre o acto e o dano, se ponderam causas de exclusão ou atenuantes ou

---

<sup>1</sup> Existe verdadeiramente uma Ciência do Direito? Não importará aqui desenvolver o tópico (para uma visão céptica *vide*, por exemplo, MACHADO, João Baptista, *Introdução do Direito e ao Discurso Legitimador*, Coimbra, Almedina, 2008, pp. 359-375.

se decide acerca de quaisquer incidentes processuais, vive a autoridade de um saber que fala a linguagem de iniciados e comanda os ritos em que vibram fortes ressonâncias do sagrado.

Esse terreno reservado é também o da ciência jurídica e o do ensino do Direito. O excerto reproduzido em epígrafe (cito com fidelidade, se a memória não me engana)<sup>2</sup> sugeriria, por certo, à Carol de *Oleanna* – a peça do norte-americano David Mamet levada à cena por Carlos Pimenta – a perplexidade e a revolta contra a perversa opacidade do discurso crítico.

A acção dramática desdobra-se em três estações (actos ou cenas) que sugestivamente correspondem, na sua actualização espectacular, ao caminho inverso trilhado pelo peregrino de *A Divina Comédia* que, guiado pela mão de Virgílio, viaja dos círculos das torturadas regiões inferiores ao espaço etéreo da serenidade e da contemplação.

Em *Paraíso*, o andamento inicial da acção, as marcas de uma relação assimétrica desenham-se com nitidez no cenário minimalista do gabinete de John, o docente universitário que recebe a visita inesperada de uma sua aluna; Carol evidencia agitação e frenética urgência, mas é um telefonema o que prende a atenção do mestre (figura 1). Ele, sentado no tampo da secretária, de costas para a estudante, num gesto enfatiado e quase tão displicente como o que afastaria uma mosca importuna, indica-lhe a cadeira. Ele não tem, decididamente, tempo para ela, a chamada telefónica monopoliza-lhe a atenção – a perspectiva de aquisição de uma nova casa, sinal exterior de riqueza a condizer com o estatuto em que será investido com a iminente nomeação definitiva, é assunto bem mais aliciante e momentoso do que tudo o que dele possa querer a intrusa. A linguagem como registo de poder revela-se, desde logo, em referências tão casuais

---

<sup>2</sup> As sucintas notas publicadas pelo Professor Doutor Jorge de Figueiredo Dias tinham como destinatários ideais os seus estudantes de Direito Penal. Em trabalhos de mais vasto alcance, o incansável investigador iria dar expressão, sempre numa base argumentativa sólida e sistemática, às suas reflexões (a crítica à compreensão finalista da metodologia e da acção penal regressa, em curiosa ratificação da fórmula reproduzida, e como marca discursiva peculiar a este prestigiado estudioso, em, por exemplo, *Temas Básicos da Doutrina Penal*, Coimbra Editora, 2001, pp. 200-2004, no contexto «Da concepção “finalista” (ôntico-fenomenológica do conceito de facto punível»). Recorde-se que o respeitado lente não é apenas o responsável pela inicial perplexidade (e pelo desafio da descoberta, é justo dizê-lo): cidadão interveniente, emprestou o seu saber e experiência a causas públicas, e a sua participação qualificada na elaboração legislativa penal e processual penal aí estão para ilustrá-lo.

como «sis» ou «nomenclatura» ou no sereno paternalismo com que John se despede da mulher e põe termo à chamada<sup>3</sup>.

E aí temos duas figuras, uma trajada segundo a respeitabilidade da convenção, cabeça erguida e pose confiante, a procurar esclarecer o sentido de «nomenclatura», acolhida à definição impessoal gerada no «plural majestático» de uma autoridade confirmada («Pode-se dizer que...») e confortavelmente instalada num discurso de superfície; a outra, presença humilde e ansiosa, naquela atitude insegura que busca dar forma a um inconformismo que apenas viverá nos farrapos de um diálogo que não é encontro de posições ou construção de sentido. Aqui duas ou três notas apenas: a encenação logra captar o painel de emoções dissonantes da figura feminina, recortado na voz baixa que suplica, na postura hierática e crispada que protesta, no abandono e desalento que esperam em forçada resignação (figura 1) – a imagem que o vídeo projecta, longe de distrair ou deslocar a atenção do espectador, enfatiza, em produtivo diálogo com a representação, os sinais de perplexidade, melancolia ou reflexão de Carol –, ou ainda na voz eriçada e vibrante e no corpo delicado que se ergue, inteiriço, como subitamente atravessado por uma forte corrente. John exhibe a sua olímpica superioridade no modo livre dos movimentos e na ocupação do espaço, no indisfarçável despeito com que volta as costas à interlocutora para atender mais uma chamada, na calma insolente com que se encosta à secretária e conquista a eminência do olhar no sufocante minimalismo do espaço da representação, na atitude dominadora reflectida nas mãos solidamente apoiadas no tampo da mesa (a imagem projectada pelo vídeo sublinha aqui o peso simbólico do gesto).

Delicados equilíbrios se perfilam: o dogma da reclamação inamovível, que desmontaria a estrutura dialógica do discurso e liminarmente condenaria o arrivismo agressivo de Carol, enreda-se nos fios de uma atenção descentrada, visivelmente alheada dos interesses que a buscam – John interrompe sistematicamente a sua interlocutora, não hesita no recurso a procedimentos estratégicos que desviam o eixo do protesto para terreno mais favorável à persuasão («Penso que você está revoltada, ...») e, na verdade, apenas se compromete com a chamada telefónica e o interesse próprio, fonte de inevitável subalternização da aluna e decisivo obstáculo a uma, ainda que fortemente hipotecada, negociação de posições. Não será, deste modo, a cegueira de Carol a qualquer argumento o que inviabiliza o compromisso.

---

<sup>3</sup> As referências textuais são colhidas na versão portuguesa de Vera San Payo de Lemos e João Lourenço, inédita e concebida especificamente para o espectáculo que conheceu a sua estreia no Passos Manuel, no Porto, em 12 de Maio de 2009.

E outra coisa não dirão, depois, a exasperante autocomplacência do mestre, mal disfarçada em duvidoso saber de experiência feito, a convocação de uma despropositada cumplicidade de afectos fisicamente traduzida no arrojo insinuante e ambíguo que já se não deixa demover pelo toque do telefone e se exprime na generosidade mais extravagante («Vamos rever a matéria desde o princípio. A sua nota é um ‘muito bom’/.../») e que evolui para uma intimidade de ressonâncias impróprias («O que são As Aulas para além de nós os dois? /.../ Não está aqui mais ninguém além de você e eu.»), seguida de uma pausa eloquente que taceia possibilidades e explora a vulnerabilidade da discípula, a garota singela e inexperiente, de todo alheia aos caminhos e labirintos do mundo. *Paraíso* é terreno minado para qualquer encenador por nele se firmarem as opções que uma leitura apressada do texto dramático poderia facilmente negligenciar. O tratamento da figura feminina não acentua a rudeza simulada ou a inteligência penetrante e arguta na implacável identificação das fraquezas do interlocutor. E John não é a vítima cativada pelo olhar da serpente: a pose diletante e ufana mancham-lhe o *curriculum* e na lição do mestre se recreia o egocentrismo de quem se deleita na arte de representar e de quem gosta de se fazer ouvir. É a este desafio que se entrega Carlos Pimenta quando renuncia à sedução maniqueísta e envereda pelo exercício apurado e conceptualmente rigoroso explicitamente ancorado no magistério do próprio David Mamet (o dramaturgo, não raro evasivo e defensivo nos seus juízos e recomendações, nunca seria forçosamente, à semelhança de qualquer criador dramático que delega a sua voz no público de leitores, encenadores, actores ou espectadores, a instância definitiva na condução da leitura, interpretação e tradução em espectáculo do que nos legou, mas é insistente a sua preocupação com reconfigurações precipitadas e simplistas de que *Oleanna* foi e poderá ser vítima). O herói, como na tradição clássica – registe-se que a depuração da acção, a articulação funcional do incidente ou do episódio na economia de um artefacto organicamente integrado, ou o próprio destaque dado à «vida das palavras», réplica longínqua mas sugestiva da posição estratégica do *logos* e da construção textual da mimese aristotélica e do sentido da *poiesis* que com ela se harmonizará –, participa activamente no seu destino.

Em *Purgatório*, a segunda estação no curso descendente traçado pelo movimento da acção dramática, John ainda procura mobilizar estratégias que lhe permitam retomar a iniciativa, mas o exórdio autocomplacente, a serenidade estudada, o desejo de impressionar aliado à encenação de uma segurança claudicante (os punhos assentes no tampo da mesa ou a mobilidade no espaço da cena, todavia reorientada em nova posição do

palco móvel a traduzir a instabilidade de poder), esbarram nas certezas de uma figura feminina que ergue as barreiras inexpugnáveis que exprimem a alteração de posições no xadrez de uma disputa (figura 2); Carol supera o antagonista na imposição dos códigos linguísticos e no diagnóstico, em palavras lacônicas e marteladas, das perspectivas de um diálogo definitivamente condenado: «O. Professor. Não. Tem. O. Poder». Esta clausura não podia ser mais contundente («O que eu “sinto” é irrelevante, /.../ não me interessa o que sente. /.../ Não me interessa o que é que pensa. /.../») nem sublinhar com maior clareza o traço patético dos esforços desastrosos com o mestre a busca persuadir ou aplacar: no argumento, na cumplicidade emocional ou no apelo impotente e humilhante que interpela sem convicção e desafia sem vigor nem substância; restará a presença insinuante, de física afirmação de John (figura 3), logo consumada na tentativa desesperada e desabrida que procura barrar a saída a quem desta vez não irrompera no gabinete sem hora marcada e respondera, sem interessada expectativa – «O que é que o professor quer de mim?» – ao agendamento de encontro solicitado pelo mestre, agora a imagem da vítima a esbracejar e a espolhar-se no lodo em que a sua *hybris* o precipitou.

Neste segundo andamento as palavras na página não deixaram de exigir do encenador uma criteriosa modulação de tensões e um arguto doseamento das inflexões que desenham o conflito. A autoridade é agora forçada a um compromisso, iniciativa embaraçosa que dificilmente lhe preserva a compostura e o sentido de dignidade perante a crispação e a frontalidade da antagonista, que desta vez não tolera eufemismos, discursos laterais ou de recorte elaborado e obscuro. Ela veste agora um blusão e calças pretas, marcando visível contraste com a simplicidade algo provinciana com que de início se apresentara (Cf. figuras 3 e 4). Uma versão de mulher emancipada, com a sugestão algo caricatural de um feminismo de construção neófito, voz delegada do seu «grupo» e, nessa condição, arauto de valores que a transcendem. Mas ao lado dessa orquestração de um papel vibra o ressentimento pessoal e será difícil ignorar, na feroz eloquência que invectiva a venalidade hipócrita e o oportunismo do modo de vida de John, um irreprimível momento de autenticidade a romper o guião que comanda os movimentos e os sentimentos de Carol. Julgo que a estes dilemas, agitados por oscilações de atitude e pulsões contraditórias, foi dada expressão condigna no palco. O gesto pressuroso e desastrosado de John adequa-se na perfeição ao malogro dos seus jogos defensivos, à exposição confessional das suas fraquezas e ao esgotamento das suas estratégias de aproximação e envolvimento. Nesta altura, os «apontamentos», o «tribunal» e o «julgamento», ou o toque

do telefone (este de córicas ressonâncias, a exortar insistentemente o herói a deixar o lugar da sua perdição) já assumiram, na iteração e no irónico arco semântico descrito pelo movimento da acção dramática, o papel de motivos condutores, envolvidos numa conspiração que sinistramente ganha forma. Está preparada a descida ao *Inferno*.

Aqui a clamorosa inversão de forças entre os dois interlocutores é visualmente marcada, desde logo, pela inclinação do palco móvel (regressa a presença invisível do génio do arquitecto e coreógrafo João Mendes Ribeiro) que erige Carol a um plano fisicamente superior, e pela antítese estabelecida entre a mulher enérgica, trajando na liberdade cuidada do casaco e calças escuros e nas botas de salto alto, e o homem esgotado e deprimido, com o casaco abandonado nas costas da cadeira e os punhos arregaçados. Depois, o discurso titubeante de John, explorando com timidez a hipotética e vaga sobrevivência de uma subjectividade de posições e sentimentos ainda capaz de fundar um capital argumentativo e retórico, logo pulverizado na agressividade da amazona vingadora (figuras 5 e 6) que identifica o delito, a expiação que lhe corresponde e a dimensão universal dos interesses ofendidos. Por vezes a sanha acusadora parece emergir de um esforço de autoconvencimento, noutros momentos o que parece vigorar é uma sentida incredulidade perante o absurdo da resistência moral ou da indiferença do seu John (agora é ele que não percebe...), e a mais crua e desembaraçada expressão de sentimentos e juízos desloca a controvérsia para a identidade e o *ethos* dos interlocutores – à franqueza do professor, vencido e exausto, responde uma discípula que reclama o valor da autenticidade («Não é melhor assim? E eu sinto que esta foi a primeira vez que me tratou com respeito. Porque me disse a verdade») e que não deixa de insistir num esforço de autolegitimação que ratificará o sentido e o valor do seu gesto (afinal o condenado não é o «convicto», o que é convencido da sua culpa e da justeza do seu castigo?) :

«A questão aqui não é o que eu “sinto”. Não são os meus “sentimentos”, mas os sentimentos das mulheres. E dos homens. Dos eus superiores hierárquicos, que foram “consultados, está a ver? A quem foram apresentadas provas, que *concluíram*, está a ver? Que apreciaram as declarações e as provas e *concluíram*, está a ver? Que o professor é *negligente*. Que é *culpado*, que revelou ser *incompetente* e incorreu em *erro*; e que, pelas razões apontadas, *não* é possível conceder-lhe a nomeação definitiva. Que deverá ser sujeito a um processo disciplinar. Por causa de factos, Por causa de *factos*. Não são “alegações”, qual é o termo? Mas factos *provados*. Está a ver? *Pelos seus próprios actos*. Foi o que disse o Conselho Científico. Foi o que disse o meu advogado. Pelo que o professor fez na aula. Pelo que o professor fez neste *gabinete*.»

É desconcertante que, nesta invocação de consensos já firmados, se pressuponha uma condenação do interessado, que não foi sequer devidamente ouvido; o que não surpreenderá serão os ecos irónicos desse *juízo rápido e justo* que o mestre, no primeiro andamento ou estação do seu percurso, definia como atributo essencial da justiça a que todos deveriam ter direito. Mas se já aqui a volúpia do triunfo, exibido à saciedade mesmo perante a capitulação e o infortúnio do antagonista (a fábula do leão e do burro, de Esopo, não atravessará como sombra leve este momento?), e a insidiosa proposta de reformulação curricular, que faria por certo as delícias do fundamentalismo puro e duro de qualquer *moral majority*, oferecida em vivos tons autolegitimadores pela voz que zelosamente registara o nexos causal de crime e castigo e a objectividade institucional que lhe subjaz, constituiriam notas decisivas para a fragilização moral de Carol, aquele *coup de grâce* a que ela não resiste («...e não trate a sua mulher por filha»), que esvazia John enquanto ser humano, consumando nele a perda de autoestima e da razão de viver, decididamente não a eleva aos olhos do espectador. Ela, em que vibrara aquela discreta nota sensível não autorizada pelo papel em que fora investida – a perturbação, efémera e logo afastada, que segue a confiança algo casual de John («Há dois dias que não vou a casa, sabia? A pensar nisto tudo»), de resto iluminada na representação pelo momento epifânico que fugazmente a detém no desconcerto da surpresa (nunca será demais lembrar o desempenho dos actores, Isabel Queirós e Jorge Pinto, intérpretes talentosos numa talentosa encenação), ensaia um grande final com a estocada provocatória que activa a fúria insana do animal encurralado e ferido, dando assim livre curso ao insulto mais sórdido e ao instinto mais brutal.

A negação absoluta do discurso, do argumento ou do sentido retórico da negociação da distância entre posições divergentes, ou da persuasão como instrumento privilegiado da resolução de conflitos numa sociedade que se diz civilizada, deixa-nos no inferno do nosso descontentamento, com John a reunir maquinalmente os seus papéis e Carol, aninhada em posição fetal e de costas para o público, a repetir o enigmático «É isso mesmo» que momentos antes associara à queixa de tentativa de violação, num primeiro gesto para ele e depois só para ela, aqui na voz murmurada de um registo mais íntimo e fatigado. Autoexpição? Aceitação resignada da inclemente natureza das coisas e da legitimidade predadora e corrosiva do *politicamente correcto*, traduzidas na essencial anomia que rege, em última instância, a própria sobrevivência? Ou a simples expressão de infelicidade, herdeira do desencanto de Ole e de Anna, os infortunados agricultores noruegueses que dão o nome à peça de Mamet, emigrantes a quem o sortilégio de uma terra ingrata negou a visão de uma vida melhor?

Parece de uma urdidura caprichosa a conspiração que tece o destino do herói (aberta, registre-se de novo, pelas suas fraquezas, e consumada por uma cumplicidade alimentada por um imponderado sentimento de imunidade e segurança; e relembre-se ainda a tradicional desproporção entre a desgraça que atingia o herói trágico, no momento de reconciliação com a ofendida ordem cósmica, e a dimensão humana das suas imperfeições ou da sua revolta), mas o «suspension of disbelief», a conhecida fórmula de Samuel Coleridge, nem precisará de multiplicar-se em grandes esforços de afirmação: a plasticidade da imagem e do movimento, as palavras inermes ou acutilantes em que o diálogo se nega e o conflito se inflama e adensa constroem um universo ficcional que atravessa a realidade do nosso quotidiano, interpelando-a e revelando-a.

As causas justas podem evoluir, quando repousam na instalação acrítica e na legitimação preguiçosa e axiomática de consensos – que dispensam o debate e o sentido de um direito sempre referido, nas contingências históricas e sociais concretas, ao geral e ao universal – para a construção, paulatina e subtil, de novas ortodoxias. É assim que auspiciosos factores de desenvolvimento e progresso – o fortalecimento dos direitos cívicos, a participação das minorias na vida colectiva, as exigências de igualdade independentemente do sexo, das opções religiosas ou políticas, ... – se instituíram em irreversíveis conquistas de civilização; mas cedo consentiram a fossilização dogmática, favorecida pelos automatismos intelectuais e pelo mimetismo de práticas e representações mais atento à preservação de uma ética individualista garantida pelo direito formal do que aos perigos da instrumentalização através do discurso e da palavra ou do poder de uma ciência sem consciência, de um conhecimento que exclui e domina. Exemplos desta descontinuidade entre o projecto generoso e os seus resultados localizar-se-iam sem dificuldade: aí está o multiculturalismo transformado em *ghettos* sociais e em comunidades não integradas no seio das quais vigora uma lei paralela à do Estado que o acolheu; aí estão os dilemas gerados em torno da necessidade no prolongamento da prisão preventiva de suspeitos para se permitir uma cuidada investigação (não só em casos de terrorismo, em que a relevância dos direitos humanos prevalece, mas também no domínio da criminalidade comum, violenta, para muitos intoleravelmente protegida por interesses de um pragmatismo chocante que, note-se, nada tem em comum com os intangíveis direitos garantidos pelo instituto do *habeas corpus*); e aí está, igualmente, a crise das instituições judiciais, traduzida na morosidade processual, nas prescrições que sufocam justas reclamações por ausência de despacho atempado no

interior do circuito em que corre a acção proposta, evidenciando a indis-sociabilidade das liberdades formais da justiça substancial ou material, e na suspeição generalizada de que são alvo o poder judicial e a magistratura, num perigoso desenvolvimento que ameaça estruturar-se em mais uma expressão do *politicamente correcto*. Aqui a tradição do «cepticismo crítico» de John talvez permita que se abandone por momentos o paradigma (ou «modelo», a Carol que me desculpe o lapso) estribado nessas cláusulas gerais e conceitos apriorísticos que fundam a discriminação positiva de todas as minorias e de todos os grupos e indivíduos suposta, real ou idealmente vulneráveis, e se inclinam instintivamente a conferir-lhes o benefício da dúvida e a isentá-los do ónus da prova. Conceda-se algum tempo de antena ao politicamente incorrecto, ou a uma das mais fortes projecções dessa ideia em *Oleanna*.

O «falso ontologismo» e a «onticidade conceitualista» em que alegadamente desemboca o primeiro, da citação da abertura, prestam justo tributo, no evidente hermetismo do seu recorte discursivo e no poder magistral que deles claramente decorre, às virtudes do debate e da controvérsia. Este paradoxo, que só existe verdadeiramente quando retirado do contexto e da exigência específica de um registo académico preciso, não suporta a consistência e a coerência de uma relação comunicativa apta a convidar e estimular o auditório: o *ethos* do orador é outro, a sua honestidade intelectual exprime-se no genuíno desejo de partilha do saber e do gosto pelo saber, não cedendo à inadequação de uma qualquer simplificação formal para a tradução de conteúdos complexos. A situação retórica pressupõe uma estrutura vertical, de resto ostensivamente assumida quando o auditório, menos familiarizado com a tecnicidade do discurso ou com a laboriosa sofisticação do argumento, aceita o repto que lhe é lançado, reconhece na palavra uma fonte legítima e fecunda de autoridade no quadro de uma nítida definição de regras e expectativas, e localiza a disputa no plano do *logos*, abandonando progressivamente a condição de receptáculo e ouvinte para conquistar o estatuto de interlocutor, sempre na articulação da sua leitura e pesquisa com o esforço permanente de clarificação e explicitação que o autor de um discurso só aparentemente maculado de extravagante opacidade sempre dispensou aos seus estudantes. Mas isso, estimada Carol, não prescinde do domínio da referência filosófica ou ontológica ou a interrogação da natureza axiológico-normativa do direito e suas relações com a ideia de justiça; mas isso, caro John, exclui a pirueta verbal, a provocação gratuita, o jogo lúdico da reversibilidade do conceito e o populismo diletante que apouca e desrespeita os alunos, tudo isto redundando menos na crítica séria à lógica reprodutiva ou à inclinação

monológica do sistema tradicional do que numa falsa alternativa de fachada liberal e de conteúdos insubstanciais que imobiliza o pensamento na indiferença das escolhas e fere de morte a própria liberdade de expressão.

