

Teatro do Mundo

Tradição e vanguardas:
cenas de uma conversa inacabada



Teatro do Mundo

Tradição e vanguardas:
cenas de uma conversa inacabada



Organizadores
Cristina Marinho
Nuno Pinto Ribeiro

Nota de Apresentação

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

O corpo sugestivamente descontínuo das matérias deste livro analisa-se em unidades discretas unidas no projecto comum a que o *Teatro do Mundo* busca dar corpo desde a sua primeira edição, do ano de 2007. É desta forma que o edifício interdisciplinar, baseado numa independência científica das diversas áreas do saber conjugada com a fecunda curiosidade que cada uma nutre pelas outras, vem agora oferecer as matérias de *Tradição e Vanguardas*, o seu eixo temático, numa sequência atonal e só aparentemente arbitrária, informada pelos cinco estudos de explícita referência ao teatro e ao drama e pelos sete testemunhos de experiências que sublinham a presença viva do elemento dramático que com aqueles se revezam em registo solidário. O Cinema, a Filosofia, a Arquitectura, a História da Arte ou a Sociologia juntam-se, em harmoniosa combinação de materiais, de múltiplos equilíbrios e resistências, aos estudos acerca do texto dramático e sobre o espectáculo teatral, numa distribuição que não pretende exprimir prioridades – elas são definidas tão só pelos interesses do leitor – mas sublinhar cumplicidades. Revive-se na página impressa o essencial do que o quinto Encontro Internacional do Centro de Estudos Teatrais da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (C. E. T. U. P.) inscreveu no seu programa. Aos autores dos textos e a todos quantos honraram o evento com o empenho da sua participação ou o interesse da sua presença dirige o Centro os seus agradecimentos. Os trabalhos aqui publicados são da responsabilidade exclusiva de quem os produziu.

Coube a **J. M. Costa Macedo** abrir o debate com uma reflexão acerca da metamorfose da ideia e os dilemas experimentados pelo «progresso» em Filosofia. Na geometria irregular das clivagens do pensamento filosófico se perfila, desde logo, um «dinamismo intrínseco» que, apesar do lastro irrevogável do legado e da tradição, sugere autonomia e condições de existência bem diversos de uma simples filiação na «fonte» ou na «origem»: a descoberta de horizontes abertos à actuação de cumplicidades discretas ressuscita para o terreno da discussão as resistentes categorias filosóficas

que as rupturas mais ostensivas quantas vezes não superaram no seu triunfo aparente, antes deixaram em letargo uma revitalização a traduzir-se, na hora do separar das águas, no desconcertante regresso do reprimido. Depois, **Álvaro Laborinho Lúcio** afasta a cortina para deixar ouvir um orador de verve histriónica e de pícara acentuação entregue a um jogo engenhoso de construção argumentativa e em atitude airosa, em breve enredado em digressões e inflexões rabelaisianas de vários teor; com evocações do valente soldado Schweik, de Hasek ou Brecht, pouco importa, – e talvez que para além deste assumido Tchekov também o Círculo de Giz Caucásico aflore aqui e ali em sussurro nos interstícios desta espécie de parábola demencial – o sujeito procura com muito afã e pouco sucesso, numa rapsódia libertina que é também paródia do discurso forense (anote-se que a mulher adormecida é antagonista nas tréguas do seu desejável silêncio), a solidez do discurso positivista e a moldura da legitimação e do compromisso que lhe permitam piscar o olho sem receio (porque se o teu olho te escandaliza arranca-o e lança-o fora, não é verdade? Talvez que o sexo dos anjos não seja questão dispicienda. Nem os malefícios do tabaco, é claro). Entra depois em cena **Florence Lippi** para nos falar de um actor que traduz exemplarmente os dilemas acolhidos pela ideia de tradição e vanguardas: François-Joseph Telma é advogado da emoção viva e do gesto livre, supostamente intérpretes de uma proposta estética e política de cunho revolucionário, todavia de igual modo o refém da sombra logocêntrica do texto dramático, actor-cidadão a viver entre o suposto despojamento do comediante que faz esquecer o poeta e o inevitável agente de uma ruptura só operada nos limites de «uma segunda revolução aristotélica»; uma figura que não deixa escola, tal a sua firme ancoragem no tempo que habita, e as oscilações de uma atitude que conheceu o extremo da revolta e do experimentalismo, a sedução napoleónica e imperial e, finalmente, o compromisso restauracionista, vindo a traduzir uma implícita canonicidade na sua inclusão no friso das figuras históricas da *Comédie Française*. É depois o tempo de «Um episódio da vida do Porto» e da visita guiada que **J. Jaime Ferreira Alves** nos oferece a um momento central das celebrações dos esponsais principescos que tiveram lugar em 1785 num cenário ibérico, investido da meticulosa orquestração de movimentos e de uma exuberância espectacular ditadas pela persuasão barroca e pelos rituais de confirmação do poder; e nesta incursão no século XVIII, a que não falta a transcrição oportuna do documento, a vivacidade da narrativa, a precisa descrição do processo que clarifica o sentido da festa ou a inscrição do pormenor que elucida, se não podemos ver claramente visto e visitar o contraditório tempo de que se dá nota,

bem poderemos dizer, todavia, que é aquele século que nos visita. Em seguida, é a herança dramática da Grécia clássica o objecto da atenção do encontro, e nela se exprime desde logo a perplexidade suscitada pela circunstância de um *corpus* tão limitado como é o da criação dramática ateniense, para mais referido originalmente a um horizonte temporal tão breve (embora intenso e especialmente rico no seu valor estético e na sua dimensão humana e civilizacional) e informado pela dimensão do rito e de um sentimento de comunhão celebratória que em grande medida nos é estranho, se ter renovado no entusiasmo de sucessivas gerações; é o ponto de vista do estudioso da língua, da cultura e da literatura greco-latinas que é **Jorge Deserto**, portador de um testemunho que viaja pela convocação do alcance de um legado que em muito transcende o literário, da relevância que assume a interpelação de uma consciência que não é a nossa mas perturbantemente com ela se cruza, em incessante exercício de análise de uma alteridade que é também fonte privilegiada de revelação da identidade, para um breve relatório do «estado da nação», que não hesita perante a necessária denúncia do «pecado filológico» que absolutiza e fossiliza o texto, e que se abre à ponderação de uma crescente complicidade estabelecida entre o estudo do drama clássico e sua encenação e representação, do fértil diálogo aberto por certa literatura crítica empenhada na exploração de possibilidades de actualização espectacular do texto dramático, da tradução directa vocacionada para o palco, ou ainda da estimulante controvérsia que no teatro, e a propósito da universalidade e da sedução pelo estranhamento que ilumina e desvela, e da sua alternativa, a reconversão do supostamente anacrónico no localismo e no particularismo das cores e formas do presente do espectador. Depois, **Vergílio Borges Ferreira** e **João Queirós** recordam-nos, em depoimento incisivo, as várias fases caracterizadoras da intervenção habitacional do Estado na cidade do Porto entre 1956 e 2006, identificando os períodos em que a presença ostensivamente conformadora e autoritária, a simples supervisão e a resposta pontual ou o puro demissionismo face às leis do mercado se revelam nesse flutuante protagonismo; no palco desta reconfiguração da cena irregular da urbe, a conversa inacabada entre agentes e participantes que se imobiliza na resignação e na clausura, se remete à consagração de zonas selectivas ou à regulação de áreas condenadas a uma obscuridade rigorosamente vigiada é sempre iluminada pelo exemplo concreto e pela notação precisa, o que valoriza o interesse de um leitor atento ao espaço que habita e reconhece como seu. Chega, entretanto, a vez do teatro de Natália Correia, e *O Encoberto* é lido na referência às tradições diversas que nele falam e no contexto da trilogia que, com *O Homúnculo* e

A Pécora, a peça forma : tal é o argumento de **Armando Nascimento Rosa**, uma visão esclarecida que organiza, analisa e interpreta, e que é também um prestimoso serviço prestado pelo autor de *As máscaras nigromantes* à leitura dos textos, e um vigoroso estímulo ao seu regresso ao espaço do palco e à experiência da representação. No jogo da «citação» enquanto procedimento e artefacto instauradores de novas iluminações e desafios no contexto de linguagens diversas mas articuladas – a Arquitectura, a Música, a Dança, o Teatro e a Coriografia, ... – se ergue a proposta de **João Mendes Ribeiro**; é uma aposta, plasmada na sugestiva equação do título do artigo, investida no experimentalismo que desvela, na surpresa da incongruência e no desenho irónico e metafórico, insuspeitadas relações, ou explora criativamente o descontínuo, ali e aqui no compromisso sugerido por uma síntese de tensões a conjugar estruturas do passado e inovações que permanentemente o reinventam. Regressam o teatro e o drama pela pena de **Cristina Marinho**: Molière e o seu *Amphitryon*, na perspectiva de Anatoli Vassiliev, abrem-se a uma busca filosófica e moral bem à revelia do registo da simples vida mundana de existências pequeninas tão prontamente acolhido pelo entendimento da comédia do dramaturgo francês por grande parte de uma consagrada tradição historico-literária; o percurso individual do encenador russo – a peregrinação rumo a uma epifania incessantemente perseguida, tais as ressonâncias do sagrado inscritas na natureza de um texto que participa de modo eloquente da natureza interrogativa do drama francês clássico, e de resto inscritas na própria dicção da peça oferecida em espectáculo – , merece aqui um aturado esforço de documentação crítica. O trabalho de Cristina Marinho, *work in progress* integrado num projecto mais abrangente da autora, antecipa no plano temático, à semelhança do testemunho sobre a representação de tragédia de Shakespeare a que abaixo se aludirá, a reescrita dos mitos no teatro, que constará da próxima edição de *Teatro do Mundo*. Intervém o cinema depois: a Nova Vaga do cinema japonês, a sua filiação estética e política, ou os contextos ideológicos e éticos de uma expressão cultural de crescente dimensão no imaginário ocidental e também no país do sol nascente que sucede à segunda grande conflagração mundial e à presença militar, política e cultural norte-americana; **David Pinho Barros** explora com argúcia as respostas que os criadores nipónicos procuraram dar aos dilemas experimentados por uma sociedade atravessada pela pressão exercida pelos valores civilizacionais do capitalismo e da democracia, aquele e esta assimilados em perturbadoras inflexões e descontinuidades implicadas na erosão drástica dos modos de vida do Japão tradicional – oportunidade para o registo das estações nem sempre dissociáveis de um processo que

inclui o experimentalismo e o distanciamento em relação aos mestres fundadores do cinema nipónico, a rebelião iconoclasta, política e estética, ou a reavaliação dos méritos dos mestres fundadores de uma novel arte agora indelevelmente instituída como uma expressão qualificada, também no Japão, dos modos de ver, pensar e compreender o nosso tempo. Segue-se o testemunho de um espectador da versão de *Othello* oferecida ao palco do Teatro do Bolhão – uma atenção ao diálogo entre texto e espectáculo e a uma leitura que destaca a teia das relações de força em que se movem carrascos e vítimas na tragédia de Shakespeare. Um episódio da reescrita do mito no teatro. Finalmente, e para se acabar como se começou – com a contribuição da Filosofia – **Paulo Tunhas** vem reflectir sobre a crença como categoria filosófica, interpelando-a nas suas potencialidades operativas, e nisto se distanciando de constelações dogmáticas responsáveis por num cepticismo de escola ou pela certeza obsidiante, ambos o legado de tradições do pensamento filosófico que na sua mais apressada tradução contemporânea tendem a encerrar o pensamento num cómodo automatismo intelectual.

Uma palavra necessária para o Paulo Eduardo Carvalho, o amigo e colega, investigador e homem de teatro que os deuses chamaram a si tão cedo. Mágoa que não se apaga, memória que vive connosco para sempre.

Morte e Ressurreição em Filosofia

J.M. Costa Macedo
Universidade do Porto

Ao falar de morte e ressurreição em Filosofia, pretende-se mostrar que uma grande parte da Filosofia no seu decorrer é caracterizada pela morte ou desaparecimento de determinadas noções e que estas mais tarde surgem, não como eram, mas transfiguradas, desfiguradas, de qualquer maneira transferidas e tornadas novamente fecundas. Nisto consiste em grande parte o progresso da Filosofia. Isto não exclui o surgimento de novas ideias que não estão implícitas ou explícitas no passado e que podem ser verdadeiros começos.

Esta morte e ressurreição supõem naturalmente um nascimento primordial da Filosofia. Mas até aqui houve como que uma anulação de certas referências míticas e uma retoma dessas mesmas referências num clima de racionalidade que as transformou.

Todo este trabalho supõe que a Filosofia, assim como a linguagem segundo Saussure, é susceptível de uma abordagem sincrónica e diacrónica. Quer isto dizer que o que chamamos história da Filosofia inclui já em si um dinamismo através do tempo, dinamismo intrínseco e não apenas proveniente das evoluções externas em que a Filosofia está enquadrada que também a afectam, que ela própria influencia, sempre a partir daquele seu dinamismo interno como saber teórico prático e vivencial específico, muito semelhantemente ao que podemos descobrir na história de uma ciência teórica como a da Matemática ou a da Física.

Ao falarmos de filosofia não vamos dar uma definição restritiva daquilo que esta actividade mental representa. Filosofia, mesmo antes de conhecermos todas as suas possíveis definições, já se impõe a uma espécie de intuição de quem começa logo de início a aflorá-la, a aprofundá-la e a interrogá-la.

Sabemos que a Filosofia se orienta para o sistematismo. Com efeito, filosofar é uma acção que pode não chegar a um todo de doutrina, mas a concatenação das ideias acaba por formar um todo, uma mundividência, uma opinião final sobre uma teoria do conhecimento explícita ou implícita da linguagem, um posicionamento perante a transcendência, uma teoria

acerca do próprio conceito mais abrangente de realidade e de possibilidade. Quando isto não chega a ser uma totalidade está como que a pedi-la. Isto começou muito cedo: com Platão e Aristóteles. Por outro lado, mesmo com sistematismo, há como que uma referência ao passado, às origens dos elementos utilizados e às interrogações que quase nunca são exclusivas do presente. A Filosofia não começou agora e assim se fez sempre, se bem que na atitude dos sistemas seja possível detectar duas posições:

- a) A de construir um sistema de conhecimentos e interpretações.
- b) A de fazê-lo tendo presente sistemas anteriores ou optando por construir tudo “ab immis fundamentis” como se o passado tivesse morrido.

Na actualidade conhecemos as duas posições. E sabemos principalmente que todos aqueles que quiseram fugir ao passado como se a Filosofia começasse no próprio presente, ou seja, como se o passado fosse letra morta, estiveram na mesma ingenuamente a utilizar materiais antigos ao serviço da inovação. Todo o presentismo absoluto é o mais perfeito exemplo do *naif*.

As noções filosóficas têm o seu peso. Mais do que na ciência, que também tem uma história mas não precisa de recorrer a elas para funcionar. No entanto a reflexão sobre a ciência podia levar-nos a adentrarmo-nos na sua história levando-nos assim a compreender a sua natureza. E os próprios cientistas fazem isto muitas vezes, quando, já não para fazer ciência, pretendem pensá-la como homens e de acordo com o filósofo que existe neles. O que a visão da Filosofia nos mostra é que esta pode ser vista à maneira de uma sucessão de eventos intelectuais sem ligação intrínseca entre eles, ou apenas segundo laços extrínsecos, ou então que, apesar de um possível intencional encerramento dos sistemas em si próprios, há um encadeamento do saber, explícito ou implícito, sem dúvida quase sempre implícito. É ao filósofo que compete trazer à luz esses encadeamentos que dão ao passado e ao futuro da filosofia um horizonte aberto. Isso tem como consequências:

- a) Um maior conhecimento dos sistemas.
- b) Uma lição em dois sentidos, o de podermos compreender os sistemas actuais por essa vinculação ao passado, ou então a de procurarmos em cada um dos diversos sistemas actuais possíveis pontos de ligação ou convergência com outros sistemas seus contemporâneos, de maneira que igualmente iluminem uns e outros, uns aos outros, com o conseqüente anti-dogmatismo que daí pode nascer. Quer também isto significar que se pode fazer Filosofia sincrónica sabendo

que estamos a laborar dentro de uma tensão que poderá levar a novas conclusões teóricas e a uma nova tensão no seio de todas as doutrinas anteriores.

É verdade que estamos a falar de uma espécie de lógica interna evolutiva, intrínseca portanto à Filosofia, *versus* uma narrativa da Filosofia e suas mutações. Muitas vezes as circunstâncias exteriores são estímulos a que a Filosofia se oriente neste ou naquele sentido. Mas seria errado ver em tais estímulos a fonte do próprio pensamento. Insistindo numa ideia que já foi em parte expressa, circunstâncias económicas, materiais, movimentos sociológicos e até ciências não são fontes da filosofia, não são suas matrizes mas apenas condições para que esta se desenvolva. Naturalmente não pode esquecer-se que como material de reflexão da própria filosofia não podem ser postos de parte. Veremos em exemplos que a seguir se darão casos significativos de divórcios e recuperações bem como do dinamismo da transferência que surge na Filosofia. Trata-se de referir apenas alguns segmentos da mencionada diacronia da Filosofia mas que podem ser encarados como indícios desta ressurreição e morte que se dá nesta importante actividade mental do homem.

Um exemplo do século XX

Sabemos o que representou o estruturalismo no respeitante à marginalização do homem, da natureza humana e do sujeito que a mesma corrente inseria também sob o conceito de humanismo. Como pouco rigoroso e demasiado romântico atacava-se o existencialismo, com destaque para o de Sartre, o qual por sua vez já tinha rejeitado toda a noção de uma essência humana universal, procurando manter os valores do humanismo sem os fundar na humanidade, sobre a qual predominava o sujeito fosse qual fosse o nome que se lhe aplicasse. Destacarei neste caso Foucault proclamando a morte do homem, quer usando estes termos quer outros, como invenção recente e englobando nesse arrasamento o sujeito. Numa leitura que julgava revolucionária considerava que mais do que a morte de Deus Nietzsche tinha proclamado a do homem. É o momento de *As Palavras e as Coisas*, obra que se poderá sempre ler com todo o interesse: apaga-se aí a subjectividade que Foucault considerou associada àquele conceito de homem, segundo ele de invenção recente e que assim ficaria definitivamente marginalizado. Entretanto veio a *Arqueologia do Saber*. Mas já antes se tinha interessado pelo comportamento social, pelas condutas sociais em face da doença mental e, já posteriormente à *Arque-*

ologia do Saber, publicava (1977) *Surveiller et Punir*, uma desmontagem da opressão significada pela instituição prisional. Quer aquele primeiro interesse pelo comportamento dos homens perante a loucura, quer o livro acabado de citar são obras empenhadas na denúncia do poder e na via possível de libertação. A quem importava libertar? Entretanto cresce uma outra preocupação: a do corpo como entidade sujeita a pressões – do corpo consciente de si mesmo com certeza, até que na vivência do que ia acontecendo, Foucault reencontra de forma muito mais enriquecida aquilo que inicialmente rejeitara como demasiado impreciso.

Com o *Desejo de Saber* iniciava-se o regresso do sujeito, na medida em que se fala de desligar o sujeito do seu desejo e da sua identidade sexual. Como faz notar François Dosse, na sua *Histoire du Structuralisme*, os cursos de Foucault no *College de France* orientam-se já nesse sentido: 1980/81 *Subjectividade e Verdade*; 1981/82 *Hermenêutica do Sujeito*; 1982/83 *Governo de si e dos Outros*. Finalmente, em 1984, surge *Le souci de Soi*. O sujeito ressurgiu como objecto de pensamento, enriquecido através e pela sua anterior morte¹.

Platão e o fascínio dos pré-socráticos

A influência das ideias platónicas é uma das mais destacadas de toda a história da Filosofia. Assim, esse mundo ressurgiu logo no próximo sistema que o quis apagar, não apenas pela inversão operada das ideias para as formas imanentes ao mundo material mas sobretudo no que diz respeito ao acto puro desligado do resto do mundo e, portanto, do tempo e do espaço, tal como o mundo das ideias mas agora, uma vez ressurgido, transformado em ser supremo auto-consciente. Entretanto as Ideias do respectivo mundo transformam-se mais tarde em Ideias de Deus ou Ideias em Deus quando a razão humana descobre o criacionismo, e mais tarde de maneira mais restrita morrem no campo metafísico, passando a constituir o céu da razão pura em Kant, unificando imanentemente os campos específicos do conhecimento teórico. É a sua autonomia imanente que as torna ressurgimento platónico, com a enorme transferência, que como se está a observar, representam.

E é ainda por uma dialectização das ideias platónicas² que surge e continua a influenciar-nos e a provocar-nos o sistema que se apresenta

¹ *Histoire du Structuralisme*, cap 32, vol II – Le chainte du cigne, ed. La Decouverte. Paris, 1991, p 375-389

² Principalmente em *Enciclopédia da Ciências Filosóficas*.

como a grande ressurreição universal de toda a Filosofia anterior, sendo essa dialectização também o resultado de uma ressurreição do pensamento de Heráclito transfigurado pelo seu novo esquema triádico, levando às últimas consequências o Logos que aparece nos Fragmentos. É verdade que o hegelianismo é pouco explícito na aceitação de que o seu próprio sistema e o seu dinamismo interno ficariam no futuro sujeitos à mesma dinâmica de uma diacronia sem fim que daria lugar a novas ressurreições mas não talvez a uma ressurreição unificante que o próprio hegelianismo otimista e triunfantemente construiu. Com uma inversão semelhante àquela que Aristóteles fizera com Platão, o que deu origem à dialéctica marxista, ou sem ela, podia dizer-se que em todas as dialécticas posteriores o ressurgido e o inovado existem em simbiose.

Notável ressurreição é também a referência de Whitehead à categoria dos objectos eternos como eventos, na sua filosofia do processo. Neste caso é possível que o filósofo tivesse tido a consciência daquilo a que estava a recorrer. O descobrimento de que uma noção perdeu o sentido no seu lugar de origem, recuperando a seguir esse sentido se transferida para outro lugar, parece ser o caso. Algo parecido se dá com a noção de Vontade Cósmica inconsciente que Schopenhauer opôs ao sistema de Hegel, isto é, ao que podíamos também chamar sistema da Ideia Auto Consciente. O modelo já estava em Plotino: no penúltimo tratado da sexta enéada, onde se fala da vontade do Uno descrito antes e depois como não se conhecendo em razão da própria superioridade. Por outro lado, este sistema de Schopenhauer, bem como outros que puseram a tónica na vontade, são como que a radicalização e a culminância de uma linha de pensamento anterior que sem esse radicalismo davam o predomínio à vontade sobre o intelecto: Voluntarismo de Duns Escoto, de Guilherme de Occam e Concepção Voluntarista de Deus segundo Descartes.

E não será de excluir que o “l’un” – o uno ou o um de Laruelle – tenha afinidades com o Uno de Plotino na medida em que cada um é um que não se soma a outro um. Não se trata naturalmente de um unificador metafísico, e nesse caso Laruelle tem razão em negar o carácter Plotiniano mas não na redução do ser de cada um à unidade³.

Aquela história da Filosofia que mobilizou Hegel mobilizou também Nietzsche e Heidegger. O regresso aos pré-socráticos como a mensagem mais genuína do pensamento do ser é precisamente a ressurreição dos mesmos mas uma vez mais transfigurados, principalmente Parménides, Heráclito, Empédocles. Refira-se primeiramente Heidegger. Após denunciar

³ “En tant qu’un”, Paris, 1978.

o que considera a perda do sentido do ser resultante do rompimento que dá origem à metafísica, que segundo o filósofo não atinge aquilo de que fala, desfigura aquilo de que fala, Heidegger mesmo assim revisita outros filósofos nos quais é possível encontrar aquilo que escondem, o que quer dizer que ressuscita esses sistemas, para uma nova leitura, se bem que não à maneira da visão progressista de Hegel. Lê-os como mensagem e nesse ponto revitaliza-os. Também a interpretação e apreciação nietzscheana da passagem dos pré-socráticos para o pensamento seguinte, considerada por Nietzsche como corte nefasto na história do pensamento, mas tirando conclusões diferentes a nível da ontologia, pode comparar-se com o mencionado posicionamento Heideggeriano. Nietzsche foi talvez o pensador que tentou denunciar, desmontar, inutilizar noções provenientes do passado exactamente pela recusa de tudo quanto provêm dessa emergência de Sócrates, Platão e Plotino, além da do Cristianismo, que logo de início se aliou àquela filosofia. Dir-se-ia que procurou evitar que o seu pensamento ressuscitasse, não um sistema ou outro, mas o espírito que caracterizou uma corrente filosófica de séculos. No entanto outra ressurreição se dá em Nietzsche. Como que respaldando o que é novo, o mundo como conjunto de eventos irrepetíveis e casuais, estabelece-se a ressurreição dos mitos ou, pelo menos, do espírito de mito. Trata-se do eterno retorno que já não é um evento casual e engloba todos os eventos, tornando-os indefinidamente repetíveis. O eterno retorno como mito contraposto à perspectiva progressista em face do qual o super-homem nem é definitivo nem indicativo de transcendimento indefinido, o mesmo podendo dizer-se de outro grande mito que, como se sabe, é o da morte de Deus. O eterno retorno é a ressurreição possível da eternidade, uma noção que afinal não é pós-socrática mas sim pré-socrática, ou seja, parmenideana. Poderá isto afirmar-se se racionalmente quisermos conjugar entre si estes três mitos. Se assim não for estes mitos são expressões contraditórias em si mas, como mitos, servem para se opor a outras tantas ideias ou perspectivas a destruir, sem implicarem coerência entre si. Afinal os mitos não são racionais, pelo menos segundo uma exigência racionalista: porque haviam de exigir essa mútua coerência? Platão recorreu ao mito quando a razão lhe falhava, Nietzsche, ao contrário, recorre ao mito para se opor à soberania da razão. Por isso disse-se antes que é ao espírito de mito que recorre. Não são mitos acidentais: sem eles a filosofia de Nietzsche não seria, não teria sido o que foi, isto é, a ressurreição dum posicionamento anti-idealista e anti-racionalista. Ao falar do eterno retorno refiro-me ao eterno retorno do mesmo, tal como Nietzsche repetidamente diz. Mas ainda que se tratasse do eterno retorno do diferente, como pretendeu Deleuze,

manter-se-ia na mesma uma estrutura rotativa permanente, ressurreição do antigo com preenchimento do novo. Num caso ou no outro aboliu-se o sistema de Hegel, se considerado também rotativo, para uma nova estrutura semelhante, morte portanto de um racionalismo absoluto como passagem para a ressurreição de uma estrutura que já lhe era inerente.

Ao abordarmos estes grandes ressurgimentos encontramos:

1. Uma grande referência a Platão.
2. Uma segunda referência ao que precedeu o platonismo e estranhamente o socratismo.

Seria importante agora verificar como essas ressurreições se deram na época moderna cartesiana e pós-cartesiana que ainda nos marca, quer porque ainda lhe ouçamos e sigamos a mensagem, quer porque pretendamos criar-lhe oposição. O “cogito” cartesiano é a ressurreição do “cogito” agostiniano. Até aí vai a ressurreição, ou a retoma. Mas há uma importante inovação conseguida à custa desta retoma: o “cogito”, ou seja, o eu do “eu penso”, passa a ser o único critério de evidência, a única fortaleza que se opõe à dúvida.

A ideia de Deus e três argumentos para chegar racionalmente à sua existência estão presentes e, ou provêm simplesmente do passado, ou são pretensas transformações daqueles que se enunciaram no passado, como aquele que foi chamado mais tarde “Argumento Ontológico”, proveniente de St^o. Anselmo, ainda que não o mesmo, ou então como o argumento da causalidade se bem que adaptado ao único campo em que, no momento da sua formulação, é possível: o próprio eu.

Desaparece o composto hilemórfico mas daí ressurgem uma concepção de alma acerca da qual ressurgem também os problemas agostinianos relativos ao corpo mas agora agudizados, na medida em que este passou a simples extensão em si e portanto sem afinidade essencial com o eu. Destrói-se o hilemorfismo, é certo, mas nas suas ruínas constrói-se de novo o mundo, se bem que mantendo-se a velha e resistente ideia de substância. A ideia de alma mantém-se mas identificada com o eu do “eu penso”. Renova-se a ideia de que o mais encerra o menos e a de que uma coisa se define pelo que é mais, daí que no “cogitare” está o querer de ordem superior, o sentir o apetite sensível, a dor e o prazer, a emoção. A noção de propriedade manteve-se mas liquidam-se as chamadas propriedades secundárias. Recorre-se a noções passadas para explicar a permanente criação ou conservação entitativa do “cogito” transferindo para esta entidade aquilo que em toda a Filosofia Medieval se disse acerca da permanente relação entitativa Deus-Mundo, ou seja, criação contínua.

Ao mesmo tempo renova-se a concepção voluntarista de Deus, própria de autores que já foram aqui citados a propósito de Schopenhauer, mas neste caso aplicada a Deus como criador livre das essências, relativizando assim tudo o que parece necessário, cientificamente necessário e imutável na Matemática e na Física. Finalmente, transfere-se para a teoria do erro a concepção escolástica de pecado.

Passa também a considerar-se como substância uma antiga propriedade da própria substância quando se trata do mundo material.

Considerações sobre Leibniz acerca deste tema

Causalidade e substancialidade foram como que sujeitos a uma transformação e transferência permanente de maneira a podermos afirmar que ressurgem após uma aniquilação, pelo menos das posições que ocupavam. Além disso, o princípio de razão suficiente não nasce do nada. A maneira como se quis provar que seria irracional ou absurdo, que as realidades contingentes existissem por si próprias, preparava o princípio da razão suficiente, para além da afirmação de que todo o ente é verdadeiro, não absurdo, que supunha duas relações: uma referente a uma razão transcendente, outra apontando a transparência relativamente a uma razão criada.

A apoteose da singularidade enobrecida pela sua substancialidade já tinha sido pela primeira vez afirmada por Guilherme de Occam, ressurgindo aqui porém na forma de realidade inextensa: mas mais do que tudo isso é inegável que Leibniz para a sua monadologia como sistema universal transferiu uma grande parte da teoria dos anjos de Tomás de Aquino⁴ como “incorpóreos”, imateriais, ordenados hierarquicamente na sua relação a um ser supremo único – Deus ou, segundo Leibniz, a mónada principal. Tal como os anjos de Tomás de Aquino, as mónadas são seres dos quais cada um se orienta para si no sentido de conhecer o outro e o conjunto dos outros seres iguais a si ou mesmo inferiores a si, tudo orientado pelo Supremo Harmonizador. Mas se ali se tratava de uma teoria acerca de uma comunidade de seres conscientes, numa outra teoria aplicada a toda a realidade só à multidão dos superiores se atribui a consciência de si e dos outros. Nos inferiores há como que um esquema de consciência sem consciência: em cada um espelha-se o conjunto ou reproduz-se a imagem do conjunto. Uma vez mais a ressurreição de uma teoria traz uma novidade como esta do reflexo nas mónadas sem consciência de si. Os anjos não

⁴ Summa Theologiae, 1^a pars Q. 50-56

influem directamente uns nos outros na mencionada concepção tomista, o mesmo acontecendo com as mónadas que são efeitos apenas de uma única causa criadora ou emanadora: apoteose da causalidade pelo seu exclusivismo exactamente à falta de corpos extensos. Como realidades dinâmicas, como formas sem matéria, transformado o tempo e o espaço em pura relação, este universo prevalece. Quando se pensa no optimismo ontológico do pensamento leibniziano, seria natural que se acabasse por afirmar que o mundo presente é o melhor dos mundos possíveis, do que já havia um antecedente fundado em razões muito diferentes, “Abelardo”. No entanto é muito mais relevante ter pensado em mundos possíveis e ter querido estabelecer as regras dos mesmos do que aquela ingénua afirmação que esqueceu a contingência. Mesmo aqui, nesse antigo mundo dos anjos (sistema não teológico mas filosófico segundo o Aquinense), transferido para este plano universal, poderia ser aceitável a afirmação. Falar-se-à novamente disto ao tratar da possibilidade.

Princípio de razão suficiente, harmonia pré-estabelecida, inumerabilidade das mónadas, doutrina original acerca dos possíveis, valorização máxima da singularidade-unicidade, explicação do extenso (tornado relativo) pelo inextenso, tudo isto valeria na mesma se, esquecendo a substancialidade, quiséssemos ver nas mónadas simples números? Mas teríamos que acrescentar: números ontologizados. O ter sido Leibniz o criador do cálculo infinitesimal e ter sido precursor da lógica simbólica não pode fazer esquecer o filósofo metafísico que foi, e até que este sistema à custa das ressurreições apontadas foi plataforma para a nova ciência criada. Mesmo neste caso poderia lembrar-se o interesse que mostrou por um método medieval esquecido e muitas vezes ridicularizado: a arte de Lúlio.

Na própria teodiceia ressurge uma grande parte do pensamento anterior que se preocupou muito mais em justificar a Deus do que ao homem. Leibniz traduziu essa disposição filosófico-teológica antiga na sua obra *Teodiceia* quer quanto ao seu conteúdo quer quando ao próprio título que se acaba de mencionar.

Considerações acerca de Espinosa sobre o mesmo assunto

Como se sabe, Espinosa impôs-se pela sua teoria do conhecimento, pelo seu tratado político, e teológico-político, mas sobressai pela Ética, onde se pode também ler uma ontologia, uma teologia, uma antropologia além da Ética. Ressurge a ética estóica e afinal a grande ética clássica para a qual o homem procede mal por ignorância ou por uma falta de

perspectiva acerca das realidades. Nesta obra ressurgue antes de tudo a noção antiga de substância que aqui se faz levar às últimas consequências, como se essa noção não admitisse um em si que não fosse por si e, em razão disso, no próprio conceito de substância já estivesse implicada a unidade e a unicidade. Uma substância assim não terá acidentes (tal como se dizia de Deus nas filosofias anteriores), mas terá propriedades cada uma das quais não a esgota. Do passado também Espinosa ressurgiu a noção de modos por meio dos quais nesta filosofia se afirmam as singularidade únicas, e para isso dessubstancializadas, mas cuja grandeza lhes vem da sua adesão a essa substância única que a cada uma comunica unicidade. Elaboração original à custa de noções ressurgidas e agora aprofundadas segundo o que parecem ser as exigências das mesmas. A Substância não deixa lugar a nenhuma outra. Assim como a causa eficiente em Leibniz não deixa lugar a nenhuma outra causa. Ambas as noções ressurgem e são absolutizadas morrendo para a pluralidade. A partir daí só pode haver atributos e inerências, negando-se assim a noção de transcendência e de criação *ex nihilo*. Há-de notar-se que em ambos os sistemas o que fica de certa maneira afirmado e valorizado é o indivíduo, insubstituível, único, num levar ao extremo a grande preocupação anterior do princípio de individuação. Veremos em breve de que maneira isso se faz em Espinosa: uma ressurreição mais.

À custa desta substância tornada única como que pelo dinamismo exigente da mesma, que fazer com a extensão? Ou negá-la como ilusória ou afirmá-la contra toda a tradição filosófica cristã e judaica quando aplicada a Deus. Mas é na concepção geral de substância, que não é incompatível com a extensão tal como acontece com as substâncias materiais, que Espinosa acaba por afirmar um atributo que era negado a Deus como imperfeição.

Nesta distinção “substância/atributos”, inseparáveis e distintos, Deleuze quis ver a relação formal, escotista, “Deus/atributos”, mais uma noção ressurgida mas orientada originalmente.

Definida como a define, a substância não pode ser temporal. A temporalidade é não ser e a verdade é que mesmo nas mais humildes substâncias do passado o tempo representa um desfasamento com as mesmas: é um acidente muito secundário e até difícil de relacionar com um substrato que por natureza não é temporal. Ao temporalizá-la dir-se-ia que a faz descer do seu estatuto de ser-em-si. Por isto neste sistema de uma substância alcandorada a única o tempo terá um lugar restrito. Domina sim a eternidade ao nível do próprio mundo temporal. É mais compatível com a eternidade, noção igualmente ressuscitada, a extensão do que o tempo. E é nesta presença do extenso como atributo divino que se encontram os

modos de extensão ou corpos que por sua vez implicam uma consciência dos mesmos por parte dos modos do entendimento, consciências, cada uma do correspondente corpo. Cada corpo implica uma consciência apropriada porque há extensão, há vários corpos, o que permite haver várias almas como ideias desses mesmos corpos. É assim por uma via inédita que a doutrina da pluralidade das almas e da sua individuação em razão da matéria aparece aqui transferida e, afinal, ressuscitada.

Espinosa elimina como supérfluos os antigos transcendentais do ser: uno, verdadeiro e bom. No entanto a essência das coisas é apresentada como impulso ou esforço (*conatus*) para se manter na existência. É afinal a ressurreição do transcendental *bom* a um nível superior.

Considerações sobre Kant acerca do mesmo tema

Já se citou Kant a propósito da conotação platônica das ideias da razão pura que, além de unificadoras, puxam o homem para além de si mesmas sem teoricamente estabelecerem se se dá algum além. Neste iniciador daquilo a que chamou “revolução copernicana” em filosofia, Kant tinha um modelo que fez descer até ao homem: o conhecimento não receptivo de Deus, no qual qualquer receptividade cognitiva seria indigna, mas o seu conhecimento projectivo que acaba por adoptar com as devidas limitações: os conceitos ou categorias *a priori* que, projectando-se (por via dos juízos) sobre o fenómeno, por sua vez já constituído à custa das formas do sujeito, permitem construir o conhecimento científico. Nesta construção reside a atenuação do projectar. Mas há mais recuperações do passado ou recursos ao passado com criatividade posterior. Acabou o hilemorfismo mas as noções de matéria e forma são ressuscitadas e transferidas para o sistema. A experiência sensorial, que deve considerar-se activamente mas à qual, pela sua indeterminação, não há acesso directo, conjuga-se como matéria com dois elementos formais, receptivos sem dúvida, mas também determinantes (forma de tempo e de espaço). É, partindo do aristotelismo, uma nova maneira de conceber essas duas realidades (matéria e forma) que só mentalmente se podem separar. O mesmo esquema formal-material se dá das categorias para os fenómenos.

Uma vez mais ressurge a ideia aristotélica de categoria mas agora limitada ao que a própria palavra grega designava. Esta ideia de categoria será, entre outras, ressuscitada por Hartmann mas já do ponto de vista realista e com uma amplidão muito maior do que aquilo que encontramos em Aristóteles e Kant. Morte e ressurreição é também o que acontece com

a noção de substância e causa pretensamente anuladas pelo empirismo de Hume e revividas na imanência construtiva do Kantismo, válidas uma vez transferidas.

Nenhum sistema anterior a Kant valorizou o tempo como o fez este filósofo, se bem que imanentemente. Isso ia constituir o início de uma valorização crescente do tempo até aos nossos dias contra aquela concepção que nele via a marca da contingência e por vezes o oposto ao ser. Entretanto há também em Kant a marca da superioridade da intemporalidade (*noumeno*) que lhe terá vindo igualmente do passado: com efeito, o *noumeno* se se considerar teoricamente como existente, encontra-se como superior, irreduzível não só ao espaço mas também ao tempo. Mas há ao nível da estrutura cognitiva uma inquietante observação ao dizer que a forma de tempo, ou, se quisermos, o tempo, não é temporal. De facto é temporalizante e o que temporaliza não é temporal: presença ainda da superioridade ao tempo que vem do passado conjugada com a sua nova valorização contra o passado, como se disse. Mas se é certo que numa longa tradição filosófica anterior a Kant há um grande desprezo pelo tempo, também há no Kantismo a possibilidade de se encontrar a ressurreição de sistemas muito anteriores àquela tradição, tais como a perspectiva agostiniana do tempo também considerado subjectivamente e, nesse caso, valorizado pelo espírito de que provém, assim como o sistema de Plotino, em que o tempo deriva de ordem superior como é a alma do mundo. Não é necessário considerar que Kant tenha tido consciência desta possível ressurreição. Nem aquele que neste momento analisa o Kantismo está a reduzir este sistema aos anteriores, pelo contrário, a ressurreição desta recepção de tempo é a matriz da sua perspectiva inovadora.

Descartes \Rightarrow Sartre

A partir de Descartes e tendo presente Kant pode saltar-se para aquilo que foi Sartre, o qual, pode dizer-se, ressuscitou e transformou Descartes. Assim, a oposição eu-corpo ressuscita na forma da radical oposição do *pour-soi* em face do *en-soi*, sendo este chamado o ser em si, espesso, irreduzível à consciência considerada como distância de si a si, negatividade surgida sem qualquer explicação a partir do *en-soi*. É todo o repensamento e inversão da ontologia anterior, a que se vai buscar a diferença “existência / essência”, a relação dinâmica entre ambas mas com precedência daquela, agora também no interior do tempo. Além disso, aquela diferenciação absoluta *pour-soi* negativo / *en-soi* positivo transpõe para o presente a

tradução da irreducibilidade e superioridade de algo sobre o seu oposto. A negação esconde uma expressão de superioridade, de ilimitação, se a outra parte for dita positiva. Tudo isto é ressuscitado, transformado, invertido. Note-se que, embora contingente, embora absurdamente surgido e não menos absurdamente desaparecido ou vindo a desaparecer, é o *pour-soi* que na sua fragilidade é superior.

Não poderá silenciar-se neste ponto a inversão do argumento ontológico. Estou a referir-me à doutrina exposta em *L'Être et le Néant*, que teve grande impacto: se Deus existisse seria *en-soi* e *pour-soi* ao mesmo tempo, o que é incompatível dentro deste sistema. Referirei também um conceito fundamental em *Critique de la Raison Dialectique*. A noção de *raretê* da matéria, não deixa de evocá-la como obstáculo, traduzindo de novo a oposição do *en-soi* ao *pour-soi*, e reproduzindo antigas concepções da matéria como limitadoras do espírito, se bem que aqui se trate da acção humana. É difícil, por outro lado, não ver no *en-soi* uma tradução da ideia de substância ao serviço da dessubstancialização do sujeito. Deve recordar-se que Sartre quis fazer uma ontologia no terreno em que lhe era possível. Por isso, embora tratando daquilo a que chamamos “homem”, esta primeira grande obra tem como subtítulo “Ensaio de uma ontologia fenomenológica” e não de uma antropologia fenomenológica, fenomenologia essa que não seria o que foi (e o que é) desde Husserl sem o recurso à antiga noção escolástica de intencionalidade igualmente transposta e transformada. E de novo a fenomenologia, na sua extrema originalidade, é a amplificação do empirismo a cujos limites acaba por sobrepor-se superando-o. Também este tinha um antecedente notável que nele ressuscita: inicialmente a mente é como uma tábua rasa na qual nada está escrito e nada está na mente que não tenha passado pelos sentidos: são dois princípios de Aristóteles longamente seguidos por correntes escolásticas, agora ressuscitados e diferentemente orientados pelos empiristas, transfigurados ou desfigurados? É só uma questão a que aqui não se responde.

Possibilidade e mundos possíveis

Também aqui deverão ter-se presente as vicissitudes da noção de possibilidade. Possivelmente sem a noção de potência aristotélica não haveria filosofia tal como a temos pois que a grande aventura do Estagirita foi a de considerar que à noção de possibilidade mental corresponde em parte uma possibilidade real. Esta ideia amplifica-se quando filosoficamente se avança para o criacionismo. Com efeito, é inegável que de qualquer

maneira aquilo que pode ser criado já tem a sua possibilidade no criador e portanto já não será apenas no processo material que se deve encontrar o possível. Pode até acontecer que se negue a realidade da possibilidade na matéria encontrando, no entanto, um mais forte fundamento em Deus. E quando esta noção parece desaparecer dos diversos horizontes materiais e divinos surge como definição importante ou como contributo importante para a concepção do único ente que permite chegar ao ser, ou seja, do *Dasein*. Esta noção ressurgue quando se trata de mundos possíveis como são tratados por Kripke e Lewis. Já vimos ao falar de Leibniz como a preocupação pelos mundos possíveis aparece, sendo isto nele muito natural e explicável pela relevância que dá ao próprio possível em geral como “mínimo de ser”.

A velha provocação do possível relativamente ao real ressuscita em cada período da Filosofia, mudando esta radicalmente segundo o estatuto mental ou de alguma forma real que atribuirmos a esta noção.

Não pode deixar de pensar-se na premência do possível quando se lêem as seguintes afirmações à luz da teoria dos mundos possíveis, chegando a afirmar-se que o mundo em que nos encontramos é apenas um de entre uma pluralidade de mundos e que nós, habitantes deste mundo, constituímos apenas uma parte dos habitantes de todos os mundos (por exemplo vg Lewis). Pela via do estudo da modalidade ressuscita-se assim a tese de Giordano Bruno sobre a infinidade dos mundos.

Da difícil ressurreição do homem

Não foi o homem o primeiro objecto da Filosofia. Este surge como emergente da consciência sofisticada ou como oposição a essa mesma consciência (Sócrates). Mas esse tratamento directo centralizado é logo substituído por sistemas que tudo abrangem ou tentam abranger e onde ao homem é sem dúvida atribuído um determinado lugar no mundo e no próprio sistema. Chamei a esta situação “ a provisoriade do socratismo”⁵ por parecer que este esquema se repete em vários momentos de Filosofia. Não foi um sistema antropológico que legou aquilo que se acabou por considerar a definição mais tradicional do que chamamos homem: animal racional ou animal *politikon* (social, conotado com a *polis* pela sua organização e pelo poder que lhe é inerente). Na continuação o homem dignificou-se fazendo parte de um todo e é desse todo que haure a sua

⁵ Numa das rubricas de um programa da disciplina de Ontologia.

dignidade. No entanto outros aspectos se foram acrescentando. Na visão plotiniana o homem é uma projecção da alma do mundo, que naturalmente não é humana, assim como no platonismo anterior é o mundo das ideias e a ideia de *bem* assim como o *demiurgo* que são superiores às almas humanas. Numa palavra, nem o sistema de Aristóteles, nem o sistema de Platão, nem mesmo os sistemas estóicos que aceitaram uma imanente alma do mundo podem ser chamados antropocêntricos. Na Idade Média predominou a sua concepção como imagem de Deus, tendo a definição aristotélica cabimento nessa perspectiva referencial na qual acaba por integrar-se e subordinar-se. Até no Renascimento o homem é referido a algo que não é ele próprio mas do qual é indissociável. A filosofia renascentista não acabou com a relação do homem a Deus. A dificuldade aumenta quando se tem presente a noção de natureza humana e se lhe quer dar um significado com alguma base real.

Terão os empiristas definido o que é o homem? Em último lugar o homem é um conjunto de fenómenos que capta outros fenómenos no mesmo movimento de todos eles. Mas esta dissolução já é uma resposta a um sistema que à primeira vista parece centrado no homem.

Só o sistema cartesiano poderá ser considerado como sistema do homem. No entanto passa com Descartes aquilo que passou com o socratismo: os sistemas de Espinosa e Leibniz não são antropocentrismos, se bem que concedam ao homem um lugar muito importante. A chamada revolução copernicana de Kant, ao contrário da revolução do próprio Copérnico, centra tudo no sujeito cognoscente. Nessa medida e na medida em que a Crítica da Razão Prática é para o homem, pode considerar-se como mais uma ressurreição do homem. Mas... a unidade transcendental da apercepção ainda é homem? Seja como for, uma vez mais, do possivelmente antropocêntrico Kant nascem sistemas que para explicarem o homem têm de recorrer a entidades às quais este se subordina e as quais passam a ser o que mais exige explicação. Assim, nem o EU de Fichte, nem a natureza de Schelling, nem o sistema totalizante de Hegel se podem considerar como filosofias do homem. Kierkegaard representa um outro momento em que o homem se destaca. Mas quando se enfrenta à filosofia de Hegel era também contra outros filósofos não-hegelianos. Mesmo assim a emergência do homem em Kierkegaard é afirmada pela sua relação a um ser absoluto que afinal é uma relação de fé. O centro desloca-se para Deus. Estranho socratismo que não existiria sem uma relação permanente ao luteranismo. Como se o homem no seu sentido de cada homem estivesse enterrado, Kierkegaard fá-lo emergir na sua singularidade; neste ponto, ainda que com a ajuda do absoluto e da fé, pode dizer-se que o ressuscitou. A

atenção que ao homem mostrou o existencialismo acabou também por subordinar-se a outras realidades ou por encontrar naquilo que chamamos homem dimensões que não se lhe atribuíam. Tenha-se presente o caso de Gabriel Marcel cujo pensamento não pode deixar de referir-se à relação dos homens com Deus. Tenha-se presente também a filosofia de Sartre cujo ponto culminante é o *Ser e o Nada* onde se pretende desenvolver uma ontologia. Finalmente Heidegger, indesligável de Kierkegaard, cria, antes de tudo, uma filosofia do Ser, se bem que passando pelo homem. De facto não seria muito próprio traduzir *Dasein* por a *realidade humana*.

Conclusão

Um olhar sobre a história da Filosofia, se, como a princípio se disse, consideramos tratar-se de filosofia diacrónica, pode levar-nos facilmente a considerar a importância da retoma de noções que pareçam ultrapassadas, além das transformações de noções ou esquemas anteriores, das transferências que implicam igualmente transformação. Não se trata apenas de ver, à maneira de uma narrativa em que A sucedeu a B e desapareceu dando origem a C em que curiosamente mais tarde A foi recuperado para um sistema. É preciso notar-se como isso foi necessário, como era a última alternativa válida ou, pelo menos, uma delas. Uma vez mais é preciso haver uma Filosofia da história da Filosofia.

Trata-se da força das ideias entre si. Como forças as ideias impõem-se, dinamizam-se entre si, transformam-se, atenuam-se, morrem, mas de uma morte que não é definitiva. Tudo isto porque apontam sempre para além de si mesmas e por isso ressurgem transformadas, transfiguradas, por vezes desfiguradas, por vezes negadas pois que forçam e seduzem, obrigadas ao irredutível que se teme, caso em que a pessoa do filósofo pode chegar a intervir. No entanto as ideias são forças cujo dinamismo vem não só de cada uma mas da própria relação com outras ideias, com aquilo de que é ideia, quer isto exista, quer não, com as novas realidades que vão surgindo e de que também nascem novas ideias. O mesmo poderia dizer-se das ideias a realizar, ou seja, dos ideais.

Falou-se de uma certa influência de recusa que pode vir da interpretação do filósofo, ou de uma certa disciplina imposta à sua pesquisa e construção, criando-se nesse caso uma certa tensão que rebentará. Introduzido num sistema que pode ser o seu próprio, o filósofo não orienta, não põe ideias como quem deseja previamente construir com quaisquer pedras, o filósofo é orientado pelo dinamismo das ideias que “maneira”, pelo que pode ser

o primeiro a surpreender-se com os resultados do seu trabalho, mesmo quando coloca a sua mente discursiva ao serviço de uma ideia que defende e que supõe verdadeira (ou eficaz). Os argumentos encontrados por vezes superam ou criam desvios naquilo que querem defender, aportando estes uma outra novidade: os argumentos emergem por vezes acrescentando nova doutrina à doutrina. Por isso os defensores fanáticos de uma ideia podem chegar a desconfiar dos argumentos que outros usem para defendê-la.

A força das ideias desenvolve-se através dos homens que a elas se dedicam, o que leva a que alguns caminhos dos que se apresentam em alternativa fiquem num plano virtual quando essa apresentação se dá em alternativa, mas mesmo aí o que ficou diz respeito ao relacionamento dinâmico das ideias.

A recuperação é uma parte fundamental do progresso e este encerra a simbiose e não apenas a coexistência dos elementos antigos ressuscitados, que deixam de o ser com a inovação que provém do próprio dinamismo do pensamento filosófico e de tudo quanto entra nele de fora da filosofia que a muda e que também apela a elementos anteriores, vg a técnica, a ciência no seu todo, noções provenientes da ciência e da arte, noções que entram na filosofia e que também no interior da mesma se transformam. Assim por exemplo uma filosofia da técnica (e não estou a referir-me a Heidegger) implica pensar uma nova ontologia que englobe também esse mundo da técnica e que provoque da parte que já existe um recurso à sua modificação e também o recurso à fecundidade de anteriores ideias. A propósito disto deve ter-se presente que faz parte da filosofia tratar à sua maneira aquilo que integrou transformando-o. De lembrar será também que a simbiose não é apenas harmónica, poderá ser tensiva, conflituosa mas não contraditória. Duas objecções podem surgir perante estas ideias apresentadas:

1. Onde está o progresso deste movimento de pensamento, que tanto recupera o passado, como vimos que acontece?
2. Não acontecerá que essas ressurreições são resistências do que já se deu em face de uma inovação que o silenciaria se fosse levada radicalmente até ao fim?

À segunda só se pode responder: se as ideias forem estereis, é verdade. Mas o que se observa é que os sistemas e portanto o seu dinamismo acabaram quando ainda tinham muito a dar. Na velocidade da corrente, muito ou pouco se perdeu pelo caminho, o que não revelou as suas consequências e possibilidades. Teríamos por outro lado que saber a razão dessa possível resistência... É pelo culto da inovação como inovação que

serviriam de objecção. Mas vimos que em grande parte a ressurreição de noções aparentemente mortas é feita pela sua utilidade, é dinamizada para além do que parecia ser e muitas vezes é deslocada do lugar que ocupava no anterior sistema e que seria a princípio impróprio. Uma entidade como reprimida à custa da qual o sistema viveria. Foi o caso da matéria-prima aristotélica colocada no mais baixo nível, onde não poderia manter-se. Um caso extremo acerca da matéria-prima é a transformação que sofre esta no pensamento de Giordano Bruno, que a conhecia primeiramente através da escolástica, para permanente e indestrutível manancial de todas as coisas dando origem assim ao panteísmo.

A primeira objecção supõe um progresso linear num tempo linear sem descontinuidades. É esse o sonho mental de uma simplicidade que nunca existiu e que não tem como modelo nem a vida nem a ciência. É por influência do elemento inovador que o anterior é integrado e transformado. Acontece que os regressos adornam a novidade e que esta adorna o regresso sempre transfigurado.

Há sempre leitura de textos à luz de X ou Y ou mesmo sem recorrer a perspectivas prévias ao próprio texto. É uma forma de ressuscitar o que está implícito, por exemplo descobrir num autor uma teoria da linguagem implícita ao tratar de determinados objectos do seu pensamento. Neste caso nem o autor poderá ter pensado que estava a usar determinada teoria. Mas o descobrimento disto que estava implícito pode transformar o sentido do sistema que veio até nós até ao ponto de se poder formular outro completamente transformado.

Na mudança, no dinamismo das correntes filosóficas há de facto sempre uma tensão entre o definitivo e o provisório. De facto a diacronia da filosofia implica o tempo mas actua como se não fosse temporal, como se fosse obrigada à discursividade apesar de si mesma. Ligado a esta ressurreição do ultrapassado ou do que ficou isolado no tempo são formas a destacar:

1. A permanência das escolas.
2. Os neo-ismos ligados afinal ao que se disse da releitura dos sistemas.

Há escolas filosóficas ligadas a um determinado filósofo de um determinado século que se mantêm através dos tempos. Que simboliza esta continuidade enquanto a própria história da filosofia evoluiu do diferente para o diferente? Esta permanência resulta da intuição de que em determinado sistema há uma fecundidade inultrapassável. Por isso nestas “escolásticas” há progressos e muitas vezes a partir das mesmas cria-se um diálogo com os sistemas que vão aparecendo. Se a filosofia se reduzisse a tais escolas, seria naturalmente menos rica, mas a sua presença é também significativa

de como certas mundividências se impõem e se degladiam com outras resultando daí novas ideias que nunca seriam o equivalente à história dos sistemas e a este dinamismo engendrador de uns pelos outros. Quanto aos neo-ismos, representam eles igualmente esse dinamismo mas adaptado a novos tempos e, portanto, aceitando que em determinado sistema há noções ultrapassadas. E não surgirão de novo nesses tais neo-ismos? Sem dúvida não surgirão se a disciplina se impuser à fecundidade.

Nenhum sistema, uma vez aparecido, é definitivo, e aquele que o considera, ainda que se tratasse daquele mesmo que o criou, deverá convencer-se que dali surgirão novas ideias e porventura novos sistemas. Que não só está inscrito numa corrente que o transcende como também não é o fim dessa corrente. Poderá desaparecer como sistema e outros poderão recuperá-lo, transformá-lo, invertê-lo, desconstruí-lo, transferi-lo até ao seu contrário com a memória sempre possível daquilo que foi antes, como parte da nova perspectiva. Nada está definitivamente construído nem definitivamente soterrado, tudo pode reaparecer e, se assim for, será novidade em alguns casos, novidade surpreendente, quanto mais se parecer com uma ressurreição daquilo que estava morto.

**«Tradição e vanguardas»
«De costas para a frente»¹
Sobre o monólogo de Anton Tchékhov
«Os malefícios do tabaco»**

Álvaro Laborinho Lúcio

«Minhas senhoras e, de certo modo, meus senhores. Pediram a minha mulher que eu viesse aqui fazer uma conferência para fins beneficentes, sobre um assunto qualquer. E por que não fazê-la? Se é preciso uma conferência, façamos então uma conferência, a mim é-me absolutamente indiferente.

Bem...para dizer a verdade, eu não sou propriamente um professor, e nem sequer estou munido de qualquer título académico ou científico: pois apesar disso, há trinta anos que, ininterruptamente, e posso mesmo acrescentar que em detrimento da minha saúde e de outras coisas semelhantes, eu trabalho em assuntos de natureza estritamente científica. Dou tratos aos miolos quando, às vezes – imaginem Vossas Excelências! – tenbo de escrever artigos científicos ou...talvez muito pouco científicos, mas que, vá lá, têm um certo ar científico.

Nestes últimos dias, precisamente, escrevi entre outros um artigo considerável sob o título «Dos efeitos maléficos de alguns insectos». Este artigo agradou muito às minhas filhas, sobretudo na parte que se relacionava com os percevejos. Pois bem, eu, depois de o ter lido, rasguei-o. De facto, por mais que eu dissesse e escrevesse, nem por isso se dispensaria o pó de piretro. Em nossa casa, por exemplo, há percevejos até no piano de cauda...

Escolhi para tema da minha conferência de hoje, se assim lhe podemos chamar, o prejuízo que traz à humanidade o uso e abuso do tabaco».

Confesso que, para me afastar de Tchékhov, tinha ideia de discorrer sobre Teatro, em volta da expressão «De Costas para a Frente»...

«Mas a minha mulher ordenou-me que falasse hoje dos malefícios do tabaco, e não tenbo por isso outro remédio senão obedecer-lhe...

O tabaco é, para falar correctamente, uma planta».

¹ O presente texto tem como base a obra de Anton Tchékhov «Os Malefícios do Tabaco», transcrita em todas as passagens em itálico.

Se em vez de vos falar de tabaco tivesse vindo falar de teatro, diria agora que o teatro é, «para falar correctamente», uma forma de arte. É certo que não se sabe bem de que forma de arte estamos a falar. Há quem defenda que os Gregos sabiam. Os Gregos e, evidentemente, a minha mulher. Nós nem por isso.

Uns, mais ligados a uma tradição pouco dada ao pensamento crítico, dizem que o teatro é a síntese de todas as artes. Outros, seguem, há muito, a reflexão de Gordon Craig, de Adolph Appia, de Meyerhol e de tantos mais. Para estes o teatro é uma «arte em si mesmo», porventura, para alguns deles, demasiado centrada na figura do encenador como principal criador do espectáculo.

Por isso, Meyerhold, talvez também mais «construtivista» em termos de pensamento, ficava-se pela convicção de que «é ingenuidade eternizar a querela nas revistas teatrais, para determinar quem é o principal criador do espectáculo, se o encenador, se o dramaturgo. Na minha opinião» - dizia - «o papel principal provém da ideia, quem quer que seja o seu autor»²...

Como eu gostava de conversar sobre isto com a minha mulher!

Era, aliás, matéria da qual pensava falar-vos hoje...

Por exemplo, Craig entendia que «a arte do teatro não é nem a representação dos actores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança; é constituída pelos elementos que a compõem: pelo gesto, que é a alma da representação; pelas palavras, que são o corpo da peça; pelas linhas e pelas cores, que são a própria existência do cenário; pelo ritmo, que é a essência da dança»³.

E Appia afirmava mesmo que «se a arte dramática deve ser a reunião harmoniosa, a síntese suprema de todas as artes, já não compreendemos nada, então, de cada uma dessas artes e, muito menos ainda, da arte dramática: o caos é completo»⁴.

Esta visão tinha, no seu tempo, uma dimensão fortemente revolucionária. Por isso, Appia, na apresentação do seu trabalho de vanguarda, *A Obra de Arte Viva*, escrevia que «mudar de direcção e abandonar o conhecido, que se ama, por um desconhecido que não se pode amar ainda, é cumprir um acto de fé... Uma conversão é um acontecimento grave e sempre trágico, uma vez que comporta numerosos abandonos, um despojamento progressivo, que coisa alguma parece dever nem substituir nem compensar»⁵.

² In *O Teatro Teatral*, Arcádia, Lisboa, 1980, p. 156.

³ In *Da Arte do Teatro*, Arcádia, Lisboa, p. 158

⁴ In *A Obra de Arte Viva*, Arcádia, Lisboa, p.23

⁵ Idem, p. 14.

E concluía, de uma forma muito bela, dizendo-nos que «a maior e mais profunda alegria que a arte possa conceder-nos é de essência trágica; porque se a arte tem o poder de nos fazer «viver» a nossa vida, sem nos impor simultaneamente os sofrimentos, ela pede-nos, em contrapartida – para a sentir com alegria – que sofram antes»⁶...

Tenho realmente muita dificuldade em discutir esta questão com a minha mulher...

Por vezes, procuro imaginar como seriam os diálogos íntimos, as conversas privadas de Gordon Craig com Isadora Duncan... E sinto, ... sinto..., não sei bem..., mas é como se fosse a ilusão de uma inveja!... Poderá ser? Vossas Excelências compreendem!? Assim como que uma fantasia quase obsessiva! Eu sei bem que a minha mulher não é a Duncan... nem eu, ai de mim, o Craig. Mas, por que não havemos de poder discutir ainda hoje o que é a arte do teatro? Agora, por exemplo, que surgem correntes a assegurar que, afinal, não é assim tão nítida a distância entre Aristóteles e B. Brecht!? Será isso assim? Terá isso de ser assim?

«Quando faço uma conferência pisco ordinariamente o olho direito, mas Vossas Excelências não façam caso: é efeito da emoção. Eu sou, duma maneira geral, um homem muito nervoso».

Esta é a única, a verdadeira explicação para as minhas piscadelas de olho, principalmente para as que ocorrem durante as minhas conferências.

Conta-se nas «Farpas» que, uma vez, no Fundão, «em plena audiência, no mesmo sacrário da lei, no próprio santuário da justiça, apareceu um monstro que, contra todas as leis divinas e humanas, abafando todo o instinto moral, a voz do sangue, o impulso da alma, e o grito da consciência, fez o seguinte:

Piscou um olho ao delegado do ministério público.

O olho da Providência estava felizmente cravado no olho que se piscou. O celerado, apanhado em flagrante delito, foi logo preso.

Toda a defesa se tornava impossível para um atentado de semelhante natureza. Que havia de aduzir o réu em seu favor?

Que não fora sobre a pessoa inviolável do senhor delegado que ele piscara o seu olho nefando? Impossível! As pessoas adjacentes tinham seguido o raio visual do olho acusado, e tinham distintamente visto esse raio atravessar o espaço e cravar-se imprudentemente na frente do magistrado.

Que o olho se piscara sem expressa licença de seu dono; que era um tique, uma contracção nervosa [como no meu caso]? Escárnio e quimera! Todo o olho que tem o impudor de piscar sem receber para esse fim, por

⁶ Idem, p. 15.

meio dos nervos telegráficos do cérebro, a ordem mais formal da glândola pineal, é um olho indigno de fazer parte do rosto de um cidadão que se respeita.

Quem tem um olho que manifesta semelhantes propensões faz-lhe o mesmo que se faz a um dente que se caria: põe-lhe a raiz ao sol. Se o olho apresenta demasiada agilidade nos seus movimentos, chumba-se o olho...

Um olho que pisca, o que faz por espaço de tempo, é vir a corromper o outro olho. É até muito raro o indivíduo que tendo um olho que pisque conserve o outro inteiramente ileso da horrenda peçonha. Por isso o mais prudente em tais casos é arrancar ambos os olhos...

A justiça do Fundão foi demasiado paternal com o facínora: em vez de lhe cortar a cabeça, condenou-o apenas a dois meses de cadeia.

O senhor juiz, como a vítima tinha sido o senhor delegado, mostrou-se misericordioso. Talvez que se o olho do criminoso se tivesse piscado ao próprio senhor juiz, Sua Excelência tivesse sido mais severo!.

«O meu olho direito começou a piscar em 1889, a 13 de Setembro...»

Livre-me por pouco!

É claro que hoje os tempos são outros. A minha mulher queixa-se de que não há valores. Mas eu confesso que vivo agora mais tranquilamente com esta tendência irreprimível para deixar piscar o olho direito, sem receio de que mo chumbem ou arranquem.

A justiça parece começar a ser mais humana!?

Bem sei que, por exemplo, para Eduardo Lourenço, «julgar... não é investir-se de poderes cuja legitimidade cai fora da ordem humana, vincular a ordem jurídica à ética, por exemplo, e, para lá dela ou nela, ao questionamento metafísico ou metafísico-religioso do «justo» e do «injusto», do «lícito» em si ou «ilícito» e, por último (ou por começo), do bem e do mal. A esfera da legalidade tem a sua coerência e julgar é resolver os casos que relevam da justiça em função dessa coerência. Nesta perspectiva, a figura do «juiz» perde o seu perfil inquietante e, outros dirão, humano»⁷.

Deste modo o juiz tende a tornar-se «invisível», «oculto», vindo o julgamento a caber à Lei e ao Direito. O Juiz, que «julga sem julgar», limita-se a «declarar o direito do caso». É um técnico, um mero técnico, legitimado, assim, pela sua «competência» tecnicamente aferida. Ainda segundo as palavras de Eduardo Lourenço, «se o juiz fosse efectivamente o sujeito do seu julgamento, ninguém ousaria revestir, o que se chama revestir, como direito próprio, a toga do juiz. A toga é já em si uma ocultação, ao mesmo tempo a insígnia de um privilégio e um álibi. Na medida em que no acto

⁷ O Tempo da Justiça, in O Esplendor do Caos, Gradiva, Lisboa, 1998, pp. 78 e 79.

de julgar há «julgamento», como se diz, o julgamento supõe uma máscara. Para que a pessoa e o juiz se não confundam, os Ingleses, como é sabido, gente sem ilusões, conferem, com a cabeleira, o «look do juiz». É assim que julga sem ser julgador»⁸.

É esta a concepção que vem a presidir ao pensamento positivista legalista, com eco expressivo, entre muitos, ainda nos nossos dias, e que esteve na origem da conhecida expressão de André Malraux para quem «julgar é não compreender, pois se se compreendesse jamais se poderia julgar».

Ora, aqui se inscreve uma nova fronteira entre «tradição e vanguarda». Entre a legitimação do julgamento por via de uma verdadeira «césure» com o mundo «caótico» da realidade; e uma outra busca de legitimação, a encontrar no seio da própria complexidade social e humana e em efectivo convívio com esta, com vista à sua «compreensão».

No primeiro caso, naturalmente, prevalece a forma, a evidenciação do poder e da autoridade e tende a estabelecer-se, no próprio espaço físico do julgamento, um verdadeiro «Círculo de Giz» guardando dentro quem impõe em nome de uma necessidade de ordem, e deixando de fora quem se expõe ou se submete. O ritual surge aqui como instrumento ao serviço dessa ordem e como símbolo que tem por função desenhar a imagem de um aparente consenso ainda legitimador.

Se julgar é não compreender, de que importa fazer-se compreendido no próprio acto de julgar?

É aí que o Juiz, na sua sala de audiências, se senta verdadeiramente «de frente para trás»!

Antoine Garapon recorda-nos que «o processo e a neurose obsessiva têm um ritual em comum. O processo apresenta muitas semelhanças com as características obsessivas como a ordem e a pureza».

Ora, uma legitimação formal, materialmente distanciada da realidade, tenderá sempre a fazer realçar os traços mais fortes da obsessão. Enquanto um compromisso menos vinculado a aparências de ordem e de pureza, mesmo em termos estritamente epistemológicos, tenderá, necessariamente, a diluir o vírus que conduz à neurose obsessiva.

Ali, o julgamento prescinde de toda a comunicação substantiva entre os sujeitos envolvidos. Aqui essa comunicação torna-se imprescindível para o êxito desejado do julgamento.

O ritual, que Paul Ricoeur diz ser «fazer qualquer coisa com força», surge ainda como símbolo, mas agora de uma representação. O Juiz,

⁸ Idem, p. 79.

assumindo a sua natureza de pessoa vulgar, confronta-se com uma função de dimensão invulgar e o ritual vem aqui a valer como referência para uma permanente consciencialização da distância que vai entre aquela vulgaridade natural e esta invulgaridade. O Círculo tende então não só a abrir, como a incluir todos os participantes, cada um portador das suas características diferenciadoras.

É curioso que, sendo assim, estaríamos aqui diante de uma extraordinária transformação da tradição em vanguarda!

Como quer que seja, piscar o olho, não é já, em abstracto, uma atitude previamente qualificável.

Eu, por exemplo, sei agora que posso piscar o olho direito sem que mo chumbem. Basta-me explicar por que razão o pisco, quando estou nervoso.

A minha mulher detestaria ouvir-me dizer isto. E não apenas por ser uma neurótica obsessiva. É mesmo por razões ideológicas. «Law and Order!...». Detesta os movimentos sociais, convive mal com a diversidade e com a diferença, tem uma ideia clássica de norma e de transgressão. A melhor prova da inocência que reclama para si está sempre na condenação dos outros. Ela sente-se a própria personificação da ordem.

Por vezes, das poucas em que ainda estrebucho, lembro-lhe Fernando Namora, quando dizia que «a ordem pública é uma ordem da particular estima dos que desprezam o público»...

«Mas enfim, dado o pouco tempo de que dispomos, não nos afastemos do tema da nossa conferência.»

Devo em todo o caso dizer a Vossas Excelências que a minha mulher tem uma escola de [artes] e um pensionato particular, ou, talvez mais exactamente, não é bem um pensionato, mas qualquer coisa do género. Aqui para nós, a minha mulher gosta de apregoar aos quatro ventos a sua miséria, mas a verdade é que ela conseguiu pôr uns dinheiros de lado – uns quarenta ou mesmo uns cinquenta mil rublos; eu pessoalmente, é que não tenbo um copek, nem sequer uma moeda furada. Mas deixemos isso...

No pensionato da minha mulher sou eu o encarregado da administração. Faço as provisões, fiscalizo o pessoal, assento as despesas, tomo conta da escrita, mato os percevejos, passeio o cãozinho da minha mulher e dou caça aos ratos».

Dizem-me que hoje não é assim!?

Que já não se fala de guarda-livros, de deve e haver, eu sei lá!?

Há dias, ao serão, apanhei a minha mulher a dormir e, então, aproveitei... e pus-me a pensar:

Se é ao menos razoável admitir como possível que toda a tradição começa por ser uma vanguarda, já se mostra indiscutível a conclusão de que nem toda a vanguarda se transforma em tradição. Pareceria, assim,

que, dada esta impossibilidade de toda a vanguarda se transformar em tradição e sendo esta aquilo que permanece no tempo e na memória, então a vanguarda tenderia sempre a extinguir-se seja pelo seu esgotamento, seja pela sua conversão em tradição ou pela sua inscrição nesta. A tradição ganharia, assim, maior relevância, pelo menos pela sua persistência no tempo e pela sua vocação para se estender no espaço. E, todavia, como vimos, é razoável admitir que toda a tradição começa por ser uma vanguarda. Tal levaria à conclusão de que não há tradição sem vanguarda o que, ontologicamente, vem a tornar a vanguarda mais relevante do que a tradição que, desse modo, não seria outra coisa senão a vanguarda conservada no tempo e na memória colectiva, sendo esse processo de conservação oculta da vanguarda que, afinal, conduziria à criação da tradição como metamorfose da vanguarda.

Não sei se Vossas Excelências estão a ver!?

A tradição como que conserva o gene da vanguarda. Só que a vanguarda alimenta-se a si própria, é auto-suficiente, embora conviva com uma elevada taxa de mortalidade em idade precoce. Marinetti não instalou o «futurismo» na galeria das intemporalidades; mas estas não podem compreender-se hoje, na avaliação do seu trajecto mais recente, sem a consideração do futurismo e dos movimentos, estéticos e outros, que se lhe seguiram. Ao invés, a tradição alimenta-se da memória de terceiros, do conhecimento do outro e pelo outro, vivendo nesse outro como a sanguessuga se alimenta do sangue alheio. Ora, é no campo de influência desse outro que há-de buscar-se o espírito de vanguarda capaz de encontrar na tradição agora o gene da sua perenidade. Isto é, será a vanguarda, sob a forma de cultura ou outra, que vem dar vida e sentido à tradição, e que permite, no limite, afirmar o fim da antinomia inultrapassável entre tradição e vanguarda.

É claro que eu não sei se isto é assim!

Há quem entenda que só «os modernismos do passado podem devolver-nos o sentido das nossas próprias raízes modernas»⁹, o que significaria que «o que rege toda a interpretação é a solidez da tradição, vista como um guia para o agir (e, em consequência, como um modelo para o futuro)¹⁰.

Ora, é bem curioso seguir aqui, a propósito, o discurso de Appia, no seu texto já citado, quando diz que «um guia bastante conhecido não vos facilitará uma viagem descrevendo-vos o país que ides percorrer, mas

⁹ Cfr. J.A. Bragança de Miranda, *Marshall Berman e a tradição da modernidade, Traços, Ensaios de Crítica de Cultura*, Passagens, Veja, Lisboa, 1998, p.39, citando Berman.

¹⁰ Idem, p. 40.

dando-vos, antes, noções exactas, noções técnicas. A vós compete, depois, saber se valeu ou não a pena viajar»¹¹.

Será?...

Quererá isso dizer que, por outras palavras, estamos a aproximar-nos de Walter Benjamim e a segui-lo «para que a totalidade do passado seja introduzida no presente»¹²

Ou acolhemos antes, na expressão de Luhmann, a ideia de que «o *a priori* é o futuro»¹³, reforçando, assim, o conceito de «presente aberto» onde seja possível erguer uma «utopia razoável», que reivindique «o limitado e não o definitivo, o aberto e não o perfeito, a incerteza e não a repetição, o incalculável e não o previsto»¹⁴

Entretanto, a minha mulher acordou!

«Quando não está de bom humor, a minha mulher chama-me espantalho, víbora, demónio... Demónio, eu? Calculem Vossas Excelências!... Em suma, ela está sempre de mau humor!

Entretanto, falando disto e daquilo, fomo-nos afastando um pouco do assunto... Vamos, pois, prosseguir, ainda que naturalmente, eu esteja convencido de que Vossas Excelências haviam de gostar mais de ouvir uma romanza, ou uma sinfonia qualquer, ou uma área de ópera», um texto dramático...

- Romeiro, Romeiro, quem és tu?

- Ninguém!...

«Não me lembro de onde isto é... Entre parêntesis, esqueci-me de dizer a Vossas Excelências que na escola de [artes] da minha mulher, além das particularidades domésticas, eu tenho a meu cargo o ensino das matemáticas, da física, da química, da geografia, da história, do solfejo, da literatura, etc. Para as danças, o canto, o desenho, [a expressão corporal, a dicção, a representação, a encenação] a minha mulher ministra os rudimentos, embora seja eu, igualmente, quem ensina essas matérias. A nossa escola de [artes] fica no Beco dos Cinco Cães, número 13. A razão da minha pouca sorte, não há dúvida, é habitar no número 13. As minhas filhas, como Vossas Excelências já sabem, nasceram todas em dias 13 e a nossa casa tem 13 janelas».

É por isso que não vale a pena!

O que é que me interessam os malefícios do tabaco?

O importante seria o Teatro!

¹¹ Ob. Cit. P. 15

¹² Cfr. J.A. Bragança de Miranda, Ob. Cit. P. 95

¹³ Apud Daniel Innerarity, *A Sociedade Invisível*, Teorema, Lisboa, 2009, p. 219

¹⁴ Cfr. Daniel Innerarity, Ob. Cit. p. 221

A minha mulher acha que não e por isso não me autorizou a tratar o tema «De Costas para a Frente».

Para ela «o actor avança em direcção ao público e, assim, presença vertical, projecta as palavras que aumentando de volume e afrontando as âleas meteorológicas, devem penetrar o auditório. Teatros ao ar livre, o espectáculo grego e isabelino, põem à prova o comediante que frontalmente se dirige a uma assembleia heterogénea que pede para ser conquistada»¹⁵.

Tempos houve em que procurei convencê-la de que «os encenadores contemporâneos, mesmo se não procuram usar as costas, recomendam aos seus actores que não ignorem a sua expressão de costas, que a vejam mentalmente, e que a integrem nesta visão completa do corpo que tanto foi sacrificada, ao longo do tempo, ao reinado da frontalidade»¹⁶.

Sempre sem sucesso.

Bem lhe disse que muito antes do advento da encenação, nos primórdios da Renascença já se discorria sobre a representação de costas e que é Diderot quem se «arvora em precursor de uma modernidade ligada à invenção da encenação a partir da qual o homem de costas atinge a sua maior exaltação».

Tratava-se, no fim de contas, de distinguir entre teatro de palavras, reclamando a frontalidade, e teatro de situações, apelando ao recurso à dimensão plural do corpo.

Minha mulher não cedia a qualquer argumento. E tal como eu lhe atirara com Fernando Namora, procurava ela agora replicar, triunfalmente, com a tirada de Margaret Thatcher, em pleno Congresso do Partido Conservador Britânico: «Lady is not to turn».

Por falar nisso, gosto de dar aos nossos alunos os conselhos que Shakespeare colocou na boca de Hamlet na sua fala com o Actor:

«Peço-vos que reciteis a fala..., correntemente; mas se a dizeis de maneira bombástica, como fazem muitos actores que por aí há, então preferia que os meus versos fossem declamados pelo pregoeiro público... Afeiçãoai o gesto à palavra, a palavra ao gesto e, principalmente, tende todo o cuidado em não ultrapassardes a sobriedade da natureza, pois todo o exagero é contrário ao objectivo da arte dramática».

Não acredito que com Shakespeare os actores, agora realmente figuras autónomas na arte do teatro, não representassem de costas quando «a natureza» o impusesse.

¹⁵ Cfr. Georges Banu, *L'homme de dos, entre peinture et théâtre*, in *Teatro em Debate(s)*, Livros Horizonte, Lisboa, 2003, p. 224

¹⁶ *Idem*, p. 215.

Mas aqui a vanguarda, como vimos, dá pelo nome de Encenação. Derruba-se a «quarta parede», expurgam-se os textos de todas as referências didascálicas, confere-se estatuto de personagem aos projectores, às gambiarras, aos suportes da teia, o espectador invade a cena. O actor é agora um todo e o corpo é, ele também, personagem de cena. Emerge o encenador como vedeta de um teatro concebido como arte total.

Acontece que esta vanguarda, uma vez mais, foi alimentar-se abundantemente da tradição voltando a encontrar nela o gene vanguardista que ela guardara, ocultado, durante séculos.

Exemplo disso é, talvez mais do que qualquer outro, o de *Antígona*. Desde o original de Sófocles, até às várias versões traduzidas, como as de Hölderlin e de B. Brecht, passando pelas múltiplas propostas de mise en scène onde não é de desprezar as soluções encontradas a partir do Living, até à própria versão da autoria de Anouhi.

Mas foi, de facto, a encenação que veio permitir desenvolver-se um outro sentido para a expressão «de costas para a frente», conferindo ao teatro a situação privilegiada de condutor no movimento de projecção de novos futuros, isto é, «para a frente», a partir de uma tradição permanentemente viva através da conservação nela de uma seiva de modernidade que desde a origem a caracterizou.

Segundo Peter Brook «a encenação começa com a ousadia de colocar o actor de costas» e avança, na linha Brechtiana, em oposição a Stanislavski, para a afirmação do teatro como uma «actividade específica fundada...na presença assumida do público».

Na nossa escola de artes, do Beco dos Cinco Cães, para o encerramento das actividades do último ano, escolhemos a peça de Jaime Salazar Sampaio, «O Falhanço». Como Vossas excelências sabem, a cena decorre sempre no salão da sede de um grupo desportivo e tem como principais personagens dois empregados de limpeza, antigos futebolistas do clube, hoje desprezados e vilipendiados por aqueles que não esquecem o golo falhado que, no passado, impediu a subida de divisão do «Desportivo». Ambos se acusam mutuamente pela responsabilidade do falhanço.

Os espectadores, confortavelmente instalados na plateia, assistem ao desenrolar de mais uma discussão, enquanto ao fundo, noutra sala, fora da vista do público, decorre um banquete de exaltação do clube e das virtudes reconhecidas à nova vedeta, estrangeira, o Pézinho.

Seguindo as indicações do autor, trabalharíamos com três planos paralelos: o da plateia, o do palco e o dos bastidores. Quer dizer: os espectadores assistiam pacificamente à sucessão dos ídolos, olhando os vencidos, de costas, sempre que eles simulavam espreitar para a sala imaginária ao

fundo, onde decorria o banquete e de onde vinham os sinais sonoros de festa e de vitória.

Ora, a minha mulher tinha-se ausentado por uma temporada. Padece das articulações e precisa de fazer termas.

Aproveitei, e passei o banquete para o «foyer», à entrada. Todos os espectadores, antes de chegarem à sala e de se sentarem, atravessavam agora, obrigatoriamente, o salão onde, à volta da mesa, devidamente recheada, se discursava, louvando o novo ídolo e dando vivas ao Pézinho.

De repente, passavam a fazer parte da acção.

Os dois empregados simulavam espreitar para a sala onde decorriam as festividades, mas agora estendendo os olhos por sobre a plateia e os espectadores que, assim, ficavam encravados entre as palavras dos derrotados, no palco, e as vozes de exaltação da nova vedeta, vindas das suas costas.

Não era preciso mais para que se sentisse sobre quem pesava a responsabilidade da ascensão e da queda daqueles e de outros ídolos.

Os espectadores viam-se agora confrontados com a importância das suas próprias costas!

Foi uma ideia muito estimulante... para mim e para os nossos jovens alunos.

Acontece que a minha mulher antecipou o regresso de termas e chegou antes da apresentação do nosso trabalho.

O espectáculo nunca chegou a realizar-se!

«A minha mulher tem sete filhas... Não, perdão, seis! Parece-me... Sete, sete! A mais velha, Ana, tem 27 anos e a mais nova 17.

Meus senhores, eu sou um desgraçado; tornei-me estúpido, nulo, insignificante mas no fundo tendes diante de vós o mais feliz dos pais. No fundo tem de ser assim e não posso falar de outra maneira... Há trinta e três anos que vivo com a minha mulher... e... posso dizer que estes foram os melhores anos da minha vida..., ou, pelo menos, poderiam ter sido os melhores. Apesar de tudo, para falar verdade, esses anos passaram como um instante, um momento feliz – que os leve o diabo de uma vez para sempre!...

A gente recorda-se, não se sabe porquê, do tempo em que era novo, e só apetece fugir não se sabe para onde... Ab! se Vossas Excelências soubessem como é forte esse desejo! FUGIR! Deixar tudo sem olhar para trás!»

Será também por isso que dou tanta importância ao significado das costas?

Para, como em Brecht, partir para «fora de cena», ou, como em Georges Banu, encontrar «o herói ...de futuro, o rebelde perante o passado, o

homem que se posta diante das multidões para lhes dar as suas costas voltando-se para a utopia que aponta no horizonte»¹⁷.

«Mas fugir para onde? Não importa para onde..., desde que se deixe esta vida estúpida e banal, esta vida medíocre que fez de mim um deplorável pateta, um velho idiota e ridículo... Fugir desta mesquinha, malvada, malvada avarenta que me martiriza e tortura há trinta e três anos! Fugir da música, da cozinha, do dinheiro da minha mulher, de todas estas ninharias, de todas estas baixezas... E parar num campo, em qualquer parte, longe, muito longe!... E debaixo de um céu imenso ser como uma árvore, uma vara..., ser como um espantalho de pardais..., e ver, toda a noite, por cima de mim, a lua tranquila e clara... E esquecer, esquecer, esquecer... Oh! Como eu desejaria arrancar [este casaco velho e mesquinho] dentro [do] qual me casei há mais de trinta e três anos, dentro [do] qual faço continuamente conferências para fins beneficentes...