Entretanto, e porque as figuras de *Oleanna* recusam ali permanecer, confinadas à matéria de que são feitos os sonhos, descem silenciosamente do palco e abandonam o paraíso da imaginação para encherem, com novos rostos e formas, outros lugares de desencontro, o inferno do nosso descontentamento que reduziu o espaço da controvérsia e codificou os modos da existência humana encerrando-os na prisão dourada dos consensos<sup>4</sup>. Sim. É isso mesmo.

Que a estudante revoltada saiba, finalmente, vencer os seus ressentimentos sociais, furtar-se à manipulação do «seu grupo» e, já agora, conhecer o que significa «nomenclatura», «libelo» ou «paradigma»; e que John encontre, noutro lugar, quanto mais não seja novos admiradores do seu livro – uma proposta «...que se insere na mais fina tradição de pesquisa. Do Cepticismo Culto...» bem mereceria a benevolente equidade de um julgamento rápido e justo. Sim. É isso mesmo.

---

<sup>4</sup> Vide, sobre o assunto, RANCIÈRE, Jacques, *Chronique des temps consensuels*, Éditions du Seuil, 2005. Trata-se de uma reunião de textos do autor, de interesse desigual, anote-se de passagem, orientados pela intenção de denúncia do consenso enquanto categoria placidamente generalizada, instrumento que paraliza a crítica e fomenta o pensamento único.

# Future Solutions for Protecting Geographical Indications Worldwide

Dr. Anselm Kamperman Sanders Ph.D (Lond.)  
*Associate Professor of Trade and Intellectual Property Law*  
*Maastricht University*  
*a.kampermansanders@pr.unimaas.nl*

## ***Introduction***

European law and policies on geographical indications (GIs) has come into conflict with those of 'New World' nations such as the US and Australia. This conflict has come to a head in two areas. First, the USA and Australia have brought actions under the WTO dispute resolution mechanism claiming that the national treatment principle of the TRIPS Agreement is violated by the EU's legislation on GIs. Second, the US has taken the position in the TRIPS Council that the additional operation of the TRIPS Agreement in relation to wines and spirits ought not to be extended to other products, whereas the EU takes the position that a Multilateral Register in relation to agricultural products and handicrafts needs to be established.

In view of the 2004 WTO Ministerial Conference, this conflict profoundly dominates not only the TRIPS, but also the agricultural agenda.

This contribution aims to analyse the points of view underlying the two conflict areas, the future solutions for protecting GIs internationally, as well as alternatives to GI protection.

## ***The protection of Geographical Indications***

GIs may indicate a country, region, locality, city, or even an address from which a product or service emanates. Like a trade mark a GI is a sign whose function<sup>1</sup> is to provide information and protect its owner. GIs indicate the precise geographical origin, and denote a quality or reputation that results from that place of origin of a product. The definition of what

---

<sup>1</sup> On the functions of trade marks see Spyros M. Maniatis and Anselm Kamperman Sanders, 'A Consumer Trade Mark: Protection based on Origin and Quality', [1993] 11 *EIPR* 406.

exactly constitutes a GI is not uniform. The Paris Convention<sup>2</sup> covers two notions of GIs: “indications of source or appellations of origin”,<sup>3</sup> which are further defined by the 1891 Madrid Agreement<sup>4</sup> and the Lisbon Agreement. It is of importance to realise that, the notion of ‘appellation’ covers names, whereas ‘indication’ also comprises drawings, national emblems, flags, or even symbolism.

The Madrid Agreement indicates that ‘indications of source’ denote that a product or service originates from a certain area, country, region or locality. According to the Lisbon Agreement, ‘appellation of origin’ covers a “geographical name of a country, region, or locality, which serves to designate a product originating therein, the quality and characteristics of which are due exclusively or essentially to the geographical environment, including natural and human factors”.<sup>5</sup> The European Court of Justice has defined the ‘indications of source’ and ‘appellation of origin’ in similar terms in the *Exportur* decision of 1992.<sup>6</sup>

Furthermore in the EC GIs are protected on the basis of Regulation 2081/92/EEC,<sup>7</sup> which offers protection to geographical indications of agricultural products and foodstuffs. It employs other definitions. Whereas the definition of designation of origin<sup>8</sup> corresponds largely with those of

---

<sup>2</sup> Paris Convention for the Protection of Industrial Property of March 20, 1883, as revised at Brussels, 1900, Washington, 1911, The Hague, 1925, London, 1934, Lisbon, 1958, and Stockholm, 1967, and as amended on October 2, 1979.

<sup>3</sup> Art. 10 Paris Convention, on False indications of source of goods.

<sup>4</sup> Madrid Agreement for the Repression of False or Deceptive Indications of Source on Goods of April 14, 1891, as revised at Washington 1911, The Hague, 1925, London, 1934, and Lisbon, 1958.

<sup>5</sup> Art. 2 Lisbon Agreement for the Protection of Appellations of Origin and their International Registration of October 31, 1958, as revised at Stockholm, 1967, and as amended on September 28, 1979.

<sup>6</sup> ECJ C-3/91 of 10 November, 1992.

<sup>7</sup> Council Regulation on the protection of geographical indications and designations of origin for agricultural products and foodstuffs (2081/92/EEC) No 2081/92 of 14 July 1992, as amended by Council Regulation 692/2003.

<sup>8</sup> Regulation 2081/92/EEC Art. 2(2)(a) designation of origin: means the name of a region, a specific place or, in exceptional cases, a country, used to describe an agricultural product or a foodstuff:

- originating in that region, specific place or country, and
- the quality or characteristics of which are essentially or exclusively due to a particular geographical environment with its inherent natural and human factors, and the production, processing and preparation of which take place in the defined geographical area.

the Lisbon Agreement, the definition of ‘geographical indication’<sup>9</sup> raises the threshold for appellations of origin.

The TRIPS Agreement of 1994 has yet another definition in Art. 22, which defines geographical indications as “indications which identify a good as originating in the territory of a Member, or locality in that territory, where a given quality, reputation or other characteristic of the good is essentially attributable to its geographic origin”.

Although similar to the definition in Regulation 2081/92/EEC, the notion of ‘indication’ is wider than that of ‘name’, and its overall scope is somewhat wider.<sup>10</sup>

For the purpose of understanding the present stand-off in the TRIPS Council over the future protection of Geographical Indications, the diverging notions of what GIs are, and which level of protection ought to be offered accordingly.

Article 22(2) TRIPS provides: [i]n respect of geographical indications, Members shall provide the legal means for interested parties to prevent:

- (a) the use of any means in the designation or presentation of a good that indicates or suggests that the good in question originates in a geographical area other than the true place of origin in a manner which misleads the public as to the geographical origin of the good;
- (b) any use which constitutes an act of unfair competition within the meaning of Article 10bis of the Paris Convention (1967).

Under Article 23 GIs for wines and spirits are offered enhanced protection, which raises the threshold of situations where misuse would not cause the public to be misled. The enhanced protection is limited by the fact that such an indication should not have become generic, or registered as a trade mark.

---

<sup>9</sup> Regulation 2081/92/EEC Art. 2(2)(b) geographical indication: means the name of a region, a specific place or, in exceptional cases, a country, used to describe an agricultural product or a foodstuff:

- originating in that region, specific place or country, and
- which possesses a specific quality, reputation or other characteristics attributable to that geographical origin and the production and/or processing and/or preparation of which take place in the defined geographical area.

<sup>10</sup> D.J. Gervais, *The TRIPS Agreement. Drafting History and Analysis* (1998, London, Sweet & Maxwell) at 123-5; T. Stewart, *The GATT Uruguay Round, A Negotiating History* (1993, Kluwer Law International) 2245-2313

At the heart of the conflict, however, lies the additional protection of geographical indications for wines and spirits<sup>11</sup> and the establishment of a multilateral system of notification and registration of geographical indications for wines and spirits. The obligation to engage in further negotiations to increase the protection of individual geographical indications under Article 23<sup>12</sup> has furthermore increased tensions. The EU's position of GIs for the Cancun Ministerial Conference consisted of three steps for reform, that was seen by some, most notably the US and Australia, as three steps too many. The EU's objectives<sup>13</sup> can be summarised as follows:

1. Establishment of a multilateral register of GIs for wines and spirits, based on the Art. 24(4) TRIPS and Doha mandates;
2. Extension of the current wines and spirits' protection to other goods, thus extending Art. 23 TRIPS protection and opening the multilateral register to all goods;
3. Enter into market access negotiations based on Art. 24(1) to:
  - a. Extend and register GIs;
  - b. Table a list of EU names in the context of market access negotiations on agriculture; and
  - c. To do so inkeeping with Art. 24 exceptions.

The second step has brought about a mixed reaction;<sup>14</sup> with countries such as Bulgaria, China, the Czech Republic, the EU, Hungary, Liechtenstein, Kenya, Mauritius, Nigeria, Pakistan, the Slovak Republic, Slovenia, Sri Lanka, Switzerland, Thailand and Turkey favouring an extension, whereas countries such as Japan, Chinese Taipei, and some Southeast Asian countries as well as the US, Canada, Australia, New Zealand, Argentina and a number of other Latin American countries consider Art. 23 protection to be too high. It is clear from the positions that various members have taken that the difference of opinion on the protection of GIs does not coincide with the 'Old World – New World' dichotomy. It is clear though that developing nations have more problems with the –'EU-only demand'- third step in

---

<sup>11</sup> Art. 23 TRIPS.

<sup>12</sup> Art. 24(1) TRIPS.

<sup>13</sup> For the EU proposal see WTO document IP/C/W/107/Rev.1, and for supportive statements see document TN/IP/W/3, signed by Bulgaria, Cyprus, the Czech Republic, the EU, Georgia, Hungary, Iceland, Malta, Mauritius, Moldova, Nigeria, Romania, the Slovak Republic, Slovenia, Sri Lanka, Switzerland and Turkey, available at the WTO website <http://docsonline.wto.org>

<sup>14</sup> For a compilation of positions see WTO documents TN/IP/W/7/Rev.1 and TN/IP/W/7/Rev.1/Corr.1, available at the WTO website <http://docsonline.wto.org>

the EU approach, since the tie with agricultural negotiations is considered to be inappropriate.<sup>15</sup>

Generally, though, criticism of GI protection as pursued by the EU boils down to the notion that the benefits from such protection will accrue in European countries, that a register will place undue administrative burdens on developing countries, and that GI protection is bereft of incentive structures that underly the patent, copyright and trade mark systems.<sup>16</sup>

### ***GIs or Certification Marks***

Many, but not all,<sup>17</sup> of the nations opposing the EU's proposal offer protection by means of a certification marks as an alternative to specific GI protection. Certification marks are a subset of trade marks capable of indicating that the goods or services on which it is used are certified by the proprietor of the mark in respect of geographical origin, material, method of manufacture of goods, standard of performance of services, quality, accuracy, or other characteristics. Typically an applicant for a certification mark must also supply a copy of the regulations governing the use of the mark, which must indicate: 1) who is authorised to use the mark, 2) the characteristics to be certified by the mark, 3) how the certifying body is to test those characteristics and supervise the use of the mark, 4) the fees (if any) to be paid in connection with the operation of the mark, and 5) the procedures for resolving disputes. Commonly owners of certification marks do not themselves trade in the goods covered by the registration,<sup>18</sup> but set the terms under which producers may trade under the certification mark.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> See the joint paper, WTO documents N/IP/W/5 from Argentina, Australia, Canada, Chile, Colombia, Costa Rica, Dominican Republic, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Honduras, Japan, Namibia, New Zealand, the Philippines, Chinese Taipei and the US, and TN/IP/W/6, available at the WTO website <http://docsonline.wto.org>

<sup>16</sup> J. Hughes, 'The Spirited Debate Over Geographic Indications' [unpublished, but made available at the eleventh Fordham Annual Conference on International Intellectual Property Law & Policy, April 24-25, 2003 and the Queen Mary Intellectual Property Research Institute and Fordham University Law School Dialogue on Geographical Indications, November 21, 2003] at 51.

<sup>17</sup> China amended its Trade Mark Law in 2002, making their certification and collective mark system similar to that of the US. See Chian Ling Li, 'New Chinese Trademark Law', 143 *Trademark World* (2002) 37.

<sup>18</sup> N. Dawson, *Certification Trade Marks* (1988, London, IPP)

<sup>19</sup> Examples of certification marks registered in the US, but foreign to the USA: 'Banshu Somen' for noodles originating from Banshu in Japan (U.S. Trademark Registration No.

A certification mark has the scope of protection on par with Art. 22(2) of the TRIPS agreement and protects against deceptive use of the certification mark.<sup>20</sup>

The benefit of a system based on certification marks is that the existing national trade mark regime<sup>21</sup> can be relied upon for applications, registrations, oppositions, cancellations, adjudication and enforcement and would meet the requirement for national treatment and TRIPS enforcement requirements in tandem with the national trade mark regime. The disadvantage, however, is clear to see. Although such multiple registration may not be a problem for strong entities or regions which have considerable economic power,<sup>22</sup> the smaller the region or municipality, the greater the difficulty and cost of undertaking the task of registering in numerous countries. Whereas the criticism of the GI protection system is one of Eurocentricism, the criticism of the certification mark system is one of Multinationalcentricism.

---

2,238,960); 'Darjeeling' for tea, certifying that the tea contains at least 100% tea originating in the Darjeeling region in India and that the blend meets other specifications established by the certifier (U.S. Trademark Registration No. 2,685,923); 'Jamaica Blue Mountain Coffee', certifying that the coffee in respect of which the mark is used is grown in the Blue Mountain Area of Jamaica by a person registered to grow coffee in that area pursuant to the coffee industry regulations 1953 of Jamaica (U.S. Trademark Registration No. 1,414,598); 'Columbian' for coffee, certifying that the coffee was grown in the Republic of Columbia (U.S. Trademark Registration No. 1,160,492); 'Parmigiano Reggiano' for cheese, as used by persons authorised by the certifier, certifies that the goods originate in the Parma-Reggio region of Italy, specifically the zone comprising the territory of the provinces Parma, Reggio Emilia, Modena and Mantua on the right bank of the river Po and Bologna on the left bank of the river Reno (U.S. Trademark Registration Nos. 1,754,410; 1,892,496; 1896,683; 2,320,595)

<sup>20</sup> See for example the US Lanham Act (15 U.S.C. § 1127) and the case of *Community of Roquefort v. William Faebndrich Inc.* United States Court of Appeals, Second Circuit 303 F.2d 497 (1962). 'Roquefort' for cheese is the certification mark used upon goods to indicate that the same has been manufactured from sheep's milk only, and has been cured in the natural caves of the Community of Roquefort, Department of Aveyron, France (U.S. Trademark Registration No. 571,798).

<sup>21</sup> See L. Bengedkey and C. Mead, 'International Protection of Appellations of Origin and Other Geographical Designations of Regional Origin Under the Lanham Act', 82 *Trademark Reporter* 765 (1992); and L. Pollack, 'Roquefort – An Example of Multiple Protection for a Designation of Regional Origin Under the Lanham Act', 52 *Trademark Reporter* 755 (1962); see also J. McCarthy, *McCarthy on Trademarks and Unfair Competition* (3d ed 1993) at 19.32.

<sup>22</sup> *Vide* Champagne or indeed Roquefort.

### ***The scope of protection – Deceptive use or ‘expressive’ use***

The scope of protection for GIs found in the TRIPS Agreement encompasses two levels of protection that tailor for the protection of GIs as indicators of consistent quality and an enhanced protection enabling product differentiation.

#### *Integrity of information*

The prohibited acts described in Art. 22 (2) of TRIPS encompass misleading use of GIs ‘by any means in the designation or presentation of a good that indicated that the good in question originates in a geographical area other than the true place of origin’ and acts of unfair competition as defined under Art. 10*bis* of the Paris Convention.<sup>23</sup> Art. 22 (4) extends this protection to a case of use of GIs that, although correct, do not correspond with the geographical indication commonly understood to produce the goods with the special qualities in question, or although factually correct do not correspond with consumer expectations about origin and quality. Usually this situation arises in those cases where the same name exists in different territories,<sup>24</sup> or when a description is used that is likely to confuse the consumer as to the geographical area from which the product is commonly understood to come from, like: “Parma cheese produced in America”.

Art. 22 (2) not only covers misleading allusions to or connotations of origin by use of both words and graphics, but through Art. 10*bis* of the

---

<sup>23</sup> Paris Convention, Article 10*bis* – Unfair Competition

(1) The countries of the Union are bound to assure to nationals of such countries effective protection against unfair competition.

(2) Any act of competition contrary to honest practices in industrial or commercial matters constitutes an act of unfair competition.

(3) The following in particular shall be prohibited:

1. all acts of such a nature as to create confusion by any means whatever with the establishment, the goods, or the industrial or commercial activities, of a competitor;
2. false allegations in the course of trade of such a nature as to discredit the establishment, the goods, or the industrial or commercial activities, of a competitor;
3. indications or allegations the use of which in the course of trade is liable to mislead the public as to the nature, the manufacturing process, the characteristics, the suitability for their purpose, or the quantity, of the goods.

<sup>24</sup> The ‘Old World, New World’ conflict comes into view once more. Many cities, towns, regions or localities were named after the world the new settlers used to inhabit. See L. Baeumer, ‘Protection of Geographical Indications under WIPO Treaties and Questions Concerning the Relationship between those Treaties and the TRIPS Agreement’ in *Symposium on the Protection of Geographical Indications in the Worldwide Context*, WIPO publication Nr. 760 (E), (1999, Geneva, WIPO) at 17.

Paris Convention also covers the use of a GI on goods of low(er) quality emanating from the proper geographical area.

Article 22 (2) protection is designed to safeguard that the consumer receives accurate information that enables him to differentiate between products emanating from the designated area from substitute products from outside the designated area.<sup>25</sup> As indicators of quality GIs provide information that help consumers make choices and reduce risk. When the integrity of this information is tampered with, so as to render it incomplete or deceptive, this leads to market failure<sup>26</sup> and welfare loss. Article 22 (2) and 22 (4) therefore also leans against allusions to a geographical indication or connotations in writing and image that distort the conveyance of correct information.

### *Product differentiation*

Article 23 TRIPS is limited in application to wines and spirits, but offers a wider scope of protection. There is no need for the consumer to be misled or proof that certain behaviour constitutes an act of unfair competition. The burden of proof is not as high. For wines and spirits this additional protection translates into the possibility to protect GIs even when the consumer is not confused. A prohibition of use of expressions such as 'kind', 'type' or 'style' in relation to a GI reflects that the purpose for the protection lies in the safeguarding of a particular production technique or product characteristic and may even be used to protect a GI against the dilution of a reputation for superior quality. As such Article 23 protection may be used to facilitate product differentiation and would ideally enable producers in a designated geographical area to set higher prices, produce more, and preserve those traditional methods of production and levels of high quality that result from sustained investment, enable start-up industries to develop innovative production techniques, or enable producers to make the transformation from local to global markets.

Still, it is important to realise that there are limitations to Article 23 protection. Through Art. 24 (4) existing use of a GI is preserved and

---

<sup>25</sup> See W. Cornish and J. Phillips, 'The Economic Function of Trade Marks: An Analysis with Special Reference to Developing Countries', [1982] 13 *IIC* 41-64 at 43: 'If he [the consumer] is interested in origin, it is normally because origin imports an expectation about some quality'.

<sup>26</sup> See G. Akerlof, 'The Market for 'Lemons'', 84 *Quarterly Journal of Economics* (1970) 488-500, who succinctly depicts the breakdown in the market when the consumer cannot trust the information about the product he wishes to purchase. The consumer will then prefer to buy goods of lower quality until –as in a vicious circle– the only goods available will be those of the lowest quality.

generic terms are excluded from protection. Apart from formal limitations there is also a real-life limitation in economic terms. For a GI to derive real benefit from this level of enhanced protection, investment in advertising and marketing is a must. Reputation needs time to develop.<sup>27</sup>

Even with these limitations enhanced GI protection can enable nascent industries to obtain easy market access to world economies without the uncertainty of having to face copycats: 'Indeed, the ease of entry by competitors (i.e., imitators or copycats) is normally judged to be an important indicator of how well markets function – the lower the barriers to entry, the better. Free entry makes the nonappropriability problem worse, and undercuts the incentive to invest in discovering what a country is good at producing'.<sup>28</sup> It is commonly accepted that intellectual and industrial property rights are decisive in the success of R&D dependent industries. The same is true for developing nations that are still 'learning' and are trying to find opportunities in the global marketplace.<sup>29</sup> In order to promote sustainable export trade based on GIs, building a reputation is a prerequisite. Trade barriers and protectionism are not desirable to bring about such economic development, as these measures do not discriminate between innovators and copyists.<sup>30</sup> Similarly export subsidies, now illegal under the WTO framework, may stimulate better performance on world markets, but they do not foster innovation. Temporary public sector credit or guarantees through investment banks, specifically targeted at innovative initiatives, are mooted as a way to stimulate self-discovery and increase economic performance. The patent system is similarly recognized as a public policy instrument to foster R&D. The question is whether GI protection can be

---

<sup>27</sup> R. Hausman and D. Rodrik, 'Economic Development As Self-Discovery', *National Bureau of Economic Research Working Paper 8952* (2002), available at <http://ksghome.harvard.edu/~drodrik.academic.ksg/papers.html>, who emphasise that the key to economic development is learning what one is good at producing.

<sup>28</sup> *Ibid* at 6.

<sup>29</sup> *Ibid* at 32, where Hausman and Rodrik conclude that 'laissez-faire leads to underprovision of innovation and governments need to play a dual role in fostering industrial growth and transformation'.

<sup>30</sup> *Ibid* at 33 : '[T]emporary trade protection is far from an ideal instrument. It may increase expected profits of innovators, but it does so only for firms selling in the local market. Moreover, since it does not discriminate between innovators and copycats, it promotes early entry, thus lowering the expected payoff to innovation while inefficiently channeling resources to copycats. Moreover, as protection gets extended to intermediate goods, it will make downstream activities less competitive. As a consequence, innovation will tend to focus on domestic markets, instead of new export activities. Since domestic markets are small relative to world markets, the social returns to innovation will be likewise diminished. Hence, trade protection is not an efficient way of promoting self-discovery'.

classified as a similar instrument, since Article 23 protection may also function similar to trade protection mechanisms, such as tariffs, quotas or other trade barriers.<sup>31</sup> Therefore, the economic effects of GI protection and the appropriate scope of protection need to be considered with caution. Economic research suggests that GI protection may very well be used as a public policy instrument to foster development in superior production techniques and world market share. In a study on the economic effects of GI protection for the Tequila market, Hardwick and Kretschmer conclude that:

1. "The GI protection may help to create a virtual 'country' or 'regional' monopoly for a particular brand...;
2. The GI protection may help to create a segregated market, with the 'superior' GI-protected commodity in one part of the market, and 'inferior' lower-priced substitutes in another...; and
3. The GI protection may help to create a monopolistically competitive market of many brands, each with its own established reputation and GI protection, and each competing vigorously with the others for a share of the world market..."

### ***Extension of Art. 23 TRIPS protection to products other than wines and spirits***

When considering an extension of Art. 23 protection to products other than wines and spirits,<sup>32</sup> development economics should be a decisive factor in establishing the appropriate scope of protection. Most of the discussion has, however, gone another way. To advocates of extension the special status offered to wines and spirits is simply not tenable. It is seen as a historical anomaly favouring producers of certain agricultural products who had the good fortune of being at the right place at the right time when international agreements were forged. Indeed of the Lisbon Agreement indications, 84% of the indications come from four product categories: wines (61.4%), spirits (9.5%), agricultural products (6.7%) and cheese (6.5%), where France accounts for 82% of wine indications.<sup>33</sup> With

---

<sup>31</sup> P. Hardwick and M. Kretschmer, 'The Economics of Geographical Indications' (as yet unpublished).

<sup>32</sup> D. Rangnekar, *Geographical Indications, a review of proposals at the TRIPS Council: extending article 23 to products other than wines and spirits*. UNCTAD-ICTSD project on IPRs and Sustainable Development, Issue paper No.4 (2003).

<sup>33</sup> S. Escudero, 'International protection of geographical indications and developing countries. TRADE working papers no. 10, (2001, Geneva South Centre), available at: <http://www.southcentre.org/publications/geoindication/toc.htm>.

Australia, South Africa, the US and South America also competing heavily on the world wine market, it is clear that the economic interests of ‘Old World’ and ‘New World’ producers are at the forefront of the discussion, overlooking the interests of developing nations with agricultural traditions, as well as developing nations with handicraft traditions that are trying to find their footing on the ladder of economic development that the WTO promises.

Another key word in this debate is ‘genericism’. Whereas opponents of extended protection make the case that there is no economic data to suggest that Art. 22 protection is insufficient,<sup>34</sup> advocates of extended protection argue that many ‘once famous’ GIs are now generic. Since Art. 22 does not prevent the use of a GI in translated form, accompanied by expressions like ‘such as’, ‘type’, ‘kind’ or even ‘imitation’, these GIs may be subject to dilution to the point where they become generic.<sup>35</sup> With the burden of proof on the right holder under Article 22, the argument is that this allows for “wide juridical discretion leading to inconsistent decisions and legal uncertainty”,<sup>36</sup> which undermines international trade. The counter-argument that this risk is overstated, because: “commercial experience clearly indicates that genuine, internationally recognised GIs will always command a premium on world markets. Indeed, far from detracting from the market value of a genuine GI, free and fair imitation of the product often enhances the intrinsic value (and premium) of the genuine GI.”<sup>37</sup>

If this argument were to be raised in respect of trade marked goods or any other intellectual property right, many would find the notion that gray-market goods, or counterfeits enhance the value of the genuine product anathema.

It is true that in a perfectly transparent market the consumer benefits from enhanced choice and lower prices, it is not the case that investment in the economic success of a GI in terms of advertising and marketing

---

<sup>34</sup> This discussion also concerns Certification Mark, as alternative to GI protection. Whereas it is true that Certification Mark protection offers protection on par with Art. 22 TRIPS, there are other drawbacks to the Certification Mark regime as an international standard that seem to be obscured by this debate.

<sup>35</sup> See F. Schechter, ‘The Rational Basis for Trade Mark Protection’, 40 *Harvard Law Review* (1927) 813. GIs that have suffered this fate –Arabica Coffee, Indiarubber, chinaware, Cheddar cheese, and kiwifruit.

<sup>36</sup> WTO document IP/C/W/247, para. 13, available at WTO website <http://docsonline.wto.org>

<sup>37</sup> WTO document IP/C/W/289, at 5-6, available at WTO website <http://docsonline.wto.org>

is safeguarded by the fact that imitations can be made. Also, it would appear that no recourse is given to the potential for development of a nascent GI through sustained investment in the reputation and marketing and the preservation or commercial articulation of local tradition. The fact that a GI can function in the same way as any other intellectual property right that enables a rightholder to achieve a return on investment free from copyists trying to capitalise on the message and reputation that a GI conveys and encapsulates should not be discarded because of the fear that, especially European, nations wish to reclaim words or (fallaciously) methods of production that settlers to new worlds bought with them.<sup>38</sup> This only muddles the debate over what is appropriate for world trade, economic development or even preservation of cultural diversity. The discussion on the extension of article 23 protection should therefore not focus on whether extension is justified, but on how it may be achieved. With all the limitation of Article 23 and 24 in place, it is also more fruitful to see how a multilateral register for GIs may be established that is not polluted by generic GIs and which provides low-cost equal access for all members of the WTO.

The sensitive area of genericism is, however, also overtaking the multilateral registry discussion, in the sense that many nations seeking GI protection face the fact that some countries without a strong GI traditions (most notably the US and Canada) already deem many GIs generic or semi-generic.<sup>39</sup> The poignant example of the market capture<sup>40</sup> since the introduction in 1994 by RiceTec's genetically engineered rice derived from Basmati rice lines,<sup>41</sup> initially under descriptions such as 'Texmati, Long Grain American Basmati Rice' illustrates the impact of a "free and fair imitation of the product" as opposed to the interest that India and Pakistan have in Art. 23 protection. The only way forward appears to lie in WTO ministerial

---

<sup>38</sup> J. Hughes, 'Surrendering Words to the EU' at 4: 'Persuant to the recen EU-South Africa trade treaty, South Africa had to surrender hundreds of European terms – the treaty annex reads like an atlas of quaint European villages and hamlets. The GI debate is one in which the EU continues to pursue a bureaucratic outlook that centralized control is better than markets in preserving traditional agriculture'.

<sup>39</sup> J. Watal, *Intellectual Property Rights in the WTO and Developing Countries* (2001, The Hague, Kluwer Law International) at 273.

<sup>40</sup> US imports of Basmati rice from India and Pakistan fell from 22,449 metric tons in 2000 to 15,319 metric tons in 2002, see <http://www.riceonline.com>.

<sup>41</sup> On the contentious patents, such as RiceTec's, that form the basis of 'biopiracy', see V. Shiva, 'Intellectual Property Protection in the North/South Divide', in Heath and Kamperman Sanders (eds.), *Intellectual Property in the Digital Age* (2001, The Hague – London – Boston, Kluwer Law International) 113.

negotiations on which GIs that are in danger of becoming generic can be 'reclaimed' and protected under Article 23, and which ones are beyond redemption. The Czech Republic's quest to reclaim 'Budweiser'<sup>42</sup> shows just how entrenched positions can be.

### ***Lowering the costs of the GI system***

Whereas the patent regime is usually out of reach for innovative industries in developing countries, GI protection may not be, provided that there is a low-cost, easily accessible multilateral registry for GIs. In this light the administrative burden on, especially developing, nations may be high in view of the enactment of new legislation and the fact that some WTO member seek to export a large number of domestic geographical indications. It is for this reason that an extension of Article 23 protection can only be as wide as possible in respect of products, so as to lower the relative costs that are presently exclusively put towards the protection of wines and spirits.

Another issue of raised costs can be exemplified by the Texmati example. If producers of Texmati rice were obliged to remove the descriptive Long Grain American Basmati Rice, or even change their mark to something not ending in mati, search and transaction costs for consumers will be increased,<sup>43</sup> albeit probably only for a while. In the long run consumers will be able to rely on the authenticity of the GI used in relation to a product.<sup>44</sup>

The Budweiser case raises yet another problem of cost, namely that of trade disruption. In the unlikely event that the Czech Republic would be allowed to reclaim the GI Budweiser for beer, if only in a number of jurisdictions, Anheuser-Bush would lose trade.

The argument of increased cost raised against the multilateral register, however, touches upon the European Union proposal of notification of GIs, possibly leading to automatic (extended) protection. Any WTO member would be able to notify the WTO of a GI for which protection is claimed. The proposal then envisages an 18-month period for examination or opposition by other WTO members. If the GI is challenged, the members

---

<sup>42</sup> On the saga of Bud versus Bud, see W. Keegan and M. Green, *Global Marketing* (1999, Prentice Hall) at 202-3.

<sup>43</sup> WTO Document IP/C/W/289 at 7, available at WTO website <http://docsonline.wto.org>

<sup>44</sup> WTO Document IP/C/W/308/Rev.1, para 14, available at WTO website <http://docsonline.wto.org>

will have to enter into bilateral negotiations, which may lead to a waiver of an obligation to protect the GI in that WTO member. This approach leaves unaffected the fact that right-holders remain responsible for enforcement, and the application of existing obligations in all members. The system also enables potential right-holders to obtain protection in all WTO members at low cost. The system of object or protect is, however, burdensome for developing countries that may have to sift through large numbers of applications at an expense they cannot afford. The cost may thus be displaced from the potential beneficiary of GI protection to member states that have to set up a bureaucratic system dealing with objections to GI notifications. It would therefore make sense to exempt the least developed countries from the obligation to protect newly registered GIs for a certain period of time or to extend or defer the period for opposition for these WTO members. Also, limits on the number of GI applications may be imposed on all members so as to allow objections to be raised.

### ***Conclusion***

Concerns over the protection of GIs through a multilateral register are primarily concerns over costs and may be resolved. The debate over Article 23 extension to goods other than wines and spirits is, however, not so easily resolved. The 'Old World / New World' divide and the all-pervasive issue of 'genericism' is in danger of overshadowing the benefits of GI protection and opportunities for economic and regional development, especially for economies that are oriented towards the production of agricultural products or handicraft items. Whereas the opposition procedure envisaged by the EU proposal for the establishment of a multilateral register, as well as the limitations contained in Article 23 and 24 itself may take away the opposition to the Old World / New World stand-off over genericism, it will not take away the fundamental objections to the extension of Article 23 protection to goods other than wines or spirits.

***Annex – TRIPS Agreement, Art. 22-4****GEOGRAPHICAL INDICATIONS**Article 22**Protection of Geographical Indications*

1. Geographical indications are, for the purposes of this Agreement, indications which identify a good as originating in the territory of a Member, or a region or locality in that territory, where a given quality, reputation or other characteristic of the good is essentially attributable to its geographical origin.
2. In respect of geographical indications, Members shall provide the legal means for interested parties to prevent:
  - a. the use of any means in the designation or presentation of a good that indicates or suggests that the good in question originates in a geographical area other than the true place of origin in a manner which misleads the public as to the geographical origin of the good;
  - b. any use which constitutes an act of unfair competition within the meaning of Article 10bis of the Paris Convention (1967).
3. A Member shall, ex officio if its legislation so permits or at the request of an interested party, refuse or invalidate the registration of a trademark which contains or consists of a geographical indication with respect to goods not originating in the territory indicated, if use of the indication in the trademark for such goods in that Member is of such a nature as to mislead the public as to the true place of origin.
4. The protection under paragraphs 1, 2 and 3 shall be applicable against a geographical indication which, although literally true as to the territory, region or locality in which the goods originate, falsely represents to the public that the goods originate in another territory.

*Article 23**Additional Protection for Geographical Indications for Wines and Spirits*

1. Each Member shall provide the legal means for interested parties to prevent use of a geographical indication identifying wines for wines not originating in the place indicated by the geographical indication in question or identifying spirits for spirits not originating in the place indicated by the geographical indication in question, even

- where the true origin of the goods is indicated or the geographical indication is used in translation or accompanied by expressions such as “kind”, “type”, “style”, “imitation” or the like.
2. The registration of a trademark for wines which contains or consists of a geographical indication identifying wines or for spirits which contains or consists of a geographical indication identifying spirits shall be refused or invalidated, *ex officio* if a Member’s legislation so permits or at the request of an interested party, with respect to such wines or spirits not having this origin.
  3. In the case of homonymous geographical indications for wines, protection shall be accorded to each indication, subject to the provisions of paragraph 4 of Article 22. Each Member shall determine the practical conditions under which the homonymous indications in question will be differentiated from each other, taking into account the need to ensure equitable treatment of the producers concerned and that consumers are not misled.
  4. In order to facilitate the protection of geographical indications for wines, negotiations shall be undertaken in the Council for TRIPS concerning the establishment of a multilateral system of notification and registration of geographical indications for wines eligible for protection in those Members participating in the system.

#### *Article 24*

##### *International Negotiations; Exceptions*

1. Members agree to enter into negotiations aimed at increasing the protection of individual geographical indications under Article 23. The provisions of paragraphs 4 through 8 below shall not be used by a Member to refuse to conduct negotiations or to conclude bilateral or multilateral agreements. In the context of such negotiations, Members shall be willing to consider the continued applicability of these provisions to individual geographical indications whose use was the subject of such negotiations.
2. The Council for TRIPS shall keep under review the application of the provisions of this Section; the first such review shall take place within two years of the entry into force of the WTO Agreement. Any matter affecting the compliance with the obligations under these provisions may be drawn to the attention of the Council, which, at the request of a Member, shall consult with any Member or Members in respect of such matter in respect of which it has not been possible to find a satisfactory solution through bilateral or plurilateral

- consultations between the Members concerned. The Council shall take such action as may be agreed to facilitate the operation and further the objectives of this Section.
3. In implementing this Section, a Member shall not diminish the protection of geographical indications that existed in that Member immediately prior to the date of entry into force of the WTO Agreement.
  4. Nothing in this Section shall require a Member to prevent continued and similar use of a particular geographical indication of another Member identifying wines or spirits in connection with goods or services by any of its nationals or domiciliaries who have used that geographical indication in a continuous manner with regard to the same or related goods or services in the territory of that Member either (a) for at least 10 years preceding 15 April 1994 or (b) in good faith preceding that date.
  5. Where a trademark has been applied for or registered in good faith, or where rights to a trademark have been acquired through use in good faith either:
    - a. before the date of application of these provisions in that Member as defined in Part VI; or
    - b. before the geographical indication is protected in its country of origin; measures adopted to implement this Section shall not prejudice eligibility for or the validity of the registration of a trademark, or the right to use a trademark, on the basis that such a trademark is identical with, or similar to, a geographical indication.
  3. Nothing in this Section shall require a Member to apply its provisions in respect of a geographical indication of any other Member with respect to goods or services for which the relevant indication is identical with the term customary in common language as the common name for such goods or services in the territory of that Member. Nothing in this Section shall require a Member to apply its provisions in respect of a geographical indication of any other Member with respect to products of the vine for which the relevant indication is identical with the customary name of a grape variety existing in the territory of that Member as of the date of entry into force of the WTO Agreement.
  4. A Member may provide that any request made under this Section in connection with the use or registration of a trademark must be presented within five years after the adverse use of the protected

indication has become generally known in that Member or after the date of registration of the trademark in that Member provided that the trademark has been published by that date, if such date is earlier than the date on which the adverse use became generally known in that Member, provided that the geographical indication is not used or registered in bad faith.

5. The provisions of this Section shall in no way prejudice the right of any person to use, in the course of trade, that person's name or the name of that person's predecessor in business, except where such name is used in such a manner as to mislead the public.
6. There shall be no obligation under this Agreement to protect geographical indications which are not or cease to be protected in their country of origin, or which have fallen into disuse in that country.

## Dos Públicos como Actores

João Teixeira Lopes  
*Universidade do Porto*

Será o teatro mera metáfora da sociedade? Ou a sociedade uma outra palavra para dizer teatro? Conhecemos os conceitos, no âmago do próprio campo discursivo da sociologia, remetendo para quadros analíticos específicos: actor social; acção; representação social; palco; fachadas; bastidores; papel; conflito de papéis; desempenho... Os sociólogos alimentaram a sua criatividade conceptual inspirando-se na dramaturgia e nos vasos comunicantes que estabelece com a vida, embora estejam longe, tanto a sociologia como o teatro, de ser uma mera *duplicata* da existência. Ambos os discursos constroem campos de enunciação (de discurso e representação simbólica) que se instituem como pontos de vista *relativamente autónomos* e com regras próprias face à realidade real. O que aqui pretendo consiste, precisamente, em tentar descortinar algumas das relações entre a realidade real, a realidade sociológica e a realidade teatral. Deter-me-ei, em primeiro lugar, na distância que separa o actor de uma marioneta, centrando-me na centralidade do conhecimento prático e corporal. Num segundo momento, debater-me-ei, dentro dos paradigmas da sociologia da recepção, com os vários contextos, profundamente interligados entre si, em que podemos ser actores.

### ***Actor versus marioneta***

Sociologicamente, não existe actor sem um corpo e sem uma linguagem. Sabemos, também, a importância do corpo no diapasão do tempo e do espaço, elemento central de um conhecimento prático sobre o mundo, bem mais do que o mero receptáculo ou tábua-rasa onde se inscreveriam a ferro e fogo os ditames de uma socialização soberana: externa, coerciva, irreversível. Tanto no teatro como no conhecimento sociológico se apresentam versões sobre os campos de possibilidades que, no limite das opções que permitem, distinguem o actor da marioneta.

Na verdade, existem duas ideias extremamente arreigadas ao pensamento tradicional sobre o corpo que têm vindo a ser paulatina mas solidamente destruídas.

A primeira diz respeito ao célebre dualismo cartesiano e mecanicista entre corpo e alma, ou, se preferirmos, em linguagem de vulgata contemporânea, todo o abismo que separaria a emoção da razão, a paixão do rigor do discernimento científico. É certo que Descartes habilmente utiliza esta aporia para expulsar Deus, a doutrina e a metafísica do domínio do conhecimento fundado na observação empírica... Mas Bourdieu, Mary Douglas e Foucault, entre outros, provaram a íntima imbricação entre as duas dimensões. No corpo não se inscreve apenas a lógica ou a ordem pura dos determinismos. Nele perdura um trabalho autónomo de transformação, de fabricação e de invenção que faz da corporeidade agência activa da produção e reprodução do mundo – da sua ordem e desordem; dos seus múltiplos sentidos. O corpo não é apenas veículo ou motor da «alma»: ele é fonte primeira de conhecimento. Conhece-se *no* corpo, *pelo* corpo, *através* do corpo. *No* corpo quando se *incorporam* disposições para a prática e para a acção que são permanente lembrança de que habitamos lugares com força socializadora; lugares que disciplinam, interditam, impõem, libertam, condicionam, orientam. É *no* corpo que se afirma um determinado campo de possíveis para a nossa vida – campo que, durante uma trajectória social e biográfica, ora se dilata, ora se aperta. É ainda *pelo* corpo que expressamos rituais, signos, simbologias. Dessa forma interagimos e transformamo-nos em máquinas comunicantes e produtoras de significado. O corpo fala, fala sem parar, até pelo silêncio. É entre sujeitos em situação de co-presença – isto é, entre corpos a uma distância cultural e socialmente orientada – que se criam e recriam as condições e convenções de comunicabilidade, tornando objectivo aquilo que anteriormente era magma interior, puramente subjectivo e, por isso, socialmente inexistente. A linguagem torna acessíveis os significados íntimos da acção e permite, enfim, a sua disseminação, em determinadas condições, pelo tecido social. Finalmente, *através* do corpo conhecemos as estruturas da dominação e do poder, bem como as *marcas* físicas e simbólicas reveladoras de determinadas configurações e espaços sociais – a história feita corpo, como Bourdieu de forma lapidar relembra – toda a história da dominação, da violência e das misérias humanas.