Estou velho, sou pobre, sou... tão lamentável como este [casaco] com as suas costas coçadas e luzidias...

Sinto-me, um pouco, como Charlot! E as minhas costas são um espelho. É a imagem que me fica do tema que trazia para vós: «De Costas para a Frente»...

«Mas não preciso de coisa nenhuma! Estou acima disto e sou mais puro do que tudo isto! Dantes, era jovem, inteligente, cursava a Universidade, sonhava...»

Era o Direito que mais me atraía. Sobretudo um Direito capaz de ligar problemas e de os resolver na procura da melhor Justiça de cada caso. Cedo compreendi que entre Direito e Justiça a relação nem sempre é assim tão evidente; e que a forma, em muitos casos, leva vantagem sobre a substância das coisas.

A minha mulher, uma vez mais, acha que assim é que está bem. Aprecia aquele tipo de jurista, sobretudo de juiz, espartilhado no estatuto de um mero técnico do direito, positivista, formalista, conformado num excessivo racionalismo, olhando a realidade de facto sobretudo como pressuposto para a intervenção da lei.

Eu, não!

Sempre sonhei com um jurista, magistrado ou não, certamente submetido à lei, mas mais aberto e plural na sua compreensão do mundo e da vida, apto a levar a realidade ao encontro da lei e a fazer dela suporte material indutor da interpretação dos próprios textos legais. Onde tradicionalmente se jogava o diálogo formal entre o homem abstracto, a lei geral e também abstracta e o jurista mero técnico, haveria de erguer-se, em nome de uma modernidade comprometida com uma mais funda exigência ética, uma

¹⁷ Idem, p.217

relação material, dialógica e, por vezes, dialéctica, entre o homem concreto, a lei em processo de concretização e o jurista «participante», do ponto em que se apresenta como responsável pela definição, perante cada situação, não apenas do direito do caso, mas sempre do sentido da lei no caso, com vista à prossecução, de acordo com esta, da justiça a definir em concreto.

Vossas Excelências hão-de compreender que eu goste de alimentar este sonho,... mesmo contra a vontade da minha mulher...

No fundo, trata-se, a um tempo, de preservar o papel e o rigor da ciência jurídica e de conferir ao Direito uma nova vocação para responder às exigências de natureza social de que a vida moderna não o pode dispensar.

Afinal, é tão simples quanto isso!

Eu não saberei dizer por palavras minhas... Estou cansado... Ao fim de trinta e tal anos de casado.

Mas sei que estou de acordo, muito de acordo, com Jean-Denis Bredin quando ele se interroga se «não é chegado o momento de uma verdadeira reflexão sobre a justiça? Devemos, nós, aceitar olhá-la como um antigo monumento, permitir que ela se afunde pouco a pouco como se afundam os palácios venezianos?».

Acho que as minhas filhas se deviam preocupar com isto!

«Mas as minhas filhas, quando eu me lamento, não fazem outra coisa senão rir de mim!...».

O que é certo é que também foi assim com o Teatro! Quando, precipitadamente, se anunciou o seu fim às mãos do Cinema e, depois, da Televisão.

Então foi possível compreender que «uma fronteira atravessa a História do Teatro: do lado de lá fica o «teatro morto», do lado de cá, o «teatro vivo. O «teatro morto», esse, como lhe chamou Peter Brook, é «aquele que rende culto à Chatice»... O «teatro vivo», esse, salvo alguns indícios promissores, raros e esporádicos, é o que ainda está por inventar, e por fazer. É o que nos interessa a todos descobrir, é o que há-de ocupar os palcos vazios do futuro: lá onde os palcos não serão mais precisos...»¹⁸.

Ora, por que não há-de ser assim também com a Justiça?

Então, por que é que as minhas filhas se hão-de rir de mim?

«A minha mulher já está lá dentro... Já chegou e está ali à minha espera.

E a hora já passou!

¹⁸ Cfr. Pedro Barbosa, *Teoria do Teatro Moderno, Axiomas e Teoremas*, Edições Afrontamento, Porto, 1982, p. 16.

Se ela perguntar alguma coisa, digam-lhe, por favor, digam-lhe que a conferência se realizou e que o espantalho – sou eu, o espantalho – se portou convenientemente... Ela já está a olhar para aqui...

...E visto que o tabaco encerra o terrível veneno de que vos acabo de falar, não se deve fumar em caso nenhum e permito-me ter a esperança de que a minha conferência sobre os malefícios do tabaco possa, de certo modo, haver trazido a Vossas Excelências qualquer utilidade. Tenbo dito».

François-Joseph Talma, ou le paradoxe d'un comédien entre avant-garde et tradition

Florence Filippi
Université Paris Descartes

Toute avant-garde est d'abord une rupture avec le gros de la troupe, un refus aussi de la discipline et de l'allure communes.

Bernard Dort, *Théâtre Populaire*, 1^{er} mai 1956, p. 41.

La tradition critique a coutume d'associer l'avant-garde dramatique au théâtre de création du début du XX^e siècle, qui a marqué un tournant dans la conception traditionnelle de la mise en scène et de la dramaturgie. Pourtant, la tension dialectique qui unit tradition et modernité trouve des exemples pertinents avant le XX^e siècle. Une nouvelle donne théâtrale, reposant sur une forme de militantisme esthétique, semble s'amorcer dès le XVIII^e siècle, où acteurs et dramaturges bouleversent les codes de la tradition du théâtre classique: déjà, un dialogue s'instaure entre tradition et modernité. Cependant, les représentants de l'avant-garde ne sont pas toujours, à l'époque, strictement distincts des partisans de l'académisme. Tradition et modernité peuvent s'incarner au théâtre en une seule et même personne, en un seul et même corps: celui de l'acteur. Un comédien qui a pu sembler d'avant-garde à un moment de sa carrière, peut devenir le garant de la tradition à un autre moment, puisque l'avant-garde est, par excellence, éminemment transitoire; elle meurt et disparaît dès qu'elle est reconnue comme telle et acceptée.

A ce titre, la carrière du tragédien François-Joseph Talma (1763-1826) incarne parfaitement le dialogue de la tradition et de l'avant-garde; il représente à la fois la tradition institutionnelle et la rupture. Interprète des grands rôles de la tragédie classique, il est également l'un des premiers comédiens français à jouer les premiers rôles du répertoire shakespearien. Il demeure sociétaire de la Comédie-Française jusqu'à sa mort, mais il n'en est pas moins considéré par les historiens comme un acteur «révolutionnaire», aux sens politique et artistique du terme. Talma est l'un des premiers comédiens français à avoir revendiqué, dans ses engagements politiques

comme dans ses écrits, la volonté de s'inscrire dans une avant-garde théâtrale. De plus, son exemple n'a cessé de faire débat dans le milieu des comédiens, même longtemps après sa mort; s'il est considéré comme un exemple d'innovation et d'avant-garde par André Antoine¹, Talma est perçu au contraire comme un imposteur sans talent par Louis Juvet². Son cas n'a cessé de nourrir le dialogue ininterrompu entre tradition et modernité.

La carrière de Talma correspond au passage de l'Ancien au nouveau régime de l'acteur. Jean Duvignaud le note déjà dans sa *Sociologie du comédien*, où il définit Talma comme «l'acteur de transition» par excellence :

Bien entendu, il est impossible de tracer une frontière dans l'histoire entre deux conceptions différentes du métier d'acteur, deux types de comédiens. Pourtant, après une certaine période dont la place varie suivant les sociétés européennes, une nouvelle espèce d'homme de théâtre s'impose qui ne correspond plus aux normes admises autrefois. En France, cette rupture est marquée par la Révolution et l'Empire qui, changeant les formes de la vie sociale, modifient les relations entre les groupes [...] L'acteur de transition, celui chez qui nous trouvons pour ainsi dire tous les genres d'attitudes correspondant aux étapes de la transformation du rôle de comédien, c'est, incontestablement, Talma. Ces diverses attitudes – comédien du roi, militant au service du peuple, fonctionnaire impérial, vedette importante sur le marché du théâtre – correspondent à des variations successives intervenues dans la place occupée par la représentation de la personne humaine vis-à-vis des niveaux plus ou moins profonds de la société³.

Talma, en tant qu' «acteur de transition», permet ainsi d'appréhender le dialogue qui peut se constituer dans une carrière d'acteur entre tradition et modernité⁴, en même temps qu'il permet d'interroger la notion même d'avant-garde, et son caractère paradoxal.

¹ ANTOINE, André, *La vie amoureuse de François-Joseph Talma*, Paris, Flammarion, 1934.

² JOUVET, Louis, *Tragédie classique et théâtre du XIXe siècle*, extraits des cours de Louis Juvet au conservatoire (1939-1940), Paris, Gallimard, NRF, 1968.

³ Cette recherche s'inscrit dans la continuité des travaux qui, ces dix dernières années, ont montré un regain d'intérêt pour cette figure du théâtre: l'ouvrage de Mara FAZIO d'abord [*François-Joseph Talma, primo divo*, Milan, Leonardo Arte, 1999], qui propose l'examen détaillé de la carrière de l'acteur et de ses interactions avec le champ politique, mais aussi la biographie de Bruno VILLIEN [*Talma, l'acteur favori de Napoléon 1^{er}*, Paris, Pygmalion, 2001], qui dans un style moins académique présente de façon particulièrement vivante le parcours du tragédien, et enfin la somme tout récemment publiée de Francis et Madeleine AMBRIERE [*Talma ou l'Histoire au théâtre*, Paris, de Fallois, 2007], qui vient compléter les études sur Talma par l'examen de documents inédits. Il ne s'agit donc pas ici d'écrire, ou de réécrire, une étude proprement biographique ou historique sur le tragédien.

⁴ De la même manière, Jean Duvignaud écrit dans sa *Sociologie du comédien*, que les acteurs romantiques «ont dominé la création» de leur temps et que «les types d'attitude qu'ils accréditent façonnent la dramaturgie.»: [DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du comédien*, op. cit., p. 154].

I. Talma, parangon de l'avant-garde théâtrale révolutionnaire

Les historiens ont interprété et relu *a posteriori* la carrière de Talma comme un symbole d'avant-garde, si bien qu'il est présenté par ses biographes comme l'instigateur des réformes scéniques de son temps. Selon les reconstitutions historiennes, le comédien aurait précédé l'apparition des nouvelles théories du drame romantique, en faisant apparaître les lacunes d'un théâtre ancien, et en proposant une dramaturgie nouvelle⁵. Plusieurs critères permettent de classer Talma dans la catégorie des acteurs d'avant-garde : l'audace de ses propositions esthétiques et dramaturgiques d'abord, mais aussi la rupture symbolique qu'il a incarnée dans l'histoire de l'acteur sur les plans politique, sociaux et économique.

A. Talma révolutionnaire et réformateur de la scène

Talma s'est d'abord distingué par son militantisme et son engagement. Il incarne en effet la rupture politique par excellence, puisqu'il se fait connaître en 1789, dans un contexte bouleversé, en endossant le rôle titre d'une pièce scandaleuse (*Charles IX* de Joseph-Marie Chénier). En tant qu'interprète principal, Talma est rapidement placé au cœur du débat esthétique et politique soulevé par la querelle de *Charles IX*, en acceptant de jouer le rôle controversé d'un roi sanguinaire qui ordonne sur scène le massacre de ses sujets. Les représentations de la pièce font rapidement l'objet d'une récupération politique, et certaines d'entre elles sont même interrompues, provoquant un véritable esclandre au sein de la salle⁶. Talma se forge ainsi une réputation d'acteur révolutionnaire au sens politique du terme. En outre, ses partis pris provoquent une division au sein de la troupe ; d'un côté, les rouges, partisans de la Révolution, se rangent derrière Talma et se séparent des autres sociétaires du théâtre, surnommés les noirs, pour s'installer au théâtre de la République. C'est la première fois, dans l'histoire de la Comédie Française, qu'une telle scission se produit. Talma et ses contemporains révolutionnaires participent d'une considération nouvelle du statut d'acteur dans l'espace social. Le 24 décembre 1789,

⁵ Nous renvoyons, pour une analyse de la querelle de *Charles IX*, à l'ouvrage de René TARIN, *Le théâtre de la Constituante ou l'école du peuple*, Paris, Honoré Champion, 1998.

⁶ Ce lieu commun est rapporté notamment par Henri LYONNET, *Dictionnaire des comédiens français*, Genève, Slatkine, 1969, p. 636: «C'est que Talma, rénovateur et innovateur, n'avait pas eu pour lui que son talent sublime: il avait été l'acteur de la Révolution et de l'Empire, il avait fait vibrer à l'heure dite l'âme des foules, il avait été celui que l'Empereur, son protecteur, au comble de sa puissance, avait fait appeler à Erfurt pour jouer devant *un parterre de roi*.»

l'assemblée constituante accorde aux comédiens de véritables droits civils, et les reconnaît comme citoyens à part entière.

Pour les historiens du théâtre, Talma serait également l'instigateur d'une forme de modernité théâtrale, à travers sa réforme du costume⁷. Il s'est en effet distingué dans l'Histoire du théâtre pour avoir proposé une scénographie naturaliste. Plutôt que de jouer les empereurs romains en costume de cour, Talma choisit de porter la toge à l'antique, et apporte ainsi un regard d'historien dans la mise en scène. Il parvient à réformer le théâtre avec des formes non théâtrales, en introduisant à la Comédie-Française des accessoires et des ornements qui n'avaient pas droit de paraître sur la scène classique, afin de procéder à une véritable reconstitution historique. Talma construit ainsi son mythe en s'évadant hors de sa discipline, pour s'inspirer de la peinture, et en outrepassant en quelque sorte son rôle d'acteur.

Talma bénéficie d'une vision inédite de la profession artistique et du doute qui commence à peser sur la tradition et l'académie. Avec la Révolution naît l'idée *romantique* que la création se juge à la capacité d'un artiste à rompre avec les modèles anciens⁸. Aux yeux du public, le meilleur acteur n'est certainement pas celui qui jouit d'une reconnaissance académique, mais celui qui provoque, et qui s'oppose ses semblables au risque d'être exclu de l'institution, en outrepassant les règles de sa corporation⁹. Talma a compris que, pour plaire, il lui faut rompre avec la scénographie classique en s'inspirant des peintres et de leur goût pour l'antiquité. C'est même, semble-t-il, un élément incontournable de son mythe et de sa renommée. La réforme du costume par Talma est présentée comme une initiative personnelle et moderne, préparée sans consulter ses camarades. Le jeune tragédien aurait surgi sur scène à l'improvvisu, vêtu

⁷ Nous renvoyons ici aux théories développées par Pierre BOURDIEU sur la personnalisation de la grandeur artistique, «*Qui a créé les créateurs*», in *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1981, ainsi qu'aux travaux de Nathalie HEINICH, *L'Élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, NRF, 2005.

⁸ On retrouvera le même phénomène d'auto-exclusion dans la carrière de Sarah Bernhardt, qui, à ses débuts, fut mise à la porte de la Comédie-Française pour avoir insulté publiquement une autre sociétaire.

⁹ Cf. FRANTZ, Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIème siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 110: «L'anecdote est restée célèbre: Talma paraît dans le rôle secondaire de Procule du *Brutus* de Voltaire, cheveux courts, jambes nues, revêtu d'un costume romain, simple toge de laine, qu'il avait fait dessiner par David. Aucun de ses camarades, qui, comme Larive, avaient pourtant fait l'effort de se soumettre au «costume», n'était allé si loin dans la fidélité à l'antique. Cette représentation eut lieu le 24 novembre 1790.»

d'une toge à l'antique, les jambes nues et le cheveu court¹⁰, sans prévenir les acteurs qui lui donnaient la réplique.

Au milieu des événements révolutionnaires, le choix de ce costume a été interprété *a posteriori* comme un geste politique autant qu'esthétique. De fait la provocation de Talma réside peut-être davantage dans l'exhibition d'un costume qui évoque la république romaine, et que l'acteur adopte au détriment des atours d'ancien régime. Ce costume en tout cas distingue la vedette des acteurs contemporains, et l'arrache donc aux anciens codes de représentation. En effet, l'intention de Talma n'est pas purement mimétique ou imitative, mais aussi politique. Pour Pierre Frantz, l'innovation introduite par Talma est même indissociable du contexte révolutionnaire et des querelles qui divisent les acteurs:

Le costume romain strict que portait Talma dans *Brutus* avait la valeur, en novembre 1790, d'un manifeste esthétique et, en même temps, d'une provocation politique. A cela s'ajoutait une attaque directe contre les bienséances: Larive et Mme Saint-Huberti s'étaient vus semoncer par les gentilshommes de la chambre du roi à leurs premières tentatives; on ne devait montrer ni des cheveux sans poudre, ni des bras nus. La transgression tient donc aussi à ce que le costume antique dégage les parties du corps que le vêtement classique recouvrait. Il avait valeur d'une transgression idéologique et politique. Talma sut jouer sur une confusion délibérée du combat politique, du combat esthétique, de la transgression morale et religieuse et de l'ambition personnelle, comme on voit tout au long de ses démêlés avec les Comédiens – Français: la toge le marquait, le démarquait de ses camarades, lui que la stricte hiérarchie des emplois cantonnait dans les seconds rôles. Par la suite, après l'installation de Talma au Théâtre de la République, le jeu de la concurrence contraignit les comédiens du Théâtre de la Nation à s'aligner sur ces réformes [...] On joue des pièces à sujet historique mais on sait qu'on vit un moment historique et que, vêtus de la toge, les comédiens égalent les Français aux anciens Romains: c'est une révolution au sens propre¹¹.

En procédant à une reconstitution historique, Talma met à distance la mise en scène classique et souligne sa volonté de reléguer l'ancien régime théâtral dans un passé obsolète. Les costumes de cour, portés jusqu'alors sur scène, deviennent ainsi des reliques de musées et le symbole d'un régime passé que l'on ne peut désormais reconstituer que sur scène.

Cependant, parler d'avant-garde pour une telle réforme est une relecture *a posteriori* des événements révolutionnaires et du mythe, comme si Talma avait eu conscience de déterminer un moment de l'Histoire du théâtre en portant la toge romaine. Le propos de Pierre Frantz suggère également

¹⁰ FRANTZ, Pierre, *Ibid.*, p. 111-113.

¹¹ TALMA, *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, [1825], Paris, Desjonquères, p. 37.

que le bouleversement du costume introduit une rupture consciente dans l'histoire de la scénographie. Quand Talma rédige ses *Réflexions sur Lekain* en 1825, il prétend lui-aussi avoir imposé consciemment une forme de modernité esthétique, alors que plus de trente ans se sont écoulés depuis la Révolution Française et les querelles divisant les comédiens. En reconstituant l'histoire des innovations tentées par ses prédécesseurs et abouties au cours de sa carrière, Talma fait coïncider son désir de réforme du costume avec les bouleversements politiques concomitants. On assiste ainsi à une réécriture de l'histoire qui participe grandement de la mythographie, comme si Talma avait eu une conscience aigüe, à l'heure des bouleversements révolutionnaires, d'être un acteur d'avant-garde, alors que sa réforme ne faisait que suivre un mouvement plus général, déjà amorcé par Lekain avant lui. Talma le reconnaît lui-même quand il écrit:

Lekain n'aurait pu surmonter tant de difficultés: le moment n'était pas venu. Aurait-il hasardé les bras nus, la chausse antique, les cheveux sans poudre, les longues draperies, les habits de laine? Eût-il osé choquer à ce point les convenances du temps? Cette mise sévère eût alors été regardée comme une toilette fort malpropre et surtout fort peu décente. Lekain a donc fait tout ce qu'il pouvait faire, et le théâtre lui en doit de la reconnaissance. Il a fait le premier pas, et ce qu'il a osé nous a fait oser davantage¹².

La réforme du costume imputée à Talma correspond en effet à une évolution plus générale de la mode, antérieure à la Révolution. L'apparition des toges romaines à la scène comme à la ville relève en effet d'un phénomène de mode vestimentaire, plus que d'une réforme esthétique profonde¹³. Talma a donc su donc tirer parti de ce goût passager, pour le transformer en véritable *révolution* esthétique. Il joue des interactions possibles entre le monde de la mode et le monde de l'art en adaptant les goûts volages du public révolutionnaire à la scène. L'avant-garde révolutionnaire proposée par Talma n'est peut-être aussi qu'un phénomène de mode, tout aussi éphémère.

Le tragédien, cité dans toutes les histoires du costume comme celui qui assure la transition d'une scénographie classique à une scénographie

¹² «La vogue de l'Antiquité classique redonna toute sa valeur aux silhouettes élancées et aux lignes verticales, mais ce fut là une mode éphémère qui ne dura que trois ans, entre 1800 et 1803. Elle fut supplantée par la vogue égyptienne et orientalisante, née à la suite des expéditions napoléoniennes en Egypte. Un temps, toutes les têtes furent enturbannées et on ne vit que des manches «à la mamelouk». Puis ce fut le tour de l'Espagne, lorsque Napoléon envahit la péninsule ibérique: décorations et accessoires hispanisants ornèrent curieusement les vêtements à l'antique.» LAYER, James, *Histoire de la mode et du costume*, Paris, Thames and Hudson, 1990, p. 156.

¹³ JULLIEN, Adolphe, *Histoire du Costume au Théâtre*, op. cit., p. 306-307.

romantique, est même devenu un repère nécessaire aux historiens pour dater l'apparition des premières innovations scéniques. Pourtant, Talma n'est qu'un des maillons d'une évolution scénographique qui se fait de façon beaucoup plus progressive et moins brutale que les historiens semblent le suggérer. Adolphe Jullien consacre ainsi un chapitre entier à Talma dans son *Histoire du costume au Théâtre*:

Le lundi 30 mai 1791, jour anniversaire de la mort de Voltaire, les deux théâtres rivaux donnèrent une représentation de *Brutus*. [...] Monvel jouait Brutus; Talma, Titus: tous deux apportèrent dans leur costume une extrême vérité. Ce dernier se fit couper les cheveux sur le modèle d'un buste romain. Lorsqu'il parut, le public, dont il avait fait l'éducation, l'accueillit par plusieurs salves d'applaudissements. Huit jours après, tous les jeunes gens de Paris avaient les cheveux coupés court, et de cette soirée data la mode de se coiffer *à la Titus*¹⁴.

Une première erreur se glisse déjà dans cette belle reconstitution mythographique, où l'on voit comment les historiens écrivent l'histoire. Talma est bien apparu en toge romaine dans le *Brutus* de Voltaire, mais en interprétant un tout petit rôle, celui de Proculus, et non celui de Titus, beaucoup plus important dans la pièce. C'est peut-être même ce caractère secondaire du rôle qui explique le désir de Talma de se faire remarquer et de se distinguer en adoptant un costume inattendu. L'historien établit un lien direct entre la coiffure adoptée par Talma et la mode d'une coiffure «à la Titus», Jullien imaginant que les jeunes gens à la mode ont voulu immédiatement imiter le comédien.

B. La peinture comme modèle d'avant-garde spectaculaire

En définitive, Talma n'a pas vraiment innové en introduisant la mode antique sur la scène française, puisqu'il n'a fait qu'imiter le travail des peintres néo-classiques de l'école de David, dont les œuvres réhabilitaient des formes antiques oubliées. En effet, Talma a construit sa notoriété en s'associant avec des artistes issus d'autres disciplines que la sienne. C'est également en cela qu'il est un artiste d'avant-garde, choisissant de rompre avec le théâtre institutionnel pour aller puiser dans d'autres formes artistiques. Dans ses *Réflexions sur Lekain*, Talma insiste sur ce travail de collaboration artistique qu'il a entretenu avec les peintres tout au long de sa carrière, en soulignant l'importance de la référence picturale dans la fabrique de l'acteur moderne; il se présente ainsi comme l'instigateur principal des réformes de la scène:

¹⁴ TALMA, *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, éd. cit., p. 36-37.

Lekain ne parvint à faire disparaître qu'en partie le ridicule des vêtements que l'on portait alors au théâtre, sans pouvoir établir ceux qu'on y devait porter. A cette époque, cette science était tout à fait ignorée, même des peintres. [...]Ce n'est que lorsque notre célèbre David parut, qu'inspirés par lui, les peintres et les sculpteurs et surtout les jeunes gens parmi eux, s'occupèrent de ces recherches. Lié avec la plupart d'entre eux, sentant toute l'utilité dont cette étude pouvait être au théâtre, j'y mis une ardeur peu commune. Je devins peintre à ma manière; j'eus beaucoup d'obstacles et de préjugés à vaincre, moins de la part du public que de la part des acteurs; mais enfin le succès couronna mes efforts, et sans craindre que l'on m'accuse de présomption, je puis dire que mon exemple a eu une grande influence sur tous les théâtres de l'Europe¹⁵.

Cette dernière réflexion montre comment Talma échafaude son propre mythe d'acteur d'avant-garde, en s'attribuant *a posteriori* l'initiative des réformes scénographiques. Surtout, ce propos montre que le comédien parvient à rompre avec la tradition en sortant de ses prérogatives d'acteur, et en exerçant d'autres disciplines que la sienne. La phrase énumère les obstacles que le jeune comédien a dû surmonter pour imposer cette réforme, en se faisant successivement historien, chercheur puis peintre, mais jamais comédien. Talma insiste en particulier sur l'hostilité dont font preuve les autres acteurs à l'égard de ses réformes, tandis que le public est déjà prêt à les accepter. Il étend même la portée de ses innovations à l'ensemble des scènes européennes, et insiste ainsi sur le rayonnement «universel» de ses audaces esthétiques. On voit ainsi comment Talma se présente, *a posteriori*, comme une figure de l'avant-garde théâtrale et comment le comédien construit lui-même son mythe d'acteur moderne.

Afin de comprendre la place particulière de l'acteur dans l'avant-garde artistique, nous souhaiterions attirer l'attention sur un tableau, dont la composition témoigne de la place centrale prise par l'homme de théâtre à l'époque révolutionnaire. Il s'agit de la *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*¹⁶, exposé en juillet 1798 au Salon des artistes français, où Talma est représenté au milieu d'une nouvelle génération d'artistes d'avant-garde. Un regard sur cette œuvre nous révèle notamment comment Talma s'est approprié les vertus et l'aura du peintre pour les transposer dans le champ théâtral, comment les liens tissés entre théâtre et peinture ont permis à la vedette d'esquisser les contours d'une scénographie moderne et d'ouvrir de nouvelles perspectives dans le champ théâtral. A travers ce tableau de Boilly, le spectateur pénètre dans le sanctuaire privé et mystérieux où

¹⁵ Louis-Léopold Boilly, *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*, musée du Louvre.

¹⁶ Voir à ce sujet, le catalogue de l'exposition sur *Le Portrait dans les collections des musées Rhône-Alpes*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, [chapitre «Remarques sur les spécificités historiques et stylistiques du portrait sous la Révolution»].

se façonne l'œuvre d'art: l'atelier du peintre. Ce tableau, qui réunit les principaux artistes de l'avant-garde artistique post-révolutionnaire, ne donne pas à voir le peintre au travail (comme dans *les Ménines* de Vélasquez par exemple), mais il montre plutôt le créateur, parvenu au rang de bourgeois respectable. Ces artistes sont en effet représentés à la façon de notables parvenus, et dans l'attitude de bourgeois sûrs de leur légitimité.

La composition de la toile laisse apparaître deux ensembles: dans la partie gauche, une série de convives sont réunis autour d'Isabey qui leur montre sa dernière toile (il s'agit essentiellement de peintres, sculpteurs, graveurs et architectes) ; dans la partie droite du tableau, un second groupe d'artistes s'adonne à une conversation libre, et ne se semble nullement préoccupé de l'œuvre d'Isabey (là encore, les représentants des Beaux-Arts sont majoritaires; on y reconnaît en particulier le peintre de l'œuvre). Ces personnalités sont réunies sans fonction apparente, comme les membres d'une société ou d'un club. Le portrait de groupe fait ainsi apparaître une fraternité nouvelle entre les arts sous la forme d'une réunion mondaine. En ce sens, le tableau illustre la conception nouvelle du champ artistique issue de la Révolution, pour laquelle un regard fondé sur la hiérarchie des genres artistiques ne convient plus¹⁷. C'est ici une nouvelle catégorie d'artistes qui est représentée. On ne peut plus véritablement parler de néo-classicisme, mais on ne peut encore parler d'école romantique. Cette représentation se situe dans un entre-deux esthétique; entre modernité et tradition, puisque ces artistes sont représentés en dandys, et arborent même le costume du bourgeois parvenu, qui a acquis une reconnaissance institutionnelle. Entre rupture et continuité, ce tableau amorce une forme de restauration artistique avant l'heure, où les artistes ne sont plus représentés comme des révolutionnaires, mais comme des modèles institutionnels. Un champ artistique nouveau, où théâtre et peinture sont intrinsèquement liés, se dessine et prend son autonomie.

Or, deux comédiens se cachent dans ce tableau: Talma, et Baptiste l'aîné, autre acteur de la Comédie Française, au moins aussi célèbre que Talma en son temps¹⁸. Mais Talma se trouve présent dans la partie droite

¹⁷ Voir à ce sujet, le catalogue de l'exposition sur *Le Portrait dans les collections des musées Rhône-Alpes*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, [chapitre «Remarques sur les spécificités historiques et stylistiques du portrait sous la Révolution»].

¹⁸ Néanmoins, les arts plastiques sont représentés en majorité puisque, sur la trentaine d'artistes présents, on distingue dix-sept peintres, trois graveurs, trois sculpteurs, trois architectes, un compositeur, un tragédien, un comédien, un chanteur et un homme de lettres. Nous renvoyons, à ce sujet, à l'ouvrage de CHENIQUE, Bruno, «L'atelier d'Isabey: Fraternité des arts et fraternisation des genres», extrait du catalogue de l'exposition *Girodet et l'atelier de David : Au-delà du maître*, Paris, Somogy, 2005, p. 116.

de la composition, parmi les artistes qui ne semblent guère s'intéresser au tableau qu'Isabey expose à ses convives. Il est placé au centre du deuxième groupe réuni autour d'une table, éclairé par une percée de jour venant de la partie supérieure droite. C'est vers cette lumière que le jeune tragédien semble lever les yeux. Talma a l'air grave, absorbé dans son for intérieur, et son attitude s'apparente même à une forme de détachement. Mépris, indifférence ou mélancolie, Talma est à la fois présent et absent au milieu des autres dans une attitude caractéristique de l'*ethos* romantique. Le comédien est peint en sujet conscient de sa singularité au milieu du monde, toujours seul, même s'il est entouré. En cela, sa posture est bien plus moderne que celle de ses condisciples. L'attitude de Talma est significative à cet égard: elle pourrait constituer un portrait détaché, et non le morceau d'un puzzle comme la plupart des études de tableaux réunissant plusieurs personnages.

Quant à Baptiste l'aîné, il trône devant le reste de l'assemblée, au centre. Il est exactement placé à l'avant-garde du tableau, et se détache considérablement du reste de l'assemblée, regardant cette réunion d'un sourire ironique. Le comédien est représenté ici en figure de restaurateur ; après s'être fait remarquer par son engagement politique sous la Révolution, le comédien assoie désormais sa célébrité en s'affichant comme l'artiste officiel du régime, trônant au milieu des peintres. De plus, ces artistes «modernes», réunis en une sorte de Panthéon, s'inscrivent aussi dans une continuité avec les maîtres du passé représentés sur les murs de l'atelier, dans des médaillons. Il semble que cette génération d'artistes révolutionnaires se doive de renouer avec le passé pour asseoir sa légitimité esthétique.

Jusqu'alors, la peinture était maîtresse dans le système des Beaux Arts, mais Talma parvient à s'immiscer parmi les peintres, et à s'imposer comme un artiste visionnaire, affichant déjà l'attitude spleenétique propre au romantisme. Ses contemporains le représentent comme un novateur d'avant-garde, même si Talma a davantage été un imitateur des formes du passé. C'est encore l'avis de Jullien dans son *Histoire du costume* :

Novateur, Talma s'occupa avec un soin scrupuleux de la partie historique de son art. Il remonta aux sources, s'éclaira par les avis des antiquaires, des peintres, des statuaires. Lié de bonne heure avec les principaux artistes du temps, il demanda leurs conseils, étudia leurs tableaux, fouilla dans leurs portefeuilles. On le vit, assidu dans les bibliothèques, interroger les monuments des divers âges, et reporter ensuite sur le théâtre le résultat de ses études. Les amateurs, les propriétaires de riches collections se faisaient un plaisir de lui ouvrir leurs cabinets, de dérouler à ses yeux leurs trésors, qu'il devait reproduire à la scène dans une copie animée, en quelque sorte, par une seconde création.¹⁹

¹⁹ CHENIQUE, *op. cit.*, p. 310-311.

Jullien dit bien que Talma «reproduit» les modèles des peintres à la scène et en offre une «copie animée [...] par une seconde création», de même que Mme de Staël a pu dire de Talma qu'il était «une deuxième fois l'auteur» des pièces qu'il jouait. L'acteur reproduit, et répète ce qui a déjà été créé, peint ou écrit, mais en arrachant l'œuvre d'art à son caractère hiératique et figé. Il anime les chefs-d'œuvre des peintres et des dramaturges en Pygmalion des Beaux-arts. L'acteur ne se contente donc pas des ressources propres à son art pour plaire et se faire connaître. Il imite plus qu'il n'innove. En ce sens, les propositions de Talma constituent davantage une restauration esthétique qu'une révolution. Sa «réforme» du costume apparaît comme une initiative moderne et engagée, même si elle constitue aussi un retour à une théâtralité antique, où le comédien, loin de toute *mimésis*, «expose la nudité de son jeu»²⁰, sans interférence avec les réalités politiques.

II. Talma symbole de la tradition, ou pourquoi Talma n'a jamais été moderne.

A. Innovation ou réaction?

Si l'on considère l'entreprise de naturalisation du costume proposée par Talma en guise d'avant-garde scénographique, on constate qu'il s'agit finalement d'une opération de «dénudement», d'un retour à un statut rituel du comédien, ainsi que le suggère Denis Guénoun dans l'étude qu'il a consacrée au tragédien²¹. En effet, les réformes imputées à Talma possèdent un statut problématique parce qu'elles résident dans un retour à un modèle ancien, plus qu'elles ne constituent un bouleversement à part entière. Talma introduirait en quelque sorte une contre-révolution, un retour en arrière dans la tradition théâtrale, ou du moins la reconstitution imaginaire d'un théâtre du passé. Comme en témoignent les biographies citées précédemment, l'apparition de Talma, bras nus, a été considérée comme une démarche de rapprochement de la scène avec la nature et la réalité en général. Toutefois, abandonner l'habit de ses contemporains (perruques, rubans et chemise) pour adopter celui des Anciens, apparaît plus comme un éloignement du réel, un «désistement», qu'une véritable recherche de type mimétique. En choisissant la reconstitution plutôt que le costume de ses contemporains, Talma éloigne la scène d'une proximité

²⁰ DUPONT, Florence, *L'Orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, PUF, 2000, p. 124.

²¹ GUENOUN, Denis, «Le dénudement. Une invitation à la lecture de Talma», in *L'Exhibition des mots*, Paris, Circé, 1998, p. 61.

avec les événements qui se jouent hors scène. La scénographie prend ses distances avec les hommes et l'actualité politique contemporaine. L'initiative de la vedette peut alors être considérée comme une mise à distance du réel, qui le rapprocherait des Anciens plus que de ses contemporains révolutionnaires.

Talma parvient à faire croire qu'il est à l'origine du goût pour l'Antique; il est constitué en modèle là où, à l'origine, il n'était que l'élève. Il est présenté par la postérité comme un artiste révolutionnaire alors qu'il est possible de considérer ses innovations comme un retour à des formes théâtrales anciennes. Talma doit sans doute la modernité de son jeu à son travail sur le geste, le costume, la posture, et donc à son travail sur les modèles picturaux modernes, qui l'inscrivent néanmoins dans un schéma théâtral ancien:

A la faveur d'une idéologie nouvelle, qui permet de formuler et de justifier, mais aussi d'inspirer des pratiques théâtrales nouvelles, la dramaturgie du tableau dramatique a permis au théâtre de retrouver ce contact puissant avec lui-même sans lequel il ne pouvait réussir sa sortie du classicisme. [...] Si la parole était menacée de gel, le théâtre devait survivre par l'image, le geste et la musique. C'était la voie de l'émotion, reconquise dans sa fraîcheur par delà toute convention, en dépit du pathos et des effets de sidération mélodramatique²².

Talma semble donc renouer avec un âge d'or du théâtre. Par l'intermédiaire du tableau et des arts visuels, la vedette permet un retour à une forme primitive du spectacle vivant, où l'acteur apparaît presque nu, dépouillé de ses oripeaux. C'est ici l'enfance du théâtre qui est incarnée par Talma. C'est à ce titre que Florence Dupont a accordé une place particulière à la figure de Talma dans son essai polémique sur *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, pour montrer comment le théâtre français du XIX^e siècle s'est construit entièrement sur le modèle de la théorie aristotélienne. Talma appartient à ce que Florence Dupont appelle la «première révolution aristotélienne», marquée par deux phénomènes contradictoires: l'émancipation du comédien, qui devient citoyen, et sa soumission nouvelle à l'auteur. En effet, Talma est capable de choisir ses costumes, de réécrire ses rôles, de concevoir une distribution, à une époque où le pouvoir de l'interprète sur la fabrique théâtrale ne cesse de s'amenuiser. Réduit peu à peu à sa fonction d'interprète, l'acteur se résume à être un instrument, une enveloppe creuse investie par l'imaginaire de l'auteur, et surtout du metteur en scène, devenu la nouvelle vedette du théâtre:

²² FRANTZ, Pierre, *op. cit.*, p. 259.

La figure de Talma montre comment l'aristotélisme libéral, en ignorant toutes les contraintes du jeu et en refusant tout code théâtral, ne donne aucun statut à l'acteur. A chacun désormais, de justifier son existence individuelle: réduit à l'état de citoyen, il doit avoir du génie.

Devenus des hommes comme les autres, les acteurs cessent d'être de part en part possédés par leur profession; ils n'offrent plus sur scène une altérité fascinante que prolongeait l'étrangeté de leur costumes, de leurs perruques, de leur diction ou de leur geste²³.

Florence Dupont montre que les innovations de Talma font de l'acteur un homme comme les autres, quelqu'un qui joue comme on se comporterait dans la vie. En outre, Talma inscrit ses réformes dans un contexte qui affirme la primauté du texte sur la représentation théâtrale. Seuls quelques rares acteurs comme lui sont désormais capables de faire oublier le texte, et de reprendre le pouvoir sur le poète:

Un acteur comme Talma fait oublier le poète. Qui se souvient de l'auteur de *Manlius Capitolinus*? Talma reste une exception et, comme il ne fonde pas son jeu sur la tradition, mais sur la «vérité», il ne peut avoir de disciples. [...] La littérature a désormais fait main basse sur le théâtre. On lit Racine, Molière, Corneille. Et toute pièce jouée qui n'est pas d'abord un «grand texte» ne vaut rien.²⁴

Le génie déployé par Talma n'est pas théâtral, mais relève de l'imitation du réel, et ne peut donc servir de modèle dramatique aux générations suivantes. En effet, le jeu de Talma reste ancré dans son temps, dans une avant-garde suspendue, sans héritiers.

B. Talma post-moderne: l'acteur comme modèle académique

La carrière de Talma est considérée aujourd'hui encore comme un moment fondateur de l'esthétique théâtrale moderne. Son exemple permet de modéliser la fabrique de l'acteur, et de dégager les normes du parcours d'un comédien et de l'exceptionnalité artistique. Malgré tout, selon un mouvement chronique propre à l'histoire du théâtre, l'acteur d'avant-garde devient, avec le temps, le parangon d'une nouvelle tradition. Il suffit de lire les propos de Louis Jouvet dans les années 1930, pour s'apercevoir que Talma, qui incarnait l'avant-garde théâtrale au début du XIX^e siècle, s'est transformé en figure désuète, chantre de la tradition et de l'académisme théâtral:

²³ DUPONT, Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007, p. 112.

²⁴ DUPONT, Florence, *op. cit.*, p. 123.

Ce que faisait Talma me fait l'effet de la peinture de David; c'était certainement pompier et imbécile et ce devait être un type assez débrouillard. [...] Tout ce qu'on peut lire de lui est d'une imbécillité! Cela me crispe par rapport à d'autres qui ont eu beaucoup plus de science, de talent que lui. C'est un homme qui a été doué par la nature, mais quand on cherche à imaginer par exemple, le procédé de jeu d'un Lekain ou d'un Mounet-Sully, on se rend compte que l'art de Talma était du chiqué ; il jouait aux cartes avec le public, c'était un prestidigitateur de sentiments, au total, un cabot. [...]

Quand on lit ses réflexions, au bout d'un moment, on transpire; on se sent envahi par une humilité pénible; il n'y a pas d'issue, on se dit: ou c'est moi qui suis un imbécile, ou c'est lui. On conclut naturellement contre lui, mais c'est vrai. D'ailleurs, il n'y a pas de «Mémoires» de comédiens; ils sont toujours rédigés par des gens qui le font à leur place, ou bien ils écrivent eux-mêmes à la fin de leur carrière, quand ils ne jouent plus et qu'ils n'ont qu'un souci, raconter leur gloire et laisser le témoignage impérissable de leur carrière²⁵.

Dans cet extrait de ses cours au Conservatoire, il semble que Juvet rejette une tradition d'apprentissage désormais désuète, celle des mémoires sur l'art dramatique qui, jusqu'à l'invention du cinéma, constituait le seul mode de transmission pérenne d'un savoir théâtral. Pour Juvet, Talma a su faire illusion en son temps et passer pour un acteur d'avant-garde alors qu'il n'était qu'un cabot extrêmement doué.

Même sur le plan politique, la carrière de Talma a évolué vers une allégeance toujours plus grande au pouvoir politique, cautionnant le despotisme napoléonien en devenant le tragédien officiel de Napoléon. A ce titre, Talma peut être considéré comme un acteur d'avant-garde au sens militaire du terme: placé aux premières lignes des conquêtes napoléoniennes. Il accompagne l'Empereur lors de ses déplacements diplomatiques à Erfurt, pour impressionner les autres monarques en représentant les tragédies de Corneille, Racine et Voltaire. Talma est constitué en double théâtral de l'Empereur, redoublant sur scène les victoires impériales. Même après la chute de Napoléon, Talma demeure premier tragédien du Théâtre français, en dépit de ses accointances avec l'Empire, comme si l'acteur était détaché de tout engagement politique, et ne menaçait finalement en rien le pouvoir. Talma, l'acteur scandaleux de la Révolution, n'est plus qu'un pantin de la Restauration, capable de se grimer en despote, sans jamais en avoir le pouvoir et l'autorité.

En définitive, la tension propre à toute carrière artistique entre modernité et tradition ne relève pas d'une stricte opposition entre les principes du passé anéantis et ceux du futur. Pour comprendre la rupture symbolique

²⁵ JOUVET, Louis, *Tragédie classique et théâtre du XIX^e siècle*, extraits des cours de Louis Juvet au conservatoire (1939-1940), Paris, Gallimard, NRF, 1968, p. 21-22.

de 1789, l'historien François Furet a montré comment l'interprétation et la relecture des événements comme une succession d'actes révolutionnaires, avait certainement influencé et modifié le cours des choses, ce qui ne signifie pas pour autant que ces différents épisodes étaient véritablement révolutionnaires²⁶. De même, il serait absurde de considérer que Talma, contemporain de la Révolution, aurait introduit une rupture radicale et consciente entre modernité et tradition théâtrale. La notion de rupture esthétique ne suffit pas pour considérer la situation d'ensemble, et comprendre le bouleversement plus profond qui se jouait à l'époque sur l'ensemble des scènes européennes, et qui allait trouver son aboutissement dans le drame romantique. Ce qui est vrai de la Révolution française, l'est également de la question de l'avant-garde théâtrale, qui veut toujours «rompre» avec le passé et la tradition. On peut alors s'interroger, à l'instar de Bruno Latour, sur la validité de cette rupture esthétique, et sur la pertinence de cette notion de modernité qui ne semble de mise aujourd'hui où l'on est sorti de l'illusion de faire de l'avant-garde:

Le modernisme comme interprétation de l'histoire européenne est éventé. Toutes les positions d'avant-garde se trouvent prises à contre-pied. Mais cela n'a nullement pour conséquence de nous obliger à être réactionnaires – ce qui reviendrait, comme avec le modernisme, à rester fasciné par le passé. Non, la fin de cette parenthèse nous permet de nous intéresser *enfin* au contemporain et même peut-être, pourquoi pas? à l'avenir. Mais cet avenir sera fait d'attachements et d'explicitations et non plus d'émancipations et de détachements²⁷.

On peut ainsi considérer que Talma n'a jamais été véritablement moderne, puisqu'il a construit un nouvel avenir théâtral, en restant attaché aux formes du passé. Talma représente aujourd'hui la tradition théâtrale française par excellence, en tant que figure historique de la Comédie-Française. Pourtant, Talma a pu paraître en son temps, et en particulier au début de sa carrière, comme un comédien d'avant-garde. Il a donc représenté, en son temps, une forme de modernité esthétique, même si les nouveaux usages qu'il a mis en vigueur sont ensuite rentrés dans les mœurs théâtrales pour devenir à leur tour le symbole de la tradition.

Le souvenir de Talma plane encore aujourd'hui sur la Comédie Française, et sa statue, pensive, méditant son prochain rôle, trône dans le couloir du théâtre qui mène aux loges des sociétaires. Toutefois, cette statue n'est

²⁶ FURET, François, *Penser la révolution française*, Gallimard, Paris, 1978.

²⁷ LATOUR, Bruno, «Qu'est-ce qu'un style non-moderne?», in *La parenthèse du moderne*, Catherine Grenier dir., actes du colloque, 21-22 mai 2004, éditions du Centre Pompidou, Paris 2005, p. 46.

plus au centre de la maison de Molière, dans le hall d'honneur, comme elle l'avait été tout au long du XIX^e siècle. La nouvelle place attribuée à la statue de Talma incarne parfaitement la fonction symbolique de cet acteur dans l'histoire du théâtre français: un acteur qui appartient à l'institution, qui représente la tradition par excellence, mais qui demeure néanmoins à côté, à la marge, parce qu'il a su se détacher de tout stéréotype et de tout académisme, en proposant une autre théâtralité et une autre scénographie. Talma montre que la carrière d'un acteur, son évolution, sa capacité à proposer d'autres formes et à s'adapter aux bouleversements politiques, permettent de faire dialoguer en un seul et même corps, et sans conflit, tradition et avant-garde.

Festejos no Porto pelos casamentos dos príncipes D. João com D. Carlota Joaquina de Bourbon e de D. Mariana Vitória com D. Gabriel de Bourbon

Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves
CEPESE. Universidade do Porto

1. Introdução

O duplo casamento efectuado em 1785 entre dois filhos de D. Maria I (1734-1816/1777-1816) e do rei consorte D. Pedro III (1717-1786), o infante D. João (1767-1826) e a infanta D. Mariana Vitória Josefa (1768-1788), com dois membros da Casa Real de Espanha, respectivamente a infanta D. Carlota Joaquina de Bourbon¹ (1775-1830), filha dos Príncipes das Astúrias², e o infante D. Gabriel António Francisco Xavier de Bourbon (1752-1788), filho do rei de Espanha³ Carlos III (1716-1788) e da rainha Maria Amália da Saxónia (1724-1760), motivaram grandes festejos nos dois reinos peninsulares⁴.

Nas manifestações de júbilo de 1785, que se inserem no designado «cycle humain individuel de la famille régnante»⁵ (Martine Boiteux), encontramos a permanência do esquema da festa barroca. Esta, cujo mecanismo político/artístico se estruturou a partir do Renascimento – com formas herdadas do passado romano e medieval – encontrou nos séculos XVII-XVIII, as épocas da sua total identificação com o poder. O rei, e por extensão a família real, é o actor/espectador por excelência de um ritual complexo, que o mitifica

¹ PEREIRA, Sara Marques – *D. Carlota Joaquina Rainha de Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008; CASSOTTI, Marsilio – *Carlota Joaquina. O Pecado Espanhol*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009.

² Futuro Carlos IV (1748-1819), rei de Espanha de 1788 a 1808, casado com Maria Luísa de Parma (1751-1819).

³ Rei de Nápoles de 1734 a 1759 e rei de Espanha de 1759 a 1788.

⁴ FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. – Formas de arte efêmera no duplo consórcio Bragança-Bourbon em 1785, in *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Ciências e Técnicas do Património*, I Série, vol. III. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, p. 95-108; idem – O sagrado e o lúdico em movimento: procissões e cortejos nos festejos do Duplo Consórcio de 1785, in *Poligrafia*, nº 11/12. Arouca: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, 2004/2005, p. 9-33.

⁵ Fêtes et traditions espagnoles à Rome au XVII siècle, in *Barocco Romano e Barocco Italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*. Roma/Reggio Calabria, 1985, p.

perante uma nobreza dependente da sua liberalidade grandiosa⁶, e um povo quase ausente do seu quotidiano e que apenas o vislumbra. Pela festa, consequência de motivações diversas⁷ – nascimento, casamento, aniversário, morte, entrada pública, coroação, vitória militar – o monarca torna-se num objecto de culto. Lugar tenente de Deus na terra, e a quem Deus designa como «divino», no conceito de Jaime I (1566-1625), rei da Escócia (1567-1625), da Inglaterra e Irlanda (1603-1625), expresso no *Basilikon Doron* (Edimburgo, 1599)⁸, o soberano vai ser o centro da festa barroca, metamorfoseando-se, por vezes, numa divindade – Febo-Apolo/Luís XIV (*Ballet royal de la Nuit*, dançado pelo rei em 1653)⁹ – ou presidindo a um Olimpo familiar, como Jean Nocret (1615-1672) representa Luís XIV (1638-1715) e a sua família.

A festa, como imagem do poder, reproduz-se no *Ancien Régime* nos diversos poderes que o constituem, com programa e impacte proporcional à importância do motivo festivo; da mesma forma, o espectáculo/imagem do poder, que atingiu o modelo acabado no Barroco, será mantido nos séculos seguintes com as diferenças próprias de cada época, com momentos de grande esplendor.

Referidas as motivações, várias questões se levantam em relação à festa barroca relacionada com o poder¹⁰ centrada no mundo português. Se a capital, e principalmente o lugar onde está a corte, é o espaço onde se realizam as principais festividades, estas vão ter repercussão em todo o território. Numa época em que os monarcas quase não se deslocavam, restringindo as suas saídas a uma área limitada à volta da capital, aos espaços das caçadas e excepcionalmente a locais de peregrinação e termas,

⁶ «La cour, lieu où se distribuent les faveurs et les pensions...». APOSTOLIDÈS, Jean-Marie – *Le Roi-Machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981, p. 50.

⁷ «Les entrées princières, les arrivées de personnages notables, les événements familiaux de la vie du souverain, les traités de paix, et de multiples autres occasions offraient également au peuple de remarquables spectacles.». MUCHEMBLED, Robert – *Culture Populaire et Culture des Élités dans la France Moderne (XV-XVIII siècle)*. Paris: Flammarion, 1978, p. 173.

⁸ STRONG, Roy – *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, p. 158.

⁹ BEAUSSANT, Philippe – *Les plaisirs de Versailles. Théâtre et musique*. Paris: Fayard, 1996, p. 501.

¹⁰ FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. – O «Magnífico Aparato»: formas da festa ao serviço da Família Real no século XVIII, in *Revista de História*, vol. XII. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1993, p. 155-220; idem – O «Magnífico Aparato»: formas da festa ao serviço da Família Real no século XVIII. Porto: Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, Coleção «Registos da História», nº 11, 2001.

os momentos festivos serviam para unir todo o território europeu e as colónias à volta da Família Real, reforçando assim a ligação «natural» entre vassallos e os seus soberanos. O despoletar de todo o processo festivo, após a chegada da carta régia que o anuncia, é promovido pelas autoridades locais (Senado da Câmara, Provedor da Comarca, autoridades eclesiásticas e militares) que, além de serem os principais organizadores do programa, vão motivar outras instituições (academias e irmandades) e particulares (nobreza e negociantes estrangeiros), a participar com outras realizações. O programa era constituído por festas religiosas (tríduos, missas, vésperas, procissões) e profanas (touradas, cortejos, representações teatrais, música e canto, danças e bailes, serenatas, encamisadas, cavallhadas, banquetes e refrescos, luminárias, fogo de artifício), que tinham como palco preferencial o mundo urbano, tanto nos seus espaços abertos (praças, ruas, jardins), como nos espaços fechados (igrejas, palácios, teatros).

Apontadas algumas das questões relacionadas com a festa, todas elas constituindo um frutuoso campo de estudo, queremos ainda referir que para a sua concretização são mobilizados escritores, poetas, pintores, escultores, cenógrafos, costureiros, entre outros criadores, assim como artistas e artífices, menos conhecidos, contribuindo todos, através dos seus textos e das montagens efémeras, para a glória do motivo festejado, para a afirmação da sua vassalagem, e para, no tempo festivo, uma parte da população se esquecer das dificuldades de um quotidiano.

Toda esta realidade se repetiu nas festividades de 1785 que, ultrapassando Lisboa/Vila Viçosa-Madrid/Aranjuez, os principais locais em que foram vividas, se estenderam do Minho ao Maranhão¹¹. O Porto, sendo a cidade «depois da capital, a mais illustre do Reino pela sua opulência e grandeza», aproveitou, através da festa apologética do poder, para mais uma vez mostrar a «lealdade e amor, que sempre tributou aos seus Soberanos».

2. Festejos no Porto (11 a 29 de Junho de 1785)

Ainda que o duplo consórcio se tenha realizado entre Março/Abril de 1785, só em 10 de Junho é que o Corregedor e Provedor da Comarca do Porto, Francisco de Almada e Mendonça (1757-1804)¹², recebeu a carta régia, pela qual era informado dos «Augustos Desposorios dos Sereníssimos

¹¹ FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. – Formas da arte efémera..., p. 99.

¹² Francisco de Almada e Mendonça foi nomeado para Corregedor e Provedor da Comarca do Porto, pela Carta Régia de 2 de Março de 1784. FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. – *O Porto na Época dos Almadás. Arquitectura. Obras Públicas*, vol. I. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1988, p. 43.

Infantes», e na qual se solicitava que fosse dado conhecimento da «alegre noticia» ao Senado da Câmara, e se recomendava que se fizessem «aquellas demonstraçoens de jubilo, que a fidelidade dos pòvos costuma manifestar em semelhantes occasiões.»¹³.

Temos também a informação que na vereação de 11 de Junho¹⁴, foi lida a carta da rainha, de 12 de Abril, em que participava os casamentos – «Não se póde assás explicar o alvoroço, com que foi recebida esta noticia pelo Senado, Corpo representativo d’huma cidade, que sendo, depois da capital, a mais illustre do Reino pela sua opulencia e grandeza, ainda o he mais pela lealdade e amor, que sempre tributou aos seus Soberanos».

«Registo da Carta Regia que Sua Magestade escreveo ao Senado da Câmara sobre a concluzam dos felices desposorios dos Sereníssimos Infantes.

Juiz, Vereadores, e Procurador da Camara da cidade do Porto. Eu a Rainha vos ínvio munto saudar. Havendo ajustado com El-Rey Catholico meu bom Irmaõ, e Thio os matrimonios do Infante Dom Joam meu muito amado, e prezado Filho, a a Infanta Dona Carlota Joaquina filha do Principe das Astúrias, e Neta do mesmo Rey Catholico; e o da Infanta Dona Mariana Vitoria, minha munto amada, e prezada Filha com o Infante Dom Gabriel Filho do sobredito Monarca: E tendo-se felizmente concluído os referidos Matrimónios, houve por bem, que logo se vos participasse à noticia destes plauziveis sucessos, tendo por certo o contentamento, que elles receberam os Meus Vassallos, e esperando, que o festejeis com aquellas plauziveis demonstraçoens, que sam proprias do vosso zello, e fidelidade, em tudo o que he da satisfaçaõ da Minha Real Família, e do bem commum destes Reinos. Escripto no Palacio de Nossa Senhora da Ajuda em doze de Abril de mil settecentos e oitenta e cinco = Rainha = Para o Juiz, Vereadores, e Procurador da Câmara da Cidade do Porto = lugar do sello = Pela Rainha. Ao Juiz, Vereadores, e Procurador da Câmara da Cidade do Porto».

O Senado, como principal responsável pelos festejos, nessa mesma sessão, determinou as principais iniciativas que deveriam ser realizadas: saída do bando, na forma do «estillo», para os três dias de repiques e luminárias nas respectivas noites; armação da Sé, com a maior pompa, para no dia 19 de Junho (domingo), ser cantada missa, com sermão seguindo-se da parte de tarde o *Te Deum Laudamos*, findo o qual sairia uma procissão, que percorreria o tradicional trajecto da procissão do Corpo de Deus. Para esta função exigia-se a melhor música, e as ruas, por onde passaria a procissão, deveriam ser cobertas com toldos. Para esta cerimónia religiosa o Senado enviou cartas ao Bispo e Cabido¹⁵. Decidiram ainda promover:

¹³ Segundo Suplemento á Gazeta de Lisboa., nº XXVIII, 1785, Julho. 16.

¹⁴ Arquivo Histórico Municipal do Porto (A.H.M.P.), Livro de Vereações 1784-1786, A-PUB/90, fl. 148-148v.

¹⁵ Carta escripta pelo Senado ao Excellentissimo e Reverendissimo Bispo deste Bispado sobre o mesmo assumpto.

Excellentíssimo, e Reverendíssimo Senhor. Sua Magestade por carta assignada pela Mesma Senhora, e que hontem recebemos, foi servida participar nos acharem-se felizmente concluídos os despozorios do Senhor Infante Dom Joam com a Senhora Infanta Dona Carlota Joaquina filha do Sereníssimo Príncipe das Astúrias, e da Senhora Infanta Dona Mariana Vitoria com o Senhor Infante Dom Gabriel filho de Sua Magestade Catholica: e como a noticia destes sucessos tam plauzíveis, e de tanta satisfaçam para a Real Família, para nós os seus fieis vassallos e para o bem commum do Reino he de hum geral contentamento, para o fazermos manifesto com a devida demonstraçam de nosso prazer, temos determinado três dias de luminarias, e no domingo dezanove do corrente dar a Deos as devidas graças se assim for do agrado de Vossa Excellencia com Missa de Circulo, Te Deum Laudamus, e Procisam no fim do enserramento do Santíssimo, na certeza de que faltando nos o splendor, com que Vossa Excellencia costuma fazer brilhantes estas acçoens, a que temos projectato se nam poderá ultimar com a pompa correspondente a hum objecto tam plauzível, e o nosso contentamento; sendo este motivo, porque se faz indispensável supplicarmos a Vossa Excellencia queira comprovar esta nossa dispoziçam: A que assim esperamos, lembrando da efficacia, e zello com que Vossa Excellencia nos tem ajudado a aplaudir outros sucessos igualmente gostozos; Ao daquella ocaziaõ, que possa manifestar o reverente obzequio, que a Vossa Excellencia protestamos. Deos guarde Vossa Excellencia. Porto em Camara honze de Junho de mil settecentos oitenta e cinco = Joam Manoel Guerreiro de Amorim Pereira = Manoel de Figueiroa Pinto = Joze Cirne de Sousa de Madureira = Diogo Leite Pereira de Mello = Carlos Vieira de Mello.»

Resposta

Illustrissimo Senhor: Com a maior vontade officiarei a Acçaõ de Graças, que Vossa Senhoria inventa fazer celebrar no dia dezanove do corrente mez, pela felicidade de estarem concluídos os Despozorios do Sereníssimo Senhor Infante Dom Joam com a Sereníssima Senhora Infanta Dona Carlota Joaquina filha do Sereníssimo Príncipe das Astúrias; e da Sereníssima Senhora Infanta Dona Mariana Vitoria com o Sereníssimo Infante de Hespanha Dom Gabriel filho de El rey Catholico: da mesma forma executarei tudo o mais, que ao do gosto de Vossa Senhoria; e o que for do seu serviço. Deos guarde a Vossa Senhoria muntos annos. Paço Episcopal em honze de Junho de mil settecentos oitenta e cinco. Bispo do Porto.

Carta escripta pelo Senado ao Reverendíssimo Cabbido da Sé.

Illustrissimo, e Reverendíssimo Senhor. Sua Magestade por carta assignada pela Mesma Senhora, e que hontem recebemos foi servida participar nos acharem-se felizmente concluídos os despozorios do Senhor Infante Dom Joam com a Senhora Infanta Dona Carlota Joaquina filha do Sereníssimo Príncipe das Asturias, e da Senhora Infanta Mariana Vitoria com o Senhor Infante Dom Gabriel filho de Sua Magestade Catholica. E como a noticia destes sucessos tam plauzíveis e de tanta satisfaçam para a Real Família, para nós os seus fieis vassallos, e para bem commum do Reino he de hum geral contentamento, para fazermos manifesto com a devida demonstraçaõ do nosso prazer, temos determinado três dias de luminarias, e no domingo dezanove do corrente dar a Deos as devidas graças, havendo missa de circulo, Te Deum Laudamus, e procissam no fim do enserramento do Santíssimo Sacramento: O que tudo participamos a Vossa Senhoria, para que seja servido concorrer com a sua assistência a fim de se ultimar esta açam com pompa correspondente a hum objecto tam plauzível no nosso contentamento. Deos guarde a Vossa Senhoria muntos annos. Porto honze de Junho de mil setecentos oitenta e cinco = Joam Manoel Guerreiro de Amorim Pereira = Manoel de Figueiroa Pinto = José Cirne de Souza de Madureira = Diogo Leite Pereira de Mello = Carlos Vieira de Mello.

Resposta

Illustrissimos Senhores, Juiz de Fora, Vereadores desta cidade. Para nam faltar huma só circunstancia, ao gosto com que pela terceira vês daremos a Deos as devidas graças, pelos felicíssimos consorcios de Suas Altezas, athe recebermos prezenemente huma

três noites de comédias públicas, «na casa delas», mandando-se chamar o seu empresário (Joaquim Ferreira de Veras, «impresario da Opra») para com ele se ajustar o preço; realizar-se-iam corridas de touros, em três tardes e na «praça actual deles», ajustando-se com o seu administrador o que em cada umas das tardes se lhe havia de dar, fazendo-se os carros necessários para a entrada. Por último, seriam feitas outras manifestações festivas que fossem consideradas necessárias.

Estas seriam as principais festividades a realizar, deixando-se ainda a possibilidade de outras manifestações por parte da Câmara e por parte de outros promotores, entre os quais se iria evidenciar o Bispo do Porto.

2.1. Saída dos Bandos

Deu-se início aos festejos, a partir do dia 11 de Junho, com a tradicional saída do bando para anunciar pela cidade, a «toque de caixas e clarins», o «fausto successo». O grupo, vestido de gala, era constituído: pelo porteiro da Câmara; pelo alcaide da cidade; seis negros; e dois timbaleiros, todos a cavalo.

DESPESA COM OS BANDOS. ARMADOR JOSÉ PEREIRA COELHO BANDEIRA
<p>«Rol de tudo o que fis por ordem do Ilustríssimo Senado O primeiro bando constou de 6 pretos e dous tinbaleiros todos de caballo ornados com boas sedas de ouro e prata e xapeos com boas plumas e as bestas com boas cachaceiras e cobertas tudo 12.000 o porteiro bem asiado com boas bandas na capa e lhe dei xapeo com plumas e lasso e cabeleira 1.200 para a pursisaõ três tabardo com bandas nas tres capas de boas sedas da fabrica brancas cada capa 800 reis, 2400 o segundo bando hum tinbaleiro e dois clarins a caballo tudo com as mesmas vistiduras do primeiro 4.800 o porteiro outra vês com o mesmo aseyo 1.200 para os três dias de touros os mesmos pretos todos e tinbaleiros ricamente asiados todos as tres tardes e no ultimo dia emthe a meya noute cada dia 800 reis, 24.000»¹⁶ Total da despesa: 45.600 réis</p>

nova occaziam de mostrarmos quanto nos he agradável o condescender com Vossas Senhorias, ficando promptos, não só para o que nos pede na sua carta, mas para todas aquellas acções, que se encaminhar a comprazer com Vossas Senhorias. Deos guarde a Vossa Senhorias muntos annos. Porto em Cabbido de doze de Junho de mil settecentos e oitenta e cinco. Chantre Álvaro Barboza de Albuquerque = António Martins de Sampaio = Manoel Pinheiro de Aragão.».

¹⁶ Arquivo Histórico Municipal do Porto (A.H.M.P.), Livro do Cofre 1785 (Julho -Setembro), A-PUB/1289, fl. 166.

Como resultado do pregão do primeiro bando fizeram-se na cidade os usuais três dias de luminárias, e «ao mesmo tempo houve hum repique geral de sinos». Um segundo bando percorreria a cidade para exortar os habitantes a porem novamente luminárias nas noites de 18 e 19, véspera «do dia da função da Igreja», e os responsáveis das igrejas para, naqueles dias, continuarem com os repiques.

2.2. Cerimoniais na Sé e procissões

As duas principais cerimónias religiosas foram promovidas pelo Senado da Câmara e por D. João Rafael de Mendonça (1717-1793), Bispo do Porto de 1771 a 1793. Este¹⁷, depois de convocar o «Senado da Câmara [...], Governador, Nobreza, Relação e Ministros, todo o Clero Secular e Regular», celebrou na Sé¹⁸ Missa Pontifical¹⁹. Foi cantado *Te Deum* com toda a solenidade, seguido de procissão²⁰.

No dia 19 de Junho, como tinha sido determinado pela Câmara, com a Sé ricamente ornada²¹, pelo armador Francisco António Braga, D. João Rafael de Mendonça, «officiou pontificalmente» com o Santíssimo Sacramento exposto. Terminada a missa foi recitada «huma eloquentíssima Oração» pelo reverendo padre mestre Dr. Bartolomeu Brandão, Eremita de Santo Agostinho. Da parte de tarde foi cantado um *Te Deum*²², da autoria «do famoso» David Perez (1711-1778), pelos melhores músicos da cidade, «divididos em dous numerosos coros, a que correspondia alternadamente o

¹⁷ Segundo Suplemento á Gazeta de Lisboa, nº XXIII, 1785. Junho.11.

¹⁸ «mandou armar a Igreja Cathedral, com o maior asseio, e muito fóra do costume pela riqueza das tapeçarias e sedas com que foi adornada: igualmente mandou chamar toda a Musica que dentro da cidade e seu termo se póde ajuntar, tanto de vozes, como d'instrumentos».

¹⁹ «estando o SS. Sacramento exposto até á tarde desse Domingo».

²⁰ «com o SS. Sacramento, que Sua Excellencia levou pelas ruas da cidade, acompanhando todo o Clero Secular e Regular da cidade, Nobreza, e demais pessoas, que costumão concorrer a simlhantes acções de graças: e recolhendo-se a Procissão, deo Sua Excellencia a bênção com o SS. Sacramento, e se concluiu a função da Igreja. Já Sua Excellencia tinha mandado passar avisos para três noites de luminarias a todo o Clero Secular e Regular, em cuja demonstração a cidade também acompanhou a Sua Excellencia, illuminando todas as suas casas; o que junto com a harmonia dos sinos, produzio três noites de completa alegria para aquella cidade, que fazia a mais excellente vista, com especialidade o Palácio de Sua Excellencia, torres e mais edifícios da Cathedral.».

²¹ «o qual fez ornar a Cathedral com tanto gosto, como riqueza, de sorte que sendo ella hum dos mais vastos Templos de Portugal, todo se cubrio de preciosas sedas.».

²² O reverendo António Ferreira de Azevedo, Mestre da Capela da Sé, pela música do *Te Deum*, recebeu 144\$000 réis. A.H.M.P., Livro do Cofre 1785 (Julho-Setembro), A-PUB/1289, fl. 163.

Corpo Capitular»²³. O Bispo levando o Santíssimo Sacramento²⁴, participou na procissão, acompanhado pelo clero secular – convocado por um edital de D. João Rafael de Mendonça – e pelo clero regular, este convidado pela Câmara, tendo percorrido as principais ruas da cidade, ricamente guarnecidas. Acompanhou a procissão o primeiro Regimento do Porto, que depois da procissão se ter recolhido à Sé deu três salvas «geraes» no largo da catedral²⁵.

2.3. *Espectáculos no Teatro do Corpo da Guarda*

Nos dias 20, 21 e 22 de Junho foi franqueado, «a toda a classe de pessoas», o Teatro do Corpo da Guarda, inaugurado em 1760, onde se representaram farsas «exquisitas» com danças alusivas à festividade. No dia 27 foi repetido o mesmo espectáculo «fazendo o Illustrissimo Corregedor insinuar às pessoas distintas, que nesse dia deixassem o Theatro livre ao povo, cuja atenção para com estes úteis membros da sociedade mereceu os louvores até das pessoas excluídas». Pelos espectáculos, o empresário «da Opra» Joaquim Ferreira de Veras, recebeu a quantia de 595\$200 réis²⁶.

2.4. *Cortejos e touradas na praça de touros da Torrinha*

Nos dias 24, 25 e 26 de Junho «se correrão touros»²⁷ na praça que existia no lugar conhecido por Torrinha, na freguesia de Cedofeita. Depois da entrada de João de Almada e Melo (1703-1786), Governador das Armas e das Justiças do Porto, o Senado, «que sempre assistio de gala em camarote determinado»²⁸, mandava dar início ao «festim» que, em cada um dos três dias, «se praticou na ordem seguinte»:

²³ «A todos estes actos assistio o Excellentissimo Bispo vestido de Pontifical, o Cabido paramentado, e o Senado de gala».

²⁴ «a pezar d'huma indisposição, que então padecia».

²⁵ Foi esta função hum dos actos mais magnificos e devotos, que se tem feito naquella cidade, cujos moradores juntos com o immenso povo que acudio dos contornos e provincias, fizerão tão grande concurso, que foi necessário guarnecer com soldadesca os lados da procissão para lhe abrir o caminho.».

²⁶ A.H.M.P., Livro do Cofre 1785 (Julho-Setembro), A-PUB/1289, fl. 163.

²⁷ «Dizem Veríssimo da Fonseca Telles, e Francisco Telles que elles supplicantes fizerão asistencia nos três dias dos touros no curro o primeiro para pintiadura de todas as figuras, e o segundo em hir nos mesmos dias no carro triunfante...». A.H.M.P., Livro do Cofre 1785 (Julho-Setembro), A-PUB/1289, fl. 191.

²⁸ «Recebemos do senhor Manoel Joze Gomes, Escrivão da Correição da Comarca trezentos trinta e seis mil reis que nos deu por ordem do Illustrissimo Senado da Camera pelo ajuste que fizemos das armaçoens dos carros e figuras, e camarotes nos dias dos festejos que fez o mesmo Senado para o que fizemos o presente que assignamos de como recebemos. Porto 26 de Julho de 1785. Plácido Lino dos Santos Teixeira. João dos Santos Teixeira». A.H.M.P., Livro do Cofre 1785 (Julho-Setembro), A-PUB/1289, fl. 148.

- entrada no campo de uma guarda militar de cem homens, com lanças na mão, vestidos com fardas verdes²⁹, os quais depois de reverenciarem o Senado, se dispersavam ao som de instrumentos bélicos;
- seguia-se a figura da Fama, a cavalo³⁰, ricamente vestida, recitando versos em louvor dos «Desporios, do Senado, e do Governador», sendo acompanhada de seis criados, bem montados e ricamente vestidos;
- entrava, depois, um carro puxado por quatro mulas, onde um chafariz, «d'excelente architectura», regava o terreiro, «para apagar o pó»;
- após o carro de aguardar entrava uma carroça de cinquenta palmos de altura, puxada por seis cavalos, ricamente arreados; este carro representava o Parnaso, onde se viam Apolo, as nove Musas, e outros «Deuses da Gentilidade», cantando «os vivas dos augustos Desporios», acompanhados de uma completa orquestra, que «com vestidos apropriados se achava collocada na falda daquelle monte»;
- seguia-se outro carro em forma de nau, ornada com vasos de flores artificiais, onde ia outra orquestra, e na câmara um trono com duas figuras alusivas «ao objecto da festividade»;
- retirados os carros, via-se no campo uma contradança de jardineiros, constituída por vinte participantes³¹, «vestidos do character que representavão», fazendo no meio do bailado uma arcada de flores composta de vinte e quatro arcos.

Terminado o bailado, entrava o neto, a cavalo, ladeado dos vaqueiros e capinhas, e depois o toureiro, fazendo ambos ao Senado «as cortezias de costume». Finda esta cerimónia dava-se início à tourada³².

Nos três dias de touradas apareceram no curro várias máscaras – «muitas causarão admiração pello seu asseio, riqueza, e character próprio» e outras «pela sua galanteria» – que formaram «algumas danças ao som d'instrumentos»: uma de janízaros, «a mais vistosa»; uma de hotentotes,

²⁹ «feitas de propósito para este acto».

³⁰ «montada em hum soberbo cavallo bem ajaezado».

³¹ «Recebemos secenta e quatro mil reis que nos entregou o senhor Manuel Joze Gomes Pereira pertencentes à dança que fizemos no campo de touros nas festas que fes o Illustrissimo Senado da Camera cuja quantia hé para repartir por vinte pessoas que nella se occuparão a três mil e duzentos cada hum e por estarmos satisfeitos pasamos este para clareza que asinamos três de nós. Porto quinze de Julho de 1785. Bernardo António Ferreira de Amorim. Manoel Dias. Manoel Joaquim».

³² «ostentando o toureador e capinhas toda a destreza da arte».

com o seu rei «em hum carro»; e uma de mouros, «muito numerosa». No último dos três dias, a praça de touros foi iluminada, com cerca de três mil luzes, fazendo «huma excellente vista d'arcada».

No espectáculo de touros actuou Rodrigo Xavier de Almeida, que recebeu «doze moedas de ouro [...] por gratificação das tardes» que toureou³³. Nas touradas participaram quatro capinhas (Caetano Facaso, Francisco Leal, Amaro José de Zambuie e Jerónimo Rodriguez)³⁴, e nove forcados (Remizio José, Joaquim Ribeiro, Joaquim Xavier, Leandro Pereira, Francisco Crespo, Vicente Palhaça, Bernardo Sucena, António dos Reis e Manuel Carvalho)³⁵.

Na última noite de touros o curro foi iluminado, com perto de três mil luzes, «que fazião huma excellente vista d'arcada», trabalho executado por Vicente Gomes³⁶.

2.5. *Cavalhada*

A festividade «se coroou» com uma grande cavalhada, composta pela mocidade mais ilustre do Porto, o que «com as muitas luzes, harmonia das Orquestras, asseio dos carros triunfaes, danças, refrescos, mascaras, e versos que improvisamente se recitavão, nada deixava que desejar».

2.6. *Festividade do onomástico de D. Pedro III*

No noite de São Pedro, «em obsequio a El Rei Nosso Senhor», D. Pedro III, Francisco de Almada e Mendonça, «á sua propria custa», mandou repetir a iluminação. Nessa noite, onde «tudo se executou ainda com melhor direcção», entre o grande número de máscaras, distinguiu-se um rancho formado por uma «completa Orquestra, remeiros, e bandeiras», que se achava num escaler, «posto em sima d'hum jogo de carrinho, toldado de seda», «fingindo» um divertimento marítimo. O escaler estava guarnecido de muitos lampiões de cristal que, depois de iluminados «fazião hum efeito admirável». Em lugar de repetirem a cavalhada, fizeram outra no «genero de burlesco»³⁷.

³³ A.H.M.P., Livro do Cofre 1785 (Julho-Setembro), A-PUB/1289, fl. 142.

³⁴ A.H.M.P., Livro do Cofre 1785 (Julho-Setembro), A-PUB/1289, fl. 143.

³⁵ A.H.M.P., Livro do Cofre 1785 (Julho-Setembro), A-PUB/1289, fl. 144.

³⁶ A.H.M.P., Livro do Cofre 1785 (Julho-Setembro), A-PUB/1289, fl. 115.

³⁷ «que causou grande regozijo ao immenso numero d'espectadores que acudio: e estes divertimentos, que forão bastantemente completos, maiores haverião sido se huma chuva que repentinamente cahio lhes não tivesse obstado».

2.7. *Despesas com os festejos*

Os gastos dos festejos pagos pelo Senado foram avultados, encontrando-se documentada a despesa que foi feita, o que nos permite, além do conhecimento das verbas dispendidas, conhecermos os nomes dos participantes, directos ou indirectos, das festividades. Não procurando no âmbito deste trabalho sermos exaustivos em relação aos gastos, queremos chamar a atenção para alguns aspectos que consideramos de maior interesse.

O primeiro que queremos referir é o pagamento de propinas, a várias entidades e funcionários, que vão de 100\$000 réis a 20\$000 réis. A primeira quantia receberam entre outros: o Desembargador e Corregedor da Comarca (Francisco de Almada e Mendonça); o Desembargador e Corregedor do Crime (Manuel da Costa); o Juiz de Fora (João Manuel Guerreiro de Amorim Pereira); os vereadores (Manuel de Figueiroa Pinto, Carlos Vieira de Melo, José de Sousa Cirne, Diogo Leite Pereira); o Procurador da Cidade (Bento José Dourado); o Escrivão da Câmara (João Caetano Telo e Sousa). Quantias de 50\$000 réis pagaram-se ao Contador do Cofre (Manuel José da Fonseca Bagalhé); de 30\$000 réis receberam os almotacés (João Pedro Gomes de Abreu José Nunes de Matos); e finalmente quantias de 20\$000 réis foram dadas ao Agente da Câmara (João Duarte Lopes), ao Guarda da Câmara (Francisco José Ribeiro Guimarães), ou ao Guarda da Relação (Joaquim Manuel Teixeira)³⁸. O segundo é a oferta de caixas de doces na procissão de Acção de Graças às entidades oficiais e a alguns particulares, como é o caso de D. Ana Joaquina de Lancastre, mulher do Governador das Armas³⁹.

³⁸ A.H.M.P., Livro do Cofre 1785 (Janeiro-Junho), A-PUB/1288, fl. 1-2.

³⁹ A.H.M.P., Livro do Cofre 1785 (Julho-Setembro), A-PUB/1289, fl. 160-160v., 161-161v.

LISTA DE ALGUMAS VERBAS DISPENDIDAS⁴⁰

Ao empresário da Casa da Ópera, Joaquim Ferreira Veras – 595\$200 réis
 Ao «Palanqueiro» dos touros, Bernardo António Monteiro – 864\$000 réis
 Ao Mestre da Capela da Sé, pela música do *Te Deum*, reverendo António Ferreira de Azevedo – 144\$000 réis
 Ao armador, Francisco António Braga, pela armação da Sé – 159\$090 réis
 A José Pereira Rocha⁴¹, pela armação dos dois bandos – 45\$600 réis
 A Diogo José Leite e a Manuel João, alquiladores, pelas bestas par os dois bandos – 6\$500 réis
 A Custódio José Moreira e a António Ribeiro de Faria, negociantes, pelo aluguer das «linhajes» para os toldos – 96\$000 réis
 A Manuel José de Mendonça e companheiros por coserem e armar os toldos – 60\$000 réis
 A António da Cunha Freitas pelos paus par armar os toldos – 28\$800 réis
 A António Ribeiro da Silva Queirós, oficial do expediente do Senado, pela escrituração de todas as ordens para a função – 12\$800 réis
 A Francisco José Ribeiro Guimarães, guarda da Câmara – 9\$600 réis
 A Francisco José de Passos, alcaide da cidade, e a Miguel José Ribeiro, escrivão da vara, pela assistência aos dois bandos – 12\$800 réis (6\$400 réis para cada um)
 A Manuel José da Fonseca e Almeida, escrivão da almotaçaria, e a Silvestre de Almeida, meirinho, pela assistência aos dois bandos – 12\$800 réis (6\$400 réis para cada um)
 A Manuel José, a João José da Silva e a Francisco José Ferreira de Almeida Lemos, «embandeirados» pelo trabalho de levarem as bandeiras da cidade – 4\$800 réis (1\$600 réis para cada um)
 A António Rodrigues, a José Maria de São Boaventura, a José Esteves Soares Malta, a José Costa, a Leandro José Soares, e a António José dos Santos Leal, meninos do coro da Sé, pelo trabalho da função e procissão – 4\$800 réis (800 réis para cada um)
 A Manuel Luís da Costa e a Luís da Cunha de Melo, quadrilheiros do Senado – 7\$200 réis (3\$600 réis para cada um)
 A Domingos Gonçalves, a Manuel dos Reis de Oliveira, a Francisco Gonçalves de Oliveira, e a Domingos Ribeiro de Faria, quadrilheiros da Correição da Comarca, pelo trabalho da função – 14\$ 400 réis (3\$600 réis para cada um)
 A José Moreira, pregoeiro do Senado, pelo trabalho da função – 2\$400 réis
 A Gonçalo José Ribeiro, sineiro da Sé, pelo trabalho dos repiques e luminárias, nos cinco dias da função – 4\$000 réis
 A Manuel José Ferreira, moço da fábrica da Sé, pelo trabalho na função – 2\$400 réis

No rol das despesas, são muitos os nomes de intervenientes nas diversas festividades que ficaram registados e que merecem ser recordados, entre os quais queremos realçar: Belchior Sanches – «Belchor Sanches» – recebeu 43\$200 réis do trabalho que teve da «pintura y risco nas obras do Ilustre

⁴⁰ A.H.M.P., Livro do Cofre 1785 (Julho-Setembro), A-PUB/1289, fl.163-165v.

⁴¹ Assina o pagamento José Pereira Coelho Bandeira, o Pinguinha.

Senado da Câmara⁴²; o músico Agostinho Pio da Silva que fez a cópia da música (8\$100 réis), e os nove ensaios da dança (14\$400 réis), a 1\$600 réis por ensaio⁴³; o mestre Capela da Sé, padre António Ferreira de Azevedo, que fez a musica para os carros das festas⁴⁴; António da Silva Leite, que recebeu 12\$800 réis pela composição da musica que serviu para os festejos dos «carros triunfantes»⁴⁵; e o armador Francisco António Braga, que com a sua equipa (Domingos de Sousa, Joaquim José Moreira, Manuel da Cunha, Pedro da Cunha, José António), fez a armação na Sé para o *Te Deum*⁴⁶. Fixamos ainda os nomes de: Lino António Ribeiro, funileiro, que fez setenta e três lanças, setenta e três engates para as mesmas, duas «cartazanas», uma trombeta, uma bomba, uma espada grande, e um chafariz⁴⁷; Manuel Gomes Monteiro que forneceu trinta pares de «soletas» para os músicos que foram no carro triunfal⁴⁸; José António de Miranda que forneceu roupas para as touradas⁴⁹; e Manuel José de Sousa Lobo que forneceu tecidos (durante de cores, «ruão» preto, seda de matiz, tafetá pérola, cetim preto, veludo preto, holanda crua, «durguete» preto e escarlata, tafetá carmesim, serafina azul e vermelha), chapéus para os pretos, meias de algodão e seda, setenta mascarar, mais oitenta e cinco mascarar, vinte e seis bigodes e galão de prata⁵⁰

3. Conclusão

O empenho que as entidades civis e religiosas demonstraram nos festejos comemorativos do Duplo Consórcio ficou patente com as diversas

⁴² A.H.M.P., Livro do Cofre 1785 (Julho-Setembro), A-PUB/1289, fl. 131.

⁴³ A.H.M.P., Livro do Cofre 1785 (Julho-Setembro), A-PUB/1289, fl. 103.

⁴⁴ A.H.M.P., Livro do Cofre 1785 (Julho-Setembro), A-PUB/1289, fl. 145.

⁴⁵ A.H.M.P., Livro do Cofre 1785 (Julho-Setembro), A-PUB/1289, fl. 146.

⁴⁶ A.H.M.P., Livro do Cofre 1785 (Julho-Setembro), A-PUB/1289, fl. 168.

⁴⁷ A.H.M.P., Livro do Cofre 1785 (Julho-Setembro), A-PUB/1289, fl. 94.

⁴⁸ A.H.M.P., Livro do Cofre 1785 (Julho-Setembro), A-PUB/1289, fl. 101.

⁴⁹ A.H.M.P., Livro do Cofre 1785 (Julho-Setembro), A-PUB/1289, fl. 106.