Em segundo lugar, tal ideia remete-nos para a diversidade de formas de relação com o corpo e para a vasta panóplia de estados e metamorfoses corporais. Não há um corpo único, unificado e unificador – embora sejam intensas e por vezes destruidoras as pressões no sentido do *corpo*

legítimo e hegemónico. Mas, de alguma forma, todos trabalhamos o corpo – voluntariamente ou de forma imposta. Jamais o encaramos como produto acabado. Sabemos o seu cariz processual e mutante, amiúde em contacto com as indústrias do corpo, incluindo as que se revelam pela própria medicina enquanto biopolítica. Tornam-se instáveis, por isso, os mecanismos de identificação, de projecção e de demarcação face ao outro. É cada vez mais difícil reconhecemo-nos, em particular nesse corpo heteroimposto: mutante, acrescentado, diminuído, mutilado.

Ora, o actor mantém a carga do original termo grego: *hypokrites*, aquele que interpreta. Interpretar significa, em parte, (re)criar; (re)inventar, ao invés da marioneta dependente de um demiurgo oculto.

### ***O actor e a pluralidade de contextos<sup>1</sup>***

As formas de ocupação dos cenários de interacção pelos agentes sociais e as posturas corporais que lhes estão associadas traduzem uma determinada atitude receptiva face ao ambiente social circundante. A análise das expressões transmitidas mas sobretudo emitidas (“*de tipo mais teatral e contextual, de tipo preferencialmente não verbal e aparentemente não intencional*”, como Goffman sublinha) fornece importantes indícios de como os indivíduos percebem, a um nível nem sempre consciente, por vezes mesmo quase inconsciente, as linguagens dos espectáculos que presenciam. Trata-se, por assim dizer, de *um espectáculo dentro do espectáculo*, uma representação de segunda ordem a que o investigador acede pela sua grelha de análise. Como refere Serge Collet, “*o espectador é «actor» no seu corpo no próprio lugar do espectáculo*”].

Muitos desses indícios (que são efectivamente *formas de comunicação*) conseguem ser captados pelos produtores e programadores culturais mais atentos às reacções e *performances* dos públicos:

*“P - Através de que indicadores é que captas a adesão dos públicos?  
R - Normalmente através das reacções que se observam nos intervalos ou no final dos espectáculos. Em alguns casos só mesmo por observação, porque não conheço as pessoas e elas não se dirigem a mim. Noutros casos conheço as pessoas e falo com elas e há ainda outras que vêm ter comigo porque percebem que estou ligada ao teatro e gostam de expor a sua opinião”* (programadora cultural do Rivoli).

---

<sup>1</sup> Recupera-se aqui uma pequena parte do texto que constitui a minha tese de Doutoramento: *A Cidade e a Cultura*, Porto, Afrontamento, 2000.

Podemos seguir os modelos interaccionistas e afirmar que grande parte dos significados não verbais captados pelo investigador no decurso de um processo de observação directa fazem parte de uma intenção mais vasta de *desempenho*, por forma a alcançar, face aos interlocutores e à audiência, um *consenso operacional* sobre a situação de interacção. No entanto, assistir a um espectáculo cultural constitui uma ocasião de relativa fuga à rotina, considerando não só a raridade relativa das saídas culturais, como o grau de ritualização e poder simbólico que exprimem, em particular em locais como os que foram estudados. Nesse sentido, a incorporação e hierarquias e sistemas de classificação, ou, pelo contrário, a sua transgressão mais ou menos intencional, traduzem o processo mais vasto de socialização das posturas e *performances* corporais. Assim, apropriarmo-nos analiticamente da apropriação social presente na corporalidade conduz-nos à multiplicidade de actos perceptivos em contextos de recepção cultural. Tal *démarche*, por sua vez, obriga-nos à abdicação de qualquer ponto de vista soberano, patente nas versões mais etnocêntricas e logocêntricas de um objectivismo que “constitui o mundo social como um espectáculo que se oferece a um observador que adopta «um ponto de vista» sobre a acção, retirando-se para a observar”[6]. É dessa visão “quase-corporal” do mundo, “que não supõe nenhuma representação nem do corpo nem do mundo” que nos propomos em seguida falar, assumindo as posturas corporais e sensitivas como plenas práticas culturais. No entanto, ao considerarmos a corporalidade como conceito integrante do *habitus*, não pretendemos reduzi-la a uma mera representação interna de um mundo social exterior. Ou seja, se é verdade que o “corpo socialmente informado” não escapa “à acção estruturante dos determinismos sociais” não é menos verdade que ele transcende a mera exteriorização das aprendizagens sociais e das estruturas simbólicas. Dito de outra forma, o corpo não será o produto de uma simples domesticação social; ao tornar-se, também ele, fonte e veículo dos vínculos relacionais, intersubjectivos, produz e experimenta continuamente o mundo. Ora, se não analisamos apenas as representações mentais e cognitivas; se não nos quedamos somente pelos conceitos que os agentes produzem enquanto *lay sociologists*; se não nos contentamos com o estudo da verbalidade e da escrita (as “práticas de inscrição”) somos obrigados não só a relacionar o corpo com o *corpo social* (lugar de memória social permanentemente actualizada) mas igualmente a entendê-lo como disposição afectiva. Como refere Vale de Almeida: “A experiência corporizada não pode ser entendida só pelo cognitivismo e pelo modelo de significação linguística, reduzindo o corpo ao estatuto de símbolo. O significado não pode ser reduzido a um símbolo que existe num nível separado, exterior às acções do corpo (...) ao

*cultivarmos o hábito é o nosso corpo que compreende* [10]. Além do mais, a emoção é também um estado cognitivo, uma forma de conhecimento e de mobilização de atitudes.

Pretendemos em seguida, de acordo com vários exemplos extraídos das nossas incursões etnográficas, problematizar e ilustrar o que anteriormente defendemos.

### ***As palmas ou a ambivalência dos comportamentos.***

“Bernard Dort escreveu um dia que os aplausos são o fim de tudo. É, igualmente, o último momento do confronto entre actores e público, o fim do seu diálogo silencioso”.

Cláudia de Oliveira, *A Vida em Silêncios Comunicantes*

Algumas das situações que presenciámos traduzem com acutilância a ligação das posturas corporais ao conjunto de convenções interiorizadas de forma socialmente diferenciada de acordo com os meios sociais dos agentes. O bater de palmas fornece-nos, a esse respeito, interessantes pistas.

De facto, bater palmas em diferentes momentos de um espectáculo é considerado uma das formas mais visíveis (audíveis...) e socialmente reconhecidas de demonstrar o (des)gosto e o grau de apreço pelo desempenho dos artistas. Ao mesmo tempo, torna-se um indicador precioso do carácter efémero, único e irrepetível, de cada concerto, peça de teatro ou *performance*, evidenciando a base instável e evanescente de transmissão de significados das artes vivas.

Assistimos a um momento em que convenções sócio-culturais estabelecidas e sedimentadas (institucionalizadas) foram subvertidas, não sem ambivalência, por fracções significativas do público que assistia a um concerto em que Maria João Pires interpretava Schubert, intercalada pela leitura de Eunice Muñoz de fragmentos de *O Viajante Magnífico*. Ora, ao sentarem-se nos seus lugares, os espectadores eram confrontados com um folheto onde se pedia expressamente para apenas se aplaudir no final do concerto-récita, excluindo-se mesmo o momento de interrupção para intervalo. No entanto, ao contrário de tal solicitação, as palmas irromperam não só no final da primeira parte, como depois da leitura particularmente expressiva de alguns textos ou ainda posteriormente a cada andamento. Tal comportamento suscitou interpretações ambivalentes por parte dos próprios espectadores. Houve quem assumisse uma atitude iconoclasta de afronta a um pedido tido como impertinente ou quase ofensivo (qualificando o

folheto de “ridículo” e “desnecessário”). Weber e Bourdieu certamente não deixariam de descobrir aqui um efeito de “defesa de honra” que caracteriza certos grupos de status. O autor francês quiçá iria mais longe e aventaria a hipótese de uma reacção ao ultraje dos pergaminhos culturais de certas classes sociais. Afinal, ensina-se o padre-nosso a quem tão bem sabe rezar e se movimenta com sobejo à-vontade nas liturgias culturais... Outras pessoas com quem conversámos salientaram, pelo contrário, a incompetência cultural de boa parte do público, pouco familiarizado, apesar da presença de várias figuras ilustres do mundo da política e dos negócios, com os rituais e competências deste tipo de espectáculo. Aliás, uma senhora não deixou escapar uma crítica implícita ao *aggiornamento* da etiqueta da “cultura nobre”: “*Aquelas pessoas que batem palmas antes do tempo... Eu também fazia isso quando era criança e envergonhava muito o meu pai*”.

Alguns registos de observação abonam a favor desta hipótese interpretativa que enfatiza a relativa disjunção entre capital económico e cultural. Com efeito, o cenário da ocasião afigurava-se diferente das habituais *soirées* do Rivoli. Casacos de peles, penteados cuidados, gravatas e laços surgiam em profusão, confirmando a aparência sofisticada das formas de apresentação em cena. No espaço de entrada, multiplicavam-se os sinais de inter-reconhecimento, como que a confirmar o carácter restrito de um círculo social relativamente homogéneo, onde destoavam fortemente alguns grupos minoritários de jovens com traje informal ou “pormenores” provocadores (cabelos multicoloridos). As conversas que conseguimos captar e registar remetiam para universos exteriores à cultura cultivada, reenviando-nos para um pequeno mundo mundano: os brinquedos que o filho recebeu no Natal; a situação económica de uma determinada empresa, o falar de alguém ausente que ainda no dia anterior foi reconhecido na missa. Um comentário dissonante ficou ainda registado no diário de campo: “*Hoje cheira muito a naftalina*”.

Moral da história: as palmas podem ter vários significados. No caso presente, oscilaram entre a incompetência cultural de uma burguesia incapaz de converter eficazmente o seu capital económico em capital cultural (o que mais uma vez nos alerta para a heterogeneidade dos comportamentos das classes dominantes), pouco socializada em saídas culturais frequentes e atraída pelo valor simbólico do “nome” de Maria João Pires e Eunice Muñoz e a subversão momentânea das regras por quem se sentiu ofendido pelo implícito questionamento da sua competência cultural.

Um outro caso relacionado com a exteriorização do gosto através do bater de palmas ocorreu com a representação da peça de teatro *Hotel*

*Orpheu* de Gabriel Gbadamosi. No final, e perante o pequeno auditório dividido entre um grupo de jovens oriundo de escolas secundárias e um outro de idosos, provenientes de instituições públicas, era nítido o agrado dos primeiros, traduzido em palmas, e o embaraço dos segundos, denunciado pelo silêncio. De facto, se tivermos em conta o realismo cru da peça, e em particular de determinadas passagens, compreenderemos melhor esta recepção diferencial. De facto, só para mencionar o exemplo talvez mais elucidativo, a um dado momento, numa atmosfera algo claustrofóbica de um pequeno quarto de uma pensão lisboeta, assiste-se à preparação de uma dose injectável de estupefacientes, com todos os utensílios que lhe estão associados: a colher, o isqueiro, a seringa. Nada, como fazia notar uma das programadoras do Rivoli que entrevistámos, que não caiba no universo de possíveis do jovem público. No entanto, um quadro suficientemente afastado das categorias cognitivas dos idosos para lhes causar estranheza, perplexidade, eventualmente repulsa. Dito de outra forma, os códigos (sistemas de signos) transmitidos não se integravam no seu “*modo habitual de percepção*”.

Um último exemplo. Num espectáculo de *jazz* “experimental”, com um forte grau de improvisação, a desatenção selectiva do público generalizava-se a grande parte da sala. Apenas uma minoria activa, situada em frente ao palco (se é que se pode ainda falar de palco quando existe, como é o caso do B Flat, uma total continuidade com a sala) aplaudia no fim de cada “melodia”, trocando sorrisos cúmplices com os artistas durante as actuações e escutando muitas as vezes a música de olhos fechados, em estado de aparente sintonia receptiva. Se fizéssemos um *travelling* etnográfico pelo resto do espaço, depararíamos com muita gente de pé, perto do balcão, a beber e a conversar, em especial homens, totalmente abstraídos do espectáculo, sem sequer bater palmas. Numa mesa um grupo de homens fala de negócios que envolvem “*para cima de 700 contos*”. Noutra mesa, um casal disserta igualmente sobre dinheiro: “*Para que queres o dinheiro? Para gastar em coisas que te digam alguma coisa. Se calhar, noutra altura da tua vida, tens filhos, uma casa. Agora não!*”. Não deixa de ser curioso constatar que, de facto, a maior parte dos presentes, naquela actuação marcada “*pela improvisação colectiva*”, pelo “*risco e a urgência*”, conforme consta do folheto que publicita o espectáculo, não se encontra sintonizado e sincronizado com os tempos da mesma. Enquanto que a “*selectividade perceptiva*” da minoria de espectadores familiarizados com as regras sem regra da improvisação jazzística os leva a evidenciar sinais corporais de atenção, distensão e prazer, a maioria da clientela exhibe desconhecimento, desinteresse, fuga (para locais distantes do palco ou para temas de conversa

totalmente dissonantes com a actuação). Não se trata sequer da falta de inteligibilidade dos “*melómanos profanos*”, que os conduz a atitudes de desorientação e perplexidade perceptiva, nem tão pouco de sentimentos de “*agressão auditiva*” de que nos fala Pierre-Michel Menger e que Robert Francès também regista em situações em que se rompe o equilíbrio entre os códigos habituais da oferta e as competências treinadas do público homólogo. O que observámos foram indícios de uma completa desatenção perceptiva, uma forma de recepção pela não-recepção, possível em espaços informais e conviviais como o B Flat e a Praia da Luz, mas incompatível com a “rigidez” do teatro municipal.

### **Theatrum mundi ou o palco dos públicos.**

Cláudia de Oliveira retoma Bernard Dort para defender a ideia de uma delimitação de fronteiras entre espaços de representação distintos: o dos artistas e o dos espectadores: “*De facto, verificamos que os espectadores têm no foyer o espaço de representação para um público imaginário. Se a sala os “bane” da cena, eles encontram nesse recanto do teatro a sua própria cena, onde se “representa” a peça do público (...) através das observações desenvolvidas, tornou-se explícito que o intervalo retirava ao público o anonimato da sala, devolvendo-lhe a possibilidade de usar o seu corpo e a palavra*”. Não poderíamos estar mais de acordo, com excepção de um aspecto fundamental: o público-alvo desta representação “secundária” não é meramente imaginário. É um público real, visível, quase palpável e sujeito a uma avaliação pragmática no contexto de interacção. Os actores que são também o público do seu próprio espectáculo, accionam uma panóplia de rituais e de competências avaliativas, assentes em convenções culturais de apresentação em cena, que lhes permitem, mediante a utilização desses sistemas codificados (linguísticos, gestuais, corporais no sentido mais vasto), fazer referência a signos e valores ausentes da percepção imediata (carácter simbólico da interacção), que remetem para diferentes posições nos processos de construção social da realidade. Por isso, sem deixar de partilhar com a representação “primeira” qualidades “*lúdicas, ficcionais e ilusórias*”, o jogo social acarreta, igualmente, consequências reais e objectivas.

As regras de cortesia tradicionais atingem nos intervalos de determinados espectáculos do Rivoli que se realizam no grande auditório (em especial na música e bailado clássicos) a sua expressão mais visível. Nos restantes espaços do teatro municipal, na Praia da Luz e no B Flat a informalidade

reinante (embora por vezes estudada) permite a interacção entre artistas e público, aliás muito próximos fisicamente. Há espectáculos no B Flat, em especial quando se toca um tipo de *jazz* dançável, que levam o público a uma grande exuberância de sinais, batendo palmas sincopadamente com o ritmo. Esta constitui uma forma frequente de recepção activa, apesar de não se manifestar verbalmente, de forma intelectual ou analítica, modalidade frequente através dos comentários e das conversas em comum, em que se desconstrói a pluralidade de conteúdos e de mensagens do espectáculo a que se assistiu, de forma a integrá-las, depois de “trabalhadas” de acordo com o *horizonte de expectativa* de cada agente, em *modos de percepção* estabelecidos que são, eles próprios, objectos de uma acumulação de repertórios e de capital informacional sujeitos a uma constante *reprodução interpretativa*, de acordo com as novas apropriações perceptivas. De facto, não há *mimesis* na recepção das obras, tão pouco mera interiorização indiferenciada e mecânica dos seus significados. Tudo depende, a nosso ver, de uma tríade fundamental: a estrutura da obra, o sistema de referências e o projecto cultural do receptor (ou a sua ausência) e o cenário de interacção onde se desenrola a apreensão da mesma. Frequentemente, esta cadeia de interrelações e negociações traduz-se corporalmente em estados receptivos exteriorizados e captados pelas grelhas analíticas do investigador. Um cantor de um grupo de *blues* que salta repentinamente para uma mesa, contaminando a assistência com a sua espontaneidade (calculada?), quebrando e desmistificando (ainda que para a reforçar...) a fronteira que divide artistas e audiência, teria grande probabilidade de ser recebido com entusiasmo no B Flat, como de facto aconteceu, ou no café concerto do Rivoli, mas encontraria barreiras físicas e cognitivas no grande auditório do teatro municipal, onde o próprio conforto reinante convida a uma agradável posição de espectador calmo e corporalmente menos activo.

Esta questão leva-nos a exprimir uma discordância face às teses ultra-pessimistas da teoria crítica de Richard Sennett sobre os comportamentos na esfera pública e semi-pública. De acordo com este autor, a sociedade íntima destruiu a expressividade na arena pública, já que a moral da autenticidade desenvolve uma relação hostil com a teatralidade dos papéis sociais. Dito de outra forma, as máscaras, as convenções e as regras de relacionamento são consideradas obstáculos ao *processo mútuo de auto-desvendamento* de que nos fala Giddens. Perde-se, ainda segundo Sennett, a criatividade existente na distância que existia entre a representação e o *self*, outrora mais resguardado. Sennett interpreta toda a teoria da interacção desenvolvida por Goffman como um sinal de que os papéis sociais se tornaram meramente acomodativos face à situação. Todavia, todo o nosso trabalho

de observação directa metódica e sistemática permitiu-nos registar uma grande variedade comportamental associada à componente contextual da representação de papéis em que se mantêm distâncias significativas entre a apresentação em cena e os domínios recônditos do *self*, bem como uma diversidade assinalável de reacções face à definição da situação.

Serge Collet defende que o espectador é ainda um actor “*no momento de circulação das impressões e de julgamentos, de um espectador a outro, de um espectador a um futuro espectador*”. Reencontramos, nesta afirmação, a ênfase que DiMaggio coloca na cultura como motivação para a mobilização grupal e para a interacção colectiva, mesmo que tal se faça com sacrifício dos seus significados intencionais. De facto, registamos centenas de pequenas conversas que ocorriam no intervalo das actuações, ou após o seu fim, transmitindo uma sensação que a nosso ver se aproxima do significado que Eco pretendia com o conceito de “*obra aberta*”.

No entanto, as conversas direccionadas para o debate e apreciação do espectáculo são apenas maioritárias no pequeno e grande auditório do Rivoli, reenviando-nos para um tipo de recepção mais analítica e reflexiva, em que o receptor integra e relaciona várias dimensões, desenvolvendo mesmo a competência de pensar sobre a sua própria percepção. Geralmente são os espectadores mais familiarizados com o género artístico em questão, que conhecem o percurso dos artistas e que acumulam informação de várias fontes, em particular através da crítica especializada. No outro oposto do continuum, temos a recepção feita corpo, ao nível da consciência prática e dos juízos estéticos implícitos e não formulados discursivamente: “*o espectador está preso ao que percebe (..) estabelece uma relação mais sentida que conceptualizada entre os diferentes significantes do espectáculo e os seus significados*”. De certa maneira fora deste eixo está a não-recepção que é, paradoxalmente, um tipo específico de recepção (constitui um registo cognitivo, uma atitude) e encontra expressão adequada nas várias dezenas de registos de situações de interacção em que os temas de conversa se desviavam totalmente do campo semântico da representação, versando desde as insinuações sexuais mais ou menos subtis (público adolescente da Praia da Luz); os comentários cosmopolitas e mundanos sobre destinos de viagens (jovens adultos quer do B Flat, quer da Praia da Luz); futebol (Praia da Luz, adolescentes); percursos escolares (estudantes universitários, comum aos três espaços); gastronomia requintada (adultos, B Flat); avaliações do grau de diversão da noite anterior (Praia da Luz, adolescentes e jovens adultos); apreciações sobre pessoas ausentes (comum aos três espaços e a todas as faixas etárias); etc.

Em suma, nos “palcos” em que os espectadores se tornam actores, antes mesmo de analisar o tipo de recepção em eixos que podem ir da percepção imediata/espontânea à percepção analítica ou percepção do “*esteta*” ou do “*sábio*” à da “*gente comum*”, ou ainda da percepção intelectual à percepção corporal/sensual, importa considerar o projecto cultural dos agentes em questão. Dito de outra forma, urge conhecer a constelação e hierarquia de motivos que os levam a estar presentes num determinado local para assistir a um determinado espectáculo: razões intrínsecas ao mesmo (qualidade, curiosidade, familiarização preexistente, etc.); impulso convivial, no quadro de uma ética de diversão? desejo de distinção e reconhecimento social?; vontade de “aprender” com o contacto com a obra e os artistas, compensando um défice de formação cultural?; querer estar na moda e manter-se actualizado?; atracção pelo cenário onde decorre o espectáculo; combinações entre estes e outros possíveis motivos?