⁵⁰ A.H.M.P., Livro do Cofre 1785 (Julho-Setembro), A-PUB/1289, fl. 112-112v, fl. 140, fl. 141, fl. 147, fl. 149, fl. 150, fl. 151, fl. 152, fl. 154, fl. 186 Registamos ainda os seguintes nomes: José Arsénio da Costa recebeu doze moedas (57\$600); António Manuel de Moura recebeu 24\$000 réis, e Francisco José de Passos 24\$000 réis; Joaquim António Teixeira, recebeu 48\$000 réis; José Vichi recebeu 48.000 réis; José Pinto dos Santos recebeu seis moedas de ouro (28\$800 réis); Bernardo António Monteiro recebeu 192\$000 réis; Tomás Guadagnini recebeu 6\$400 réis; e pagamentos diversos, em que se fala do mestre carpinteiro José Moreira, do oficial António Pereira, do oficial Francisco José, do oficial António da Cunha; e Joaquim Ferreira de Veras, recebeu mais 34\$110 réis, das despesas da Casa da Ópera.

realizações que por vários dias ocuparam os portuenses. O programa, que ultrapassou as tradicionais luminárias e cerimónias religiosas, contemplou os habitantes da cidade com espectáculos variados, onde, em muitos deles, participaram como espectadores/actores, principalmente nas tradicionais mascaradas e cavalhadas.

Ao longo dos festejos, cuja finalidade ao comemorar um acontecimento da Dinastia de Bragança era unir os portuenses, de todas as classes sociais, à família reinante, vemos em Francisco de Almada e Mendonça, além do grande promotor dos festejos, o garante da fidelidade e respeito que os povos devem manter em relação à família real. A acção de Francisco de Almada e Mendonça, figura central do relato das festas, é realçada, no final da narração que seguimos, de forma laudatória: «Não se pode assás louvar as providencias que em todos estes festins deo o Illustrissimo Corregedor da Comarca, para evitar as desordens que costumão succeder em similhantes occasiões, principalmente em huma cidade tão populosa. As suas acertadas disposições, generosidade, e zelo em procurar que tudo se fizesse com pompa, ainda com grande despeza sua, mostrarão que he digno filho d'hum Fidalgo⁵¹, que há muitos annos governa aquella cidade com a maior satisfação dos seus habitantes.».

Os portuenses, devidamente orientados pelas autoridades, souberam, através da festa, demonstrar a sua lealdade a um Poder, que pela festa, esteve mais presente entre os habitantes do Porto.

⁵¹ João de Almada e Melo.

Refazer os Clássicos

Jorge Deserto
Universidade do Porto

Começo por um ponto prévio que me situa e situa o meu *modo de ver*. Pertencço àquele ramo de estudos, no âmbito mais geral das Línguas, das Literaturas e das Culturas, a que, em Portugal, se costuma dar a designação de Estudos Clássicos e que, no mundo anglo-saxónico, recebe a designação de *Classics*. Dito de outro modo, uma área que dedica a sua atenção às línguas, às literaturas e às culturas da antiguidade greco-latina e, igualmente, à sua influência na cultura e no pensamento do ocidente. Dentro desta área de estudos, que, ainda assim, nesta época de saberes tão especializados, abunda em subdivisões, a minha atenção tem-se dirigido, não exclusivamente, mas de forma constante e intensa, para o teatro grego, ou seja, para a tragédia e comédia representadas em Atenas durante o século V a.c.

Trata-se de um mundo que todos, naturalmente, melhor ou pior, conhecem e acerca do qual estão habituados e expender opiniões, muitas vezes unívocas e definitivas. Mas, às vezes, o excesso de reconhecimento encandeia e, por isso, convém sublinhar dois ou três aspectos de natureza contextual a que nem sempre se dá a atenção devida.

Em primeiro lugar, deve notar-se a extrema concentração temporal do período que comporta as grandes obras do teatro grego. Para nós, que as olhamos a vinte e cinco séculos de distância, não deixa de ser espantoso pensar que todas as tragédias gregas cujo texto conhecemos por inteiro¹ foram compostas num intervalo de apenas 67 anos – intervalo que se torna consideravelmente menor se pensarmos apenas nas obras de Sófocles e Eurípidés. De algum modo, o nascimento e a morte da tragédia grega, a que, dois mil e quinhentos anos depois, ainda recorrentemente regressamos, cabem num período cuja duração é inferior à da vida de um ser humano.

¹ Há apenas uma eventual e menor excepção, o *Reso*, frequentemente atribuído a Eurípidés, mas que o consenso actual (precário, como costumam ser os consensos nesta área) entende datar do século IV a.C., colocando esta obra fora do apertado intervalo a que me refiro.

Esta nota conduz-nos, de imediato, a uma outra: há algo de excepcional naquele período histórico que corresponde ao século V a.C. vivido na cidade de Atenas, não apenas pelo que acontece, mas pelo modo vertiginoso como se desenvolve. Repare-se: no ano de 500 a.C., a democracia ateniense tinha oito curtos e periclitantes anos de vida. A cidade enfrentava, com outras cidades gregas, a ameaça do império persa e afirmava-se, poucos anos depois, à sombra de uma vitória na qual jogara importante papel. Cem anos mais tarde, em 400 a.C., Atenas já tinha perdido a Guerra do Peloponeso, derrotada por Esparta, e a sua influência sobre os Gregos estava em vias de se tornar uma pálida imagem do poderio recente. Ora este curtíssimo período em que a democracia dos Gregos se afirmou e começou a soçobrar, imersa também nas suas próprias contradições, é o mesmo em que o teatro, especialmente no caso da tragédia, consegue erguer-se a grande altura, para, logo de seguida, perder o brilho e se aninhar à sombra daquele fulgor inicial. Para quem está habituado a lidar com o tempo histórico, em relação ao qual, muitas vezes, as contas se fazem em séculos ou, pelo menos, em largas dezenas de anos; para quem, por outro lado, está habituado a ouvir dizer que, nos tempos mais recentes, esse mesmo tempo histórico sofreu uma enorme aceleração e os acontecimentos e as mudanças se sucedem a uma velocidade estonteante, aquele século V ateniense bem pode ser apontado como a exceção que confirma a regra, tal a incessante vertigem que assola a vida da cidade de Atenas durante estes cem anos.

O teatro, há que dizê-lo, é uma parte dessa vertigem que atravessa uma comunidade engolida pelas contradições das suas dores de crescimento. Pelo modo como se revela um fenómeno profundamente inscrito na vida da cidade, o teatro grego está *no interior* de todas as convulsões e a sua dimensão está longe de ser apenas literária ou dramática. Também por isso ressalta com maior nitidez uma outra limitação.

De facto, embora o quadro geral que conseguimos traçar possa ser considerado – ou pareça ser – globalmente satisfatório, somos obrigados a lamentar o muito que não sabemos. O nosso conhecimento do teatro grego, tendo em conta, até, a sua influência posterior, é particularmente exíguo. Seja porque grande parte da informação é fruto de um conjunto de reconstituições esforçadas, muitas vezes assentes em dados magros e não completamente fiáveis, seja porque o número de obras é incrivelmente curto, por muito que desejemos que se trate de uma selecção das melhores – desejo incerto, que a forma como avaliamos o trabalho do tempo em relação a épocas que conhecemos vem tornar ainda mais frágil. De facto, mesmo se tomarmos em conta apenas o mais importante dos festivais, as chamadas Grandes Dionísias, eram apresentadas em Atenas, todos os anos,

nove tragédias e cinco comédias². Se nos quedarmos apenas pelos 67 anos atrás referidos, estaremos a lidar com números da ordem das seiscentas tragédias e de bem mais do que trezentas comédias. Ora, deste período específico, nós possuímos, por inteiro, 32 tragédias e 11 comédias, ou seja, não chegamos a ter, por junto, quatro anos da produção teatral ateniense³.

No entanto, o lamento tem de ser forçosamente atenuado. Ainda que curta, a amostra é particularmente eloquente. No caso da tragédia, vemos obras que são os alicerces do género⁴, outras que representam a sua consolidação – e que o tempo ajudou a que fossem vistas quase como exemplares⁵ – e vemos outras, na fase mais tardia do século, que parecem querer subverter o que está para trás, numa reacção que tem tanto de rápida como de intensa⁶. No que respeita à comédia, encontramos obras que vivem e respiram o tempo da democracia e do confronto político⁷ e vemo-las, depois da derrota ateniense, a fazer agulha para conteúdos em que a crítica política deixa de estar em primeiro plano⁸. Em Atenas, o teatro acompanha o tempo e, em muitos casos, especialmente no que diz respeito à tragédia, vai ocupado a abrir portas, não a fechá-las. E é, ao mesmo tempo, uma manifestação de uma absoluta singularidade, tanto no tempo como no espaço, como tentei sublinhar de início.

² As comédias terão sido apenas três nos anos mais agudos da Guerra do Peloponeso, mas, se lhes juntarmos aquelas que eram apresentadas no festival de inverno, o festival das Leneias, o número será ainda superior. Note-se que este segundo festival conferia particular importância à comédia e nele participavam os comediógrafos mais importantes.

³ Em rigor, possuímos igualmente um conjunto relativamente vasto de fragmentos de outras peças, tanto de tragédias como de comédias, tal como títulos e alguma informação sobre obras de que não conhecemos qualquer texto. Ainda assim, embora todas estas sejam informações valiosas, que nos ajudam a tornar o *puzzle* menos lacunar, o quadro geral continua a ser de grande exiguidade.

⁴ Penso particularmente em *Os Persas* e *Suplicantes*, de Ésquilo, obras nas quais a dimensão coral ainda é absolutamente central para o desenvolvimento do drama, mas penso também na riqueza inovadora da *Oresteia*, que representa uma espécie de baliza em relação à qual se medem muitas das obras posteriores.

⁵ O tempo e a influente opinião de Aristóteles, convém acrescentar. Penso, antes de mais, em *Antígona* e, principalmente, no *Rei Édipo*, que adquiriram lugar paradigmático quando se tenta chegar ao impossível: uma definição de tragédia.

⁶ Penso, antes de mais, em algumas obras de Eurípides, como *Íon*, *Ifigénia entre os Touros* ou *Helena*, ou ainda, num outro nível, no seu *Orestes*.

⁷ É o caso de *Acarnenses*, *Cavaleiros*, *Paz* ou *Lisístrata*, entre outras.

⁸ O exemplo mais nítido é *Pluto/A Riqueza*, embora o mesmo aconteça, de forma ainda mais paradoxal, com *As mulheres no Assembleia*. Trata-se das duas obras de Aristófanes compostas já no início do século IV, numa ocasião em que já se vivia, de facto, numa outra Atenas.

Mas se o teatro grego vai a par com o seu tempo e o seu mundo, temos de ter igualmente consciência de que se trata de um mundo que nos é, em larga medida, alheio. Um mundo de deuses distintos, com práticas e rituais diversos, um mundo com outras normas sociais e de comportamento, um mundo onde, em termos formais, o teatro era outra coisa, que nem sempre conseguimos apreender totalmente. Olhar para o teatro grego não nos torna apenas espectadores da tragédia ou da comédia que os atenienses punham em cena, torna-nos, em primeiro lugar, *espectadores da nossa própria estranheza* e das interrogações que ela arrasta.

Este quadro inicial devolve-nos um mundo que a vários títulos parece distante e de limitado interesse: numa sociedade diversa da nossa, floresce, num *flash* intenso e brevíssimo, um tipo de espectáculo cujas regras não conhecemos completamente, que não conseguimos reconstruir por inteiro, de que nos sobra um número reduzido de exemplos e cujo vigor decorre de um conjunto de circunstâncias conjunturais irrepetíveis. Que deste quadro – aqui apresentado de forma parcial, mas não propriamente falsa – tenha surgido um dos mais importantes cânones do mundo ocidental, não deixa de fazer pensar acerca da forma como a matéria cultural perdura ou se perde no tempo.

Torna-se, portanto, legítima a questão: porquê e para quê continuar a insistir, hoje, no teatro da antiguidade, que sentido faz este recuo de vinte e cinco séculos, de que modo nos pode ele trazer alguma coisa que nos renove enquanto criadores? Estamos diante de uma construção cultural, resgatada essencialmente por uma transmissão que lhe deu, em momentos fundamentais, um papel dominante, ou há nestas obras algo que nos deixe um apelo mais profundo, mais visceral?

Mais do tentar esboçar uma resposta apenas com base nas convicções e na perspectiva, naturalmente viciada, do classicista, valerá a pena olhar para os factos. E o que eles nos dizem, de forma clara, é que nunca como nos últimos anos houve, em todo o mundo, tantas representações de obras da antiguidade. O número é constante, crescente, e é da ordem das centenas em cada ano, de acordo com a monitorização, atenta e bastante fiel, do *Archive of Performances of Greek and Roman Drama*⁹, sediado em Oxford, que mantém uma já extensíssima e útil base de dados, a que todos temos acesso via internet. Do mesmo modo, e com o objectivo de reunir esforços e alargar a reflexão sobre esta realidade, quer na sua natureza global, quer quanto às particularidades da sua manifestação no

⁹ Acessível em www.apgrd.ox.ac.uk. Tem evidente interesse, para quem quiser acompanhar o tema, a lista, já vasta, de obras publicadas por este grupo de investigação, que, por facilmente acessível no *site*, me dispense de enumerar.

quadro concreto de cada país, existe igualmente, com sede em Atenas, uma entidade, multidisciplinar, com a designação de *European Network Of Research and Documentation of Ancient Greek Drama*¹⁰. Foi, aliás, no contexto desta Rede que, também em Portugal, se fez um trabalho de levantamento das várias representações de teatro clássico no território nacional, através de um grupo coordenado pela representante portuguesa na referida Network, Maria de Fátima Sousa e Silva, da Universidade de Coimbra, que integrou participantes de Coimbra, Lisboa, Aveiro e Porto e cujo trabalho resultou, entre 1998 e 2004, na publicação de três volumes, onde ficaram recenseados centenas de espectáculos assentes em traduções, adaptações, às vezes simples aproximações ao teatro da antiguidade¹¹. Este levantamento veio comprovar que também em Portugal se manifesta a mesma tendência que está identificada nos restantes países.

Aliás, se olharmos à nossa volta num momento como o actual, correspondendo à segunda metade de 2009 e à primeira de 2010, conseguimos encontrar, sem grande esforço, sinais dessa presença recorrente: representouse, no Porto, uma *Medeia* de Eurípidés, na Covilhã uma *Antígona*, e, em Lisboa, na Cornucópia, uma adaptação da *Ifigénia Táurica*. A mesma Cornucópia apresentou, pouco depois, *A Cidade*, colagem de textos de várias comédias de Aristófanes, Jorge Silva Melo traduziu e encenou um *Rei Édipo* no Teatro D. Maria, o Teatro Nacional de S. João levou à cena a *Antígona* de Sófocles. Em suma, parecem sinais mais do que suficientes de vitalidade.

Mas este quadro de atenção constante em relação ao teatro da antiguidade revela igualmente uma outra realidade importante. A de que se começa a verificar uma aproximação – eu ia dizer uma aliança, mas o termo talvez ainda seja um tanto desajustado – entre aqueles que estudam, em termos académicos, a literatura e o drama antigos, e os que se empenham em encená-lo e representá-lo. Esta aproximação parece uma coisa natural e óbvia e, em circunstâncias normais, não deveria merecer qualquer referência. Mas a verdade é que ela representa, no que respeita à área dos estudos clássicos, uma mudança de atitude, que pode ser entendida quase como mudança de paradigma.

Há circunstâncias históricas que o justificam e que merecem, também elas, alguma reflexão. As obras da antiguidade clássica chegaram até nós através de uma porta muito estreita, no contexto de uma tradição manuscrita

¹⁰ A actividade desta Rede pode ser profusamente documentada acedendo a www.ancientdrama.net.

¹¹ Veja-se Maria de Fátima Sousa e Silva (coord.), *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*, vols. I – II – III (1998 – 2002 – 2004), Coimbra, Colibri/FLUC.

cuja preservação e transmissão, feita de vicissitudes várias, nos legou estas palavras de uma forma incerta e precária. Isto significa que, no momento em que os textos começaram a regressar ao convívio do público, e a ser estudados de forma sistemática, a tarefa mais urgente era o seu estabelecimento rigoroso. Eles provinham de manuscritos muitas vezes copiados, cujas lições nem sempre eram concordantes. Não é de estranhar, portanto, que, num primeiro momento – era também esse o ar do tempo – os estudos clássicos tenham sido essencialmente filologia. É essencialmente essa a disciplina que os domina, durante o século XIX, ainda durante uma boa parte do século XX. Por isso, o estudo do teatro grego centra-se, nesse período, na análise minuciosa da tradição manuscrita, na busca da palavra correcta, o que redundava em comentários profundamente presos ao pormenor e dos quais estão ausentes a visão de conjunto e, principalmente, qualquer dimensão extra-textual. O exemplo extremo e paradigmático (e, além disso, bastante tardio) destem tipo de abordagem é o longo e erudito comentário, em três volumes, que, em 1950, Eduard Fraenkel dedicou ao *Agamémnon* de Ésquilo – repare-se, não a toda a *Oresteia*, mas apenas à sua primeira peça –, no qual não fica pedra por levantar, por mais pequena que seja, mas onde, de tanto olhar para as árvores folha a folha, temos alguma dificuldade em ver a floresta. Trabalhos como este, ainda que de dimensão mais modesta, foram, durante muito tempo, o exemplo acabado de *scholarship* na área dos estudos clássicos¹², associados naturalmente a uma elite académica cujo trabalho se desenvolvia, acima de tudo, no aconchego de um gabinete. De algum modo, tornaram-se até a imagem de marca desta área, um labor de recuperação patrimonial, que passaria forçosamente (e isso era, muitas vezes, alfa e ómega) pela restauração dos textos. Enfim, o mais parecido que pode haver com uma autópsia. E como não é hábito autopsiar organismos vivos, a filologia – ainda que, em muitos casos, absolutamente necessária – tornou-se numa forma de, de algum modo, matar o teatro grego, se pensado enquanto espectáculo.

Ao longo do século XX, os estudos clássicos seguiram várias outras vias, todas elas com contribuições positivas, que continuam, ainda hoje, a fazer o seu caminho: desde a busca de constantes temáticas que fossem úteis para a compreensão dos dramas (por exemplo, a questão do herói trágico e da sua definição, ou, por outro lado, as várias faces da complexa e conturbada relação entre deuses e mortais), passando por interpretações de natureza ritualista, às vezes levadas ao exagero, ou por outras que lêem

¹² Ainda hoje merecem consideração e atenção comentários como os de J. Denniston (1936, *Electra* de Eurípides), E.R. Dodds (1944, *Bacantes*) ou W.S. Barrett (1964, *Hipólito*), embora estejam nitidamente marcados pelo tempo

no drama grego uma forma de explorar (e, de algum modo, de neutralizar) as tensões políticas e sociais da sociedade ateniense.

É possível que tenha sido também porque Aristóteles secou tudo à sua volta, com as suas afirmações contra a relevância da *opsis* na sua descrição da tragédia, mas a verdade é que é apenas a partir do final da década de 70 do século XX que o teatro grego começa consistentemente a ser olhado enquanto espectáculo. Aquela que é referida como obra de charneira, ainda que não rigorosamente a primeira, é *Greek Tragedy in Action*, publicada em 1978 por Oliver Taplin, cujo título é já um programa. E se esta leitura se oferece ainda, em larga medida, como tentativa de reconstrução e de recuperação patrimonial, rapidamente se torna evidente que pode haver um caminho conjunto, que efectivamente tem sido seguido, em várias ocasiões, entre os classicistas e os agentes teatrais. Não pode ser entendido como mero acaso que o aumento de representações do teatro grego coincida com este ajuste de paradigma no mundo dos *classical studies*.¹³

Há, aliás, um reflexo evidente e contável dessa aproximação. Em muitos dos países onde as representações têm sido monitorizadas, começam a ser mais frequentes as traduções directas dos originais, gregos ou latinos, em detrimento das adaptações. Isto é um sinal evidente que as traduções já são pensadas – e, em muitos casos, especificamente encomendadas – tendo em conta a sua realização como espectáculo.

Mas o que é mais estimulante é que este não é um caminho estreito, onde todos caminhem na mesma direcção. Há uma multiplicidade de vias e todas elas, mesmo quando parecem opor-se, são um factor de enriquecimento.

Por um lado, é possível vermos apostas na pura e simples reconstituição, ou seja, na tentada reprodução, o mais fiel possível, daquilo que teria sido o espectáculo na antiguidade. Estas representações têm, muitas delas, como cenário as ruínas dos próprios teatro gregos e romanos. Mas podem configurar, por exemplo, algo como a aposta feita em 2006, nos Estados Unidos, na Virgínia, onde se preparou urn conjunto, de representações das Nuvens de Aristófanes todas elas assentes nurn trabalho de recriação meticulosa da máscara teatral, de acordo com as informações que podemos

¹³Sem querer ser exaustivo, longe disso, eis mais duas ou três referências nas quais a questão do espectáculo é fundamental na leitura do teatro grego: David Seale (1982), *Vision and Stagecraft in Sophocles*, London Croom Helm; David Wiles (1997), *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge University Press; Martin Revermann (2006), *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford University Press; Graham Ley (2007), *The Theatricality of Greek Tragedy. Playing Space and Chorus*, Chicago and London, University of Chicago Press.

retirar das escassas fontes que nos ajudam a compreendê-la como artefacto, de modo a testar as condições de emissão de voz e de recepção por parte dos espectadores¹⁴.

Este tipo de espectáculos, assente na reconstituição, em rigor pouco numerosos, baseia-se, em muitos casos, numa radicalidade absoluta, e tenta uma tarefa impossível, já que há elementos de que nos podemos tentar aproximar, mas que, em rigor, não podemos recuperar – é o que acontece, por exemplo, com a música, ou com o canto e a coreografia do coro. Sem pôr de lado a importância deste caminho, que às vezes nos dá pistas fundamentais e, além disso, nos confronta, de forma aguda, com alguns dos adquiridos da prática teatral contemporânea, é relevante ter consciência do que há de definitivo nessa irrecuperabilidade.

Mas o que efectivamente mais encontramos, com inúmeras e produtivas diferenças de grau, é um conjunto de recriações e reinvenções em que as preocupações e as questões do mundo contemporâneo se intersectam, por vezes de modo surpreendente, com os lugares e os temas do mundo clássico. Às vezes, é preciso afinar a forma como se verifica esse encontro, mas essa negociação pressupõe, também ela, alguma criatividade. Trago aqui três exemplos, que evoco apenas brevemente, como esboço de uma discussão a haver.

Primeiro caso: em 1995, Fernanda Lapa encenou *As Bacantes*, de Eurípidés, com base na tradução da Prof. Maria Helena da Rocha Pereira. A professora de Coimbra elogiou, naturalmente, o trabalho apresentado, mas levantou reservas ao modo como pela leitura da encenadora perpassavam laivos feministas e igualmente a forma como a peça, na sua perspectiva, exagerava a dimensão sexual da intriga. Uma questão de anacronismo, dizia. Mas não teria sido, afinal, absolutamente anacrónico, isso sim, deixar de ler naquelas mulheres desenfreadamente livres e absolutamente indomáveis, os sinais de uma moderna consciência do corpo e do seu poder, ao mesmo tempo livre e predadora?

Segundo exemplo: em Agosto de 2009, em breve entrevista ao suplemento *Ípsilon*, do jornal *Público*, na qual anunciava a sua intenção de, em breve, encenar um Rei Édipo, Jorge Silva Melo falava da sua intenção de adaptar o texto, limpando-o dos elementos excessivamente gregos (ele apontava

14 Cf. Amy RCohen (2007), «Can. You Hear Me Now – Implications of New Research in Greek Theatrical Masks», *Didaskalia* 7.1 (www.didaskalia.net/issues/vol7nol/cohen.html). Refiro este exemplo a título meramente ilustrativo. Para outros exemplos igualmente eloquentes e para uma reflexão continuada acerca desta matéria é recomendável uma visita a outros artigos desta revista electrónica (www.didaskalia.net).

como exemplo as invocações ao deus Apolo)¹⁵. Querer-se-ia, com isto, tomar aquele discurso mais universal, subtraindo-lhe marcas de tempo e lugar. A questão, no fundo – e, sobre isto, cada espectáculo é o seu próprio teste – é a de saber se é assim que mais nos aproximamos do texto ou se, por outro lado – opção que outros já seguiram – não será insistindo na sua estranheza que nos vemos compelidos a, mais activamente, procurar nele o que nos interpela.

O terceiro exemplo, de sentido oposto, prende-se com a encenação da *Antígona* de Sófocles, apresentada por Nuno Carinhas no Teatro Nacional de São João, no Porto, entre Março e Abril de 2010. Aqui, na sequência da tendência que tem vindo a afirmar-se, recorreu-se à tradução de uma helenista (Marta Várzeas, da Universidade do Porto), propositadamente solicitada para o efeito, e preparou-se o espectáculo num trabalho conjunto, que envolveu uma constante participação da tradutora. A aposta, neste caso, foi numa extrema valorização da palavra, arma por excelência do teatro grego. Esse despojamento, por muito rico que seja o discurso de Sófocles, servido por uma excelente tradução, redundou numa apresentação que não conseguiu produzir em mim, enquanto espectador, o vínculo emocional que já atingi enquanto leitor do texto. Será que a nossa experiência de espectadores precisa de mais do que esta aparente frieza, que eventualmente seria suficiente para a audiência grega, ainda a dar os primeiros passos em termos de transfiguração dramática? Ou será apenas o sinal óbvio de que teremos de prescindir de alguma da nossa comodidade enquanto espectadores, ao enfrentar um mundo no qual, queiramos ou não, estaremos sempre de visita?

Esta agregação de mundos pode, pelo distanciamento, ser inesperadamente produtiva. Ao recriar um cosmos que nos é alheio, somos obrigados a ajustar-nos, a tentar interagir com o que nos é estranho, a lidar com as arestas e as rugosidades de um universo que nos vai espalhando pelo caminho pequenas armadilhas de interpretação. Mas essa estranheza, e o desconforto que ela provoca, obrigam-nos a ir à procura do essencial, compelem-nos a ir directamente ao osso, ao âmago, àquilo que ali ainda nos questiona, por não ser de um tempo e de um lugar, mas de todos os tempos e de todos os lugares.

¹⁵ Tratava-se de uma entrevista feita muito antes da apresentação do trabalho final. Por razões alheias à minha vontade, não pude assistir a este espectáculo, mas todos os testemunhos que recolhi falam de um notável trabalho ao nível da linguagem, com a criação de um ritmo próprio, que, sendo novo e distinto em relação ao original grego, serve muito eficazmente o texto de Sófocles. Não lanço para a discussão, por isso, o trabalho efectivamente apresentado por Silva Me!o, apenas uma determinada declaração de intenções e os princípios que lhe subjazem.

Esta é, em rigor, uma lição que os Gregos já conheciam. A sua tragédia evitava cuidadosamente a actualidade e refugiava-se num mundo mítico do qual estavam ausentes as referências temporais. O uso da actualidade poderia deixar um rasto menos agradável, como parece sugerir o episódio da tragédia sobre a queda da tomada de Mileto, que Heródoto (VI. 21) nos deixa entrever em breves palavras. Era, por isso, sob a protecção daquilo a que Peter Wilson chama *safety gap* e Kevin Lee apelida de *comfort zone* que os atenienses lidavam com as histórias que ganhavam voz e corpo no anfiteatro de Dioniso. Também eles, protegidos de uma proximidade que se mostrava pernicioso, podiam concentrar-se no essencial da tensão dramática que testemunhavam. O que é fascinante é que o mesmo tipo de dispositivo de distanciamento possa revelar-se igualmente produtivo dois mil e quinhentos anos depois.

Não será a única linha de leitura possível, eventualmente nem sequer a mais seguida, mas não é arriscado afirmar que uma das constantes temáticas do teatro grego, especialmente da tragédia, é a identidade. Em primeiro lugar, porque é da própria essência do teatro esse jogo com valores identitários. Hoje em dia vivemos num mundo semeado de personagens e essa banalização conduz, forçosamente, a alguma indiferença da nossa parte. Mas o acto, que não deixava de revestir contornos sagrados, de colocar uma máscara diante de um homem e de ouvir dizer ‘eu sou Orestes’ teria, para os Gregos, um poder quase mágico, que todos estes anos transcorridos nos impedem de ponderar devidamente. Mas, mais ainda, porque, para lá dessa pureza inicial, já para os Gregos a transfiguração da identidade se afoga nas suas próprias incertezas.

Não se trata apenas daqueles casos em que a questão identitária é gritantemente evidente, como acontece com Édipo, o homem que julga saber quem é e, ao descobrir que não sabe, vai até ao fim à procura de uma resposta. Édipo era o homem que só tinha respostas – e que só se encontra verdadeiramente quando o seu discurso passa a ser feito de perguntas. Mas a questão é mais funda e definidora, pois, numa tradição teatral em que as mesmas histórias se sucedem e retomam, cada vez mais vai ganhando força a noção de que a identidade é algo de precário e vacilante – o que se toma particularmente notório na obra de Eurípidés. Ao chegarmos a este dramaturgo – e, volto ao princípio, após um percurso curtíssimo de breves dezenas de anos – são as próprias contradições da identidade que são postas em questão e o espectador começa a ser desafiado, ao não saber se a máscara *mostra* ou, afinal, *esconde*. Em Eurípidés – e isto é só um exemplo – o que atormenta o Orestes de *Electra* já não é o peso

insuperável do matricídio, como acontecia nas *Coéforas* de Ésquilo, mas o tormento de já não saber ser Orestes e não suportar sê-lo¹⁶.

Ora se a identidade, e o modo como esta pode ser frágil, é, de forma nítida, um dos alicerces do teatro grego, o tempo e os vários lugares não retiraram importância a esta inquietação. Afinal, vinte e cinco séculos depois, o mundo continua a ser um lugar onde nem sempre reconhecemos a imagem que vemos no espelho. E o olhar dos Gregos vem, na sua inicial estranheza, por mais alheio que pareça, ajudar a refrescar o nosso próprio olhar.

16A premência desta questão é evidente mesmo possuindo nós apenas trinta e duas tragédias conservadas. Imagine-se de que modo poderíamos avaliá-las se tivéssemos à nossa disposição mais algumas dezenas de textos. Deste ponto de vista, o teatro grego é também um desafio aliciante por tudo aquilo que, de forma tão evidente, nele *se esconde*.

Sobre a formação de *doxas*, de ortodoxias e de “efeitos de alodoxia” na (re)produção das intervenções habitacionais do Estado na cidade do Porto (1956-2006)¹

Virgílio Borges Pereira

Sociólogo. Investigador do Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Professor do Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. E-mail: jpereira@letras.up.pt.

João Queirós

Sociólogo. Investigador do Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Doutorando em Sociologia pelo Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. E-mail: jqueiros@letras.up.pt

A partir de um inventário e de uma análise sobre a configuração das políticas estatais no domínio da habitação social na cidade do Porto no período compreendido entre 1956 e 2006, procuraremos, neste texto, discutir, de um ponto de vista sociológico, o conjunto de *crenças* que os diferentes protagonistas do campo da acção estatal foram produzindo em matéria de intervenção sobre o alojamento.

A experiência da desigualdade social e espacial na cidade foi vivida ao longo do tempo num quadro de luta social e política com registos alternativos de intensidade; tais lutas foram produzindo configurações ideológicas diferenciadas que se estabilizaram, por via da violência material e/ou simbólica, sob a forma de uma ou de várias *doxas*.

Por força da ausência de debate, pelas lógicas das relações entre campo político e campo económico, por força da urgência social, estas vieram a ter expressão política e institucional concreta, permitindo a sua leitura, bem como a da dinâmica do confronto que se estabeleceu em torno de si, a identificação das lógicas globais de acção que organizaram, no último meio século, a produção das respostas e das ausências de resposta para a questão social através da acção do Estado no domínio da habitação na cidade em estudo.

¹ Este texto reproduz os argumentos fundamentais da comunicação apresentada pelos autores no *Colóquio Internacional “Tradição e Vanguardas: cenas de uma conversa inacabada”*, organizado pelo Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto em 9 e 10 de Outubro de 2009, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Não raro, será possível verificar que a *tradição* e as *vanguardas* têm nesta questão um estatuto especial e mobilizador para os diferentes protagonistas envolvidos nas lutas que se estruturam a este propósito. Procuraremos discutir o respectivo alcance em quatro momentos: num primeiro, perspectivando as grandes propriedades sociopolíticas da questão habitacional no Estado Novo; num segundo, focando o modo como a questão se coloca no período de efervescência revolucionária de 1974-76; num terceiro e num quarto, lendo as variantes sucessivas da questão nos dois períodos em que se pode dividir a história democrática posterior a 1976.

I.

Problema 1:

Passaram cerca de 50 anos desde que, a partir de 1870, o processo de industrialização da cidade do Porto se iniciou; como sabido, durante todo este período, a cidade viu crescer em si um gravíssimo problema habitacional traduzido numa enorme penúria habitacional e em persistentes problemas de sobreocupação residencial com sérias incidências na salubridade citadina e na saúde dos seus habitantes. Envolvido o país nas contradições sociais e políticas relativas ao fim da monarquia e ao início da república e não havendo, de facto, disponibilidade financeira e social para pensar e agir, para além do que era o dominante pensamento liberal, sobre as incidências da questão social, os problemas sociais e urbanos em que cidades como a do Porto estão envolvidos vão ter de esperar pelos anos 1930 para perspectivar um debate sobre estes problemas traduzido em iniciativas com possibilidade de sair do papel. Numa viva demonstração das vinculações existentes entre regime e pensamento político, uma tal saída do papel incorporará com grande clareza os limites do universo autoritário e a doxa possível sobre a habitação para os portugueses e para os portuenses.

1.

São conhecidas as propriedades políticas e ideológicas da ditadura fascista que o Estado Novo implementava a partir do início dos anos 1930. A um forte autoritarismo paternalista, acrescentava-se um moralismo conservador que se articulava com uma progressiva acção do Estado na economia e sociedade portuguesas de então que vinha reconfigurar o padrão mais liberal a que o país se habituara. Para a discussão que aqui teremos, assumia especial relevância o facto de os traços assim estruturados da acção do regime se afirmarem no quadro de um forte «ruralismo». A ruralidade,

em articulação com a «naturalização» das desigualdades sociais assumia-se, de resto, como contrapartida ideológica de referência para a justificação da travagem à modernização e para o assumir da repressão como resposta às interrogações geradas pela «questão social», em especial junto daqueles, como o operariado urbano, que pareciam protagonizar essa mesma modernização (inevitavelmente lida como «subversiva» por largos sectores do regime).

Perante um cenário de penúria habitacional e de insalubridade extrema, as respostas do regime e do respectivo campo do poder para o problema habitacional nacional, que é particularmente visível em meio urbano e, com largo destaque, na cidade do Porto, vão ser restritas. A figura mais emblemática das políticas habitacionais do regime será assumida pelo «Programa de Casas Económicas», criado, tal como a Constituição, em 1933. Estruturado em torno do acesso à propriedade, o programa em causa inspirava-se na tradição ruralista do regime e materializava-se numa aproximação possível ao conceito da «Casa Portuguesa», independente, com jardim e quintal, em bairros de média dimensão localizados, então, em contextos periféricos e não urbanizados no interior dos limites da cidade (quais «aldeias dentro da cidade»). Temendo e recusando a habitação colectiva (*a natureza humana repele o falanstério*), o regime direccionava os seus esforços em matéria de habitação para uma medida socialmente selectiva, suportada por uma prática espacial segregante e apoiada num forte dispositivo de controlo moral. Construir-se-iam assim casas unifamiliares, de preferência, para funcionários públicos, para membros dos sindicatos nacionais, para famílias modais, em idade activa, em vizinhanças periféricas alvo de uma engenharia social que visa a respectiva homogeneização e no quadro de um intenso trabalho (suportado pelo regime) de vigilância social e moral com contornos inevitavelmente políticos.

Contudo, ainda que no caso concreto do Porto se tivesse conseguido, por esta via, urbanizar largas zonas periféricas da cidade, rapidamente se concluiu que não seria possível responder com a *tradição* às situações de urgência habitacional vividas na cidade: com efeito, as concretizações novas efectuadas em matéria de edificado ao abrigo deste programa (aproximadamente 2.000 casas) ficavam muito aquém das necessidades. A título de exemplo, verifique-se que, em 1939, havia quase 14.000 casas em ilhas na cidade e que eram meramente esporádicas as iniciativas que se direccionavam efectivamente para aqueles que viviam nos contextos de maior urgência habitacional. A resposta da *tradição* resolvia, por isso, apenas uma pequena parte do problema habitacional da cidade; reproduzia-se, portanto, a condição insalubre da maioria da habitação (operária e pobre). Mantinham-se os problemas.

2.

Como também é sabido, haverá na história política e institucional do Estado Novo espaço para a existência de duas grandes configurações do regime, uma que vigora entre o início do regime e o pós-guerra e que se estrutura em torno da defesa do ruralismo pequeno-burguês; outra, que, não sem lutas intensas e profundas tensões no interior do campo do poder, advogará, posteriormente, a necessidade da modernização capitalista. Articulada com um processo de burocratização intensa, esta modernização não perderá propriedades repressivas e terá também em matéria de política habitacional consequências relevantes. Para além do «Regulamento Geral das Edificações Urbanas» (1951) e da transformação verificada no «Programa de Casas Económicas» (que terá novos promotores e originará novos tipos de habitação para novos grupos-alvo, no final da década de 1950), a reconfiguração verificada na lógica de acção do campo do poder traduzir-se-á na produção, a custo, dos primeiros projectos de habitação social em larga escala em Lisboa e no Porto para a classe operária («Plano de Melhoramentos para a Cidade do Porto», 1956). Para além de procurar acompanhar e dirigir o desenvolvimento da urbanização capitalista (os projectos de habitação passam a ser encarados explicitamente como elementos-chave para o desenvolvimento urbano das maiores cidades), a transformação verificada visava responder a necessidades habitacionais de diferentes grupos sociais (casas para as classes médias altas; casas para trabalhadores dos sectores privados; casas para os segmentos mais pobres das classes operárias) e, finalmente, enfrentar a possibilidade de «resolver o problema moral, social e político das ilhas portuenses». Produziam-se, por isso, diferentes políticas, por promotores diferentes, e diferentes tipos de casas para grupos sociais diferenciados: um programa de casas económicas melhorado para as fracções mais qualificadas da pequena-burguesia (firmado na propriedade resolúvel de casas independentes localizadas em áreas periféricas, mas nobres, da cidade); habitações do Estado central para funcionários públicos e para os segmentos mais qualificados do operariado (apartamentos arrendados, ou em propriedade resolúvel, em bairros «modernos»); bairros de habitação social (construídos e geridos municipalmente, com financiamento estatal central) para o operariado (grandes, com pouca qualidade, baixa incidência de equipamentos sociais e estruturados em torno do arrendamento em zonas periféricas da cidade). Inovando, a custo, na forma para poder ensaiar a resolução do problema da habitação «para o maior número», as iniciativas habitacionais do Estado mantinham-se, contudo, altamente marcadas por lógicas de segregação (estávamos perante áreas residenciais

novas que procuravam ser internamente homogéneas e externamente diferenciadas) e que não perdiam propriedades coercitivas. De resto, o controlo repressivo sobre os habitantes dos novos bairros, especialmente nos mais pobres, reforçar-se-á, primando-se pela ausência de respostas sociais em complemento dos projectos habitacionais.

Assim, entre 1956 e 1974, cerca de 25.000 habitantes de ilhas da área central do Porto estarão envolvidos no processo de transferência para os vários milhares de fogos dos bairros do Plano de Melhoramentos entretanto construídos. Ao abrigo de uma nova *doxa* – a cidade *moderna* deve segmentar-se, estruturar-se por *zonas* funcional e socialmente diferenciadas –, a área central perde funções residenciais e industriais e a chamada periferia citadina ganha funções residenciais segmentadas. No caso específico dos bairros municipais, o perfil de programa habitacional construído para o operariado do Porto, haverá que destacar o modo como, na acção do Estado, o entendimento da habitação colectiva se impôs a partir de referenciais marcados por uma visão limitada do seu alcance habitacional, urbano e social. Se é certo que se vai conseguir, por esta via, melhorar as condições habitacionais de um vasto conjunto da população, também não deixa de ser certo que o seu modo de implantação terá um carácter disruptivo (rompendo com unidades de vizinhança constituídas previamente ao realojamento) e que, desde a sua génese, a dominação estará inscrita na gestão do quotidiano habitacional das *novas unidades colectivas de alojamento* rapidamente conhecidas na cidade como «os bairros».

Não respondendo ao que a tradição impunha, *os bairros* seriam, na perspectiva do campo do poder, uma solução provisória e para a qual dificilmente se concebia um projecto de futuro. O Estado local tornava-se proprietário de um vasto património habitacional, mas não só recusava conhecer os contornos do debate que a este propósito se tinha desenrolado (e se desenrolava) noutras sociedades europeias com iguais problemas, como também ignorava a consagração de vários dos contributos que o emergente campo dos urbanistas trazia para a discussão pública possível, pelos projectos e textos de Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas, Fernando Távora ou Raul da Silva Pereira, para só destacar alguns dos seus mais proeminentes autores.

Em síntese, realojavam-se populações em novos bairros, mais ou menos provisórios, mas os problemas persistiam e, sob muitos aspectos, recompunham-se.

II.

Problema 2:

No dia 25 de Abril de 1974, o país muda, finalmente, o seu regime político. A instabilidade revolucionária vivida rapidamente se articula com a consciencialização da necessidade de acção política nos mais variados domínios. No Porto, a questão social e habitacional permanece activa e tem a sua face mais visível nos lugares habituais: centro histórico, ilhas e bairros são a expressão de uma persistente penúria habitacional e de complexos problemas sociais que serão interrogados em todas as suas dimensões. A doxa sobre a matéria será, pela primeira vez, conquistada, mas efemeramente...

Num período compreendido entre 1974 e 1976, assistir-se-á a um profundo movimento de recomposição de políticas e de práticas sociais com directo alcance sobre o espaço da cidade. A turbulência no campo do poder, aquilo que, para alguns especialistas, terá sido o que de mais próximo teve Portugal de um festival revolucionário, será, contudo, compatível com a manutenção de velhas soluções para problemas antigos, mas também para o ensaio de soluções novas, frequentemente vanguardistas, nos mais variados domínios da acção política.

Esse vanguardismo seria visível na emergência mais sistemática das políticas sociais como prioridade da acção estatal e no modo, perspectivado a partir de uma lógica participativa, da respectiva implementação (participação que era, frequentemente, subversiva, já que era compatível com ocupações, mas também com educação popular...). No domínio da habitação, a acção política é também revolucionária: são aprovadas leis relativas ao uso dos solos e a expropriações, legalizam-se ocupações de casas devolutas e aprovam-se novos critérios de distribuição de habitação social; aprova-se e implementa-se o SAAL e, no Porto, constitui-se o CRUARB.

Pela primeira vez, e talvez única, na história do país, favorecem-se, no plano da teoria, políticas de urbanização contracapitalista atentas à resolução de problemas sociais e estruturadas em torno de um quadro diverso de «direito à cidade» para as populações mais desfavorecidas e que revêem, momentaneamente, algumas das marcas mais relevantes das políticas habitacionais do passado.

Na prática, a implementação das políticas aqui em causa, nomeadamente as que através da acção do SAAL e do CRUARB se materializam na cidade do Porto, assumirão uma configuração descentralizada na cidade e revestir-se-ão de propriedades arquitectónicas inovadoras. Pela primeira vez também na história contemporânea, será possível efectuar renovação

urbana mais planeada no centro histórico (através da acção do CRUARB) e realojar mantendo no lugar (e num quadro de diversidade social não necessariamente estruturado em torno da propriedade) populações até então mal alojadas (por via das operações do SAAL).

Contudo, os projectos concretizados rapidamente se revelarão abaixo das necessidades sociais e tanto as iniciativas SAAL como as que resultam da acção do CRUARB se revestirão de um carácter limitado em impacto e relevância social; por sua vez, e à medida que se esvaziava o fulgor revolucionário, várias das antigas marcas da política habitacional massiva eram recuperadas e implementadas na periferia da cidade. Algumas das velhas propriedades da leitura tradicional dos problemas habitacionais da cidade reconstituíam-se. Reconquistava-se a *doxa*.

III.

1.

Com efeito, verifica-se que, mesmo no período em que mais significativa expressão assumiram as iniciativas de que o SAAL foi o principal representante, prosseguia na periferia citadina a construção pela Câmara Municipal de bairros de grandes dimensões, destinados a acolher centenas de famílias mal alojadas, a maior parte das quais proveniente do centro urbano (casos dos Bairros do Aleixo, Lagarteiro, Contumil, Bom Pastor ou Lordelo, todos com projecto anterior a 1974 e inaugurados nos primeiros cinco anos do período democrático).

O que não significava que estivesse a ocorrer um mero regresso ao passado no tocante às formas de enquadramento habitacional e social das classes populares. Num contexto de intensa luta política e em que «o bairro» estava muito longe de ser encarado exclusivamente – ou até principalmente – como é, quase sempre, hoje, ou seja, como «problemático», o acesso a esta modalidade de provisão de alojamento era encarada por muitos como a mais directa expressão da «via revolucionária» inaugurada em 1974 (finalmente, casas para as «massas mal alojadas») e foi efectivamente vivida por diversos segmentos sociais, incluindo algumas auto-representadas «*vanguardas* operárias», não apenas como meio de emancipação face às condições de grande precariedade em que continuavam a viver milhares de famílias do operariado portuense (emancipação garantida, nalguns casos, após controversos processos de ocupação e delicados, mas «vitoriosos», processos negociais com vista à sua legalização), mas também como oportunidade de, a partir da «luta pelo direito à habitação», potenciar, desde logo pela concentração de «interesses comuns» num mesmo contexto

espacial e, depois, pela consciencialização proporcionada por essa luta, a mobilização popular contra a «restauração capitalista» e pelas «conquistas de Abril».

Cria-se também – e esta era uma crença partilhada tanto pelas «elites revolucionárias» como por alguns segmentos mais heterodoxos da estrutura técnica e política que, designadamente no Porto, vinha assumindo protagonismo desde finais da década de 1960 – que a revolução criaria as condições para uma perspetivação alternativa, pelas instâncias estatais, do «bairro», designadamente em matéria de integração no tecido urbano, infra-estruturação, disponibilização de equipamentos e promoção da intervenção social.

A contradição entre, por um lado, a *tradicional* prática de recurso aos projectos de construção de habitação social como veículos de promoção da urbanização de zonas não edificadas na periferia citadina, com segregação e elevada concentração nestas áreas de famílias com recursos escassos, e, por outro lado, a adopção de princípios relativamente *inovadores* – no plano construtivo, na tentativa de garantir alguma diversidade social, na promoção (pelo menos «no papel»...) de equipamentos e respostas sociais – está bem patente no Bairro do Viso. Composto por sucessivas fases, a primeira das quais iniciada ainda na década de 1960, ao abrigo do então já pouco incidente e muito reformulado Programa de Casas Económicas, este Bairro foi palco de sucessivas experimentações. A fase construída no fim do Estado Novo combinou, pela primeira vez no Porto, a casa económica *tradicional*, isto é, a moradia térrea com jardim e quintal destinada a segmentos qualificados do funcionalismo público e do sector dos serviços, com blocos de quatro pisos idênticos aos dos bairros camarários que então predominavam (ainda que, aqui, destinados a grupos sociais com outro volume de recursos). A segunda fase, que começou a ser habitada em 1980 e que foi promovida também pelo Estado central, através do Fundo de Fomento da Habitação, combinou, por seu turno, este último tipo de alojamento, distribuído por concurso público em regime de arrendamento social, com um inédito conjunto composto por uma «barra» e uma torre de 17 andares perfazendo um total de 81 apartamentos para venda a custos controlados. Fazendo lembrar o modelo prevalecente nos empreendimentos de habitação social suburbanos da França das décadas de 1950, 1960 e 1970, a «Ala Contínua» e a «Torre do Viso» assumiam-se como elementos marcantes do «novo» Bairro, não só pela sua configuração arquitectónica, mas também por fazerem parte de um projecto mais alargado contemplando uma zona comercial e diversos equipamentos, designadamente sociais. O Bairro viria ainda a conhecer uma terceira fase, já na década de 1990, com

a construção, pela Câmara Municipal, ao abrigo do Programa Especial de Realojamento, de um conjunto de blocos na bordadura meridional dos edifícios existentes e de uma nova torre, esta de catorze pisos, junto à torre construída no final dos anos 1970.

De volta ao final da década de 1970, depois de concretizada a «normalização democrática», como muitos lhe chamam, e depois de concluídos, quer pela Câmara Municipal do Porto, quer pelo Estado central, quase todos os projectos do período que figura, na história da cidade e do país, ainda hoje, como o de mais intensa intervenção estatal na construção de habitação, constatamos estar em curso um processo de reposicionamento do papel do Estado neste domínio. A «crise económica e financeira», *tradicional* justificação, no nosso país, para a contenção da intervenção estatal – em todos os domínios e, em particular, em matéria de fomento habitacional –, «obriga», diz-nos o discurso das lideranças políticas de então, traduzido numa vasta produção legislativa, a «convocar» o mercado e o sector cooperativo para a resolução da «crise habitacional» que continuava a fazer-se sentir – e que o Estado, com os seus «manifestamente insuficientes meios financeiros», estava longe de, «por si só», conseguir resolver.

Ainda em 1977, é revisto o sistema de financiamento para aquisição ou construção de habitação própria, com o objectivo de dinamizar a iniciativa imobiliária privada. Poucos anos depois, em Maio de 1982, o Fundo de Fomento da Habitação é extinto. A tónica da intervenção do Estado no plano habitacional passa do «fomento» para a «gestão» e «alienação» do património. As iniciativas legislativas visando o desenvolvimento urbano e a dinamização do mercado imobiliário sucedem-se: revêem-se as leis do arrendamento urbano, aprovam-se incentivos ao cooperativismo, reforçam-se as medidas de agilização do acesso ao crédito para aquisição de habitação própria, altera-se o Regulamento Geral das Edificações Urbanas, definem-se áreas de «desenvolvimento urbano prioritário» e introduzem-se novidades em matéria de planeamento, com a criação da figura do Plano Director Municipal.

Ao longo da década de 1980, grande parte das responsabilidades em matéria de acesso à habitação é paulatinamente transferida do Estado para o sector imobiliário e para os sistemas de crédito bancário. A própria evolução das instituições que tutelam este domínio da intervenção estatal reflecte este processo de progressivo abandono do propósito de construção de habitação pública: depois da extinção do Fundo de Fomento da Habitação, é criado, em 1985, o Instituto Nacional da Habitação (INH), vocacionado sobretudo para a concessão de financiamento à construção, e, dois anos depois, o Instituto de Gestão e Alienação do Património Habitacional do

Estado (IGAPHE), vocacionado, como a própria designação indicia, para a gestão e venda às Câmaras Municipais ou aos respectivos proprietários dos fogos construídos pelo Estado central.

Até ao início da década de 1990, o número de fogos promovidos directamente pelo Estado será, no Porto, bastante reduzido, pelo menos em comparação com o que acontecera nas três décadas antecedentes. Entretanto, o crescimento do mercado de compra e venda de habitação, impulsionado pelos incentivos ao crédito e à construção cooperativa, fazia crescer a periferia citadina e, sobretudo, a coroa suburbana do Porto, atraindo para essas áreas um número crescente de famílias. Numa altura em que se fala tanto do declínio populacional portuense, há que não esquecer que foi exactamente o Recenseamento Geral da População de 1981, realizado no momento da transição para a nova opção dominante em matéria de política habitacional, o último a registar um aumento populacional na cidade. A partir daí, e certamente não por acaso, a cidade perdeu, em média, até final de 2005, 3.756 habitantes por ano.

Problema 3:

Durante quase trinta anos, entre meados da década de 1950 e inícios da década de 1980, o Estado foi responsável directo ou indirecto pela produção, no Porto – num quadro marcado por profundas lutas sociais e políticas, com reflexo nas contradições, insuficiências, mas também inovações das políticas habitacionais sucessivamente propostas – de dezenas de espaços de habitação destinados ao alojamento das famílias com menores recursos e mais precária condição habitacional. Reconhecendo-se, no fim desse período, que a «crise habitacional» persistia, e considerando-se, simultaneamente, que o Estado não possuía, por si só, os recursos para lhe fazer face, o mercado foi chamado à liça – e muitas famílias portuenses viram a sua trajectória residencial alterar-se, em muitos casos implicando a saída da cidade, por força da opção pelos sistemas de crédito (ou, talvez mais frequentemente, por força da ausência de uma opção alternativa). Todavia, para muitas famílias portuenses afastadas da possibilidade de acesso à nova modalidade dominante de provisão de alojamento, os problemas habitacionais mantinham-se: no degradado centro histórico, nas persistentes ilhas da Baixa, nas escarpas sobranceiras ao Douro, nas áreas de barracas construídas nos limites da cidade ou junto a alguns bairros sociais. A inscrição territorializada das desigualdades sociais, desde sempre um traço marcante da cidade do Porto, não só persistia, como se aprofundava, em resultado dos efeitos cruzados da acção e omissão do Estado e da lógica do mercado. Ainda que internamente diferenciado, oscilando entre

momentos «social-democratizantes» e, sobretudo mais recentemente, agendas explicitamente tributárias do neoliberalismo, o período correspondente aos últimos vinte anos será marcado, no plano da intervenção habitacional do Estado, pela doxa aparentemente irrefragável do mercado como principal (senão única) saída para a provisão de alojamento.

2.

Em 1993, aquando do lançamento de uma nova iniciativa estatal de construção de habitação – o Programa Especial de Realojamento (PER) – admite-se explicitamente que o problema habitacional nos principais pólos urbanos do país encontra-se «longe de estar resolvido», quer do ponto de vista qualitativo, quer do ponto de vista quantitativo. Mais uma vez, é sob o signo da «urgência» que a intervenção se estrutura: o objectivo fundamental é a erradicação dos aglomerados de barracas existentes nas áreas de Lisboa e Porto, mas a iniciativa estender-se-á à resolução de outras situações de mau alojamento ou sobrelotação de alojamento que se vinham perpetuando no tempo. Adicionalmente, e este é um elemento particularmente relevante da iniciativa, a que certamente não são alheias as dinâmicas e inovações programáticas, políticas, institucionais e financeiras geradas pela adesão, alguns anos antes, à Comunidade Económica Europeia, o Estado pretende apoiar a dinamização de um «programa integrado de inserção social das comunidades envolvidas», visando a criação de condições para a «plena integração destas populações na comunidade e combatendo os problemas de criminalidade, prostituição e toxicoddependência, entre outros, a que a exclusão social motivada pela falta de condições habitacionais condignas as deixou votadas» (Decreto-Lei 163/93, de 7 de Maio, que instituiu o PER).

O PER surge como uma oportunidade para questionar os modelos de habitação social do passado e para equacionar novas soluções, quiçá integrando finalmente preocupações urbanísticas, preocupações sociais e envolvimento das populações nas decisões relativas ao processo de realojamento. No Porto, são projectadas várias intervenções, algumas das quais nunca concretizadas. Nalguns casos, adoptam-se modelos inovadores: conjuntos habitacionais de dimensão reduzida ou moderada, de grande qualidade arquitectónica, construídos em áreas centrais ou próximas do centro urbano, destinados a alojar populações específicas, preservando, sempre que possível, as relações de vizinhança prévias; noutros casos, porém, repetem-se os modelos do passado, com os novos espaços habitacionais a serem construídos na periferia citadina, muitas vezes junto a bairros já existentes, cuja condição de segregação e concentração de pobreza, já de si elevadas, assim se acentuam.

Os últimos anos são, entretanto, de emergência de novos horizontes de perspectivação política da questão habitacional portuense. Num quadro caracterizado pela consolidação dos discursos em torno da “regeneração” e da “competitividade” urbanas – significando estas noções a prossecução de novas modalidades de apropriação capitalista do espaço citadino –, a habitação vem adquirindo renovada centralidade. Por um lado, é o problema da habitação degradada e/ou devoluta do centro urbano que ganha destaque, à medida que se vão conhecendo as soluções propostas para aquela área da cidade, hoje predominantemente vocacionadas – mais por impulso estatal do que, porventura, em resultado do dinamismo próprio do sector privado – para a sua *gentrificação*, isto é, a produção do espaço urbano para utilizadores afluentes e fins tendencialmente exclusivistas, com negação ou limitação de usufruto pelos grupos sociais menos providos de recursos.

Por outro lado, são os bairros camarários que regressam em força ao cerne das preocupações políticas. As tomadas de posição face a estes espaços habitacionais e aos seus habitantes seguem um modelo de intervenção em que, retomando a fórmula utilizada por Pierre Bourdieu, a importância da «mão esquerda» do Estado vai sendo progressivamente substituída pela importância da sua «mão direita» (a primeira representando a intervenção estatal nos domínios da economia e da protecção social; a segunda representando a autoridade estatal e as suas funções policiais e repressivas). As propostas para estes espaços são, geralmente, as seguintes: tendencial rejeição da construção de novas habitações; requalificação do parque habitacional visando a posterior alienação dos fogos existentes; tónica na segurança urbana, entendendo-se frequentemente os bairros como «bombas ao retardador»; adopção de soluções radicais face aos problemas urbanísticos e sociais que se considera caracterizarem «irreversivelmente» estes espaços (de resto nunca pensados senão como «problemáticos»); reforço do controlo repressivo dos modos de habitar; actualização de princípios de «engenharia social» na distribuição dos fogos, sobretudo no caso dos bairros mais recentes ou considerados de «melhor qualidade».

Nota final

Em suma, em nome da *doxa* (de sucessivas *doxas*) – ou, na realidade, da *alodoxia*, esse reconhecimento parcial e imperfeito, mas igualmente actuante, da representação tida como dominante –, uma consistente inconsistência institucional contribuiu para que, em variadas ocasiões ao

longo da história recente, se elidissem as condições de possibilidade e de felicidade do estabelecimento de uma *tradição* de intervenção estatal no domínio da habitação que, à luz do que é há muito sustentado pela investigação sociológica e urbana, sublinhasse a importância estrutural dos processos sociais (participados) de realojamento e do enquadramento institucional activo na implementação integradora de políticas. Pelo contrário, a única *tradição* que, neste plano, parece consolidar-se é a de uma «*mão bem visível*» do Estado estruturando a «*mão invisível*» do mercado, sem que, porém, a «questão habitacional» seja verdadeira e definitivamente circunscrita e confrontada.

Arcaica e futura: a dramaturgia de Natália Correia Uma leitura d’*O Encoberto*

Armando Nascimento Rosa

Dramaturgo e ensaísta, professor adjunto da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa; Doutor em Literatura Portuguesa Dramática do séc. XX, pela Universidade Nova de Lisboa

Arcaica e futura, assim chamei à dramaturgia de Natália Correia, não tendo apenas em conta a temática do presente colóquio. De facto, a obra dramática nataliana aparece-nos numa tensão criativa permanente entre a ascendência dramaturgic que bebe nas fontes dos dois teatros clássicos (greco-latino, por um lado, e ibérico por outro, nas suas manifestações renascentista e barroca) e o ensaio de formas novas numa expressividade poético-dramática de cunho pessoalíssimo, que se confronta livremente com correntes teatrais novecentistas (surrealismo, teatro épico, teatro antropológico, etc).

Entre 1952 e 1989, Natália Correia produz uma obra dramaturgic, composta por quinze títulos (para além de muitas outras traduções e versões para cena de textos alheios), que fazem dela um dos mais originais dramaturgos portugueses da segunda metade do séc. XX. Lugar de experimentação híbrida de formas, e não obstante o silenciamento cénico (e também editorial) de que é vítima durante o salazarismo (e não só), o teatro escrito nataliano evolui e viaja por uma irrequieta diversidade de registos genológicos e estéticos: da fábula surrealista, infanto-juvenil (*Dois Reis e um Sono*, 1958) e adulta (*Sucubina ou a Teoria do Chapéu*, 1952), ao absurdismo em sátira política (*O Homúnculo*, 1965); do mitodrama existencial pós-simbolista (*D. João e Julieta*, 1957-58) ao poemodrama mitocrítico ou auto-referencial (*O Progresso de Édipo*, 1957, e *Comunicação*, 1959); do teatro épico-catártico pós-brechtiano e pós-artaudiano (*A Pécora*, 1967 e *O Encoberto*, 1969) ao teatro histórico-mítico, que colige o *pathos* romântico com o estranhamento da alegoria barroca (*Erros Meus Má Fortuna, Amor Ardente*, 1980); do libreto operático sociocrítico (*Em Nome da Paz*, 1973, com música de Álvaro Cassuto) ao drama antropológico e arquetípico (*Auto do Solstício do Inverno*, 1989); do texto para cantata cénica (*O Romance de D. Garcia*, 1969, com música de Joly Braga Santos) ao teatro versificado ou em prosa que revisita temas da tradição literária, da herança trovadoresca e do romancelheiro (*A Juventude de Cid, A Donzela que Vai à Guerra*, e *D. Carlos de Além-Mar*, três peças de datação incerta).

De entre estas obras, *O Encoberto* é um excelente exemplo para observar o jogo criativo nataliano, *arcaico e futuro*, ao articular a revisitação de matrizes dramatúrgicas ibéricas, perspectivando a partir delas novos horizontes da escrita e da cena em português.

Sobre a sua afinidade consciente face a matrizes dramatúrgicas ibéricas, diz a autora:

«[o meu teatro], embora tenha alguma coisa a ver com o surrealismo, tem muito mais a ver com a tradição ibérica. A minha atracção pela estética barroca, que tem raízes peninsulares, portanto portuguesas, é que me aproxima do teatro ibérico de expressão espanhola, onde eu encontro libertas e estuantes linhas de força que, na dramaturgia portuguesa, por um preconceito anti-castelhano, estão abafadas. (...) Os [autores] que eu encontro mais próximos do meu teatro são Calderón, Lope de Vega, Tirso de Molina. Valle Inclan ainda continua essa tradição». (in Lello, 1988: p. 66)

Com *O Encoberto* (OE), dá-se a tardiamente possível estreia cénica de Natália, para um público adulto, ocorrida já após a revolução de Abril, e dezanove anos depois de *Dois reis e um sono* ter sido encenada no Teatro Monumental, pelo Teatro do Gerifalto – esta última uma fábula política, disfarçada de peça infanto-juvenil, que transfigurava o confronto entre Humberto Delgado e Salazar, escrita com a colaboração de Manuel de Lima. *O Encoberto*, peça publicada em 1969, é de imediato interdita de circular e de ser posta em cena. A autora endereça então uma conhecida carta a Marcelo Caetano para que este contrarie o néscio ditame da censura, mas o esforço é vão. A peça só viria a ser produzida cenicamente em Lisboa, pela primeira vez, em 1977, no Teatro Maria Matos, pela Repertório-Cooperativa Portuguesa de Teatro (1976-1984), liderada por Armando Cortez, numa encenação de Carlos Avilez, com realização plástica do pintor Lima de Freitas, música de Fernando Guerra, e um vasto elenco liderado por Ruy de Carvalho (no papel de Bonami/Sebastião), acontecendo a estreia mundial na ilha natal da autora, no Teatro Micaelense, em Ponta Delgada, nos Açores (11/2/1977). Segundo Eugénia Vasques, *O Encoberto* corresponde na dramaturgia nataliana:

«à fase de “maturidade” e de domínio de uma escrita que, para além de afirmar a voz da poesia no teatro através das figuras heróicas e condenadas de feiticeiras, vates, loucos, actores e poetas, afirma também a procura de um modelo de teatro épico-narrativo com preferência pela forma em três actos.» (Vasques, 1999: p. 2)

Obra de ficção histórico-cénica, baseia-se ela numa das diversas variantes da lenda de D. Sebastião, que se difundiu e desenvolveu a partir dos finais do séc. XVI, e que afirmava ter o jovem rei sobrevivido da batalha contra

os mouros de Marrocos, tendo escapado para Itália, onde se manteria sob falsa identidade até conseguir condições para reconquistar a independência perdida de Portugal, entretanto sob o domínio da dinastia dos Filipes de Espanha, desde 1580. Nunca como neste texto a autora, amante da visão barroca, mergulha intencionalmente na indistinção de fronteiras entre o teatro e a representação do mundo, num determinado tempo histórico passado, repetidamente objecto de ironização; de facto, toda a peça aparece como uma reflexão aplicada, a um tempo dramaturgica e paródica, sobre as virtualidades expressivas do teatro dentro do teatro, que tanto podemos filiar primeiro em Shakespeare, como depois na experimentação modernista de Pirandello. E isto porque a acção nunca deixa de situar-se, objectiva ou simbolicamente, no palco do teatro. Ao reinventar o teatro da História, com esta sua fábula em torno do messianismo sebastianista, a autora pretendeu deixar visíveis e insolúveis as passagens entre a representação e a matéria representada.

Ouçamos a voz hermenêutica de Natália, num texto do programa do espectáculo:

«*O Encoberto* tem a condicionante de um tempo mas dele se descondiciona na intemporalidade do próprio tema.

O seu enquadramento é histórico. Situa-nos no período paradigmático da monarquia filipina. Paradigmático porque em “ocupação estrangeira” se traduz o poder sempre que exercido despoticamente. Na altura em que a peça foi escrita, essa conotação com o regime que então vigorava em Portugal foi-me recurso para focar uma situação presente que o rigor censório não permitia abordar às claras. Mesmo assim não conseguiu a peça passar às malhas da severíssima censura que nela só descortinou um manifesto contra o fascismo exótico à vontade dos portugueses e por isso identificável com o reinado filipino. Dentro da moldura histórica adensavam-se contudo os valores mais importantes de *O Encoberto*. No negativo da alienação dos povos e dos indivíduos germina o sonho que liberta. A irracionalidade do poder que escraviza só pode ser destruída, no sentir dos que impotentemente a sofrem, por outra irracionalidade: a do libertador impossível, o Monarca da Bruma. *O Encoberto* é a confrontação surda destas duas irracionalidades. A insolução é, conseqüentemente, a poética e o humor lírico que se dão lide na peça.» (Correia, 1977: folha de sala)

O primeiro dos três actos principia «*num largo da Corte-Contarina, bairro miserável e mal-afamado da Veneza do século XVI*». (OE, p. 11) É aqui que o protagonista Bonami (nome que a autora decalcou de Bonamis, famoso jogral medieval português, a quem o rei D. Sancho I teria concedido terras pelos seus serviços de momo da corte) e os seus colegas comediantes apresentam um espectáculo a todos quantos estão em cena; «*por cima do palco lê-se numa tabuleta: O Purgatório dos Comediantes.*» (OE, p. 11)

Purgatório este que pode ser lido como alegoria da própria existência humana, nessa condição metafórica de actores viventes que somos. Com efeito, quando Bonami representa, de um dos papéis do seu repertório, a personagem de D. Sebastião, ele fica contagiado por ela, com a agravante de um dos espectadores, o nobre português patriota D. João de Castro, o ter tomado pelo rei desaparecido. É costume já de Bonami esse seu excesso xamânico, ou stanislavskiano - diríamos anacronicamente -, de ser arrebatado pela psicologia da personagem; tal como a aflita Floriana, actriz em contracena, o adverte a D. João de Castro, o espectador que insiste em confundir a realidade imediata com a ilusão criada no teatro.

FLORIANA: (*Para D. João de Castro.*) Não lhe meta essas coisas na cabeça. Quando representámos “A Malvadez de Nero” convenceu-se que eu era a Agripina e se não me ponho a pau, arrancava-me as tripas. (OE, p. 23)

No entanto, a actriz não consegue desfazer nele esta identificação absoluta, de tal forma que será a própria autora em didascália, num gesto de pirandelliana abdicação, a asseverar essa vontade da personagem de Bonami em querer ser de facto D. Sebastião. Será que por detrás do actor Bonami se escondia o verdadeiro rei de Portugal, que no ofício público de um palco popular encontrou o melhor meio de camuflar a identidade? Ou será que é o desejo narcísico do comediante Bonami em querer levar uma das suas mais queridas personagens para além das fronteiras do tablado, agora que encontrou em D. João de Castro um crédulo e incentivador cúmplice? Nunca o saberemos, pois nem a dramaturga o fez saber, ao adoptar, ironicamente, a função do autor mediúnico, que incorpora a vontade das suas criaturas dramáticas: «*A partir deste ponto, Bonami e D. Sebastião são uma e a mesma pessoa pelo que a autora, respeitando o arbítrio da personagem, passará a denominá-la Bonami-Rei.*» (OE, p. 25) Atingido pelo síndrome teatral, patologia não rara nos indivíduos tomados pela pulsão do poder, Bonami-Rei já não tem ouvidos para Floriana e passa apenas a agir conforme a voz interior que lhe dita a sua missão heróica e redentora, qual astúcia da razão hegeliana a manifestar-se nele:

«Para os descrentes sou a saudade do passado, para os loucos sou a saudade do futuro. Como vês, não pertenço ao presente.» (OE, p. 26)

«FLORIANA: (*Colérica.*) Deixa-te dessas facécias de comediante falhado. Não vês que o espectáculo acabou? O público foi-se embora.

BONAMI-REI: O meu verdadeiro público espera-me. Agora sim, o meu palco é o mundo. Estou focado por milhares de olhos para quem um gesto meu é a amargura que há no fundo de todos os prazeres ou a esperança que floresce no pântano de todas as misérias. É a minha grande oportunidade. Eles exigem o meu génio. Não posso falhar. Devo ser exímio pois piso o terreno perigoso

da arte excelsa de salvar. (*Para D. João de Castro.*) Não é verdade que eles esperam de mim a salvação?» (OE, p. 27)

Tutelado pelo palco designado por *Purgatório dos Comediantes*, as personagens históricas e/ou ficcionais do enredo vão comparecendo na cena. As primeiras, exteriores ao espaço veneziano, serão a dupla formada pelo antagonista, o rei espanhol Filipe II, e seu conselheiro e confessor Frei Diego, a quem o monarca reafirma não querer abrir mão de qualquer dos territórios da península ibérica, agora pela primeira vez unidos sob o mesmo poder. Filipe II é uma figura que parece instigar o ódio em quantos o rodeiam, inclusivamente na mulher e no filho; ao que o frade lhe replica: «Os homens são prisioneiros do terror que inspiram.» (OE, p. 34)

Um trio singular e alegórico de personagens, como parcas espectadoras do destino, que assumem um desempenho coral até final do drama, são as «três Catadeiras de Piolhos, [que] desbastam a cabeça de três imundas crianças. No seu filosófico albeamento do entusiasmo pela vinda do Encoberto, leia-se a conclusão realista de que aconteça o que acontecer, o mundo está coberto de piolhos.» (OE, p. 38) Este tipo de pessimismo histórico ou, se quisermos, de cepticismo de sage ante as expectativas da condição humana, estariam na origem de alguma reserva reticente na recepção crítica do sentido último da peça, captado no espectáculo de estreia, na medida em que a intemporalidade da fábula falava para além dos ímpetus conjunturais do período pós-revolucionário que o país vivia então. Veja-se o exemplo de uma recensão crítica ao espectáculo, por Helena Dá Mesquita (15/3/77), que, conquanto elogiando a ágil encenação de Avilez e a hábil teatralidade do texto de Natália, veicula a perspectiva apontada:

«O Encoberto manifesta fundamentalmente descrença nas capacidades de um povo que, segundo a concepção da autora, não tem possibilidade de ultrapassar a sua situação de decadência, nem de sacudir o fatalismo que o tolhe há tantos séculos». Para esta comentadora, «o texto [é] conservador no plano ideológico mas inovador no que respeita à forma.» (in Ricardo, pp. 47-48)

De facto, a incomodidade analítica contida na complexa fábula de Natália, que ao tempo vista em palco pareceria politicamente inoportuna, radica nessa percepção deceptiva de que todas as revoluções acabam por engolir os sonhos mais fundos que as moveram, juntamente com seus obreiros, tornados figuras paradoxais de heróica expiação – convicção que a autora voltaria a desenvolver no libreto operático *Em Nome da Paz*. A personagem de Bonami-Rei prevê isso mesmo, no monólogo aos espectadores, que abre o 2º acto da peça.

BONAMI-REI: Veneráveis espectadores! Vejo-me na difícil situação de um actor em que o público acredita. Quando me apercebi dos riscos do papel,

já estava metido numa boa enrascada. Tinham-me condenado às galés. Mas não estava tudo perdido. Entre o que eu queria ser e o que os outros faziam de mim, restava-me uma aberta para me escapar. (...) Assim aconteceu. Mas aí de mim! a minha liberdade não era senão o truque de um autor pérfido que, para macaquear o Criador acha que deve matar aquilo a que dá vida. Apenas me evadi da galera caí nas mãos de um bando de patriotas fanáticos que me demonstraram a impossibilidade de ser eu a decidir a minha história. Não me resigno. Sou um pobre diabo. Bem me importam as injustiças deste mundo. Só quero viver. Não, ferozes espectadores! Não me lançarei no abismo dessa vossa goela escancarada para beber o meu sangue. Vou fugir. Porque não fazer disto uma farsa?» (OE, p. 54)

Mas já é tarde de mais para fugir ao papel de libertador, responde-lhe D. João de Castro, o mentor da personagem que o actor encarnará até ao fim, quando perder a cabeça no cadafalso, condenado à morte por Filipe II.

A insurreição popular contra a dominação espanhola, encorajada pela presença de Bonami-Rei em solo português, impede este de se poder evadir da sua função, com a desculpa de que não passa de um actor. Prisioneiro da sua máscara, que o aniquilará (tal como acontecera de modo menos voluntário com Melânia, em *A Pécora*), D. João de Castro avisa-o de que seria morto pelos revoltosos caso insistisse em desfazer a ilusão teatral da sua identidade. Neste drama épico, por isso tragicómico, onde o mecanismo da representação teatral serve para reflectir sobre o confronto entre a vontade do indivíduo e o que dele é exigido pela sociedade, a História é entendida, numa espécie de perverso hegelianismo, como um guião pré-estabelecido que constringe e viola a essência subjectiva daqueles a quem cabem papéis com protagonismo colectivo.

BONAMI-REI: Sou vítima de uma chantagem.

D. JOÃO DE CASTRO: A História não se pode fazer sem esse pequeno sacrifício da vossa comodidade.

BONAMI-REI: Quero cá saber dessa sanguessuga que chupa a vontade daqueles a quem distribui um papel.

D. JOÃO DE CASTRO: A vossa vontade transtorna a ordem do mundo.

BONAMI-REI: (*Desalentado.*) Tenho pena de mim.

D. JOÃO DE CASTRO: Finalmente falais a linguagem dos homens em que o povo confia. Vamos, Senhor! Eles esperam-vos.» (OE, p. 56)

Em termos formais, a peça oferece motivos múltiplos de atracção visual e potencialidade cinética, nessa predilecção nataliana de colocar numerosos rostos e vozes em contracena, aqui convocados num processo constante de teatro no teatro, registando-se ainda a importante intervenção de momentos musicais, tais como, e ambos no segundo acto: a ária que

Bonami-Rei interpreta após ser encarcerado por ordem de Cristóvão de Moura, português colaboracionista com o poder filipino; ou a canção da prostituta Ju-Ju, personagem que prolonga, nesta peça, o fascínio nataliano pela importância sociocrítica e psicoerótica de chamar à cena a mais velha profissão do mundo.

No 3º acto, assiste-se ao julgamento de Bonami-Rei, «*algures numa rua de Lisboa*» (OE, p. 89), com a presença de representantes de diferentes ofícios e estratos sociais. O desfecho previsível da condenação conhece ainda duas versões para um mesmo veredicto. Em primeiro lugar, muito contribuirá o testemunho de acusação da actriz Floriana, sua amante, que o não perdoou por ele a ter abandonado em troca de outros palcos mais vastos; e por isso o desmascara, atestando que Bonami é apenas um actor a fingir-se de rei. O Juiz dará então «*como provado que o réu é um actor crápula que se serviu da sua arte diabólica para se fazer passar por rei de Portugal.*» (OE, p. 95) No entanto, eis que aparece uma «*testemunha decisiva*». «*Presa de uma grande aflição, entra, pela direita, Floriana que é agora a Moura Huria ou o amor que salva. Dirige-se para o “Purgatório dos Comediantes”, onde depõe.*» (OE, p. 98) Num disfarce de actriz, Floriana redime-se ao interpretar a marroquina Huria, filha do Xerife, que se teria perdido de amores pelo cristão D. Sebastião, com ele se evadindo, e que vem àquele tribunal justamente para afirmar que o réu é o homem que ela ama e não um qualquer actor impostor. Mais um golpe de teatro no teatro que esta peça nunca quer deixar de ser. Até mesmo na cena do suplício em que Cristóvão de Moura chicoteia o tronco nu de Bonami-Rei, a dúvida pela sua identidade é utilizada como expediente tragicómico. Quando a dor da tortura aumenta, ele afirma não ser mais que um comediante, gritando mesmo, como se fosse um actor incauto apanhado sem o querer num improviso de literal teatro da crueldade, para o qual não fora prevenido: «*Tirem-me daqui! Que raio de peça é esta?*» (OE, p. 106) Para logo em seguida, quando amaina o azorrague, voltar a proclamar-se o rei desejado, que o país espera.

Ao condenar à morte Bonami-Rei, sob a comprovada identidade de D. Sebastião, Filipe faz valer os seus intentos, eliminando um rival que lhe ameaça o trono, tal como esta sua maquiavélica fala claramente o expõe a um amedrontado Cristóvão de Moura, carrasco de serviço, que teme futuramente pela sua cabeça em virtude de contribuir, sendo português, para o decretado «*assassinio do Rei de Portugal*». (OE, p. 109).

FILIPPE II: Não me interessa a tua cabeça de sabujo e também não interessa o que eu acredito. Só conta aquilo em que eles devem acreditar: o sonho, a perigosa magia que faz com que cada homem se julgue uma pessoa. Essa

incômoda personagem incarna a resistência da alma humana que luta contra a demoníaca tentação de ser acéfala, de ser massa. Sou um chefe. Como tal compete-me defender a mediania de que sou expoente. É a isto que se chama o bem comum. D. Sebastião é o génio que ainda não se conformou com a ideia de ser rebanho. Mas este no fundo não quer ser outra coisa. Tenho a obrigação de sabê-lo porque, como Majestade não sou *eu*, sou *nós*, a pessoa plural da manada. Se o prisioneiro morrer como impostor, D. Sebastião continuará vivo e o génio da desordem teimará em provocar insónias ao poder. Que o génio morra para que uma mera fantasia não ridicularize a mediocridade.» (OE, p. 109)

Mas *O Encoberto* revela-nos surpresas absolutamente inesperadas na cena final que se segue à decapitação de Bonami-Rei. Os espectadores são convidados a viajar no tempo através da ficção do palco. Um sintoma deste acenar ao futuro fora já o anacronismo proferido por Cristóvão de Moura, encolerizado pelo incômodo de açoitarem directamente Bonami-Rei: «A fim de evitar situações deste género, um dia, os requintados governantes inventarão um botão para matar à distância.» (OE, p. 105) Agora porém, a viagem ao tempo em que tal acontece é colectiva e teatralmente anunciada no texto secundário. «*Os que viram expirar o actor aguardam, no decorrer dos séculos, notícias da pessoa intemporal que o actor foi no tempo. Neste ponto da acção estamos no século XX e, como tal, se vestem as pessoas.*» (OE, p. 118) De fábula histórico-cénica, *O Encoberto* transforma-se subitamente numa ficção científico-fantástica, que diríamos pertencer hoje ao universo temático da chamada *new age*. A figura do rei Sebastião amplifica o seu significado enquanto mito messiânico, condensando agora em si um simbolismo cristológico universalizante. E Ju-Ju, que tanto elogiara anteriormente em público as qualidades morais e sexuais de Bonami, fará as vezes de uma Madalena simbólica, a primeira a não encontrar o cadáver desse messias intemporal para o género humano; porque ele já não habita no planeta Terra. As personagens aguardam a sua vinda do céu, como um Godot alienígena; o mito do misterioso cavaleiro-rei da bruma (que originou o cognome sebástico de *encoberto*) dá lugar ao mito do extraterrestre redentor. E se os ovnis são um mito da psique contemporânea por excelência, como o analisou Jung no ensaio *Discos Voadores: Um Mito Moderno de Coisas Vistas nos Céus* (1958), é precisamente em um ovni que as personagens populares esperam o regresso de um cósmico D. Sebastião; mesmo que o cientista Belchior do Amaral, que lembra estarmos todos «no tempo em que a desintegração da matéria é uma brincadeira de crianças» (OE, p. 120), recuse a veracidade dos discos voadores. Mas os convictos, «*Companheiros da Liga Pró-Visitantes do Espaço*» não desarmam:

«3ª MULHER: Uma intrujice, hã? O que eles inventam para abafar a voz dos profetas que dizem que D. Sebastião está exilado num planeta onde o tempo não apodrece a carne e que há-de vir numa dessas naves.» (OE, p. 121)

E a nave virá, como nas mágicas cenoplásticas do teatro barroco, na forma de «*um enorme escafandro de metal reluzente [que] desce lentamente do espaço lançando um esplendor na escuridão que imediatamente se faz, na qual mergulham os Homens e as Mulheres.*» (e já no presente século, em Março de 2003, os técnicos do Teatro Municipal Maria Matos, que continuavam desde essa data ao serviço neste palco lisboeta, guardavam com espanto a memória da cenografia complexa que Lima de Freitas concebeu, para materializar em espectáculo a proposta do imaginário nataliano, segundo o testemunhou o encenador/actor Élvio Camacho). As luzes do ovni focarão finalmente as Três Catadeiras, tecedeiras do destino a quem caberão as últimas palavras sibilinas do drama, sem que nada nos seja revelado do interior da nave; tal como viria a acontecer com a primeira versão dos *Encontros Imediatos do 3º Grau*, de Steven Spielberg (filme estreado, curiosamente, no mesmo ano de 1977 em que *O Encoberto* conheceu a prova do palco). Perante este final de uma inegável ousadia temática, que expande o experimentalismo teatrológico que a acção cultivara, percebe-se melhor como esta peça tão *sui generis* de Natália é provavelmente de todos os seus textos dramáticos o mais desconcertante e, por isso também, o menos compreendido.

O Encoberto é a terceira etapa daquela que designei por *trilogia de mitos lusitanos* (Rosa, 2007: p. 41 e segs.). *O Homúnculo* (1965) e *A Pécora* (1967) são as outras duas obras precedentes que integram tal trilogia; fundada em afinidades que nos parecem irmaná-las, já que, sublinhe-se, nunca esta nomenclatura e este agrupamento textual fossem sugeridos pela autora. Para além de serem textos que Natália comporá em sequência e proximidade cronológicas, a similaridade na concepção estilística dos títulos indicia logo à partida um parentesco que os temas desenvolvidos, por cada um dos dramas, confirmarão. A designação nominal, comum a cada uma destas peças (constituída, repare-se, por um substantivo singular com artigo definido), visa colocar no palco, com intentos fabulísticos, imaginativos e provocatórios, mitos específicos da realidade histórico-política e/ou psico-religiosa portuguesa; daí, por isso, esta opção pela denominação, objectiva e irónica, de *trilogia de mitos lusitanos*. Assim, enquanto *O Homúnculo* se ocupou com o auto-mitificado ditador Salazar, já *A Pécora* esconde uma virulenta parábola motivada livre e libertinamente pelo fenómeno controverso das aparições marianas de Fátima, em 1917; se bem que os dados dramaturgicos utilizados se mostrem antes bastante

mais próximos dos que envolveram as fraudulentas aparições de La Salette, em França, ocorridas em 1846, data próxima desse final do séc. XIX que vem a ser o tempo histórico-dramático da peça. Por sua vez, *O Encoberto* será a criação teatral nataliana a dar voz a um mito messiânico persistente no imaginário lusíada: o do rei D. Sebastião, morto jovem no norte de África, na batalha de Alcácer Quibir, em 1578 (data que assinala o ocaso da aventura expansionista marítima portuguesa), em torno do qual se gerou a lenda de que ele haveria de regressar vivo e salvífico numa manhã de nevoeiro, como se de um heróico Godot se tratasse. É de assinalar que o mito sebástico, para o qual Almeida Garrett desafiara em 1837 os dramaturgos vindouros, haveria de dar origem, sob distintas interpretações pessoais, a outras duas obras representativas do teatro escrito português do século XX: *O Indesejado* (1945) de Jorge de Sena, e *El-Rei Sebastião* (1949), de José Régio; bem como ainda ao drama inacabado *O Rei de Sempre*, de António Patrício, de que restam cenas fragmentárias datadas de 1914 (Rosa, 2003: p. 461 e segs.).