Actores plurais, contextos diversos, disposições múltiplas...

### **Bibliografia**

- ALMEIDA, Miguel Vale de “Antropologia do corpo e da incorporação” in Miguel Vale de Almeida (org.), *Corpo Presente*, Oeiras, Celta Editora, 1996.
- BELK, Russel W. “La consommation symbolique d’art et de culture” in AAVV, *Économie et Culture*, Paris, La Documentation Française, 1987, p. 136.
- BOURDIEU, Pierre, “Le sens pratique” in *Actes de La Recherche en Sciences Sociales*, nº 1, 1976.
- COLLET, Serge in AAVV, *Théâtre Public. Le Rôle du Spectateur*, nº 55, 1984.
- CORSARO, William A., “Discussion, debate, and friendship processes: peer discourse in U.S. and Italian nursery schools” in *Sociology of Education*, vol. 67, 1994, p. 2.
- CRANE, Diana, *The Production of Culture. Media and the Urban Arts*, Newbury Park, Sage, 1992.
- EVARD, Yves, “Les déterminants des consommations culturelles” in AAVV, *Économie et Culture*, ed. cit.
- FRANCÈS, Robert, *La Perception*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- GIDDENS, Anthony Giddens, *As Consequências da Modernidade*, Oeiras, Celta Editora, 1992
- SENNETT, Richard, *The Fall of Public Man*, New York, Norton, 1992
- GOFFMAN, Erving, *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*, Lisboa, Relógio d’Água, 1993.
- HEINICH, Nathalie, “Du jugement de goût à la perception esthétique” in Idalina Conde (coord.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 16-17.

- JAUSS, Hans Robert, *Pour une Esthétique de la Réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- LEENHARDT, Jacques, “Recepção da obra de arte” in Mikel Dufrenne (org.), *A estética e as Ciências da Arte*, Amadora, Bertrand, 1982, p. 73.
- LOPES, João Teixeira, *A Cidade e a Cultura*, Porto, Afrontamento, 2000
- MAISONNEUVE, Jean, *Les Rituels*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- MENGER, Pierre-Michel, “L’oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine” in *Revue Française de Sociologie*, XXVII, 1986.
- OLIVEIRA, Cláudia Marisa Silva de, *A Vida em Silêncios Comunicantes. Análise Sociológica da Criação e da Recepção de um Espectáculo Teatral*, Porto, Faculdade de Letras, 1997.
- VALA, Jorge, “Representações sociais e percepções intergrupais” in *Análise Social*, nº 140, 1997.

## Da reintegração à reconstrução apelo a uma outra relação entre a arte e o Estado

Carlos Costa  
*Visões Úteis*

A minha actividade está essencialmente ligada à criação teatral; uma actividade essencialmente caótica, impressiva, subjectiva, e sempre virada para o presente. Uma actividade onde raramente há o tempo para catalogar ou para definir e onde muitas vezes a própria reflexão sistematizada acaba eternamente adiada. Por isso acho extremamente interessante esta abertura da Academia ao presente desorganizado da criação teatral contemporânea. Mas num segundo momento, e após a satisfação inicial, dou por mim a pensar neste painel para o qual me convidaram: teatro e reinserção social; a pensar porque é que a minha actividade poderá gerar a ideia de estar relacionada com algum tipo de reinserção social. Isto porque eu nunca tinha visto o que faço nesta perspectiva. Assim, este espanto levou-me a um processo em que procurei encontrar uma resposta, ou pelo menos encontrar algumas perguntas.

Primeiro, consultei um dicionário que me informou que *reinserção* será o acto de inserir novamente, de integrar de novo, ou seja, e neste caso – o da reinserção social – integrar na sociedade o que não está integrado. A formulação pareceu-me muito genérica e como se tratava aqui de um colóquio numa Faculdade de Direito, e intitulado “Teatro e Justiça”, tentei ser mais específico e descobri que a Direcção Geral da Reinserção Social funda a sua acção nos direitos humanos e chega mesmo a afirmar a crença na reinserção social.<sup>1</sup> Ainda assim continuei perdido: esta ideia não parecia encaixar na imagem que tinha daquilo que faço, esta ideia de uns estarem dentro e outros fora, e os que estão dentro generosamente darem a mão aos que estão fora para que estes passem para dentro. Dentro de quê? Do que já existe, talvez. E acabei por desistir. Sentia que assim não encontrava um caminho para a participação no colóquio do CETUP e decidi procurar uma resposta nas minhas práticas e no meu próprio caminho.

---

<sup>1</sup> [www.dgrs.mj.pt](http://www.dgrs.mj.pt)

Comecei por definir um ponto de partida e lembrei-me de uma noite de Natal há mais de dez anos; Uma véspera de natal em que numa cave húmida da Ribeira do Porto decidimos, no Visões Úteis,<sup>2</sup> apresentar o espectáculo que tínhamos em cena<sup>3</sup> precisamente à meia-noite da noite de Natal. Éramos apenas dois naquela noite – o actor, pois tratava-se de um monólogo, e eu a operar a luz e o som. E para aquele que era o único espectáculo de teatro em cena naquela noite, em todo o país, apareceu um espectador, a quem oferecemos o bilhete e para quem fizemos o espectáculo. No fim, incapaz de bater palmas o público cumprimentou-nos e agradeceu-nos efusivamente por aquela hora na nossa companhia. Nós também agradecemos. E ficou a pergunta: Será que nós fizemos alguma coisa por aquela pessoa? Ou será que foi ela que o fez por nós? Não sei, mas a verdade é que esta ideia de levar o teatro a lugares onde ele possa encontrar um sentido profundo não tardou em vingar, e este mesmo espectáculo acabou por ser apresentado, ainda de forma pontual, em alguns estabelecimentos prisionais. A experiência entusiasmou-nos e decidimos institucionalizá-la, criando um espectáculo propositadamente pensado para os estabelecimentos prisionais portugueses<sup>4</sup> E como sabíamos pouco sobre tudo isso decidimos recorrer a quem sabia e apresentámos a nossa ideia à Direcção Geral dos Serviços Prisionais, entidade a quem competia e cito “garantir a criação de condições para a reinserção social dos reclusos”.<sup>5</sup> Num primeiro momento reunimos com a responsável das relações públicas da DGSP que afirmou que a nossa ideia – correr o país de uma ponta à outra de Estabelecimento Prisional em Estabelecimento Prisional – era interessante mas que seria muito trabalhosa e desgastante. Sugeriu então que substituíssemos tudo aquilo por uma apresentação única em que, e cito de memória, “poderia ser montado um número para as televisões, com o Ministro da Justiça e o Ministro da Cultura”. Declinámos a proposta e decidimos levar avante a nossa ideia inicial. Num segundo momento, e na estreia do espectáculo num estabelecimento prisional de Trás-os-Montes, a técnica designada para acompanhar a estreia elaborou um relatório para a chefia onde afirmava, e volto a citar de memória, “espectáculo tétrico cuja circulação não deve ser autorizada nos estabelecimentos prisionais”. E provavelmente será neste contacto com o lado oficial da reinserção que encontro a raiz do desconforto que sinto com a própria ideia de reinserção

<sup>2</sup> [www.visoesuteis.pt](http://www.visoesuteis.pt)

<sup>3</sup> *O Subterrâneo*, uma encenação de Paulo Castro, a partir de Dostoiévsky (Visões Úteis, 1995)

<sup>4</sup> *O Veredicto*, uma criação Visões Úteis a partir de Franz Kafka (1999)

<sup>5</sup> [www.dgsp.mj.pt](http://www.dgsp.mj.pt)

social. Ainda assim a hierarquia da DGSP não seguiu o parecer em causa e o espectáculo deu a volta a Portugal de prisão em prisão.

E deste périplo pelo país ficou uma ideia de viagem, de percurso ao encontro dos outros, não para iluminar o caminho do outro mas para criar um lugar de que ambos precisamos para poder viver juntos. E algum tempo depois desenvolvíamos um projecto<sup>6</sup> que partia precisamente da ideia de fronteira enquanto linha que nos separa do outro e da viagem enquanto possibilidade de superação dessa linha. E entre os dois espectáculos que integravam esse projecto – um que o abria e outro que o fechava<sup>7</sup> – voltámos à estrada desta vez atravessando a Europa numa viagem em que visitávamos diversas personalidades – do meio cultural, político, artístico – que no seu trabalho reflectiam os temas que atravessavam o nosso trabalho. A ideia era simples: o espectáculo final seria diferente do inicial e a diferença seria exactamente a medida da influência da viagem sobre nós. Mas curiosamente nesse ano o Ministério da Cultura considerou o nosso projecto – alicerçado nesta ideia de viagem – como sendo tão disparatado que nos retirou todo o apoio financeiro, afirmando em acta: “o projecto de viagem é duvidoso. A indeterminação e o carácter aleatório suscitam fortes reservas ao júri”.<sup>8</sup> E durante a viagem, o Instituto Camões,<sup>9</sup> ao receber uma mensagem de correio electrónico em que dávamos contas das entrevistas que íamos tendo, respondeu-nos, e cito de memória: “Não queremos saber das vossas aventuras pela Europa. Por favor não nos enviem mais informação.”

Confesso que continuava a sentir-me algo desenquadrado da visão oficial acerca do mundo sobre o qual pretendia agir. E mais desenquadrado me senti quando em 2001 o Porto foi coberto de praças graníticas que ninguém atravessava, praças em que ninguém se encontrava com o outro. E esta reflexão acerca da utilização do espaço público levou-me a um trabalho<sup>10</sup> – na foz velha, no Porto, um trabalho no formato *audio-walk* – basicamente a interacção entre uma banda sonora e uma paisagem urbana na qual o espectador/participante se desloca seguindo indicações que vai ouvindo. Um trabalho que reflectia precisamente acerca dos factores

<sup>6</sup> *Visíveis na Estrada através da Orla do Bosque*, uma criação Visões Úteis. (2001)

<sup>7</sup> Respectivamente *Estudos e Orla do Bosque*

<sup>8</sup> Da acta da reunião final e decisória (programas) do Júri do Ministério da Cultura para o concurso de apoio ao teatro de iniciativa não governamental do ano 2000.

<sup>9</sup> O Instituto Camões é um Instituto do Ministério dos Negócios Estrangeiros a quem compete a missão de divulgar a cultura e a língua portuguesa no estrangeiro: [www.instituto-camoes.pt](http://www.instituto-camoes.pt)

<sup>10</sup> *Coma Profundo*, uma criação Visões Úteis (2002)

que condicionam os mecanismos de agregação das comunidades: como é que vivemos juntos? Como é que superamos as forças desagregadoras para continuarmos a estar juntos e a criar algo uns com os outros? E este projecto foi concebido numa zona em que uma comunidade ali instalada há gerações estava a ser expulsa para os subúrbios pela especulação imobiliária. Uma zona onde já não se viam crianças na rua. Uma zona onde se impunha cada vez mais a lógica do condomínio fechado. Uma zona onde os novos moradores não habitavam verdadeiramente, porque apenas pretendiam um sétimo andar com vista para o mar. E aqui quem estava em risco? A classe média-baixa empurrada para os subúrbios ou a classe média-alta que subia os passeios com as rodas largas dos BMW's? Se calhar as duas? Quem é que aqui precisava, e para usar a terminologia deste colóquio, de ser reintegrado? Quem é que aqui estava a perder marcas fundamentais daquilo que nos caracteriza enquanto seres humanos ao ponto de ser legítima uma intervenção reintegradora por parte do Estado? Talvez a terminologia oficial tenha sentido para o adolescente que repentinamente se viu atirado para um subúrbio do outro lado da cidade, porque os seus pais já não podiam pagar para morar na rua onde os avós tinham nascido. Mas será que terminologia oficial se encaixa no quadro superior, com dois MBA's, e com um rendimento anual claramente acima da média?

O Visões Úteis desenvolveu assim uma ideia de cidade em que as auto-estradas de uns são os muros de outros e acabou por chegar a um projecto muito particular,<sup>11</sup> um espectáculo para apenas três espectadores por sessão a bordo de um táxi que se perdia na zona oriental do Porto, uma cidade onde o Congo de Joseph Conrad ou o Vietnam de Coppola podiam estar a dez minutos do centro. Um espectáculo em que o público era levado a um campo da morte, onde à vista de uma via rápida o táxi parecia não conseguir passar em becos estreitos, onde a luz não ultrapassava as árvores e onde nos desviávamos, para cima do passeio, de traficantes de droga que fugiam à PSP: na mesma cidade da Fundação de Serralves, da Casa da Música e do Teatro Nacional de São João. E era tudo verdade. Tudo. Fora do táxi não havia teatro. E no fim quando os passageiros/espectadores eram desembarcados junto à nova centralidade do Estádio do Dragão, sob as luzes coloridas do Centro Comercial, todos se perguntavam: como é que esta cidade também é a minha? Como é que eu todos os dias estou a dez minutos disto? E que reintegração há aqui a fazer? A de quem está abandonado nas margens do nosso rio Congo?

---

<sup>11</sup> *O resto do mundo*, uma criação Visões Úteis (2007).

Claro. Mas e a reintegração de quem vive ao lado de tudo isto sem saber onde vive? Como é que a fazemos?

Eu não quero que o teatro sirva para descobrir um lugar para os outros no meu mundo.

Aliás eu nem sequer acredito que hoje deva existir uma verdadeira “afinidade electiva” entre teatro e justiça. Porque a justiça se ocupa inevitavelmente da realidade e o teatro do século XXI – que não é o do século XX porque o do século XX ainda é do século XIX – o teatro do século XXI – nestes tempos de *youtube*, da televisão personalizada, do consumismo massificado e da confusão entre ser e parecer – o teatro do século XXI terá que se render a algum tipo de platonismo que faça surgir o real que se esconde por detrás da ilusão fabricada diariamente pelos *media*, um teatro, enfim, menos preocupado com a imitação de uma realidade enganadora... mas ainda assim a realidade com que a justiça trabalha. Por isso quero que o teatro ajude a descobrir um mundo novo. Por isso elejo um teatro em que o palco exponha as tensões que aqui e agora atravessam a *polis*, um teatro que seja uma janela cheia de luz sobre os tempos que vivemos. Por isso a ideia de reinserção social me incomoda tanto e elejo antes uma vontade de reconstrução social – e isto sem qualquer ideia maléfica de engenharia social ou de *utopia à moda do século XX*. Apenas acalento a ideia de fazermos algo em conjunto. Não a ideia de inserir o outro no espaço que lhe temos destinado sem sequer saber quem ele é. A directora da Direcção Geral dos Serviços Prisionais estava desinserida socialmente. Tanto como os reclusos cuja vida administrava. E quem quer uma vista para o mar sem saber quem mora na casa ao lado também está desinserido socialmente. Tão desinserido como as famílias que tiveram de fugir para o subúrbio. Todos nós que vivemos a dez minutos do Congo ou do Vietnam também estamos desinseridos socialmente. Tanto como os que moravam nos blocos sem luz do Bairro de São João de Deus.<sup>12</sup> Estamos todos desinseridos porque estamos fechados, sozinhos, sem saber dos outros, ou sem querer saber deles. Tanto no bairro como no condomínio fechado. Não se trata de trazer para dentro quem está fora porque não há lado de dentro nem lado de fora. Trata-se sim de criar uma *polis* em que os números de circo para a comunicação social, os condomínios fechados e as vias rápidas não nos afundem a todos no nosso egoísmo e na indiferença. Estamos é todos tramados se não conseguirmos fazer alguma coisa juntos.

---

<sup>12</sup> O bairro de São João de Deus situa-se (situava-se) na Zona oriental do Porto e há muito era considerado como uma das zonas mais problemáticas da cidade. Ao ponto de em 2007 a Câmara Municipal ter iniciado a sua demolição.



## Síntese conclusiva

### O teatro em contra-regra como némesis política “da” Justiça

José Manuel Martins

Ao que à Noite pertence, até Penélope paga o seu tributo: tal como a ave de Minerva, puxar, do que o dia urdiu, os fios que permitem vê-lo. Porque a sua sombra é afim à que há nas coisas; e, por isso, segundo o antiquíssimo jogo, velando, está de vela: o método da Noite é revelar.

As tapeçarias da primeira jornada deste Colóquio, não cabe mostrá-las: menos elas teceram do que sobre um fio inquieto trabalharam. Poderíamos designá-lo *o reverso ou a reversão da regra*. Ao puxá-lo agora de novo, não tanto as retomo, a reexpo-las ‘em síntese’, como retomo o seu trabalho antes do desenho, ou aquilo que a todas trabalhou, e as une surdamente num políptico. E só puxo por vezes esse fio um pouco mais para fora, na medida em que ele haja estado um pouco mais para dentro.

Na sua oração de abertura, **Colaço Antunes** previne contra o sortilégio da esfera jurídica: enfeitiçar, pela fórmula da regra nomotética, a fluidez mutável da vida (que o teatro e a literatura bebem e restituem) no círculo fechado de princípios aos quais nada acontece e que nada deixam que aconteça, ditando sem apelo o próprio fim. Injunção, a ele dirigida, que desde logo o Colóquio assume e cumpre: que à regra advenha a sua sombra – aquela sua sombra que, à regra, por corroê-la, a nutre, por a nutrir, a corrói.

Na comunicação de **Jorge Rivera**, a figura paradoxal do contra-regra permite enunciar directamente o cerne da questão: ele é o eixo de viragem em que o fundamento encontra o seu abismo e os primeiros princípios se encontram com a sua negatividade, quer dizer, se desencontram originariamente de si próprios. Porquê? Porque, na sua função de zelador que contrasta exaustivamente a regra com o seu cumprimento, esse maníaco da tautologia que é o contra-regra atesta que a regra se recorta e aparece contra fundo negativo: como o experimentador falsificacionista popperiano, ele só apura a regra operando (ou procurando operar) contra ela, só coincide o seu sim verificando que não o seu não. Saber em absoluto a regra é saber onde suspeitar as suas lacunas: e ele detém a pura intuição

da regra ao espreitar o seu incumprimento – só a vê quando olha contra ela, e só a olha quando contra ela a vê.

Ele, o Senhor da Regra, declina o respectivo nome próprio: a regra instaura-se por, e como, “contra-regra”. Reflecte nela o seu negativo (aqui, o seu negativo operatório, não o seu negativo substancial), e é isso que a constitui. [Como Hegel bem o mostrou a propósito da categoria-mor da Identidade, na sua *Lógica da Reflexão*: que o seu “princípio” é segundo – a saber: que ela, em primeiro lugar, não-é-diferença; que a Identidade é aqui pensada a partir da sua pura lacuna, nela tão reflectida, que como uma ínsita sombra, absorvida e esquecida (uma ‘sombra branca’). Só o paranóico afirmaria a Identidade: que  $A=A$  : pavor de perdê-la para não-A. A *possibilidade* de não-identidade é aquilo, nela, de que a Identidade triunfa].

Modelo social porque modelo ontológico primário, o papel de reverso implícito que é o do contra-regra está na raiz do teatro de comportamentos de reversão, subversão (a *métis*...) e rebelião explícitas frente ao império de um Direito entretanto decaído, de garante da Justiça, em instrumento hipertrófico de uma Vontade de *regulamentação geral* da existência. O contra-regra é o *memento* contra aquele anel fechado dos Princípios (lógicos, axiológicos, jurídicos ou ontológicos): não por percorrer as pérfidas variantes da dialéctica do senhor e do escravo de *Les Bonnes* ou de *The Servant* – que, ao contrário, o supõem –, mas por mostrar que, na origem mesma, “Le Bien”, a senhorialidade mesma do princípio primeiro, está em falha a si própria. Como distribuidor, ao desproporcionar insensivelmente a rigorosa reversibilidade simétrica entre actores e espectadores – que assim cumpririam o ciclo da regra como entre princípio e fim –, o contra-regra desfaz o sortilégio do adormecimento *especular*, e desperta o teatro como acontecimento *espectacular*: sem nada fazer contra isso, e por nada fazer. Sem dúvida que o contra-regra não é agente, é inerte: mas, tal como o negativo sapa de dentro o princípio, também essa inércia, esse regalo da regra, propicia, pela sua própria excessiva redundância, todas as explícitas posições e contra-posições do negativo que tomamos por insurgimentos contra a regra: os quais não vêm, porém, de outro lado contra ela – emanam dela. São o seu “sopro” (*le souffleur*), o seu... *soufflé*. Nisso, desencadeia o que como acontecimento corta o tempo, esse tempo retornante porque medrosamente contínuo e homogêneo, mortal porque imorredeiro: “vai, e não peques mais”, poderia o teatro dizer ao recente incantamento ‘oriental’ da cultura fatalizada do Ocidente – como, em *O Condenado*, o que no Camilo velho é o sempre novo da Providência diz ao Camilo novo da velha fatalidade pulsional.