Entretanto, um sentido de abstracção universalizante é diversamente comum a estas três peças nucleares na produção teatral da autora, que integram a *trilogia de mitos lusitanos*. Não obstante a radicação psicossocial e histórico-simbólica das fábulas cénicas, que as faz remeter de uma forma ou de outra para um imaginário que interroga a identidade portuguesa, todas elas apontam plurais vias de escape a uma circunscrição geocultural exclusiva, colocando-se as três em diálogo com arquétipos de recorrência transtemporal na experiência da psique individual e colectiva. Se essa intenção universalizante é levada em *O Encoberto* a uma explicitude no desfecho fantástico da parábola, revelando ser a peça uma reflexão teatral sobre a pulsão messiânica, que dinamiza a vontade e a perseverança humanas, também nos textos anteriores é possível rastrear horizontes de dilatada mundividência. Assim, o universo referencial d' *A Pécora* deseja descolar-se de uma mera localização no espaço português, logo pelo facto de recorrer a dados históricos de origem francesa; e se bem que o lugar do ludíbrio se chame Gal (nome ficcional onde ressoam por igual Portugal e Gália), a autora prefere caracterizá-lo como um lugar algures na Europa mediterrânica, havendo personagens com nomes colhidos em diferentes contextos linguísticos (italiano, francófono, castelhano, grego, etc). Se se dá no drama o confronto entre a crença como necessidade espiritual, psicofísica, e a exploração dela para fins comerciais e de manipulação de massas, é *A Pécora* ainda o lugar onde a protagonista recia - agora cinicamente, em traço expressionista - essa personagem da prostituta-santa que fascinara a sensibilidade simbolista (a Eponina do conto de Raul

Brandão, personificada ainda repetidamente no erotismo lutuoso do teatro de António Patrício), e que reconstitui o drama arquetípico do desejo e da usura da carne, face à transcendência que a anima em si mesma, e a redime. E enfim, o primeiro texto da trilogia, *O Homúnculo*, pode hoje melhor ainda, observado à distância temporal que o afasta do modelo específico que satirizou, considerar-se um impiedoso exercício de inteligência cénico-política destinado à pulsão do poder absoluto que fabrica ditadores, nos diversos quadrantes do espectro ideológico que se tornam num só quando o denominador comum é a perigosa ficção totalitária.

Referências Bibliográficas

- CORREIA, Natália. *A Pécora*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.
- _____. *O Encoberto* [1969]. 3. ed. Lisboa: Afrodite, 1977.
- _____. *O Homúnculo*. Tragédia jocosa. Lisboa: Contraponto, 1965.
- _____, «[Sobre] O Encoberto». Programa do espectáculo de estreia. Lisboa: Repertório-Cooperativa Portuguesa de Teatro; Teatro Maria Matos, 1977.
- LELLO, Júlia. «Esboço para uma dramaturgia sobre seis peças de Natália Correia, ou uma epopeia crítica da matéria». Lisboa, 1988. Dactiloscrito inédito. Dissertação (Disciplina de História da Literatura Dramática). Conservatório Nacional/Escola Superior de Teatro e Cinema.
- RICARDO, Maria do Céu, *Teatro Maria Matos (1969-2001): 32 anos*. Lisboa: Câmara Municipal, Pelouro da Cultura, 2002.
- ROSA, Armando Nascimento, *As máscaras nigromantes. Uma leitura do teatro escrito de António Patrício*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- _____, «Peças breves no teatro escrito de Natália Correia». In *Forma Breve*. Revista de Literatura (anual), nº 5 - Teatro Mínimo. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2007, pp. 41-53.
- VASQUES, Eugénia. «Encontro final». [recensão crítica ao espectáculo, encenado por João Mota, *D. João e Julieta*, de Natália Correia], Lisboa: semanário Expresso, Cartaz, 28 de Setembro de 1999.

Artesanal e sofisticação Tradição + Inovação = (Re)Invenção

João Mendes Ribeiro
Universidade de Coimbra

A evocação de um imaginário perdido, frequentemente referenciado em imagens do mundo rural passado, é uma constante no espaço cenográfico contemporâneo. Há uma nítida propensão para o estranhamento irónico de um fazer marcadamente artesanal, em confronto com uma linguagem sofisticada e assumidamente contemporânea dos cenários. A recorrência ao imaginário rural é atribuída a experiências emocionais e sensitivas, de forma abrangente, e com origem tão remota como a infância.

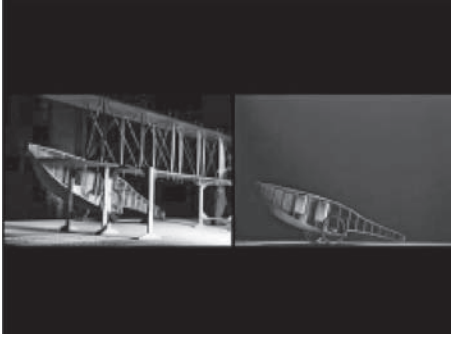
De facto, o prazer que se retira da (re)descoberta e do (re)desenho dos objectos da infância, marcadamente artesanais, revelam alguns dos momentos mais poéticos da cenografia contemporânea. Estes objectos, reinventados, sofrem um processo de depuração, erudição e adaptação aos propósitos da cena contemporânea.

“O historiador de arte norte-americano Thomas Crow escreveu em 1996 que muitas das mais interessantes propostas de arte contemporânea recapitulam, num nível mais ou menos explícito, a sequência histórica de objectos a que pertencem. Contrariamente aos românticos, que resgataram o passado a partir de lógicas revivalistas, contrariamente aos modernos, que consideravam o passado na condição de não o repetirem, os criadores encaram agora o que os precede na perspectiva de identificarem linhagens de objectos”¹. Identificar pressupõe uma investigação que, em muitos casos, incide não apenas sobre os materiais convencionais do teatro e da dança, mas também sobre os contextos em estes objectos cénicos emergiram.

No universo da cenografia contemporânea procura-se “incorporar essa espécie de inteligência histórica”² na criação de objectos cénicos, baseando-se no estudo de modelos e sistemas previamente utilizados na resolução de problemas idênticos, (re)interpretando-os para novos usos

¹ Daniel Tércio, “Velocidade da História”, in *Expresso*, “Actual”, 29 de Dezembro, 2007, p. 23.

² Daniel Tércio, “Velocidade da História”, in *Expresso*, “Actual”, 29 de Dezembro, 2007, p. 23.



O Céu de Sacadura

de Sacadura foi recriado, com base num trabalho de investigação, segundo técnicas e materiais semelhantes aos utilizados na época. Não se trata, porém, de uma reprodução cabal da aeronave nem, por outro lado, de uma figuração abstracta da mesma; trata-se, antes, de uma citação. No entanto, “a citação surge como um procedimento contrário à mera reprodução das tendências (transitoriamente) contemporâneas, na medida em que recontextualiza e desenvolve a investigação artística”³. Como refere Daniel Tércio, “a citação não anula a singularidade, antes a reforça no quadro de linhagens ininterruptas dos objectos”⁴ cénicos.



D. João+Fiore Nudo+Frei Luís de Sousa

As referências às máquinas cénicas renascentistas, quando inscritas no vocabulário contemporâneo, remetem para um imaginário vernacular, de soluções simples e engenhosas, materializadas com meios escassos.

O dispositivo concebido para o ciclo *Convidados Mortos Vivos* (no qual se incluem *D. João*, de Molière, *Fiore Nudo* e *Frei Luís de Sousa*) representa um caso paradigmático de recuperação do “espírito da máquina de cena setecentista italiana, propícia a todas as fantasias e jogos possíveis, incluindo a morte de *D. João* no final”⁵. Esta referência concretiza-se num engenho

³ Daniel Tércio, “Velocidade da História”, in *Expresso*, “Actual”, 29 de Dezembro, 2007, p. 23.

⁴ Daniel Tércio, “Velocidade da História”, in *Expresso*, “Actual”, 29 de Dezembro, 2007, p. 23.

⁵ Ricardo Pais, “Discursos sobre Um Tarado ‘Aditivo’ / ‘Fazeis o Favor de nos Esclarecer Estes Belos Mistérios””, transcrição de uma conversa realizada no Teatro Nacional São

cenográfico versátil e aberto, susceptível de múltiplas transformações (através da rotação parcial da plataforma ou da abertura de alçapões) capaz de se adaptar às especificidades dramáticas e/ou estilísticas das distintas representações.

Partindo de uma construção precisa e, aparentemente, elementar – um solo técnico constituído por uma plataforma sobrelevada, ligeiramente inclinada – delimita-se o espaço da representação e vão-se configurando os diversos lugares onde decorre a acção. A inclinação da plataforma indicia, de certa forma, “o destino fatal do protagonista” e, conforme sugere Miguel-Pedro Quadrio, “é questionada por constantes rearranjos de forma, sublinhando-se que a inconstância emerge aqui dum xadrez de palavras – “cortês”, teatral e muito barroco – e não das (quase) inexistentes peripécias amorosas”⁶. Por outro lado, a presença dos alçapões, que ganham nos três projectos “uma substantiva conotação fúnebre”⁷, revelam outras volumetrias e reforçam a lógica de acumulação e de composição dos materiais. “Ou seja, a solução de uma tão artesanal e barroca mecânica teatral serviu a exploração corrosiva e multifacetada do conceito de morte”⁸, elemento comum nos espectáculos.

As mutações do dispositivo cénico constituem uma mecânica performativa, na tradição do espectáculo renascentista. No entanto, em *D. João*, as transformações do cenário não são operadas a partir da caixa de palco, mas estão contidas no próprio objecto cénico⁹, reforçando desse modo a sua autonomia, sem perder contudo a inventividade no uso da máquina cénica.

João, no dia 14 de Janeiro de 2006, e editada por João Luís Pereira, in Manual de Leitura de *D. João*, Porto, Teatro Nacional São João, 2006, p.19.

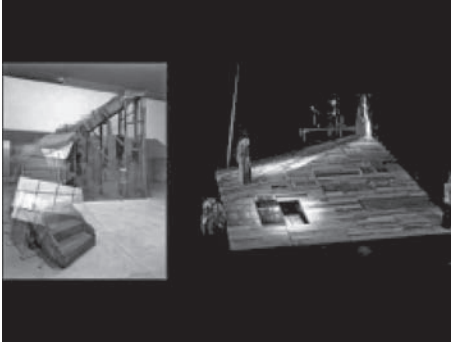
“*D. João* é a primeira comédia-máquina de Molière em que se põe em causa as regras da unidade de tempo e de lugar; para tal, Molière mandou construir cinco cenários, cinco objectos diferentes, fascinado que estava pela prática italiana dos efeitos” (Ricardo Pais citado por Inês Nadais, “No inferno, tudo é perfeito”, in *Público*, “Y”, 7 de Fevereiro, 2006, p. 17).

⁶ Miguel-Pedro Quadrio, “D. João e a sedução revolucionária”, in *Diário de Notícias*, 30 de Abril 2006, p. 36.

⁷ Miguel-Pedro Quadrio, “O Triunfo do cenógrafo: Esboços dramáticos de João Mendes Ribeiro”, in *João Mendes Ribeiro, Arquitecturas em Palco*, Coimbra, Almedina, 2007, p. 67.

⁸ Miguel-Pedro Quadrio, “O Triunfo do cenógrafo: Esboços dramáticos de João Mendes Ribeiro”, in *João Mendes Ribeiro, Arquitecturas em Palco*, Coimbra, Almedina, 2007, p. 67.

⁹ Os objectos cénicos não descem e sobem da teia nem do sub-palco, como ocorre geralmente nos espaços teatrais de raiz italiana. No caso de *D. João* a cenografia apresenta-se dissimulada na plataforma que constitui um solo técnico autónomo.



D. João + Posto de Observação/
Pedro Cabrita Reis

são conjugados sob uma nova perspectiva, permitindo descobrir outros aspectos da realidade. A utilização de elementos familiares retirados do contexto permite tornar visível a própria fragilidade do objecto cénico, sublinhando a ambiguidade entre o corpo real e o corpo da personagem, entre o espaço efectivo do palco e as paisagens alusivas, entre o que realmente existe e o que é evocado. Destaca-se como exemplo o dispositivo cénico da peça *D. João*, encenada por Ricardo Pais, onde se propõe um exercício complexo, a partir da evocação de imagens de construções precárias e do imaginário popular, com a colagem e sobreposição de materiais, aparentemente aleatória. Também na peça *Posto de Observação*, de Pedro Cabrita Reis, o dispositivo consiste numa estrutura abstracta, de onde irrompem fragmentos, urbanos ou domésticos, reconhecíveis. Nestes exemplos, os objectos fazem-se a partir de um processo artesanal, desmontando a hierarquia dos materiais para gerarem objectos singulares, de aspecto rude e inacabado.

A utilização de códigos convencionais e contraditórios na mesma cenografia, numa conjugação de alusões à arquitectura erudita e mecanismos comunicativos captados do imaginário popular, permite identificar



Entrada de Palhaços + Casa Contentor/
Allan Wexler

Por outro lado, na ambiguidade do espaço cénico, procura-se igualmente conjugar as influências da cultura popular com a erudita, bem como a utilização de elementos do quotidiano, empregues de maneira não convencional.

Através da reinterpretação de objectos comuns em novos contextos, redefinem-se as coordenadas para a apreensão do real onde, frequentemente, os elementos do quotidiano

um código comum de símbolos e significados convencionais que relacionam os signos vernáculos com os artísticos e arquitectónicos, e cujo objectivo reside na comunicação que se estabelece com os espectadores.

A integração do artesanal no universo teatral, através de objectos artesanais como material cenográfico, permite explorar o seu potencial plástico enquanto “brinquedos irónicos

ou objectos poéticos” ao serviço de uma ideia teatral. Ao incorporar a ironia pretende-se reconhecer realidades contraditórias, utilizando-as como manifesto ou crítica face ao extremismo de determinados pressupostos arquitectónicos, tendentes a condicionar a actividade dos indivíduos. Neste contexto, destaca-se, por exemplo, o dispositivo cénico da peça *Entrada de Palhaços*, encenada por António Pires, ou a instalação *Casa Contentor*, de Allan Wexler, onde se recorre à teatralização dos objectos do quotidiano para estabelecer novas relações de espaço e escala.

No espectáculo *Entradas de Palhaços* o elemento que melhor sintetiza a transposição de temas do imaginário popular para o contexto erudito da representação dramática é o dispositivo utilizado como chuveiro, que no espectáculo adquire uma dimensão poética pelo facto de representar um recuo no tempo. Este objecto de uso quotidiano é deslocado do seu contexto habitual e transposto para o palco, reforçando a dimensão metafórica e satírica do cenário em que se exhibe uma colecção privada de absurdos domésticos.

A mesma solução formal é (re) utilizada posteriormente nos projectos do *Quiosque Multifuncional* para o Porto 2001 (2001-2003).

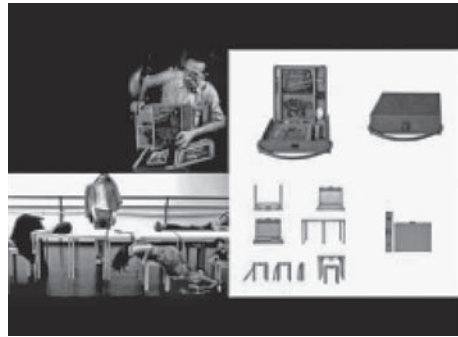
Neste projecto são utilizados baldes de zinco como recipientes e expositores de flores. Estes baldes estão suspensos de uma teia por cordas e roldanas, segundo uma disposição marcadamente teatral, que permitem colocá-los livremente em comprimento, largura ou altura, como uma maquinaria de cena. Constituem elementos fundamentais para a organização do espaço e, simultaneamente, para a definição das trajectórias dos utentes.



Entrada de Palhaços



Quiosque Porto 2001



Mala/Mesa + Museu Portátil/Marcel Duchamp

No *Quiosque* para Porto 2001 a utilização de objectos referenciados ao universo rural e a dicotomia entre a prefabricação e o artesanato provocam uma sensação de estranhamento, resultado da combinação de temas não usuais e da abordagem de territórios inesperados.

O objecto *mala-mesa* relaciona-se estreitamente com a *caixa-mala* de Marcel Duchamp, concebida como um museu transportável. Esse objecto, que se desdobra e transforma em mesa, e que contém dois bancos no seu interior, concilia a ideia de máquina precisa com a ideia de caixa de surpresas.

O objecto cénico situa-se, portanto, numa fronteira entre a abstracção, a funcionalidade e o uso do espaço, e a evocação, numa clara referência à tradicional mesa de piquenique.

O objecto *mala-mesa* foi utilizado originalmente numa peça de Olga Roriz, *Anjos, Arcanjos, Serafins, Querubins... e Potestades*, estreada em 1998. Nesta peça a coreógrafa exprime a dicotomia rural e urbano. Neste projecto recria-se uma paisagem híbrida que reflecte o pulsar do povo português,



Anjos, Arcanjos, Serafins, Querubins...
e Potestades

integrando simultaneamente referências à ruralidade e ao mundo urbano.

Anjos, Arcanjos, Serafins, Querubins... e Potestades surge no seguimento de *Terra do Norte* (1985)¹⁰ e denota idêntica preocupação: procurar na cultura popular a origem da dança. Tal como experimentado em *Terra do Norte*, Olga Roriz constrói este espectáculo no “confronto entre a tradição e a modernidade, entre norma e a liberdade, entre o

¹⁰ Segundo Mónica Guerreiro, *Terra do Norte* prova o vincado cunho pessoal de Olga Roriz e o seu investimento numa linguagem indiscutivelmente própria, tornando-se um dos êxitos mais expressivos do Ballet Gulbenkian na década de 80. “Responderam por esse triunfo uma série de aspectos, particularmente a música tradicional de Minho e Trás-os-Montes, procedente das escolhas feitas por Michel Giacometti em 1971 e 1972. O trabalho de Nuno Côrte-Real, o telão onde figurava uma portentosa árvore desenraizada, e os figurinos, [que] vestia os 24 bailarinos, a quase totalidade do elenco do Ballet, num exercício grupal que dava à cena traços de celebração. A coreografia alimentava-se de elementos de folclore mas sublimava os ritmos para uma linguagem telúrica, uma força da terra onde nasce e cresce, inscrevendo-se numa linha minimal-repetitiva. Sem ceder ao *kitsch* de carácter regionalista, carrega-o de uma expressividade inteiramente nova, provocatória: pés descalços cujos corpos têm peso e densidade e cuja respiração é real, porque o trabalho faz parte de si, do quotidiano, do ritmo da vida, do confronto sexual (Mónica Guerreiro in *Olga Roriz*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, pp. 40-41).

rural e o urbano, trazendo – como António Variações, que em 1983 e 1984 editava *Anjo da Guarda e Dar e Receber*, respectivamente – as raízes reinventadas para a arte contemporânea”¹¹. Apesar da referência constante a um espaço de acção rural, Olga Roriz procura traduzir as tensões entre pessoas e as suas expressões culturais, num espaço em que a ruralidade é, ainda assim, pouco óbvia.



Anjos, Arcanjos, Serafins, Querubins...
e Potestades

O palco vazio é ocupado com materiais orgânicos como terra, feno, algodão ou flores e alguns objectos dispersos: uma rampa metálica, que se transforma em chão e delimita um espaço interior, ou as malas que se tornam mesas, assinalando a flexibilidade e multifuncionalidade do dispositivo cénico.

Combinando elementos naturais e materiais manufacturados, como as malas-mesa do piquenique, Olga Roriz cria cenas que sugerem lugares ancestrais de um país rural, ligados aos rituais do trabalho, do religioso ou a exercícios lúdicos. Todavia, o espectáculo não representa um olhar nostálgico sobre um país perdido; pelo contrário, as cenas, supostamente mais evocativas e realistas, rapidamente se transformam em situações abstractas que remetem para lugares não identificáveis. Para Maria José Fazenda, “Roriz construiu a peça como uma colecionadora que alinha com primor imagens e experiências, vividas ou observadas, que têm em comum o facto de terem sido colhidas em Portugal. Mas isso não significa que o espectáculo represente uma hipotética imagem de portugalidade. Roriz não cai nessa facilidade. Até porque as cenas que começam por se anunciar mais realistas rapidamente se tornam abstractas pelos mecanismos da composição coreográfica – aceleração ou distorção dos movimentos – ou ficcionais pelas metamorfoses da cenografia ou pelas sonoridades. São exemplos: o arroz lançado sobre a noiva que parece transformar-se num sarcástico apedrejamento; os gestos simbólicos e o jogo do pau transformados em pura matéria coreográfica, ou a ablução das penas transformada num violento chapinhar catártico”¹².

¹¹ Mónica Guerreiro in *Olga Roriz*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 40.

¹² Maria José Fazenda, “A santa, o anjo, a noiva...”, in *Público*, 26 de Abril, 1998, p. 36.



Palheiro na Cortegaça



Chamusca da Beira



Chamusca da Beira

Igualmente nos projectos de arquitectura, em particular nos projectos de reabilitação, estabelece-se a síntese entre tradição e modernidade.

Na reconversão de um palheiro em habitação unifamiliar, procura-se uma materialidade unificadora, onde não se distinguem o antigo e o novo.

Mantendo a relação interior/ exterior do palheiro preexistente, durante o dia, a luz é filtrada através do ripado de madeira.

O intrincado jogo produzido pelo movimento da malha de luz domina o espaço interior, tornando o tempo fisicamente mensurável.

O projecto para a casa na Chamusca da Beira consiste na requalificação de um conjunto edificado preexistente e na sua ampliação através da construção de uma nova sala de apoio aos espaços exteriores.

A nova construção desenvolve-se em estreita relação com as preexistências edificadas assim como com a envolvente natural. Com esta intervenção pretende-se qualificar a transição entre os espaços construídos e a paisagem envolvente.

Há um contraste evidente entre os materiais utilizados na requalificação e na nova intervenção: nos espaços recuperados mantêm-se os materiais e sistemas construtivos

tradicionais, como a pedra rebocada e caiada de branco e a cobertura de telha canuda. Nos novos espaços utiliza-se o betão e cobertura de zinco.

A demolição dos anexos desqualificados, adossados ao muro que delimita o pátio, permitiu a presença desse muro e, simultaneamente, recuperar a tipologia original do conjunto. Esse muro é atravessado por

um túnel em aço *corten* que estabelece a ligação entre a nova sala e o espaço do antigo arrumo.

A intervenção procura interpretar a linguagem e a escala das construções preexistentes, no contexto de uma intervenção contemporânea. O novo volume caracteriza-se por uma construção telúrica, de espaços estreitos e fortemente verticais com uma cobertura de uma água.

Em arquitectura, como nas artes cénicas, assumir a ideia da (re) invenção como síntese dialéctica da tensão entre tradição e inovação, constitui o caminho para a construção de uma linguagem inequivocamente contemporânea.

Molière de Vassiliev la théorie comme pratique la pratique comme théorie

Cristina Marinho
Université de Porto / CETUP

«(...) On sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées, et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir; dans la lecture, tout le jeu du théâtre. (...)»¹

Dans son ouvrage *Sept ou huit leçons de théâtre*, Anatoli Vassiliev établit «*cette sorte d'hesitation ironique*²» sur ce titre lui-même, tout en considérant que la dernière leçon constituerait un épilogue, étant donné l'importance de l'objet du chapitre, l'*Amphitryon* de Molière. Or, il est précisément question d'une «*Apologie*» de la comédie que la troupe du Téraence français représentait pour la première fois à Paris sur le théâtre du Palais-Royal, le 13 janvier 1668. Lors des Rencontres théâtrales d'Avignon, le metteur en scène russe considèrera que ce spectacle était pour lui «*une oeuvre aboutie*»³, malgré les griefs d'une critique universitaire ayant «*une*

¹ MOLIÈRE, *oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1962, *L'Amour Médecin*, Comédie, «*Au Lecteur*», p. 311. La déclaration suivante d'Anatoli Vassiliev, dans l'ouvrage *Sept ou huit leçons de théâtre*, Paris, P.O.L., 1999, page 198, a inspiré le titre de cet article:

«(...) En me consacrant à la théorie du théâtre comme pratique et à la pratique comme théorie, j'ai remarqué que l'acteur des systèmes psychologiques s'étudiait lui-même comme être unique de la nature des choses, (...)».

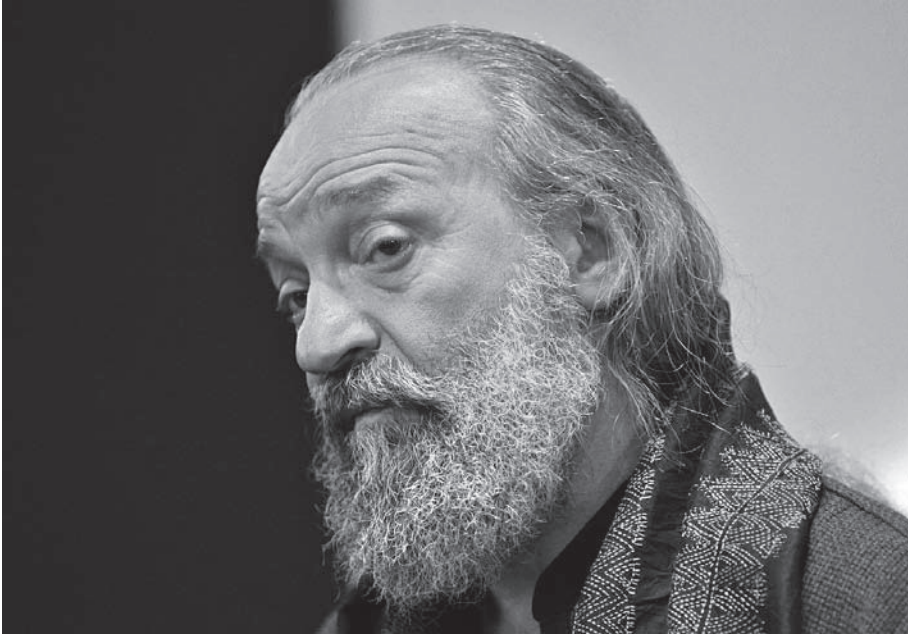
² VASSILIEV Anatoli, *Sept ou huit leçons de théâtre*, Traduit du russe par Martine Néron, Paris. P.O.L., 1999, «*Avant- Propos aux Sept ou huit leçons de théâtre*», pages 15 et 16 où Anatoli Vassiliev commente le titre de cet ouvrage:

«(...)

La huitième leçon, qui donne au titre cette sorte d'explication ironique, n'a pas été prononcée devant l'Académie: elle y figure comme épilogue. Nous l'avons incluse pour deux raisons:

Amphitryon est une sorte d'incarnation pratique, de mise en oeuvre des discussions sur la possibilité d'une école de théâtre. Ensuite, lors de sa présentation au Festival d'Avignon, le spectacle a été – de manière injustifiée et irréfléchie, je le crois sincèrement – éreinté par la critique. Qu'elle reçoive ici cette «apologie» tardive, mais toujours d'actualité!»

³ Idem, *ibidem*, *Huitième Leçon (Épilogue)*, *Apologie d'Amphitryon*, *Rencontres théâtrales d'Avignon*, le 24 juillet 1997, pages 195-196. Page 197, Vassiliev soulignera que «*(...) la première fois que j'ai senti que je pouvais m'y mettre vraiment, ce n'est qu'il y a dix*



Anatoli Vassiliev, Paris, octobre 2010 * Photographie Laurecine Lot

conception classique, historique» de la pièce et n'y retrouvant plus ses repères.

En effet, Vassiliev avouera que *«pour aborder Molière, il m'avait fallu attendre vingt ans»*, il ajoutera que ce fut d'abord pour lui un choix théâtral et, par la suite, une motivation idéologique, mais le sentiment d'y puiser son dynamisme théâtral est même antérieur. Cette première expérience à Avignon s'est développée à la Comédie-Française en 2006, suite aux invitations de Marcel Bonnozet, de Jean-Pierre Miquel et d'Antoine Vitez qui voulaient accomplir le rêve du metteur-en-scène étranger⁴. Il sera question de se préparer longuement au *«genre noble»* de la comédie et

ans, au moment des Six personnages en quête d'auteur de Pirandello. C'était une étape: mon passage d'œuvres, disons, mineures (le drame, les pièces, les scènes de la vie) à un genre noble : les comédies et tragédies classiques. Elles requièrent une approche radicalement différente. (...)»

⁴ *L'Avant-Scène, Théâtre*, n° 1106, pages 86-87:

«L'Art énigmatique d'Anatoli Vassiliev

Il retrouve la Comédie Française où Antoine Vitez l'avait invité en 1992 à mettre en scène Le Bal Masqué de Lermontov. Il retrouve Amphitryon de Molière à l'affiche du Festival d'Avignon 1997 sous forme d'une très particulière recherche basée sur huit dialogues brassés en un jeu vocal et spirituel impressionnant.» Vassiliev dira: *«Mettre en scène Molière au Français, c'était ma plus haute ambition, mon rêve. (...) C'est la première fois que je monte la pièce dans sa langue en entier. (...)*»

tragédie classiques qui exige une approche différente de la théorie théâtrale issue du drame des XIXe et XXe siècle. Stanislavski se serait confronté à ce problème lorsqu'il a été contraint de monter *Tartuffe*, il a, d'après Vassiliev, produit un spectacle magnifique, mais «dans le plus pur style du Théâtre d'Art»⁵. Non seulement Anatoli devait apprendre à faire, comme il a graduellement découvert, à partir de l'intuition d'étudiant, l'abstraction molièresque, point d'origine des divergences critiques: Molière ne serait pas le dramaturge de la petite vie des gens, «ses textes posant toujours le problème de la raison suprême»⁶. Le génie de Jean-Baptiste Poquelin aurait propulsé le metteur en scène russe vers «l'expérience philosophique primordiale du XXe siècle, ou de cette fin de XXe siècle» et cette crise de la raison interroge actuellement la portée même de la rationalité humaine. Si l'Homme a organisé le monde et s'est bâti lui-même sur la raison et que cette idée se trouve profondément ébranlée, l'idée et le sens d'une raison suprême dont l'humanité n'en serait que le passeur se poseraient. Indissociables, la théorie et la pratique du théâtre, chez Vassiliev, l'emmèneraient à (se) dépasser «l'acteur des systèmes psychologiques» dont il avait senti les limites pour se «dissuader de l'intérêt primordial, absolu, de nos sentiments» et

Dans *Le Figaro* du 9 février 2002, ce spectacle est mis en évidence, avec référence au premier effort d'Avignon, «huit dialogues en un mouvement envoûtant, très loin des fantaisies que l'on peut souhaiter entendre dans la comédie.» :

«Théâtre. Le metteur en scène russe monte *Amphitryon* à la Comédie-Française / Le rêve accompli de Vassiliev».

Adecourn, 13 février 2002, annonce «Anatoli Vassiliev: Molière, sa face cachée» et afin de conclure:

() De ces recherches – qui bousculent quelque peu notre approche habituelle de ce classique – Anatoli Vassiliev présenta plusieurs étapes, dont une qui perturba sensiblement le public lors de sa représentation, en 1997 au Festival d'Avignon. C'est donc armé d'expérience que le metteur en scène russe a abordé avec les comédiens du Français cette première mise en scène proprement dite de la pièce de Molière (...). Pendant les répétitions, nous avons travaillé sur cette évolution d'un Molière concret vers une vision plus abstraite du dramaturge. (...)

⁵ VASSILIEV Anatoli, *Sept ou huit leçons de théâtre*, éd. Citée, Huitième Leçon (Épilogue), (...), p.197:

«(...)

Bref, le premier problème a été celui-là: apprendre à faire. Le second avait trait à l'idéologie que j'ai pressentie en étudiant la composition du texte. D'abord, je me suis aperçu (c'était devenu une connaissance, après avoir été une intuition), que Molière n'explorait pas le concret, mais l'abstrait. (...)

⁶ dem, *ibidem*, Huitième Leçon (Épilogue), (...), p. 198:

«(...) Et c'est en tant que Russe que je lis le texte français de Molière. Mais c'est bien ce texte que je lis et pas un autre. Dans la traduction superbe, très fidèle, de Brioussov. (...)

exploiter son inconscient, «*d'autres entités, situées en dehors de nous*»⁷. Véritable parcours religieux, cette voie théâtrale est le résultat du refus conscient aussi bien de l'insuffisance de l'art de société que des arts de parti ou d'*intelligentsia*, dans le passé soviétique, le point de départ finalement de l'expérience pleine de l'esthétique, débarrassée de soucis intellectuels évidents. Si Vassiliev abandonne «*les idées citoyennes*», il renoncera également aux «*idées de ses sentiments*» et à Tchekhov⁸ avec elles pour se trouver changé et avec lui naturellement son avenir théâtral d'«*homme imparfait*» et de «*parfait pécheur*». À ce moment, sa lecture de Molière est révélatrice⁹, très nettement dans le remplacement du noeud de diamants par le globe surmonté de la croix qu'Alcmène tend à Amphitryon, à la fin du spectacle; d'ailleurs, comme il le notera, la traduction russe dit «*couronne*» et le noeud original serait un trophée, à la fois symbole du pouvoir et signe sacré, qui appartenait à Ptérelas, profonde offrande à Alcmène, fruit de la victoire de son mari et de l'intervention divine, complexe par nature. Si l'épouse le tend à Amphitryon et qu'il le refuse, criant guerre et vengeance, sa solitude, sans Dieu que l'Homme n'accueillira pas, est absolue. L'approche vassilievienne des oeuvres constitue, en effet, une aventure vers l'épiphanie, la connaissance se bâtissant par degrés lents dont l'attente et son épaisseur serait la première clé d'un mystère, sans invention. Entre *Les Lamentations de Jérémie* et *Joseph et ses frères*, ses répétitions étaient organisées pendant la lecture de la Bible, accompagnée de chants liturgiques, tout en intégrant la lecture des dialogues romanesques faite par les acteurs. Thomas Mann est interrompu au profit de la version scénique du compositeur Martynov, vraie nécessité ressentie par Vassiliev qui évoluait dans sa création comme dans un brouillard, sans pouvoir savoir. Et Molière surgit comme l'indicateur d'une problématique réalisée au XXe siècle, celle de «*l'homme de la tragédie*» à qui il faudra absolument croire à la substitution du noeud de diamants qui, pendant les répétitions, est

⁷ Idem, *ibidem*, Huitième Leçon (Épilogue), (...), p.199. Vassiliev décrit son parcours vers sa nouvelle méthode:

«(...) *Tel a été mon parcours humain, car comme artiste j'étais parvenu à une limite. Tel a été mon parcours philosophique, religieux, théâtral. Tout s'est sans doute retrouvé dans la pièce lorsque j'ai commencé concrètement le travail sur Amphitryon.* (...)»

⁸ Idem, *ibidem*, Huitième Leçon (Épilogue), (...), p. 200. Vassiliev précisera ici qu'«*il est/venu naturellement à la religion. J'ai compris que le seul chemin qui me restait (à moi, l'homme imparfait, mais le parfait pécheur), c'était le chemin qui conduit à Dieu.* (...)»

⁹ Idem, *ibidem*, Huitième Leçon (Épilogue), (...), pages 200-201. Le metteur en scène conclut:

«(...) *C'est ce que j'ai compris pour moi-même.*

(...)

devenu le globe surmonté de la croix. Ceci se revêt d'une telle importance pour Vassiliev qu'il a été, comme il le renforcera, consacré dans une église¹⁰, en accord avec le dialogue qu'il établit avec les grandes oeuvres, assez incompris par le préjugé d'une appropriation trop personnelle et surtout trop abstraite de la création et de son créateur¹¹. Confronté aux équivoques courants sur la diction de son spectacle, d'après lesquelles le texte de l'auteur n'y serait pour rien, Vassiliev réaffirme la primauté du texte de Molière tout en la fondant sur des arguments dont l'abstraction elle-même risque de prolonger l'incompréhension. S'il est possible de ne reconnaître, dans ce singulier travail de diction, que des sons, un texte qui se serait pulvérisé, au sens d'une certaine critique, Anatoli éclaircit, quoique brièvement, la cohérence de sa démarche théâtrale, à partir du principe de la parabole sur le plateau. Ainsi ne s'agirait-il plus de récit ou de comédie, il serait question de «*perdre la foi dans la raison et /de/ n'en trouver aucune autre*», d'une part, et de fracturer l'intégrité, le seuil de l'ère de la civilisation, d'autre part. Bref, l'axe dramatique résiderait dans «*la tragédie de l'amour et la tragédie de la raison*» inscrites dans la conjugalité où la supériorité de la femme molièresque prend un sens exceptionnel, celui de la Vierge. «*Protagoniste d'une parabole*»¹², l'acteur la réalise dans le verbe – le tissu dramatique – qui se fait entendre dans le mot, dans cette parole dont les restrictions de la sémantique semblent menacer la communication. Au contraire, l'essentiel, la mélodie de cette parole et de tout discours, l'intonation, la garantit dans la mesure où elle est porteuse d'information, à condition qu'elle soit radicalement changée afin de faire «*exister l'esprit*»¹³, à travers une autre mélodie chargée, par

¹⁰ Idem, *ibidem*, Huitième Leçon (Épilogue), (...), p. 202:

«(...)

A.V.: (...) *Le prêtre l'a porté sur l'autel, où il l'a béni et consacré. Ce n'est qu'après que je l'ai utilisé. Je vous dis cela pour que vous compreniez à quel point le signe porté par cet objet est important pour moi. (...)*»

¹¹ Idem, *ibidem*, Huitième Leçon (Épilogue), (...), p. 203:

«(...)

S: *Vous utilisez les oeuvres de certains créateurs pour votre cheminement intérieur personnel. Ce texte, vous allez l'assimiler, le digérer, le faire vôtre. Tout le spectacle, avec ce travail sur la voix, tend vers l'abstrait. Pourquoi alors garder le texte ? Pourquoi ne pas en conserver que les sons ?*

(...)

¹² Idem, *ibidem*, Huitième Leçon (Épilogue), (...), p. 203-204.

¹³ Idem, *ibidem*, Huitième Leçon (Épilogue), (...), p. 205:

«(...)

S: *Une parole proférée, certes, mais vide de sens pour une spectratrice française, qui ne comprend pas le russe... Qu'est-ce qu'une parole si elle n'est pas accessible à un entendement qui tâtonne peut-être, mais qui va vers un sens? (...)*»

conséquent, d'un autre sens, selon un principe d'«*universalité horizontale*». Cet investissement dans une mémoire anthropologique d'une langue humaine unique, cosubstantielle au partage cosmique de la musique, rejoindrait la distance d'intonation – n'est-elle pas une méthode de dégagement de cette mémoire? –, absolument inféconde chez ceux qui la refusent sans savoir voyager¹⁴, espèce d'initiation au long mouvement abstrait de détachement quotidien. Ce parcours de Vassiliev me semble participer au sentiment et à la démarche d'Eugène Green, dans *La parole baroque*, (elle-même largement incomprise lors de sa parution), en ce qui concerne toute une matière à approfondir dont l'ensemble serait suggéré par l'extrait suivant:

«(...) *À toutes les époques on a pratiqué la récitation orale de textes littéraires, mais la déclamation de l'époque baroque était un art spécifique, dont le but de faire exister, par la voix humaine, la réalité cachée de la parole. C'était seulement par la déclamation que la parole révélait au même instant les deux faces de sa nature, et c'était seulement sous cette forme qu'apparaissait son essence sacrée. (...)*»¹⁵

Si l'on accepte finalement que Molière n'a pas été le défenseur du *naturel*, contrairement à ce que la tradition nous a voulu faire croire, ayant

A.V. : (...)

En changeant la rythmique et la mélodie de la langue française, je ne la prive pas nécessairement de contenu. Simplement, vous ne recevez pas l'information habituelle de la mélodie. Elle n'est plus la même. (...)

¹⁴ L'édition universitaire d'Homage à Professeur Arnaldo Saraiva, à paraître en 2010-11, Porto, Faculté des Lettres de Porto, inclut et la systématisation des réactions critiques au spectacle vassilievien d'*Amphitryon*, Comédie-Française 2002, et une proposition d'interprétation de ces positions. Vide MARINHO Cristina, *Amphitryon de Molière, segundo Vassiliev / a vida além tímulo da palavra (Amphitryon de Molière, d'après Vassiliev / la vie outre tombe de la parole)* dont je traduis la conclusion:

«(...) *Le verbe génésiaque que le tonnerre de la voix de l'acteur a harmonisé dans le coeur du vers, le vers qui a transgressé dans la complexité qu'une poétique n'a pas disciplinée et que la critique a cristallisée dans une discipline prévisible, la supériorité d'une «francité» qui a emprisonné son Téreence français dans la narrativité de l'Histoire Littéraire confirmation peut-être l'intuition de Vassiliev: libre, Molière a définitivement placé la France dans l'univers. (...)*

¹⁵ GREEN Eugène, *La parole baroque / essai*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p.25. La suite est également importante:

«(...) *Mais dans la déclamation, la parole n'est plus une idée abstraite et sans lieu, comme on peut l'envisager sous sa forme écrite: l'énoncé déclamé, et sa sacralité, existent à travers l'incarnation de la parole dans le corps et le souffle d'un homme. Ainsi la déclamation rejoint le mystère originel du christianisme, et devient un écho de l'Eucharistie. (...) Le rapprochement entre le travail de Vassiliev et celui d'Eugène Green est actuellement objet de ma recherche et j'en publierai mes conclusions prochainement.*

été lui-même un praticant de la déclamation *ampoulée*, on devra être prêt à dynamiser d'autres présupposés de l'Histoire de la Littérature qui circonscrivent le comédiographe du roi à une trop claire poétique du Classicisme: à ce propos, Green, encore une fois, identifie l'obstacle français «non pas de leur ignorance, mais de ce qu'ils croient savoir»¹⁶. Or, *Amphitryon* a une place restreinte dans l'ensemble de la critique moliéresque¹⁷, n'ayant pas encore été l'objet d'une vaste étude, même si son intérêt

¹⁶ Idem, *ibidem*, «Artifice et «naturel»», pages 40 et 44:

«(...)

S'il y a une autre certitude aussi forte que l'opposition absolue et éternelle entre le baroque et le «classicisme», c'est l'opposition qui aurait existé au XVII^e siècle entre les «deux déclamations»: celle, ampoulée, outrée, abominable, de l'hôtel de Bourgogne, et celle, naturelle, mesurée, et juste, de Molière.