Na comunicação de **Cristina Marinho**, avançamos, com efeito, dois passos neste caminho do Reverso que é também o dos tapisseiros (como Penélope) e o dos peregrinos do regresso (como Ulisses): Camilo não parte da regra [do amor conjugal], chega, por uma sorte de contratransgressão ou sobretransgressão, ao que ela tem de subversivo: de profundamente subversivo. O enredo leva desta vez o fio biográfico a entrar no labirinto literário – ou, e visto que o fio de Ariadne é também o mesmo que o da sua teia que é o próprio labirinto, a sageza é aqui discernir, no labirinto biográfico-literário, aquilo que é o fio icário que a ambos transcende e sobrevoa: o fio do ‘acto’ (dramático) espiritual que conjuga, um ar acima, a sua vida pretérita e presente, a dos personagens que corporizam o seu drama, a colocação da Justiça feita e por fazer no palco literário de drama e a do drama no dramático palco do próprio teatro dos acontecimentos reais de Justiça que tomam lugar no país oitocentista onde os mágicos retratos de Dorian Gray dos personagens do elenco cruzam efeitos cénicos entre a justa realidade daquela ficção e as culposas ficções de uma realidade por expiar. E Camilo expia a sua *persona* de apaixonado como a sua *persona* histórico-literária de escritor da pequena e falsa subversão da paixão romântica (e são a mesma), expia a sua própria impunidade na punição tríplice de si, do amigo e apoiante de outrora – em quem glorifica negativamente a nobreza da figura do marido que supera o ultraje no amor ou a si na sua conjugação de si –, e da própria Ana Plácido, a amada “do coração” que não pode sê-lo “do céu”. À regra não regressa Camilo, mas ao subversivo (de 2º grau ontológico ou de 2ª geração histórica) da regra, que só a eleva à sua transcendência mediante a tensão em que é posta face à transgressão romântica (de 1º grau ontológico ou de 1ª geração histórica) do amor fiel ao amor contra o casamento infiel ao casamento. Por isso o contra-regra Camilo resiste até ao fim a destinar-se ao princípio do amor, cuja sombra é o casamento, ou à regra do casamento, cuja sombra é o amor.

Onde estiveram eles então, presos, este relativo Ulisses ou Teseu e esta relativa Penélope ou Ariadne, este casamento e este amor? O cárcere, eis o negativo da fachada – a Justiça, eis o reverso da Arquitectura: ‘lá dentro’, o arrependimento, eis a sombra da expressão. O Teatro fará ele próprio as vezes de contra-regra destas duas permutas.

Somos guiados na primeira pela exposição de **Jaime Ferreira Alves**: o cárcere e a instância de Justiça são eufemisticamente declinados pela luxuriante, teatral metonímia que esconjura e denomina o edifício do Tribunal da relação e Cadeia de 1766 pela sua história: o local onde fica, é declinado pela metonímia da história da chegada tardia até nós da urbanidade monumentalizada das praças renascentistas e, mais tarde, a do

barroco centro-europeu às periferias continentais; a sua singularidade, pela metonímia do levantamento das épocas urbanísticas portuenses, finalmente chegadas à da padronização arquitectónica e da racionalidade do traçado ortogonal, sociabilizante e comunicativo. O cárcere é o exacto negativo deste sistema de regras, e teatral e suspensivo é assistir ao intermínio gesto parado em derredor que o omite e se carrega de todas as opulências histórico-artísticas dessa omissão. O cárcere é o buraco da arquitectura, é o abismo da justiça, é o vácuo da história, é o não-dito e o interdito da cidade e da sua límpida ciência. O cárcere é o cárcere da regra, é onde está aprisionada toda a exterioridade daquele pródigo exterior que em seu redor a história, e por isso a historiografia, construíram. O contra-regra é um justiceiro que encarcera o que é contra-a-regra na própria regra (toda a vocação prisional é a de aprisionar reabilitadoramente a anti-regra na regra): tanto ele como o sistema penal, corrigem; e fazem, da regra, uma **correção**, um **corrigido**, um **co-recto**, um... *Direito*. Assim “preso em liberdade, pela cidade”, o cárcere desapareceu na regra (v.g., na história do tardobarroco, do Almada e do Eugénio dos Santos e Carvalho, que projecta uma prisão no Porto sem se mover desde a sua Baixa Pombalina na capital, da qual aquela é uma prestigiosa extensão). Tão mais ferreamente acorrentada à sua sombra como ao seu tabu vemos a regra iluminista prolongar-se até hoje: lá desde essa omissão da omissão, os fantasmas de dois vultos acenam a Agustina.

Ao declive de tal sombra, quando o contra-regra vigia agora não de bastidores a palco mas das expressões ao íntimo, chama **Martin White** “*a gap*”, um hiato, e o teatro é o teatro disso mesmo, *theatrum difficile* como o foi o teatro de Camilo, entre o seu íntimo ‘biográfico’ e o espectáculo público e notório da sua intervenção dramaturgica. Cárcere do destino de culpa e redenção da consciência, ele é mais interior que o interior dos cárceres e mais sombrio do que as sombras das regras (nesse arco, ocidental e declinante, que surte de Agostinho para agonizar em Dostoiévsky). O contra-regra dele encarregado não tem ilusões sobre os princípios: dispõe do leque de expressões do exterior, e dos códigos e ritos que decifram as do interior; consegue, até, arrastar numa conjunta internalização o seu actor, o seu personagem, o seu público, e a si próprio. Mas que pode o autor, às portas do íntimo? Pode o seu teatro, pode a arquitectura da sua urbanidade partilhada, pode-o tão convincentemente quanto Shakespeare sondando Macbeth, ou Ofélia sondando Hamlet ou Othello a Iago, pode-o tão *convictamente* quanto os condenados <*convicted*> de Jaime II, que lhes arranca o íntimo através do rito sobre-humano do teatro; mas não mais do que, da abóbada escondida onde ocorrem as obras de Deus, o

palco as traz à mera luz do Rei. Punição, perdão, culpa, remorso, e a sincera verdade de tudo isso, só na sua teatralização se efectivam – no *gap* entre a sua evidência e a sua verdade: são espectáculo para-outrem, imperscrutáveis debaixo da regra.

Como forma (a ordem ex[re]pressiva do estilo elevado), a regra parasitará o conteúdo – o princípio do prazer. O teatro, que sofria – como, um condenado, entre a palavra e o soluço – do insondável ajuste entre a personagem e o seu fundo pulsional, tenderá, assim, a constituir-se em si próprio, como sistema de linguagem contra as pulsões (e, nem que não fosse por isso mesmo, *a das* pulsões: os dois exactos tempos ‘uniduais’ da psicanálise). Sim, é possível, com **Michel Jeanneret**, distinguir os três níveis do conflito: 1) a tenaz múltipla da moral eclesial-estatal pública, privada e íntima; 2) a resposta liberante do teatro de prazer corneilleano; 3) a prudencial dosagem homeopática do veneno da autocensura do “grande escritor” para evitar a censura irrefreada, em filosófico compromisso. Mas como não ver aí o triunfo antecipado da regra – enquanto *literatura?* (Sacral, só ritualmente legitima ela a profanação: nisso, sacrificial como sempre). E como não ver nesse triunfo uma vitória de Pirro: a censura, como tropo, convindo ao *Traumarbeit* delirante da pulsão; e a potenciação autocensora que a organiza para publicação cristalizando como a autêntica Literatura, a qual (transgressão regrada), o que tem de ordem, tem de sonho. Ou transcensão ‘camiliana’ de uma linguagem que produz a subversividade da sua apaixonada fidelidade a si própria?...

Levando a binómio as reflexões de White e Jeanneret, apura-se a condição teatral como aquela que nem revela corações nem os vela de palavras (nem sonda verdades humanas nem as mente na expressão): taceia o hausto entre ambos e a sua chegada à palavra, é, em suma, não mais e não menos que um palco.

A regra protege, estabiliza, obriga; a vida, vive. E, voraz, ilimitada, mata. É em semelhante encruzilhada que nos encontramos com **Anselm Sanders**. Contrastemos, a partir dos seus supostos metafísicos radicais, os dois estilos legislativos que confrontam o nosso velho mundo neolítico europeu, contemplativo e retentivo, com a agressiva agilidade pragmatista dos povos futuros, EUA e China. *In vino veritas*, com efeito, mas a sua verdade é vegetal: o indicador geográfico de origem roda o olhar para o passado e prende-se à terra protectora, protegendo-a: é o sistema mítico da preservação trazido à Lei, após elevação à ontoteologia da Origem, secularizada na categoria (não menos ontoteológica) da Natureza. A árvore reconhece-se pelos seus frutos, as causas, nos seus efeitos. Já a marca comercial e a marca de garantia, essas, se voltam pragmatistica-

mente para o destinatário, para diante: conquistam território jurisdicional registando-se a jusante, sempre para jusante. Estão em sintonia com o comércio livre mundial e com o mito da cultura viva. Onde a teologia da origem localiza, a angelologia da marca deslocaliza. Se amarrar uma pequena cultura preciosa a si própria a asfixia, entregá-la à miragem da sua vitalidade metamorfoseável é condená-la a dissolver-se na enxurrada da produção industrial macissa – e massiva – de uma cultura concorrencial imbatível – aquela que hoje, no inglês das palavras e das imagens, dos ritmos e dos objectos, do mundo e dos afectos, prevalece. Acresce que usar instrumentos apropriados para a preservação, proíbe, em nome da regra protectora, à cultura a sua própria vida criativa: não morre do mal, morre da cura. É agora o legislador benevolente a desempenhar a missão fria do contra-regra e a reencontrar os dilemas antinómicos que já bem conhecemos. A letra mata... e o viveiro um pouco menos.

Proteger a cultura como um queijo, faz dela um queijo. Não a proteger contra o queijo, abrevia a sua extinção – tão autêntica quanto abandonada. Mas, é o seu coração pulsante, ou o folclore automático da sua múmia (os gestos sem o corpo), o que a lei proteccionista estimula e desprotege?...

Com o painel formado por **Suzana Borges**, **Liberal Fernandes**, **Sérgio Silva** e **Ada Pereira**, é ainda a regra. Agora, regra contra regra. De novo, a que melhor justiça faça – proporção do improporcional, diz Platão, nas *Leis* – ao que há de livre, de contra regras, de “intermitente”, mas por isso também de precário, no desempenho de todos quantos concorrem para a realização disciplinada do imprevisível: o levar à cena. Não, agora, a codificação do seu agir enquanto actores, mas enquanto agentes – desde o electricista à soprano. Os actores – personagens – à procura de regra, esses, quintessência dos profissionais de cena, é ainda neles mesmos que melhor a encontram: “responsáveis por aquilo que fazem” (Fellini), são-no em primeiro lugar no palco social onde representam a sua própria *persona* prestigiosa, e donde pois judiciosamente lhes cabe derivar e reivindicar o seu título de parceria paritária na realização do espectáculo. A justiça (e o actor) não cruzam agora o terreiro que fica entre a *domus* de uma e o anfiteatro do outro: empenham-se em aplicar, não – institucionalmente – a lei em sede de justiça (*segundo* a Lei), mas – instauracionalmente – a justiça à própria lei (*segundo* a Justiça). E é a uma terceira porta que eles batem.

Se a primeira jornada já pressentira este volte-face e esta porta outra – na distância, tão hermeneuticamente iluminativa quanto alienante, entre *nomos* e vida (**Antunes**); no nome negativo dessa estatuidora por excelência de positividade que é a Regra (**Rivera**); no subversivo (tanto de si como do seu oposto) de que esta é amarga e nobremente portadora (**Marinho**); no

constitutivo reverso da lei e da cidade que é o cárcere (Alves); no ‘divino hiato’ teatral e tribunalício entre a verdade e o que dela se quer exprimir ou deixa apurar (White); à escala histórica: na (mitigada) ‘descolonização’ corneilliana do *plaisir*, no recorrente e crescente ‘poscolonialismo’ em que a literatura, criação (na brecha do hiato) contra todas as gramáticas, consiste (Jeanneret, se relido a partir de Amkpa); à escala planetária: na antinomia injusta e insolúvel entre as inescapáveis regulamentações de uma cultura, ou ‘viva’, ou ‘de viveiro’ (Sanders); na reversão da prioridade inerte que tende a vigorar entre lei e justiça (Borges et alii) –,

será a segunda jornada a consagrar este sentido de uma recursividade insanável da Justiça sobre si própria: o seu oculto afazer ético-político. Perfila-se a Justiça como tarefa adiante de nós, não como pertença adquirida à *archê* e ao passado. Longe de instância fundacional, a Justiça era afinal apenas um dos pratos da balança (de uma balança, e de um balanço do tempo, outros e maiores), e todas aquelas figuras paradoxais de uma negatividade a si mesmas da Regra, da Lei ou da Justiça (negatividade cujo *theatrum* o teatro é e sempre foi) deixar-se-ão agora agudizar, de mera estrutura lógico-ontológica auto-negativa, discrepância ‘vital’, ‘mistério expressivo’, desvio semântico, aleijão moral do *mal de pena* – em uma condição de inconfessável político e de recalçado social. É política a posição da transcendência abstracta da lei, político o zelo do contra-regra que redunde na definição negativa da mesma, políticos o escândalo da fidelidade como alter-emancipação, o funcionamento do sistema jurídico-penal, o ‘gap’ em qualquer ritual (que não é um hiato ocorrente *na* Justiça ou *no* Teatro, que também não é o Graal de uma intraduzível liberdade originária do íntimo pessoal, mas o hiato processual da sua instituição política, o hiato do potencial de futuro que se escapa entre as causas e os efeitos, entre o íntimo e o seu signo expressivo); política a literatura enquanto prazer da autocensura, a autocensura enquanto literatura de prazer; políticos os regimes legais de regulamentação que equiparam, sob a noção regulamentar mesma de regulamentação, culturas e cultivos; política a mediada produção e a mediadora negociação da lei.

A Justiça histórico-política está *antes* de lei ou tribunal – e está *ao mesmo tempo que* o teatro. A tradição da sua representação emblemática como exercício do juízo referido a uma ordem geral estável da lei, do tribunal e do litígio (tradição consagrada pela comum etimologia de *jus* e *justitia*), é por si só escamoteamento ideológico da sua precariedade, da sua reflexividade meta-contextual constitutivas. A Justiça julgada (pelo Juízo Final, pela Cruz ou pela Comédia), a sua condição poscolonial na

Cidade (ou entre elas), redimensionam, nos textos de **Luís Afonso**, de **Carlos Costa** e de **Awam Amkpa**, a questão da Justiça, de *quid juris* a *cui bono* (se assim se pode dizer), a partir do teatro como trabalho político de metapolítica.

Mas, antes ainda, um texto de transição, que é na verdade axial: aquele em que **Laborinho Lúcio** repertoria as imperceptíveis cisões internas que estilhaçam e ambigüam o institucionalismo ('descendente') do cenário de justiça e que se agitam já, numa inquietação prenunciante, na política de dupla reciprocidade que enleia ('ascendentemente') teatro e justiça.

Vicariando as funções de contra-regra deste Colóquio, menos velamos aqui pela 'boa' distribuição de papéis e actos, do que pela nova complexidade reveladora que resulta do naipe de solistas contracenando; pelo negativo que a todos eles toma de assalto por dentro ou pelo que em cada regra se lhe escapa, e que é a verdadeira (contra) regra (e que responde a saber como é que cada um urdiu a sua regra: o que foi que ficou suprimido, que ablação ou cesura se infligiu no corpo do real para que a parcelaridade de uma regra de visão do mundo se instale enquanto enunciação prescritiva, erigida – por crítica que seja –, contra si própria porque contra o todo de realidade, a cuja prometida fidelidade assim de novo falta). E que negativos-entre-si formam as silhuetas entrecruzadas deste teatro de pensamentos conjugado também enquanto teatro de sombras.

Por 'Regra' entendendo o dispositivo de estabilidade de um sistema de ordem *princeps* (seja ele a ordem do mundo, ou qualquer mínimo preceitual de funcionamento de um sistema autoprescritivo e obediente, inclusive, ao limite – ou sobretudo –, o próprio teatro de agitprop), suspeitámos no carácter lógico-gramaticalmente paradoxal da designação '*contra-regra*' um exercício desta «função de vigilância da Regra contra o seu oposto» em que ela, ao pôr-se contra aquele, é contra si mesma que se põe (por auto-opressão do opressor e auto-alienação da entidade alienante, nessa nossa velha figura dialéctica hegeliano-marxiana), de tal maneira que o desempenho da contra-regragem, ao mesmo tempo que confirma o gesto inaugural do intransgredido regresso (sem ida) à hegemonia da regra por exclusão do oposto, constitui a narrativa secreta, e o denunciador sintoma denegado, daquele *regresso equiprimordial do oposto sobre a regra* que em primeiro lugar a instaurou (sendo ela o produto da sua relação primária ao seu oposto, pelo que desde logo relação negativa a si, q.d., sendo ela o *produto posterior* de uma instauradora operação de contra-regragem que se dissimula uma primeira vez, tautologicamente, de regra ela-própria e, uma segunda, de sua 'verificação' 'secundária' numa não menos falsa lógica dicotómica complementar).

Ora, se a Regra é, assim, não autotética, mas uma posição de si desde e pela contra-regra (e se é a contra-regra e a relação que são primeiras, e não a regra e o termo positivo), a contra-regra não sobrevém como uma (separada) função da regra, mas constitui *o seu puro funcionamento mesmo*. Que a Justiça (como constitutivo exercício eminente de si própria em realização-do-ideal, não tanto se exercendo, como *sendo* o seu próprio exercício de si) consiste precisamente no acto de zelo de contra-regra pela vigência da sua própria regra, e se, nela, regra e contra-regra coexistem ao ponto de fusão (e outro tanto se poderia dizer da dimensão crítica do Teatro, na qual a (sua) regra é sempre-já o seu próprio exercício, e regra e contra-regra *coincidem*), não é porém ainda neste sentido que teríamos em Teatro e Justiça duas instâncias típicas de uma *coalescência negativa* de regra e contra-regra: muito pelo contrário, a *auto-aderência* de uma tal coalescência *positiva* é o estrito adverso de uma *auto-aplicação* do justo à justiça e do crítico ao teatro crítico. Tudo o que diremos a seguir poderia tomar-se como um longo comentário concreto (de sabor ‘*poscolonial*’) à formalíssima (e ‘para-histórica’) injunção autodestrutiva da inteira *colônia* penal kafkiana: a auto-aplicação do mandamento “Sê justo!” à Justiça em carne e osso (na sua *machina* mítica e também moderna). Vai tratar-se – temivelmente coordenados entre si – de uma justiça (em ‘contra-regra’) antes da justiça, e daquele teatro antes do teatro que sói chamar-se *theatrum mundi*. E – e é o ponto da questão – da renovada relação explícita de Justiça e de Teatro a uma tal condição sua, subitamente reconhecida em comum.

No exercício quiasmático de **Laborinho Lúcio** entre as dimensões intrinsecamente teatral da justiça e judicial do teatro, assistimos embrionariamente àquela dissociação interna, por enquanto ainda só formal, que, no texto final e poderosamente retrospectivo (em mais que um sentido...) de Awam Amkpa, revestirá o alcance de uma distanciação brechtiana do Teatro [v.g., da instância do teatro] a si mesmo por via de uma exigência *real* de Justiça (que des-encanta o círculo mágico, ‘quarto-parietal’, da sua mera representação perpetuante desde *Antígona*); e de uma distanciação da (‘colonialidade’ e/ou ‘autocolonialidade’ da) Justiça a si própria [v.g., da politicidade e historicidade da sua instância e da sua tradição], uma vez mais por intermédio de uma *vigência real*, e não apenas meramente representativa, do Teatro a si próprio. Nada que, a seu modo, em plena ‘era burguesa’ e sem ter que dela sair, o Camilo de Cristina Marinho não houvesse sabido ser.

Logo na página de abertura, a distanciação formal (quase-brechtiana, e para-teatral) da Justiça a si própria é marcada por três funções descentrantes:

1. a inscrição dos actos em apreço no sentido da vida pessoal e social que os inteligibiliza e humaniza, recentrando o tribunal na cidade e por assim dizer as acções no seu suposto; 2. o reconhecimento da condição ontologicamente divisa ou *crucial* da justiça, situada num plano ‘essencialista’ e transcendente do Direito autofundado (o garante terceiro e supra-mundano de justiça, precisamente: o fiel ‘a prumo’), e como emanção radicada e representativa de uma soberania terrena (do estado, do povo, de ambos...), garante do nexó proporcional e prudencial de uma justiça justa – digamos: o horizonte ou horizontal imanentes da balança, e seu contingente bascular (‘os pratos’); 3. e, em sentido inverso ao das precedentes, mas de efeito similar, a auto-assunção dignificante do julgamento enquanto símbolo e enquanto ritual (reforço da elevação do particular ao universal pela do casual ao sacral). E, do mesmo modo que o Teatro ocidental é o teatro do advento da verdadeira justiça (aquela que, pela triangularidade dialógica do debate mediado, reverte as Erínias em Euménides e a violência diádica da ira retributiva em racionalidade ponderada – é certo que na inquietante figura de uma auto-absolvição da civilização da justiça penal (a nossa) na *absolvição (reprodutiva e perpetuante) da própria dualidade erínica* de Orestes pela ‘tríade’ euménica...), e do mesmo modo que ele é o fórum que (supondo-a Instituição instituída, sem questão) incessantemente reclama a sua *reposição simples* ao longo dos tempos (como se, também ao longo dos tempos, por uma espécie de maldição ou falha originária a si mesma – que neste plano de análise ainda não se descortina –, ela não fizesse senão *faltar*, ela não fosse senão *ausência*), assim também a Justiça, no que tem de (historicamente contingente, e metafísico-liturgicamente relativo) vínculo instituinte, requer imediatamente uma dimensão teatral. Imediatamente ambivalente, a justiça encontra cumprida no seu *theatrum* próprio essa etimológica metonímia da sua duplicidade, posta em frente a frente (a especularidade sala/palco, tão versada em Tm3), e as duas origens da justiça (ela-própria, e a polis: pois que, como teatro de si *por mor do povo*, também a Justiça é, grotovskyanamente, “aquilo que se passa entre espectador e actor”, mas *justamente não* brechtianamente, onde aqueles e a sua rígida diferença deixam de o serem, no teatral aparecimento político do social-real a que em comum pertencem), essas duas origens conjugam-se no seu terreiro constitutivo como espaço de audiência duas vezes repartido: em palco e plateia e, cada um destes, por sua vez em reais e simbólicos.

Se, para Laborinho Lúcio, este espectáculo é enfaticamente o da efectivação manifesta da Justiça (e da justiça...), poderíamos dizer que, numa revisão desta tese sob clausulado poscolonial, a sua teatralidade é sempre

já também a manifestação da sua sombra: daquilo que em toda a regra é um fundo obscuro de contra-regra, e uma fundamental cisão e injustiça constitutivas. Aquela tripla distanciação (entre a justiça e ela mesma) traduz e dissimula uma outra (entre a justiça e o seu outro). A primeira articula um fundamento; a segunda, revê-o em abismo, como se por fim se advertisse o que de Erínias têm as Euménides (cumprido o longo bojo planetário do Ocidente histórico no momento em que a cortesia da sua retracção pós-imperial, e o seu estropiado *homecoming*, respectivamente alastram em plena globalização, esse platonismo e essa Ideia ocidentalíssimos, de resto mais velhos ainda em Marx do que em Aristóteles).

Esta percepção inquieta já algumas páginas deste ensaio: quando se regista como “ambivalência” que o benefício social da tragédia não passa sem a rememoração traumática e neurótica (por isso catártica) da *violência* da qual a justiça, tarde chegada, triunfa (mesmo o primado platónico da Ideia ontologicamente pura não menosprezando a heteronomia da condição humana: a sua tragédia – género que invariavelmente descreve um itinerário – chama-se *Caverna*); quando, na citação de Larivière, se fica interdito entre interpretar a “violência simbolizada” como aquela que o teatro judiciário apazigua, significando-a, ou já a que ele próprio herdadamente exerce, legitimando-a; quando a “afinidade unilateral” de teatro a justiça se revelar, não uma espécie da sua autocomplacente consagração em palco, mas uma fundamental não-afinidade, que é, afinal, não a da simples falta (*de facto*) da justiça, mas a da falta (*de jure*) da justiça a si mesma, ou daquela que há e que é à que, por via disso, não há e não é, e que é o que verdadeiramente constitui a petição uivante do teatro dos tempos enquanto “coro” diante da tragédia da justiça em vigor – aquela mesma que, de Shakespeare a Tchekov e de Molière a Beckett (ou de Ésquilo a Ésquilo...), é patenteada *não resolver o humano* (por isso o teatro é da polis e é político, não ético-jurídico – potência oblíqua, não paralelística); quando expressamente se equaciona justiça republicana e violência, tornando “*mais fácil do que nunca*” o seu teatro, assim desfazendo *à son insu* a falsa equação “democracia=justiça=teatro”, ou refazendo-a em função do termo mesmo que abate a quarta parede daquele santíssimo triângulo “da paz social” restituta: a violência, a qual a volve em inequação (não de outra álgebra se ocupará Амкпа) e deixará profundamente questionada a estratégia ideológica da mera correcção *comunicacional*, a qual agradece, até, ao teatro de intervenção a oportunidade para um sério melhoramento hermenêutico de um (por outro lado, *e graças a isso mesmo*) intocável político-institucional, melhoramento que ela precisamente entrega nas mãos (profissionais) da formidável máquina de comunicação mercurial que é o

teatro: que a Justiça é constitutivamente teatralidade, “lugar próprio para a Arte do Teatro” (e serão páginas a levantar todo um minucioso edifício em puro paralelismo, elidindo a *ruptura* política da *didáctica* brechtiana em cenografia *pedagógica* e *desdobramento* funcional dos papéis); aquando das oscilações sobre a centralidade da comunicação com o público e acerca do “fluxo comunicacional” biunívoco (ultimamente o que se joga entre os dois fundamentos instituintes da Justiça: o Direito, e a comunidade da polis), oscilações imprevisíveis à luz da alínea precedente, que de resto emblematicamente *parte do espaço do público* para o das ‘teias da lei’ e procede a esclarecer o sistema em acto da justiça sobre a dinâmica da audiência de julgamento como sua hipotipose (público que ora figura como “destinatário imediato da justiça [e] *por isso também actor*” [subl. n.], ora “não devendo ter-se como destinatário do desempenho que observa”, e “secundária” a “importante” função de comunicação nisto envolvida – um tal teatro-para-si-mesmo, a que então alguém também assiste, vindo a ser o auge da autoconsagração do institucional puro).

Assim: por um lado, reconhece-se um Teatro, não serviçalmente mnésico, mas intempestivamente ‘nemésico’ da Justiça; por outro, neutraliza-se essa (tripla) paralaxe (daquele àquela porque dele a ele mesmo perante a dela a ela mesma) numa aliança sinérgica que alcançaria a cumplicidade da sua internalização enquanto regozijável *teatralidade intrínseca da Justiça* (e que alcançaria, simétrica e complementarmente, a boa consciência civilizacional da sua rotineira reivindicação teatral enquanto *palco intrinsecamente moral*). Ora, é naquela própria *teatralidade* (que é sempre Mais do que aquilo que é, como diria Adorno) que iremos encontrar a subtil dissenção essencial consigo mesma da instância de justiça (como a encontramos a título de implacável reclamação extrajudiciária no teatro enquanto cena ocidental – e tão mais exacerbadamente ocidental quanto mais poscolonial). O que se apura nas figuras de topo a topo: Juiz e Povo.

Com efeito, o teatro *interno* ao Tribunal – o espectáculo redundante da sua consagração – transcreve todavia, agora construturalmente, os traços invariavelmente adversos sob os quais a sua representação temática externa, pelo Teatro propriamente dito, sempre o... julga (e à justiça, à política, à lei). Em primeiro lugar, o *facto* mesmo da teatralidade da Justiça radica na sua condição mediadamente comunitária e política, donde, pois, imediatamente *Cénica*. (Mesmo formalmente, a sua própria investidura institucional – que é um modo contrastativo do social – de per si dramatiza Personagens). Espelho social, ela Aparece. Mais precária do que julgaria, cinde-se, e, por ser um para-nós, é-para-si; e, esse para-si, é por sua vez para-nós. A própria cisão estatutária de tudo nela (o público, mas

simbólico; o juiz, mas ritual; os factos, mas o direito; os próprios, mas os representantes; assistir, mas não participar; os homens, mas os personagens; enfim, o tribunal, mas um teatro; a sentença, mas o recurso) é a introjecção da tectónica ‘falha’ política *ad extra* da Justiça. Nada ilustra melhor este quadrângulo de esquizoidia do que a orgânica dos espaços: os espaços simbólicos do Povo e da Justiça encontram-se reunidos em compresença, mas vazios (numa reunião ela própria vazia), de tal modo que o Povo é melhor representado pelo seu puro espaço sagrado sem vivalma do que... pelo colectivo real de um público – que daquele Espaço recebe, é certo, poder simbólico, mas não o suficiente para representar agencialmente o Povo, que a Justiça de outro modo também sobre-representa: daí que, literalmente, se possa ler o efeito inverso contido na frase que sugere que “a dimensão ética, democrática (...) perde então o seu valor existencial”; abstracção que se rebate sobre o duplo estatuto do público, o qual, se é simbólico, não é efectivo (= é inefectivo), e no que tem de efectivo não tem poder simbólico (donde, inefectivo). Este sentido de um supra-contra-regra (o público, guardião dos guardiães) neutralizado, traduz *a denegação* do momento político da justiça no instante em que, e do modo como, *se o reconhece*. O “observador crítico” é despotenciado numa subjectividade formal, forma simbólica vazia ritualizada: a Cidade entra como maneira expedita de a política sair, extinguidas as duas num símbolo petrificado cuja presença (ou ausência, indiferentes à forma) cauciona uma pura espectacularidade que pode também decorrer para ninguém. O povo simbólico ainda se manifesta menos do que o público – “foi por não ser existindo, sem existir nos bastou”, afastando-se em mito.

Por seu turno, o carácter ritual que assiste aos intervenientes ministrantes da lei, dimanado ultimamente do social (e que institui os personagens, unicamente como os quais aqueles homens se podem permitir julgar outros – o ‘em nome da lei’ caracteristicamente não bastando), volta-se contra este ao institucionalizar-se. A teatralidade cívica investe de raiz o rito, e porém este enquista-se em si mesmo numa teatralidade autóctone que por sua vez petrifica o cívico (em espaço simbólico, em rito), cuja visita não tem doravante por onde ocorrer, visto já estar integrada formalmente e valer como tal, independentemente de qualquer preenchimento; e, em caso de comparência, excluindo expressamente qualquer efectividade (é a dimensão burocrática e cosmética do *oficial*). E é essa a condição paradoxal do ritual, que eleva pessoas a personagens: essa distanciação cumpre ao mesmo tempo a distância requerida pela sua função de representação do todo social e uma segunda sobre-distância relativamente a esta, que prepondera necessariamente sobre ela como instituição supra-comunitária

da Justiça à qual a própria polis (e a própria política) devem poder ter *recurso* (no sentido forte deste termo). Ora, tal sucede porque em primeiro lugar a própria *comunidade real* nunca é, desde o plano institucional que a representa e a rege, senão suposta e instituída a partir do seu símbolo abstracto institucionalmente estabilizado e nos termos deste, e é o Tribunal que supõe o seu Povo e que estipula a priori a correlação. Sempre suposta e nunca posta, é esta difracção originária da polis entre real e representação que se repete então nas ambiguidades do duplo estatuto do público e da sua função, dos actores judiciários e das suas funções, e da própria ambiguidade do espaço de audiência entre murado ou transparente. Assim (desconstruindo o jogo encoberto do termo), a reparação que a justiça oferece é para com, não ingénua e ‘apoliticamente’ a comunidade em si, que ela «representa», mas para com *a representação* (para com o para-si) politicamente vigente da comunidade (e a instituição da Justiça representa uma representação, não directamente um real), isto é, para com ‘os princípios que a regem’ – para com a Regra. Mas a questão teatral ou política da justiça é aqui precisamente que começa, onde o teatro judicial acaba – no único ponto de afinidade electiva que depois atravessará em negativo (e não em positivo) cada um dos dois campos (a cena judicial como dúbio rebatimento recalçado da do político; a teatral, como demanda acerca da ausência da justiça *à sua própria presença*, q.d., acerca da ‘contra-regra’ que preside ao próprio acto que a institui em vigor): que ou qual [das] justiça[s]? Que ou qual [das] comunidade[s]? E não os seus absolutos estatutários e emblemáticos. São as perguntas feitas a montante da polis (ali onde a metrópole é a colónia de si própria), as do táxi portuense do Visões Úteis [V.U.] e as dos Olunde e Elesin (de Soyinka e Amkpa), dirigidas cruas a Pilkings e a outros nomes da Coroa (perguntas executadas sob a forma teatral do suicídio, e não sob a forma jurídico-racional do “apuramento da verdade em juízo”). A quarta parede (fenómeno inaparente que uma visão útil identifica por exemplo na intransponível longitudinalidade das vias rápidas – as da Comunicação...) não é uma, são três: antes da que divide, as que subdividem: a que vigora na separação (*in loco!*) entre o «puro» espaço simbólico da sociedade e o público silencioso e inerte, anulado pelo seu próprio locus soberano indiferente (qualquer actividade incorrendo literalmente fora-da-lei); e a que vigora conceptualmente na Justiça, a qual prolonga o seu esconjuro antigo por parte do Coro e se exerce na auto-representação exigente do seu próprio código (“sê justa!”), mas que, ao querer cumprir-se como o Coro o reclama, essa Justiça como a qual quer cumprir-se já não é a que se pergunta e se demanda, mas a que, redundante, se responde.

O Juiz, então, faz de contra-regra da justiça – mas também de contra-regra complexo, que compõe com a repartida contra-regragem da justiça que é trazida à sua presença na qualidade de uma judicialização dos litigantes (elevação de um código de debate erínico a um código de debate euménico). E, seu agente endógeno, não esperaríamos vê-lo exceder o papel institucionalista de reconduzir a lei à lei na recondução do caso à lei, de fazer circular entre si cumprimento e observância (i.e., e mais a fundo, os respectivos planos, ‘puro’ e ‘empírico’): é o triângulo fechado “realidade”/“direito”/“ciência”. Mas, é esta mesma repartição hierarquizada da função de contra-regra desde logo no teatro de audiência, e o consecutivo paradoxo da natureza recursiva das sentenças, ‘subindo’ de instância em supra-instância e de nacionais em internacionais (em que, recorrendo a si própria, reafirmá-la faz-se renegando-a, numa vertigem de mau-infinito), a um passo do recurso político e politizado que advirá com a perspectiva poscolonial sobre a justiça como autocolonialismo (seja imperial, seja doméstico) da sua própria regra, é este mesmo redobro que abre a cisão no próprio seio da justiça e no dos agentes do seu cumprimento. Acresce que o investimento, já não apenas simbólico, mas ritual, de que se reveste a figura polar do juiz, atesta o duplo fundamento da Justiça num além teológico-político e num aquém histórico-comunitário de si própria, que duas vezes a sustentam em abismo (o de um Juízo Final do mundo [Afonso] e o dos sucessivos e vindouros juízos finais na História [Amkpal]). E, assim, a tripla distanciação que o juiz exerce (a racional, a sacral, a representativa), sem ser suficientemente política para que brechtiana, é ritual o bastante para insinuar a suspeição sobre essa simultaneidade recorrente de transcendência e tautologia em que o rito consiste: eis que algo de Outro, referencial limite que permanece mudo e inarticulado como pura matéria ou puro espírito, funda obscuramente a mesmidade imanente da Justiça: povo ou Deus. Que, numa metafórica inesquivável de “teias” e “véus”, por detrás do juiz, a Justiça (hoje, o próprio e último altar) e, por detrás desta, o vasto mural do entrelace mítico-histórico-dramatúrgico de teatro e justiça que nós somos, eis o que menos tranquiliza enquanto alvéolo cultural de uma feliz matriz eurocêntrica, do que inquieta como transfundo antropológico desde sempre e ainda irresolvido. Se há um radical de teatro e justiça, é aquele que conclama em dissonância: *this show has to stop*. Senão, porquê o teatro?...

Porque este olhar que se alonga a enredar-se no problemático é já insensivelmente o mesmo que conduz (de táxi, a seu modo, poscolonial) à Nigéria e a Inglaterra – não sem antes passar por uma outra “zona oriental”, e sem acenar a um certo poscolonial precursor e *perennis* com

estação em Gil Vicente. É o olhar que surpreendemos no seu eixo de conversão quando reconhece que a injunção teatral tem poder sobre “a essência do conceito de Justiça”, quando uma tal essência compreende afinal condições anteprimas quais sejam as das suas “evolução”, “exigência”, e acto de “concepção”.

Mas com duas aquisições, de bagagem, um pouco viáticos, um pouco contrapesos: que a justiça, *pela própria necessidade de a haver*, começa com a violência primitiva, e não há teodiceia que a limpe da que nela quiditativamente retorna e da que ela deixa estabelecida para reparação da injustiça, essa ‘contra-regra’ que a pré-define por carência, e donde ela provém (e dificilmente haverá, a esse título, algum ‘post’ com hífen, pós-história alguma que a história umbilical não limite, ou uma existência justa que dispensasse a mesma justiça); e que, se a epistemologia poscolonial (raro suficientemente ‘*outra*’ para ser mais do que uma variante variada da marxista) imporá uma legítima condição política à Justiça (cujo fundamento “no povo” esquece que é a história da sociedade quem constrói – e destrói – esse ‘povo’ metafísico nas vicissitudes do tempo), é ainda à Justiça (à sua ideia) que o próprio povo, e a instância do político, e mesmo o ideal histórico de uma justiça social messiânica ou edénica que dispensasse ‘a Justiça’, em última instância recorrem. O círculo – que um Platão bem conhecia – entre política e justiça é impartível, e servirá porventura de correctivo recíproco às duas tendências contrapolares, de acentuação de um dos termos a expensas do outro, que neste Colóquio gradativamente se perfilaram. Violência como extrema imanência, e transcendência como extrema Justiça, são os dois balizadores que permitiriam porventura desconstruir aquilo que na desconstrução ‘poscolonial’ recai ainda numa reincidente neopositividade doutrinária que elide esta aporia do próprio existencial e do próprio epistemológico em teoria crítica (a qual problematiza – afinal ocidental e pragmaticamente – dentro dos termos da solução antecipada, e não diaporeticamente), e voluntariza o político em política.

Esta aporia atingirá talvez o seu paroxismo na lógica implacável que preside a todo o regime de participação analógica. (De novo leremos muito interpretativamente os conteúdos aportados pela comunicação que passamos a considerar, reforçando a tendência hermenêutica do autor na exploração do quadro de cisão na unidade que da Justiça nos é oferecido: como introdução crística à sua ferida poscolonial, um tal andamento impõe-se por si mesmo). Quando Luís U. Afonso investiga a iconografia complexa de uma repartição triádica da Justiça (no mais vasto dos teatros: o dos *invisibilia*), é como se uma terrIBILITÀ do Juízo Final se abatesse já

de facto sobre a própria justiça; como se, julgando-a ao mesmo tempo que exemplarmente a fundamenta, apenas sob suspeita a garantisse como justiça, e mesmo sob acusação – cosmologicamente banida e ontologicamente *injusta*. Ascendendo obrigatoriamente, nos tímpanos das catedrais ou em imago, sobre o lugar da justiça dos homens, a legitimação que a instância de Deus assim lhes oferece não serve apenas para a validar: mas para que o julgamento terreno se saiba julgado à escala do céu e do inferno, para que a ultimidade da sentença quede suspensa, e para que por fim (no fim dos tempos) justiça haja – desautorizando fundamentalmente a havida. Mais: sendo insondável o último Juízo, é impossível abaixo dele decidir entre “o bom e o mau juiz”. Donde, dupla consequência: perante o *absoluto* divino, a má justiça não tanto se opõe moralmente à boa, como decorre ontologicamente dela, cumprindo ininterruptamente o plano horizontal da sua imperfeição (onde refluísse, por continuum, este mal àquele bem); mas de tal maneira – perante o *insondável desse* absoluto por acontecer – que não é possível decidir em qualquer caso particular de qual (ou de todo se) a justa, apenas da *forma* da oposição justa/injusta, que rebate na horizontal a que a opõe, na vertical, como relativamente injusta (até por *dividida*, nela, e *oposta*, à suprema e una), à absolutamente justa. À contradição de uma «má justiça» responde o pleonasma suspeito de uma boa. Uma sentença é um voto de esperança e um acto de fé – à espera, como o mundo, da revelação da sua face.

Se um Juízo Final em majestade sobre um tribunal já o submete ipso facto à tutela de uma sobre-garantia destinada, não a anular, mas a impender sobre a irreduzível possibilidade bífida do bem e do mal (*sc.*, de um bem que não o é o suficiente para eliminar de si a pertença ao ciclo daquela possibilidade – sendo, pois, como possível mal, tão só um bem possível)... que dizer de uma Cruz? Porque, numa pirâmide como a da *Alegoria da Justiça* de Monsaraz, o ícone que ali preside não é o da simples Justiça divina perfeitíssima e una a fundar em linhagem directa a justiça humana, mas o de um Juízo terrível e absoluto a julgar *um campo da justiça humana imediatamente apresentado como inseparavelmente dúplice* (na verdade, num corrido sobre um só estrado), um cuja verdade é a dessa dupla cara, mais primitiva do que o que pudesse ser a face ressaltada de uma recta justiça (a qual forma, com a ínvia, uma geminada copertença ético-ontologicamente qualificativa); e mais, a reservar apocalipticamente a verdadeira e definitiva repartição judicativa dos juízes que, assim, apenas provisória e formalmente vemos representados – a aguardarem, com a inteira criação, justiça para a que entretanto exerçam.

Recapitulemos em sinopse a aporia deste edifício, que de alto a baixo obedece ao logos do Juízo como operação originária de uma cisão insanaível (*Ur-Teil*, no alemão) que triângulo dialéctico ou mediação silogística alguns lograrão redimir. Vemo-la assomar «em primeira instância» nesse juiz comediante (juiz que representa, comediante que cinde), à (nossa) direita: e, não fora a bolsa da corrupção, não diríamos nós que aquela atenção (social, institucional) às duas partes bebe da constitutiva duplicidade ontológica do juiz humano (em quem os dois semblantes, talhando o infinito do Rosto, conduziriam uma irrepreensível função técnica de ‘fiel balança’), que cinde pelo juízo e cinde pela representação? A bolsa pesa, e sabemos onde está o mal. Mas sabemos nós onde está o bem? E eis, quase por sacrficação, a inclusão da contra-regra (re-flexiva: judicativa, ou ficcional) na Regra. Nos antípodas e na inversão do lema *summum jus, summa injuria*, reencontraríamos aqui a condenação da própria duplicidade a ser dupla (e a “má justiça” é que seria o pleonasma), e a desdobrar-se: a própria imparcialidade é a parcialidade (a de-cisão: o Ur-teil). E não é o que no outro extremo encontraremos no Juízo supremo (cuja repartição dos destinos aumenta de diâmetro e aumenta de intensidade ontológica até ao insuportável)?... A romanidade da deusa em seus atributos ambivalentes (a visão cega, a espada crua, o desigual acerto do equi-líbrio de que a Regra resulta) aplaca as representações arcaicas, que refluem na judaico-cristã: o deus (desbalanceado de rosto, vesgo de olhos assimétricos) é a seu modo tão dúplice – *tremendum*, e *fascinosum* – quanto o mau juiz vicentino ou manuelino, *topos* aliás de qualquer época ou geografia para além deste efeito de “comunidade cultural” cuja estrutura gera de per si as suas obras e os próprios autores delas, *topos* ao qual sugerimos aqui esta teogónica *isotopia*. “Disfunção e disformidade da personificação da Justiça”: de quem fala o texto?...

Então, os estratos intermédios decorrem do mesmo surto dual: o 2 do mau juiz repete o 2 do bom ou mau (o plano do bom-e-mau), que repete o 2 do terrestre vs. celeste, que repete o 2 do próprio Absoluto. (E qual repete qual? A ordem desdobrante do *diabolus* é, por definição, indefinidamente reversível...). O próprio Absoluto: como 2 vezes 2 ele se apresenta: como a Cruz, exemplo de superação da dualidade terrestre/ celeste mediante incarnação e ressurreição, e exemplo de acusadora auto-absolvição do próprio ‘erro judiciário’ de que decorre (e da Justiça mesma como o erro), mas a cruz não é, por isso, um juízo ou uma justiça, mas a Salvação (e, em primeiro lugar, daquela); aqui, já não há a Justiça. E, no Juízo Final, ainda não a há. A Justiça é a de todo ausente na presença de todos os juizes. Não Há a Justiça. A Cruz que em Monsaraz, *imitatio*

*Christi*, a imagina, é um sistema de inter-remetências desesperadas e um círculo da fundamentação. A primeira representação possível do perímetro da Justiça não é a de alguma perfeição unítrina, mas a da sua crucificação num imediato desmembramento irrevogável. Longe de entronizar, no topo eterno, a Regra de todos os juízos e de todos os teatros dos mundos, eis aqui os tempos revoltos da contra-regra a circular (Erínias mansas), sem medida, história fora – também, por um momento, a do medievo cristão e do impasse dos seus ícones.

Como afinal o do *taxi driver* de Carlos Costa. O seu ‘paradoxo do mergulhador’ (aquela cota da descida em que, agarrado à ilusória corda de uma Ariadne, este perde completamente o eixo de orientação espacial que julgava ela oferecer-lhe) aconteceu à meia-noite de um Natal (o arcaico gesto de sagração do teatro enquanto profano, na fronteira da sua própria regra com a do númen...): quando a sala e o palco, o teatro e a cidade, o actor e o público vacilaram de lugares, e um outro espaço (era Natal, e foi depois de Brecht...), “fourth stage” soyinquiano, se esboçou. Estado de graça que se aprendeu seguidamente em via crucis: o elo não consiste numa epifania redentora, mas na viagem que cruza uma fronteira. O que é o “Poscolonial”? O Congo nas traseiras (do Porto), e a lucidez de haver sempre em qualquer palco, tão didáctica como um *Lehrstück*, uma quarta parede persistente (aquela que levanta as outras três), um muro colonial, e não (dirá Awam Amkpa) um hífen, indicativo de uma época posterior (pós-colonial) que houvesse superado a divisão das tribos. A teorização de Carlos Costa põe cerco ao conceito de reinserção social – que desconstrói. Este, suporia um centro social dado, uma regra da pertença e do regresso assimilado a ele, e um instrumento de execução (de recentramento) que pusesse a sua regra particular em sintonia com aquela: por exemplo, o teatro. O qual faria de táxi operatório da falsa viagem de aluguer que transportasse os metecos para a acrópole. Actuando contributivamente a contra-regra ingénuo, o teatro de reinserção rectificaria todos os desvios dos actores sociais, toda a geografia dos adereços desarrumados, a fealdade cenográfica remanescente no palco urbano, ajudando a reconduzi-los ao uníssono canónico mediante um virtuoso realojamento cultural. Ora, o teatro nasceu torto, e mais cedo aspiraria a desinserir a Regra. Mas não é aqui o caso (Costa não professa nem a engenharia nem a revolução): trata-se de renunciar a inserir o Outro social antes de simultaneamente reinserir, num Todo social a haver, os “Mesmos” (os supostos integrados que simetricamente estiolam nos seus guetos de luxo e nas suas vidas-gueto), reconhecer àqueles e a estes a sua alteridade (sem restituição do seu autismo), e, a partir destas, reconstruir conjuntamente um espaço de

convivência daquilo a que Amkpa chamará *um plural de modernidades*. O seu táxi de ver – e não de transportar – fará o percurso inverso: não de um mundo a outro mundo, mas ao que neste é outro. Adivinhamos que fazendo de coro da realidade (mais do que de *Verfremdungseffekt* da ficção).

E assim vemos o V.U. partir, palco itinerante à procura de salas, após aquela experiência grotovskyana fundadora, a “do que se passou entre” o espectador e o actor inaugurais, em busca do seu alargamento brechtiano. Será surpreendente que a hajam encontrado no lugar de máxima contrapolaridade de regra e contra-regra, o gueto dos guetos que é o cárcere? Que inspiração para o teatro! – já o deparáramos. Os Outros, com efeito, já haviam começado a aparecer: o inconfessável, a pulsão, o calabouço, a vida... “Que fazer?” Viajar, viajar, viajar. *Le tour des prisons*; em seguida, *de la prison*. Esbater, através do vaivém de Hermes, os muros coloniais, diria Amkpa. E o teatro aprisionado e aprendiz a trabalhar em si próprio a sua própria autodistanciação, uma vez mais. E a preparar-se para, visitadas as suas próprias grades, e as dos estabelecimentos prisionais, revisitados Europa fora os visitantes disso tudo, regressar a casa – com uma especial sensibilidade para gradeamentos: as grades ao ar livre da cidade. O verdadeiro território do Teatro a dizer de *sua* Justiça. Também por isso dirá C. Costa que não há interior e exterior – não os há, isto é: na Caverna oficial do ser-assim bem ajustado em seu espectáculo. Apenas fora dela, num surto de ressurgimento do real a que Platão chamou precisamente “Politeia”. Aí onde o táxi já não chega, um pouco como Moisés, a História, todos nós...

**Awam Amkpa** oferece o *vantage point* para tudo o que precede. É talvez surpreendente a epígrafe que escolhe para o seu longo artigo, e que parece colocar de rompante o critério em destaque da cultura poscolonial na “competição” pela “representação” no concurso de acesso à “autoridade” (!) na “Ordem mundial” (para lamentar a respectiva desigualdade dos candidatos – suposta injusta –, sem pôr em causa o princípio: pelo contrário, perpetuando-o com um fervor recém-chegado). Mais pró-Regra seria difícil, e ilustra o imenso contraste entre a armadilha da reivindicação directa e os matizes da paciência complexa com que um Wole Soyinka (por muito que capturado no jogo coisificante e absolutamente colonial da “identidade africana”, celebrada nesse seu expoente à escala continental) se entregará a desatar tais nós (com um ressaibo acre de grandeza nos seus personagens e na trama dos seus actos).

No teatro e no pensamento interventivos de Soyinka, com efeito, política é aquela dimensão que desce mais fundo e mais entrelaçadamente

na substância vital e cultural de (no caso vertente) um cruzamento de sociedades tomadas na densidade do seu complexo histórico – não um estrato de superfície de ‘exercício do poder’, muito menos declaradas pretensões ao seu protagonismo. Por isso a despolitização da cultura será para ele mais grave que a da política (do mesmo modo que a politização da política, segundo as agendas de Regras canônicas e canonizadas nacionalistas e internacionalistas do exercício metodicamente crítico de ‘contra-regras’ poscoloniais expeditas, será menos aguda do que a politização da cultura).

Não cabe inventariar a massa informativa multi-estratificada com que Amkpa nos brinda, e tentar (como nos casos precedentes) obter uma sinopse compreensiva deste maciço organismo teórico. Em parte, a sua função perspectivante já foi realizada sobre cada um dos corpos de pensamento apresentados. E, se ela foi de alguma maneira a forma condutora, é porque nela se consuma por excelência, e a toda a latitude das suas consequências, o estatuto da Regra como usurpação (*ad extra*) e pura autoconstrução (*ad intra*). Cumprida a aplicação, restam duas tarefas, que reduziremos à sua expressão mais simples: tentar apresentar a própria matriz como tal, e reexpor a sua propriedade de articuladora geral deste sistema da Regra em suas aventuras.

Pairava – dir-se-ia – sobre as afinidades (electivamente, as europeias) de Teatro e Justiça o espectro de um elemento inquietante. A revisão crítica da segunda jornada externalizou e politizou decisivamente esse elemento, identificando-o como a incoincidência da instância da justiça consigo mesma, que o teatro explora e que aqui – por Awam Amkpa – é levada a limite, quer dizer, à desconstrução historicista-processualista do institucional como tal.

E uma especiosa desconstrução a três títulos: vista (quanto à dimensão político-cultural) resolutamente de fora (mas de um fora excêntrico: mais que ‘outro’, *novo*); pensada ainda (quanto ao teatro) desde dentro de uma tradição teatral que é matricialmente a helênica; e obrigando-se, por isso mesmo, a desconstruir essa mesma tradição por um trabalho interno sobre ela, radicando simultaneamente numa miscigenação interculturalista com um revisitado fundo africano, e no substrato de uma consciência individual libertada que se apura a si mesma, singular (pela decisão, não pela dialéctica), a partir precisamente dos [pós-]‘universais’ colapsantes da sua produção euro-africana. O Outro daquele primeiro célebre espectro continental (e que não é, desta vez, um espectro *africano*, mas o da alteração poscolonial conjunta de europeu e africano, assim como de ocidental e oriental), esse Outro dessoutro nosso outro, *ao chegar* (à História; a Ocidente),

traz então a ruptura daquele vício ocidental da cumplicidade dialéctica dos opostos – a mesma que, opondo e comensurando duas Regras (as do senhor e do servo, as da luta de classes), maquina o desfecho *ainda ponderável e justicialista* desse enfrentamento como Regra da História (a da conversão de um Regime ou equilíbrio de regras no seguinte – o que faria, de resto, do fatalismo histórico macronarrativo do ‘socialismo científico’, exportado e ‘internacionalista’, o colonialismo integral). Os personagens *trágico-épicos* do teatro ‘posbrechtiano’ (e posmarxiano) de Soyinca excederão as duas regras de que participam (as de colonizado e de colonizador: ritual, e civilização), jogando-as uma contra a outra; individualizando criativamente a sua consciência, e assumindo para além das pertenças a sua decisão-limite; indeterminando o tempo vindouro numa região criativa do acontecer segundo “um desejo que cataliza uma acção perpétua” (o “Quarto Palco”). Relativamente ao teatro e ao mito, o mesmo faz o dramaturgo. E todos eles, de um lado e de outro da superfície da página, declinam eles próprios o seu ser Outro: não só não mais *são ditos* serem-no, como não podiam senão serem eles mesmos a dizerem esse outro que inauguram – não por pertencerem-lhe, mas por se o criarem. O poscolonial de Soyinca é um de superação (por retoma criativa da memória), não de ‘interculturalidade’ inventiva.

O seu teatro é uma forma de conhecimento interpretativo da realidade histórico-social, de reinvestimento (e transformação criativa) do potencial emancipatório de inteligibilidade e accionalidade da matriz mítica da região nigeriana, de moderna interculturalidade superada de reconstrução do próprio teatro, de experimentação do princípio de individuação (ao extremo hamletiano: com Elesin: deixar de ser oyo; ser; com Olunde: deixar de ser oyo; deixar de ser britânico; deixar de ser).

Porventura o efeito capital assim operado seja o de uma rotação do próprio eixo ocidental do binómio Teatro/Justiça, mais do que uma sua reconfiguração translativa, ‘vinda de longe’. E África ser-nos-á assim o nosso telescópio de nós, lilliputianizados por um visitante posgulliveriano (já o Estrangeiro, do heladocentrismo platónico...).

Sim, sabíamos já, com Marx, que a regra é o desvio (paralaxe ideológica de toda a superestrutura), o recalçamento psíquico da libido, e que o teatro é a arte desses “*gaps*”, teatro do seu próprio diferencial de desvio a si, e o *plaisir* corneilleano da sua racionalização estético-literária, numa subversão que entretanto instaura negativamente a sua própria compleição afirmativa e institucional, restabelecendo ao seu próprio nível (como ‘cultura’) a positividade (e a prova dos nove do contra-regra). E que, jamais primeira, a Lei, a Regra, pela sua intrínseca função de regulação

de um Outro, é – imemorialmente – conquista (com Soyinca: ‘colonial’) sobre o seu negativo, instituída pela operação (com Edgar: ‘autocolonial’) que a reflecte: como Mandamento, como *Sollen*, formula-a negativamente a transcendência de um Contra-regra originário, *Deus sive Ratio*. Que a Justiça, essa, consiste na sua reposição (lá desde o Desequilíbrio), e se define genética e logicamente pela injustiça, esse imediato preenchimento da sua ausência – e indelével silhueta (ou perpétuo Teatro) da sua originária carência de si. Autoconstituição, toda a Regra é negação de si mesma ao sê-lo do seu outro: *omnis determinatio, negatio*. Sabemos também que a injustiça não *estipula* a justiça, apenas a *pede*: *quod sem quid* e em sua busca, a Justiça usurpa-se a si própria em seu próprio nome, tacteando às cegas na Oscilação com a certeza prematura e abusiva de um fio de prumo (por muito que o equilíbrio só resulte da fundamental incomensurabilidade da dualidade terrenal se supuser o vértice da sua ponderação imparcial). E mais sabemos que, aí onde a Justiça é a necessária auto-antecipação da sua vinda entre os homens (para que estes habitem o tempo em que a esperam), o Teatro é o do processo da Justiça sobre si mesma, chamada ao terreno real do social, da ética, da política, da História; o (‘descolonizador’) teatro da contradição da justiça *qua* instituição, tão absoluta (como instituinte) quanto relativa (como instituída). E julga a Justiça, funda político-teatralmente outra, redefine mesmo o que ela seja identitariamente (a *Antígona*, Brecht...), quando, em pleno palco, uma boa alma de contra-regra começa a zelar pelo que é justo e tudo redundando em tragédia. Sabemos que a Cidade ‘se funda na Justiça’ para melhor a fundar segundo a sua conveniência, e que é essa Justiça – que é política –, a montante das instituições, aquela a que o teatro se afila. Finalmente, sabemos bem que há uma contra-regra de cumprimento e uma outra, sua inversa, que é heurística, e diaporética, e que o Juiz é ultimamente o sacerdote que sacrifica a esse deus desconhecido: como figura transcendente, liga-se ele, *subtil rito transgressivo para além da Lei* (ou seria esta a produzir-se num automatismo de aplicação consensual), à politicidade da Justiça buscada. Distância infinitesimal entre a aplicação da lei justa e a justiça na aplicação da lei, a mesma que constitui o referencial metapolítico de um ideal de justiça (de uma ‘ideia reguladora’ hipostasiada) por vir enquanto esta, na sua precária instauração ‘*situada*’ (entre o principal e o derivado, entre o necessário e o contingente), internamente cinde a sua Unidade em boa e má, celeste e terrestre, provisória e final, etnocêntrica e poscolonial.

O que a perspectiva poscolonial a tudo isto traz noção, é que, se a *nostra* justiça é apenas justiça *para nós* (e se *a* justiça não é, de cada vez, na terra repartida, senão *uma* justiça), então, aquela justiça que o teatro

de Soyinca reclama para além de qualquer das instituídas em qualquer das suas pátrias e dos seus modos tão diversos, é, não só *a mesma* que nós próprios reconhecemos e escutamos no milenar clamor, que nos constitui, por uma justiça para além da justiça, como é *diferente e diversamente a mesma*, e que doravante uma tal mesmidade é feita e a fazer dessa diferença e desse diverso, e é uma outra e a mesma mesmidade. Os personagens morituros de Soyinca não o sabem melhor do que nós, filhos recentes de gregos, e são dela pouco mais que o signo negativo, que o puro gesto diferencial de uma emancipação, mas também o de uma futuração. O gesto de Olunde não apenas se dirige ao futuro, e não apenas dirige o passado ao futuro: ele dirige-se a dois passados, conjugados pelo sangue e pelo mando num só palco e obrigando-se, mais do que esperariam, a uma condição recíproca de justiça, e é a esta condição difícil e nova do antigo que, com o selo absoluto da morte oferecida (um só Cristo abandonado de dois Pais), ele devolve o tempo e o futuro.

O Outro era, até há pouco, um outro civilizacional doméstico, o nosso Outro, nosso vizinho num cordato espaço institucional estabelecido. Há muito que o conhecíamos familiarmente como dimensão operatória inclusa de desgaste crítico, e dificilmente o nosso narcisismo dialéctico podia já passar sem ele. Observado desde um segundo efeito de estranhamento, desde uma segunda distanciação, porém, esse desvio que a regra é já não se deixa medir apenas de si a si, como assunto interno ou metropolitano: o nosso desvio a nós é também desvio ao outro que nós, e uma segunda alteridade vem, por ricochete geopolítico, medir a primeira. Se nós ocidentalizamos o mundo, o desvio a si que instaura o ocidente é também o desvio em que uma tal ocidentalização consiste: o nosso Ocidente é constituído de ocidentalidade – e de ocidentalização. Esta última não é uma extensão: é uma mutação. A colonialidade do colonizado rebate-se, por complementaridade, na do colonizador. A distância crítica do ocidente a si próprio já não é bastante para dar conta da distância não ocidental que dele ao outro se abre e que requalifica a que é de si a si. E a distância colonial interna vista pelo colonizador não coincide forçosamente com a que é vista pelo colonizado. Sobretudo, quando o colonizador regressa a casa, o poscolonial regressa com ele. Eis quando, ex.g., as temáticas brechtianas passam a constituir um caso particular (e não apenas o ponto de origem sistémico da exportação) de uma problemática (pos)colonial. O triângulo esclarecedor terá por vértices, por exemplo, uma perspectiva-Brecht (ou Shakespeare: que teatro crítico de reis, para reis, maior alguma vez do que este?), uma perspectiva-Soyinca (que é ainda a de Sófocles), e uma perspectiva-Edgar: as estações de uma viagem que regressa de

uma certa História da geografia através de uma intratável Geografia da história: “Destiny”. A tese de fundo: o colonialismo geográfico de povos e o colonialismo social de classe formando uma unidade conjunta de expansão sustentada do capitalismo, e persistindo enquanto reconstituição identitária nacional pós-descolonização. O recruzamento destes motivos no cenário de um desfocamento múltiplo das posições de sentido das várias instâncias (personagens, nações, programas de vida, reajustamentos raciais, turvamento das lutas políticas, impasse perplexivo e surdamente violento da história), permite a Edgar, e a Amkpa com ele, reconfigurar um certo mapa do fecho do ocidente retornado sobre si que é também o do fecho do planeta retornando sobre si. Que a Regra ocidental (aquela que, contrastando, nos define) tenha ido nascer à Índia, a África, não faz dela senão indiana, africana, tão estranha ou tão pouco quanto esses personagens de entre-mundos (Khera, Olunde), esses seres límbicos que nem partem nem regressam – mas muito mais irônica do que eles: pois que a Terra, para todos nós, começa agora a vir de todos os lados, e a não ir para mais nenhum.

Nota de Abertura	
<i>Nuno Pinto Ribeiro</i> . . . . .	5
O Teatro e a Justiça	
Entre o palco e o tribunal	
<i>Álvaro Laborinho Lúcio</i> . . . . .	11
Postcolonial theatre and the ethics of emancipatory becoming	
<i>Awam Amkpa</i> . . . . .	27
Regulação geral e teatralidade funcional: do contra-regra como modelo social	
<i>Jorge Croce Rivera</i> . . . . .	77
L'art et la règle	
L'exemple du théâtre classique français	
<i>Michel Jeanneret</i> . . . . .	87
Resposta a Zeuxis.	
Ou como o Teatro da Rainha poderia ter sido o melhor e maior teatro portuense do séc. XIX.	
<i>Luis Soares Carneiro</i> . . . . .	95
As representações da Justiça em Gil Vicente e a relação do dramaturgo com a arte manuelina	
<i>Luís U. Afonso</i> . . . . .	127
Sentença de vida	
casamento, literatura e realidade em O Condenado de Camilo	
<i>Cristina A.M. de Marinho</i> . . . . .	151

Da vida das palavras algumas considerações sobre o teatro de David Mamet <i>Carlos Pimenta</i> . . . . .	169
<i>Oleanna</i> – descida aos Infernos (diário de bordo, apontamentos) <i>Nuno Ribeiro</i> . . . . .	177
Future Solutions for Protecting Geographical Indications Worldwide <i>Anselm Kamperman Sanders Ph.D</i> . . . . .	187
Dos Públicos como Actores <i>João Teixeira Lopes</i> . . . . .	205
Da reintegração à reconstrução: apelo a uma outra relação entre a arte e o Estado <i>Carlos Costa</i> . . . . .	217
Síntese conclusiva O teatro em contra-regra como némesis política “da” Justiça <i>José Manuel Martins</i> . . . . .	223

**Título**  
Teatro do Mundo  
Teatro e Justiça  
Afinidades Electivas

**Edição**  
Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto

**Capa e arranjo gráfico**  
SerSilito

**Impressão e Acabamentos**  
SerSilito-Empresa Gráfica, Lda./Maia

**Tiragem**  
250 exemplares

**Depósito legal**  
297379/09

**ISBN**  
978-989-8265-11-1

Os artigos publicados são da inteira  
responsabilidade dos respectivos autores