(...) Pour Molière comme pour ses rivaux, être «naturel» en scène, c'était, à chaque moment du spectacle, utiliser les codes de la rhétorique théâtrale pour représenter d'une manière convaincante ce dont la scène était l'imitation. ()»

Dans les pages 28 et 29, Eugène Green dénoncera les raisons de ces difficultés:

«(...)

Aujourd'hui, en France, tout discours sur le «sens» de l'époque baroque se heurte immédiatement à des opinions qui n'admettent pas de contradiction. Cela est vrai de la plupart des opinions, et ne devrait donc être ni très surprenant, ni constituer à terme, un obstacle à l'évolution de la pensée. Or, ce qu'il y a de particulier dans le cas présent, c'est qu'il s'agit d'opinions qui sont tenues pour des faits de la «culture commune», et qui portent une très forte valeur affective, puisqu'elles sont censées concerner des éléments essentiels de l'identité française, et se justifier par référence à des «vérités» historiques inamovibles. (...)

¹⁷ Jean Mesnard, dans son long article «Le dédoublement dans l'*Amphitryon* de Molière», inséré dans *thèmes et genres littéraires aux XVII^e et XVIII^e siècles / Mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, Paris, puf, ..., pages 453-472, offrira une énumération quasiment exhaustive des études vouées à l'*Amphitryon* de Molière, organisée chronologiquement, dans le sens de bien inscrire la singularité de sa proposition personnelle. Il référera, donc, les éditions traditionnelles de la pièce, depuis 1881, jusqu'à la première moitié du vingtième siècle et mettra en évidence l'absence d'une étude du dédoublement, lorsque deux voies pratiquement exclusives s'ouvrent: celle de l'étude de genèse et celle du rapport à l'actualité. «Une recherche», en outre, «de caractère proprement dramaturgique, sur la fonction et la portée du dédoublement dans la pièce, fut indirectement suggéré dès 1949 par le rénovateur moderne de la critique moliéresque, Will G Moore» et plusieurs articles, tous publiés à l'étranger (même s'ils étaient écrits par des Français), se sont concentrés sur la mise en place systématique des structures de la pièce. Jean Mesnard ajoutera les grandes contributions des chercheurs anglo-saxons et italiens dans ce domaine précis et accordera beaucoup d'importance, sans, pourtant, la développer, à l'«étude technique /.../ prolongée sur le terrain de la philosophie». Son article commencera, ainsi, par une analyse génétique, tout en profitant des brillantes suggestions surtout de Georges Forestier, dans ses *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)*, Le déguisement et ses avatars, Genève, Droz, 1988, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981, et de Paul Bénichou, dans ses *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948.

s'associe à la recherche multiple, articulée, sur et à propos de Von Kleist. Toutefois, des universitaires illustres se sont récemment concentrés sur cette comédie, en exploitant des perspectives fondamentales, à partir, je le suppose, d'une claire conscience de ce qu'il reste à faire. Par exemple, André Tissier approfondit la «*Structure Dramaturgique et Schématique de l'Amphitryon de Molière*»¹⁸ à partir d'un examen synoptique de cette comédie et de deux pièces de ses prédécesseurs, Plaute et Sosie, apportant une contribution très appliquée dans sa description comparative, moins développée dans des conclusions ponctuelles et prudentes. Molière ne prétendrait finalement «*offrir au public qu'un aimable divertissement comique*» en trois actes, en resserrant l'action le dramaturge retiendrait surtout les amours humaines de Jupiter et dévaloriserait le merveilleux mythologique. Il regroupe des scènes et des actes de Plaute- Rotrou et doublerait, comme grande innovation, «*le quiproquo Jupiter- Amphitryon et Alcmène par le quiproquo Mercure-Sosie et Cléanthis*», épouse mûre que Mercure ne voudrait point, le rôle de Sosie se trouvant mis en relief. Molière engendrerait «*ce jeu de chasse-croisés*» afin de «*retarder une remise en ordre et de tirer parti de l'imbroglia en faisant rire de ceux qui ne comprennent rien à ce qui les dépasse*», tout en épargnant Jupiter- Louis XIV, par sage bienséance, aux «*rencontres vaudevillesques*», mais dans le but de montrer «*qu'il s'intéresse scéniquement plus aux hommes*»: le silence d'Alcmène se revêt d'une densité singulière et le dieu des dieux aura besoin de se montrer dans les airs, majestueux. Anne Ubersfeld, dans son magnifique essai «*Le double dans l'Amphitryon de Molière*»¹⁹, non seulement remplit des lacunes avec son exceptionnelle argutie, comme ouvre beaucoup de voies à des recherches futures. Elle souligne, donc, que Mercure et le poète constitueraient «*le vrai couple de double de la fable d'Amphitryon*», Alcmène ne connaissant qu'un seul Amphitryon qui, avec Sosie, sera confronté au double, «*pur artefact*» éphémère, car l'étrangeté indissociable

¹⁸ TISSIER André, «*Structure Dramaturgique et Schématique de l'Amphitryon de Molière*», in *Mélanges pour Jacques Scherer / Dramaturgies / Langages Dramatiques*, Ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres et de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, Librairie A.G. Nizet, 1986, pages 225-233, *passim*. Page 232, l'auteur évalue Jupiter:

«*(...) Mais Jupiter, le héros d'Amphitryon, aura bien besoin à la dernière scène de se présenter dans les airs et dans toute sa majesté: il n'avait été jusque-là qu'un grand seigneur galant homme, paraissant toujours plus occupé à imposer sa présence et à ridiculiser le mari cocu qu'à posséder Alcmène. Pourquoi d'ailleurs aurait-il effort pour la conquérir, puisque pour elle il était apparamment son bien-aimé mari?*»

¹⁹ UBERSFELD Anne, «*Le Double dans l'Amphitryon de Molière*», in *Mélanges pour Jacques Scherer / Dramaturgies / Langages Dramatiques*, édition citée, pages 234-244, *passim*.

à toute fable où figurent des doubles n'est pas éprouvée par le spectateur averti. Les efforts comiques, noirs, de rationalisation, de la part du héros graduellement dépersonnalisé, – Sosie, d'après Ubersfeld, en ferait peu, puisqu'il accepterait le double comme «*un fait de la force, qui a pénétré dans son univers de référence à l'aide de coups de bâton.*» – aboutiraient au dépouillement radical des privilèges et des vertus du maître (que le serviteur ne subira pas jusqu'à la dépossession de sa femme). En outre, le fait que Jupiter opère l'union entre deux mondes qui s'excluent, précisément en cherchant sa reconnaissance en tant qu'amant auprès de la belle épouse, s'avère axial dans l'essai d'Ubersfeld²⁰ dans le but de conclure que «*le coup de génie de Molière*» consisterait à ne jamais confronter Alcène avec la révélation de l'imposture, dans un certain sens l'empêchant de (re) connaître la richesse de l'univers conjoint de la divinité suprême. Celle-ci subira la même dépersonnalisation dont il est l'origine, car l'épouse refusera de la vivre, et si elle peut «*bousculer l'ordre des mondes ne peut rien contre les conséquences bonnes et mauvaises de l'univers dont /elle / a accouchée, contre les suites logiques de sa propre fabrication*»²¹. Paradigme de la condition théâtrale, la fable d'*Amphitryon* réalise la fiction sur le plateau, comme «*une contre-sur-nature*», dans la belle formulation d'Anne Ubersfeld, accomplissant, ainsi, la fonction du *théâtre dans le théâtre*, aussi bien par le renversement des signes que par la transgression de l'incompatibilité entre gens, genres et sexes. Jean Mesnard²² cherchera à montrer la multiplicité et la diversité des effets de dédoublement dans cet *Amphitryon*, après avoir systématisé l'orientation critique (française, même concernant une production à l'étranger, dans le monde anglo-saxon et en Italie)

²⁰ Idem, *ibidem*, in édition citée, page 240:

(...) s'il y a dans l'*Amphitryon* de Molière une durée, c'est celle du travail de Jupiter pour transformer l'instant de désir en temps de l'amour. (.)»

²¹ Idem, *ibidem*, in édition citée, page 242. Anne Ubersfeld tient, d'une part, à circonscrire son interprétation aux limites nécessaires de notre condition actuelle, tout en mettant en évidence les naturelles projections socio-historiques du spectateur dans les années 1667-1668: la lecture allégorique de la pièce. D'autre part, elle insiste sur le fait que la condition de lecteur de théâtre n'a pas accès aux autres langages informationnels du théâtre, page 243:

«(...) Le travail de la voix est fondamental et devrait être pris en compte par une sémiotique. Mais aussi par une sémantique de la représentation. Le ton peut parfaitement différencier les rapports conjugaux; c'est tout le sens de la pièce qui bascule, par exemple si le phrasé de Jupiter est d'une tendresse bouleversante. Ce que nous avons essayé de montrer, c'est seulement le rapport des discours avec l'armature logique de la fable et avec l'univers du spectateur du temps de Molière (...).»

²² MESNARD Jean, «Le dédoublement dans l'*Amphitryon* de Molière», in *thèmes et genres littéraires aux XVIIe et XVIIIe siècles / Mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, Paris, puf, s/d, pages 453-472.

préexistante: partant d'un mythe héroïque vers l'exaltation du matrimoine, la virtualité comique s'exploiterait non sans tragédie dans l'amplification du dédoublement, le couple initial donnant lieu à un autre. Molière n'a pas permis à Jupiter de «supprimer, ni d'écarter pour longtemps *Amphitryon*, ni à le tenir dans l'ignorance. Il s'est laissé deviner peu à peu par son rival. Il a eu l'élégance de vouloir réparer le tort»²³ sur la réputation de dignité de l'épouse, tout en inscrivant ce sérieux dans le franc comique, raison d'être du couple Mercure / Sosie. Et si Rotrou, ajoutera Jean Mesnard, contrairement au grand comique, serait limité et n'aurait perçu les possibilités de dédoublement que dans le langage, le poussant même vers une rhétorique du dédoublement, Molière se situerait très près du modèle latin dont il a profondément renouvelé le sujet, tout en le débarrassant de ses éléments les plus primitifs, et il aurait exploité, comme Plaute l'avait fait, systématiquement le procédé du dédoublement entre groupes de personnages, en réalisant la nouveauté des effets de symétrie sur des registres opposés. Sosie opèrerait, d'ailleurs, plusieurs dédoublements intérieurs, pas assez analysés par la critique, jusqu'au point de devenir lui-même metteur en scène et *Amphitryon* ferait, ainsi, preuve d'une «*sorte d'universalité du dédoublement*»²⁴ que Jean Mesnard saura illustrer parfaitement dans son analyse jusqu'à y intégrer l'ironie ou un certain burlesque. L'auteur précisera des subdivisions variées du dédoublement externe, entre deux personnes, l'identique, par l'intervention surnaturelle, l'exploitation d'effets de symétrie dans des parallélismes produits avec des couples en rapport selon une logique de puissance, les dieux et les hommes, les grands et les petits. Quant au dédoublement interne, il s'exprimerait surtout, comme chez les prédécesseurs, par l'angoisse de la dépossession que Molière étend à Jupiter, gêné par son aliénation; ce procédé permettrait au dramaturge de dégager la frontière entre la personne et le rôle, à la limite entre le vrai et le faux²⁵. «*Admirable sujet de spectacle*», *Amphitryon*

²³ Idem, *ibidem*, page 455. Dans la page suivante, on lira:

«(...) Il a accepté de jouer un jeu humain, quitte à éclater de nouveau comme dieu lors du dénouement. (...)»

²⁴ Idem, *ibidem*, pages 460-462. Jean Mesnard considèrera que le dramaturge atteint, donc, «une conception romantique et moderne du double, de celui qui sent deux hommes en lui» et il ajoutera qu'à «un autre type de dédoublement intérieur, moins spectaculaire, mais plus profond, Molière procède à propos de Jupiter», mettant en valeur la rhétorique précieuse au delà du conventionnalisme thématique de la distinction entre l'époux et l'amant. L'auteur soulignera encore les expressions de dédoublement par le langage, partagé entre noble et familier, divin et humain et il en développera d'autres projections.

²⁵ Idem, *ibidem*, page 462. Jean Mesnard saura évidemment souligner la subtilité du dédoublement mollièresque:

serait «une grande fête de la consonance et de la dissonance» et «une véritable exaltation de l'acteur» qui prolongerait la thématique de la naissance d'Hercule, apparentée à celle de l'Incarnation du Christ, au delà de la censure de la Contre-Réforme²⁶. Virtuose du procédé du théâtre dans le théâtre, Molière mêlerait inextricablement illusion et vérité et introduirait, en ampleur, un balancement quasi inaperçu dans les relations de pouvoir: des défauts qui sont profondément les mêmes chez les esclaves et chez les seigneurs, ces derniers tenant, toutefois, à la Raison. Jean Mesnard se concentrera, en outre, sur le débat molièresque entre mari et amant afin de conclure que Jupiter et Amphitryon sont les deux possibilités d'une même personne, en éclairant deux faces extrêmes. Il interprétera les singularités de la fin de la pièce: les dernières paroles sont déclarées par Jupiter et non par Amphitryon, comme chez Plaute ou Rotrou, dans le contexte particulier de l'absence non justifiée d'Alcmène, mais il y aura toujours le contrepoint amer de Sosie, sans que l'artiste prenne parti. Cet auteur évitera, donc, d'accorder, même s'il n'est pas question de pensée, une position sceptique à Molière, car «ce serait sans doute durcir les traits d'une vision du monde qui est surtout celle d'un homme de théâtre», par excellence créateur d'une fantaisie dont la profondeur est réaffirmée. Par conséquent, *Amphitryon* ferait preuve, non seulement d'une technique, mais d'une pensée esthétiquement réalisée dans le sens, selon Jean Mesnard, de reprocher le dérèglement clarifié par la confrontation d'attitudes philosophiques variées²⁷.

Olivier Bloch, dans son ouvrage très inspirateur (dont l'importance des presupposés fondamentaux il n'est pas question de développer ici), *Molière / Philosophie*²⁸, référera, par exemple, le «dialogue de la conscience dédoublée que met en scène *Amphitryon*» à propos de «l'institution du dialogue philosophique», dans le formidable cadre général de rapprochement interdisciplinaire que ce Professeur Émerite met en oeuvre. Molière, comme

«(...) Dans toute cette variété, un facteur puissant d'unité est introduit par le fait que le dédoublement ne se réduit jamais à la simple dualité. La ressemblance y est toujours présente, dont le contraste, lorsqu'il s'y associe, n'est que la transposition inversée. En même temps que comme structure, le dédoublement agit comme thème, sur lequel Molière effectue d'infinies variations (...)»

²⁶ Idem, *ibidem*, pages 463-464.

²⁷ Idem, *ibidem*, pages 471-472:

«() Dans tous les couples ainsi constitués, le choix apparaît problématique. L'homme est guetté par toutes les formes de l'illusion, le songe, les «vapeurs», l'ivresse, la folie. Mais Molière n'a aucune complaisance pour le spectacle du dérèglement. Dans l'instabilité des choses, sans doute n'est-il en quête que du juste milieu.»

²⁸ BLOCH Olivier, *Molière / Philosophie*, Paris, Albin Michel, 2000, p.71. Voir également ce qu'Olivier Bloch avance dans la page 76:

cet auteur le soulignera, est habilité, par son métier, à interroger ce *Je* investi dans les masques baroques du *theatrum mundi* et il réfléchit effectivement dans son théâtre sur son ego qu'il met en scène aussi par des formules cartésiennes, comme il le fait d'une façon suggestive dans *Amphitryon*. Cette «comédie souriante» contient «toute une série de philosophèmes cartésiens, égologiques, anthropologiques, et théologiques, qui font les frais de l'opération», d'après Olivier Bloch qui renvoie à Vico, dans son *De Antiqua Italorum Sapientia ex Linguae Latinae Originibus eruenda* (chapitre I, II, «De la vérité première selon les *Méditations* de René Descartes») où le cogito cartésien est rapproché des plaintes de Sosie autour de son identité et de sa provocation extrême. Confronté à ses sources afin d'en dégager une vraie mise en question de l'anthropologie cartésienne, le dialogue entre le vrai Sosie et le faux se concentre sur les évidences de la connaissance de soi et de la nécessité pour lui-même d'être quoi que ce soit et si le rapprochement avec Plaute pouvait éloigner la pertinence du regard sur Descartes, une lecture très attentive permet, toutefois, à Olivier Bloch de conclure que le dramaturge, outre leur compréhension, se servait des textes de ses prédécesseurs pour aller très loin. Il mettra, donc, en situation le dialogue entre Mercure et la Nuit et proposera le réseau en perspective des trois natures (divine, humaine, animale). Il déplacera l'accent social sur l'identité de Sosie, toujours autour de sa condition de serviteur chez Plaute et chez Rotrou, vers le purement philosophique tendant à une intention d'inflexion cartésienne, investie, d'ailleurs, d'une «problématique de la substance»²⁹, et formulée, du reste, dans ses topiques: à savoir, le rappel du langage le propre de l'homme, l'expression d'un indifférentisme

«(...) Il y a lieu de réfléchir sur ce que cela peut impliquer de sa part comme point(s) de vue sur la philosophie – point de vue, tout particulièrement, sur une philosophie comme celle de Descartes, la place qu'y tient le Je, la conscience et la conscience de soi du sujet : (...).»

La référence au rapprochement fait par Vico se situe dans la page 168 où Olivier Bloch met en valeur l'identification de la protestation de Sosie, (*Amphitryon*, vv. 441-447) avec celle de Plaute («*Sed quom cogito, equidem certo idem sum qui semper fui*»), tout en illustrant et avec quelle argutie, par cette identification même, le procédé mollièresque à son plus haut niveau.

²⁹ Idem, *ibidem*, «*Mais moi, qui suis-je?*», page 175:

«(...) la substance, est-ce (problématique aristotélécienne) la matière, la forme, ou le sujet concret composé de l'une et de l'autre ? et si (problématique cartésienne) il existe, sous la succession des mouvements d'une part, deux substances en général – la substance – étendue, dont l'idée claire est objet de la géométrie, qui fait l'essence de tous les corps, et la substance pensante qui fait celle des âmes, (...).»

Olivier Bloch reprendra, dans les pages 176-177, l'analyse fondamentale du discours de Sosie, dans sa perspective du dialogue mollièresque avec la Philosophie de son époque. Dans la page 188, cet auteur soulignera, dans sa Conclusion:

inhérent à une, pour ainsi dire, éthique libertine et la possibilité de la position molièresque sur l'arbitraire quant au *cogito* à l'égard du rapport entre évidence et vérité. Dans *Molière: Comique et Communication*, ouvrage dont la richesse des projections reste à évaluer, Olivier Bloch commencera par synthétiser la série de ruptures communicationnelles dont *Amphitryon* fait preuve³⁰. Ensuite, l'auteur fondera la comicité de la pièce sur «*le dédoublement des personnes constitutif de l'intrigue qui, en multipliant la conflictualité, suscite des incompréhensions*»³¹ et il analysera cette oeuvre dans la perspective globale du dépit amoureux, la démultiplication engendrant la démultiplication d'effets comiques, dans les relations entre les personnages du monde molièresque³²: en effet, la distinction entre époux et amants élaborée dans le sens de la méfiance et de la mésestime s'avèrerait une des sources essentielles du comique. En ce qui concerne «*Molière et les Occasionalistes*», dans le cadre de l'analyse des formes de dialogue du dramaturge avec la conjoncture philosophique de son époque, Bloch insistera sur le fond de philosophèmes cartésiens que révèle la confrontation du texte avec celui de ses modèles et de ses sources surtout quant à la thématique de la communication entre les dieux et les hommes³³. En effet, il ne serait pas question d'une volonté délibérée d'appliquer les doctrines philosophiques à la production du comique, il s'agirait plutôt d'exploiter la mise en crise des modes de pensée et de représentations; héritier de Cyrano de Bergerac, Molière, son Théâtre, mettrait en scène d'une certaine façon l'éclatement, pour ainsi dire, de la notion de communication, en l'établissant par le rire et

«La présentation de philosophèmes sur le mode de l'humour, du demi-sérieux, de la distance, peut leur conférer un impact précieux: pensons à l'effet de style qu'illustre le cas du dialogue Sosie- Mercure dans Amphitryon, où l'usage du vers libre permet, en les laissant voir et en les dissimulant en même temps, d'introduire à la fois des ajouts relevant d'une anthropologie sceptique-relativiste-libertine, et des théologèmes cartésiens en vogue, et en débat, qui se trouvent ainsi mis en boîte»

³⁰ BLOCH Olivier, *Molière: Comique et Communication*, Paris, Le Temps des Cerises, éditeurs, 2009, I. Comédies Emblématiques, p.26.

³¹ Idem, *ibidem*, 3. Personnes et Personnages, p.45. Olivier Bloch spécifiera ici les scènes les plus évidentes à ce titre (scène 2 de l'acte I, scène 1 de l'acte II et scènes 2 et 4 de l'acte III).

³² Idem, *ibidem*, 3. Personnes et Personnages, p.53. L'auteur se centrera sur l'acte II, scène 2, v. 857 et scène 6. Dans la page 55, Olivier Bloch développera le sujet du mariage et de la possibilité du mariage heureux à propos de l'analyse d'*Amphitryon*, mais tout en élargissant sa réflexion à l'ensemble des pièces.

³³ Idem, *ibidem*, I. Molière et les Occasionalistes, p.150. L'auteur référera la scène 2 de l'acte I.

Voir également les pages finales 151-159 où le bilan de l'approche d'Olivier Bloch est fait.

toute sa force subversive. En 2005, Antony Mckenna introduirait dans son *Molière Dramaturge Libertin* un chapitre sur «*Molière et la Philosophie: Amphitryon*» où l'auteur refuserait le statut de «*simple divertissement pour le repos des guerriers de Louis XIV*» et accorderait à cette comédie la valeur d'une pièce «*où la philosophie cartésienne, la véracité divine sur laquelle elle se fonde et la vérité chrétienne qu'elle prétend démontrer sont bafouées, parodiées, ridiculisées*»³⁴. Molière se révélerait lecteur dynamique des débats philosophiques contemporains et il serait conscient de l'opposition aussi bien à l'honnêteté antique qu'à l'héritage des humanistes. D'une part, des augustinien découvriraient de l'imposture morale chez les Anciens et d'autre part, les cartésiens préféreraient l'évidence de l'intuition intellectuelle à l'autorité de la sagesse antique; le dramaturge, épris de Lucrèce et de Lucien, inspiré par La Mothe Le Vayer et Gassendi, dénoncerait, à son tour, la fausseté des augustinien et des cartésien. Aussi, selon Antony Mckenna se croyant éloigner d'Olivier Bloch, Molière dépasserait-il la condition de metteur en scène de philosophèmes et exprimerait évidemment que «*la philosophie doit déboucher sur la vie pratique, sur la vie sociale; elle doit aider les hommes à vivre ensemble*»³⁵. Or, *Amphitryon*, loin d'être un bijou mineur, constituerait «*une mise en scène de l'imposture divine et, sur le plan philosophique, de la critique de la véracité divine sur laquelle repose la certitude de l'évidence dans la philosophie cartésienne*»³⁶; les vers 144-147 prononcés par la Nuit dans le «Prologue» sont rapprochés du discours de M. Filerin devant ses confrères les médecins, aussi imposteurs que lui-même, dans *L'Amour Médecin* (Acte III, scène 1) afin de souligner la même stratégie de l'exploitation de la crédulité humaine, sous

³⁴ MCKENNA Antony, *Molière Dramaturge Libertin*, Paris, Honoré Champion, Essais, 2005, Chapitre VII: «*Molière et la Philosophie: Amphitryon*», p.136.

Dans les pages 120-127, le chercheur identifiera des passages entiers de certaines pièces de Jean-Baptiste Poquelin, nommément *Dom Juan*, *Le Bourgeois Gentilhomme*, *Les Femmes Savantes*, *Le Médecin malgré lui*, où le dramaturge remettrait en question Cordemoy, Rouhault, le dogmatisme en général de la «nouvelle philosophie», sa frivolité découlant de son divorce de la vie, les passions des philosophes qui tyrannisent les hommes faibles sans servir proprement à rien.

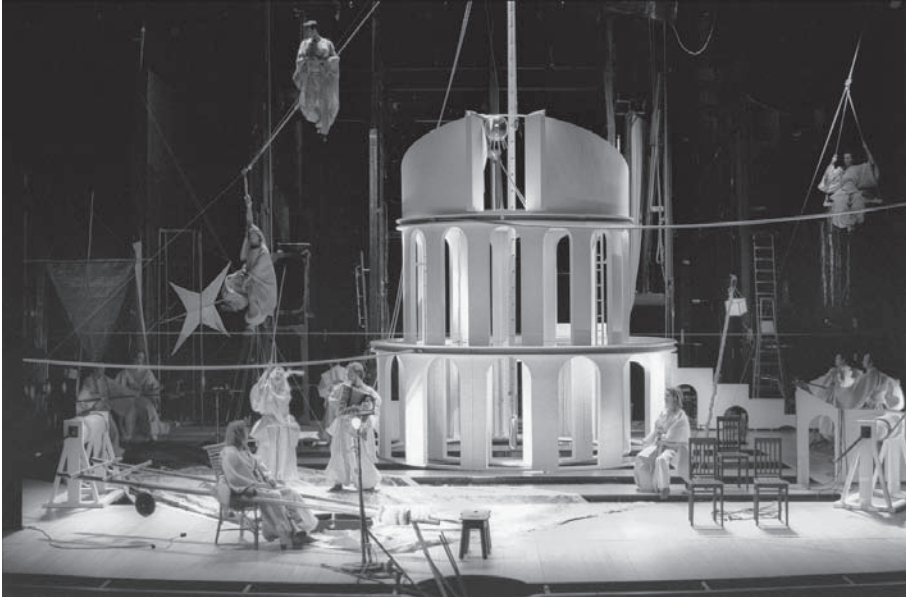
³⁵ Idem, *ibidem*, Chapitre VII: «*Molière et la Philosophie: Amphitryon*», page 127. Une longue note rend compte des réserves de l'auteur quant à la prudence d'Olivier Bloch dans cette matière.

³⁶ Idem, *ibidem*, Chapitre VII: «*Molière et la Philosophie: Amphitryon*», pages 127- 128. Le jugement critique de Georges Couton sur la pièce, aussi bien que l'identification de Jupiter avec Louis XIV, proposée par Antoine Adam et suivie par nombreux chercheurs, sont refusés par Mckenna dont l'analyse globale repose sur la mise en scène de la victoire de l'imposture, tous les dieux, création des poètes, étant des imposteurs qui «*viennent sur terre pour goûter au plaisir «divin» des homes* »

laquelle se dissimulerait la conscience dénoncée de la ruse cartésienne dans ses *Méditations métaphysiques*. En effet, l'autoritarisme du maître, la force brutale de ses coups, subis par Sosie, témoin de ses sens, dans son processus absurde de dépouillement de soi, remplacerait l'intuition intellectuelle, véritable parodie du débat entre Descartes et Gassendi où le divin serait bafoué et le corps faussé par le social et le politique. Antony Mckenna voit même dans le silence d'Alcmène concernant la suggestion de la singularité absolue de chaque homme dans l'intimité qu'une femme retiendrait la confirmation de la parfaite imposture. Question de foi, à son tour mise en scène dans le dialogue Amphitryon- Sosie (vers 771-776 et vers 778-788), le mystère, auquel il nous faudrait croire, reconnu par les spectateurs comme mystification, serait défait par la simple rationalité et l'incarnation serait pur cocufage, source de désarroi humain. Les commentaires ironiques de Sosie, surtout les vers 1934-1943, rejoignant les vérités de Mercure, dans les vers 128-131 du Prologue, reprendraient, d'après cet auteur, les scepticismes d'un La Mothe Le Vayer, développés dans les *Dialogues faits à l'imitation des Anciens*; la complexité d'une comédie réfléchie ne resterait point à prouver³⁷.

Les critiques récentes s'éloignent, par conséquent, avec Vassiliev, d'une conception simpliste de l'Histoire du Théâtre Français sur *Amphitryon* et parcourent ensemble des chemins toutefois divers, en apparence, dans l'abstraction. Leurs regards se croisent, soit dans l'oxymore méthodologique du metteur en scène russe, soit dans les précautions des autres langages informationnels théâtraux, selon Anne Ubersfeld, encore dans la valorisation que Jean Mesnard accorde à la voix, où Vassiliev me semble se réunir avec Eugene Green, sa métaphysique quasi quotidienne de la parole baroque. En plus, se retrouvant moins dans la géométrie peu aventureuse d'un tableau synoptique, prétexte d'une généalogie non dangereuse, ils se retrouvent aussi bien dans les conclusions d'un «contre-sur-nature» du renversement des signes d'Ubersfeld, que dans cette sorte d'universalité du dédoublement, comprise dans sa multiplicité et dans sa diversité afin de reprouver le dérèglement, que Jean Mesnard dégagera. Au-delà de l'incalculable identification des philosophèmes prégnants dans l'Oeuvre Théâtrale du Tércence Français, outre les jugements sur un dramaturge plus

³⁷ Idem, *ibidem*, *Chapitre VII: «Molière et la Philosophie: Amphitryon»*, pages 130-136. Antony Mckenna révèle, en effet, une remarquable érudition et philosophique et critique: toute l'analyse des points fondamentaux du texte moliéresque est fondée sur des références très précises aux ouvrages de Descartes et de Gassendi, comme aux Épîtres bibliques. La longue note érudite de la page 134 rend compte de la recherche de E. Bury sur La Mothe Le Vayer, notamment de celle qui approfondissant la polémique autour *De la vertu des payens* considère, comme J-M Gros, les masques du scepticisme chrétien.



“Amphitryon” Molière / Anatoli Vassiliev, Comédie-Française, 2002 * copyright Photo Lot

ou moins systématiquement penseur, ils s'accordent sur le transport de Molière vers très loin dans la vie des idées humaines, qu'elles soient, avec Olivier Bloch, la mise en crise des modes de pensée et de représentation, l'éclatement, par conséquent, de la notion de communication, le rire subversif, ou les tragédies vassilieviennes de l'amour et de la raison que constitue l'axe dramatique de cette pièce. Superficiellement ils se quitteraient sur le carrefour déroutant de la lumineuse mise en scène de l'imposture divine, ne serait-ce que par la certitude moins inquiète d'Antony Mckenna, mais pour se saluer, unanimes, troublés dans l'enchantement, lors de l'annonce faite à Alcmène, sûrs de la transcendance de cette création. Homme de théâtre, comme Molière, Vassiliev demande Dieu dans son travail qu'il entreprend en tant qu'homme imparfait, parfait dans le pêché qu'il avoue, contraire à cette présomption, que Green dénonce, non de l'ignorance, mais de ce que nous croyons savoir, sans faire.

Da Sombra à Luz: Tradição e Inovação na Nova Vaga do Cinema Japonês

David Pinho Barros

Em qualquer grande estudo sobre a obra dos realizadores ditos “clássicos”¹ do cinema japonês, como *Ozu and the Poetics of Cinema* de David Bordwell ou *The Films of Akira Kurosawa* de Donald Richie, os textos são principalmente dedicados ao contexto estético, às inovações formais, à importância histórica e às influências narrativas que presidiram à criação dos filmes. Pelo contrário, as análises do movimento da Nova Vaga, como o canônico *Eros Plus Massacre* de David Desser, centram-se menos nas proezas cinematográficas do que nas circunstâncias sociais e políticas que impulsionaram a construção da obra dos jovens cineastas rebeldes no Japão. A questão política é, obviamente, indissociável do surgimento do grupo.

Os filmes de início de carreira de Nagisa Oshima, por exemplo, estavam marcados por uma vontade de intervenção social e discussão política. Enquanto que *Cidade do Amor e da Esperança* flutuava ainda num mal-estar social pouco definido, apesar de bem evidente, os seus filmes seguintes, *Contos Cruéis da Juventude* e *O Enterro do Sol*, lidam especificamente com um Japão devastado pela guerra, dividido entre imperialistas nostálgicos, burgueses conformistas e jovens revolucionários que se querem libertar do jugo dos americanos, mas, ao mesmo tempo, evitar uma regressão ao

¹ Esta categorização é a defendida por Noël Burch no seu livro *To the Distant Observer*. Desser, pelo contrário, advoga a não existência de uma unidade no cinema japonês pré-guerra a que se possa chamar “clássica” e prefere dividir esta categoria em dois paradigmas criativos diferentes, divisão mais próxima da do sistema de Audie Bock: o paradigma “clássico”, correspondendo sensivelmente aos “early masters” de Bock (como o cinema de Ozu), e o paradigma “moderno”, onde se encaixariam os “postwar humanists”, como Kurosawa. Na catalogação de Desser, a Nova Vaga corresponderia ao paradigma modernista. (DESSER, 1988: 15). Por razões metodológicas e de conveniência pragmática, decidiu-se utilizar neste estudo a divisão burchiana mais linear entre cinema “clássico” e cinema da Nova Vaga [ou d’as Novas Vagas”, como prefere Max Tessier (TESSIER, 2005: 69)], já que será esta a mais adequada a uma comparação a nível político e estético entre as duas categorias sob estudo.

Japão tradicionalista do passado. É nitidamente esta última categoria que Oshima favorece no seu cinema, dadas as suas origens enquanto jovem estudante contestatário de extrema-esquerda e as suas visões políticas para o futuro do país.

A política enquanto tema aparece de duas formas distintas, embora frequentemente interligadas, no cinema da Nova Vaga: de uma maneira directa, na esperança de que ele assuma um papel decisivo na tomada de posições dos japoneses que estão, nos anos 60, a dar início às suas vidas civicamente activas e, por outro lado, de uma forma mais subtil, tendo como objectivo um lento caminhar para profundas transformações sociais, nomeadamente no sentido da libertação da estrutura patriarcal e misógina da sociedade japonesa e da submissão a entidades inalcançáveis. Assim, se a primeira forma de manifestação política se poderia confundir com os preceitos do Bushido (o serviço à Pátria, o regresso à autonomia nacional, a luta contra a subjugação alheia), a segunda associação certamente não poderia funcionar, já que as concepções sociais defendidas pela nova geração de jovens revolucionários reclamavam um sistema japonês novo, totalmente dissociado dos antigos valores estabelecidos pela via do guerreiro.

A acção política directa, apesar de implicar visões muito mais abrangentes do funcionamento político das nações, concentrou-se durante vários anos na questão da “Anpo”, o “Treaty of Mutual Cooperation and Security between the United States and Japan”. O tratado, assinado em 1960, fortaleceu as ligações do Japão ao Ocidente durante a Guerra Fria, tornando-se num aliado precioso para os Estados Unidos na sua tensa relação com a União Soviética. Os preparativos da assinatura do tratado enfureceram grandes massas de jovens japoneses, que não queriam, por um lado, ver o seu país perder gradualmente a soberania e, por outro, cair no campo capitalista. A revolta, liderada pelo Partido Comunista Japonês e pela Zengakuren, a maior associação estudantil revolucionária do país, deu origem às mais violentas manifestações de rua a que o Japão assistiu durante todo o século XX.

É precisamente neste contexto que nasceu a obra de Shohei Imamura, que se centrou sobretudo na lenta colocação em causa de vários pressupostos do Bushido e da sociedade tradicional japonesa, focalizando sobretudo, durante os anos 60, a questão dos direitos da mulher. Inconsciente herdeiro do outro grande cineasta japonês de mulheres, Kenji Mizoguchi, Imamura realizou uma série de filmes onde encenou várias formas de escapismo à estrutura familiar tradicional, através das quais a hierarquia de valores se alterava e a subjugação da mulher ao marido deixava de ser um dos pilares do relacionamento heterossexual. *Intenção de Matar* foi um golpe ainda mais violento no quadro sócio-moral nipónico, tanto pela sua

inovação formal como pela heterodoxia da apresentação de um modelo conjugal japonês. Na verdade, a protagonista do filme, violada por um marginal, lentamente ultrapassa a repulsa que sente pelo seu agressor e desenvolve uma obsessão sexual por ele, desejando cada vez mais que ele volte a aparecer. A obra não constitui unicamente um retrato de obsessão sexual, como foi considerado frequentemente pela crítica, mas sim uma demonstração de que o modelo conjugal japonês era tão opressor para a mulher que qualquer solução de escapismo, por mais insólita e doentia que fosse, podia ser utilizada como refúgio.

O outro grande autor da desconstrução do sistema moral e comportamental do “Velho Japão” é Toshio Matsumoto, que, ao longo de uma vasta obra de filmes experimentais, construiu um retrato exaustivo de comportamentos desviantes no Japão do pós-guerra. Com origens no documentarismo experimental, Matsumoto cedo realizou aquele que viria a ser, juntamente com *Para o Meu Olho Direito Esmagado*, o seu filme mais radical: *O Funeral das Rosas*. Esta obra tem a particularidade de ser interpretado de forma praticamente exclusiva por homossexuais travestidos de mulheres e, dado o seu vanguardismo formal e político, causou um grande escândalo na sociedade japonesa. Nasceu no contexto da Art Theatre Guild e, tanto por razões financeiras² como pela visão de Matsumoto em relação à realização cinematográfica, o elenco era praticamente todo não profissional³. Além disso, o filme foi rodado em cenários exteriores. Com o invólucro dramático de uma relação edipiana, são duas as questões centrais da obra: a revolução sexual e a absorção dos elementos de vanguarda da cultura ocidental pelos jovens japoneses.

Em relação ao primeiro aspecto, Matsumoto traça um retrato rigoroso do que era o submundo gay de Tóquio nos anos 60, em que Peter⁴, o protagonista, se movimenta com grande facilidade. A personagem é o resultado da construção de um novo indivíduo, que se destaca do japonês tradicional pelas suas preferências sexuais, pela sua indefinição de género, pelo seu horário de sono e de trabalho, pelas suas concepções de amor livre, pelo consumo de drogas alucinógenas, pelas suas convicções políticas

² A ATG só contribuía com ¥5,000,000 e era suposto que os realizadores angariassem outro tanto para financiar os filmes, pelo que as produções, no total, rondavam uns modestos ¥10,000,000. Um filme de estúdio, nessa altura, recebia um financiamento médio de ¥50,000,000.

³ Um dos pouquíssimos actores profissionais do filme é precisamente o que interpreta o amante/pai do protagonista, Yoshio Tsuchiya, que tinha interpretado um dos samurais no *Sete Samurais* de Kurosawa.

⁴ Interpretado por um travesti com o mesmo nome da personagem, o qual, duas décadas mais tarde, representaria o papel de Kyoami no *Ran* de Kurosawa.

e sociais e pela nova expressividade livre. Este aspecto é especialmente importante, já que um dos valores essenciais do Bushido era a contenção das emoções, normalmente associada à masculinidade. A questão do travestismo é aqui, mais uma vez, fundamental, permitindo, pela sua ambiguidade de gênero, fugir às atribuições de comportamento tal como teorizadas pelos defensores do sistema tradicional⁵.

Por outro lado, o filme de Matsumoto mostra uma incorporação da vanguarda política e estética ocidental na sociedade *underground* japonesa, nomeadamente através do consumo de bens culturais da Europa e dos Estados Unidos e, também, através da idolatria política e icônica de figuras como John Lennon e Che Guevara. Em relação a esta apropriação, contudo, o filme de Matsumoto assume uma grande ironia, já que mostra uma geração tão cega na sua vontade de participar na vanguarda que consome por vezes de forma acéfala aquilo que lhe chega de fora. Famosas são as sequências em que a personagem que tenta imitar Che Guevara na sua aparência espirra e lhe cai a barba postiça. Ou ainda a do jovem japonês que, depois da projecção literalmente *underground* de um filme dum amigo, quer impressionar a audiência com uma citação de Jonas Mekas e lhes fala muito convictamente do “Menas Jokus”. O próprio gênero indefinido do filme contribui para o retrato da nova geração, com a sua oscilação entre momentos ficcionados e sequências documentais. Assim, depois da projecção intradiegetica do filme⁶ pela personagem Guevara, assistimos a uma entrevista a vários jovens japoneses que falam das suas experiências em relação ao consumo de drogas.

No entanto, é errado pensar que só na Nova Vaga japonesa assistimos ao retrato da geração emergente no Japão. Os cineastas ditos “clássicos” já tinham explorado o confronto entre os representantes de dois momentos históricos, dos pais tradicionais e dos filhos revolucionários. Nos filmes pós-guerra de Yasujiro Ozu, aliás, o conflito de gerações é um tema dominante: Aya, a amiga rebelde de Noriko em *Primavera Tardia*, é divorciada e apresenta uma mundividência profundamente oposta à da mulher tradicional

⁵ “It was considered unmanly for a samurai to betray his emotions on his face. “He shows no sign of joy or anger”, was a phrase used, in describing a great character. The most natural affections were kept under control. A father could embrace his son only at the expense of his dignity; a husband would not kiss his wife, - no, not in the presence of other people, whatever he might do in private! There may be some truth in the remark of a witty youth when he said, “American husbands kiss their wives in public and beat them in private; Japanese husbands beat theirs in public and kiss them in private.” / Calmness of behavior, composure of mind, should not be disturbed by passion of any kind.” (NITOBE, 1905: 173).

⁶ Que, aliás, é uma curta-metragem independente de Matsumoto chamada *Ecstasis*.

japonesa. Por outro lado, *As Irmãs Munekata* é um retrato de uma família completamente dividida por tensões de vontades contrárias, enquanto que *Bom Dia* apresenta crianças que nasceram já durante a ocupação americana e cujos caprichos consumistas são ataques constantes ao estatuto intocável da figura do Pai no Japão tradicional. O que a Nova Vaga fez foi uma transferência de ponto de vista: a jovem geração que até então só tinha sido retratada por cineastas “clássicos” e, portanto, por um olhar exógeno, ganhava pela primeira vez uma voz própria, interna. É neste sentido que a visão da mudança não é só produto de tendências sociopolíticas, mas tem também uma raiz etária, já que os cineastas da Nova Vaga, eles próprios, cresceram num Japão diferente do dos pais. E foi precisamente este factor que lhes permitiu dar o golpe final no espírito do Bushido.

O Japão foi sempre um país de consumo de cinema em massa e, neste sentido, a influência do cinema nas mudanças operadas na sociedade japonesa é incomensurável. É neste contexto que a História do Cinema, em reconhecimento dos ataques metódicos à estrutura tradicional nipónica, ligou imediatamente a obra da Nova Vaga à vanguarda política e inscreveu-a num capítulo de cinema de intervenção. O cinema “clássico”, pelo contrário, esteve quase sempre dissociado dos movimentos políticos, embora fossem conhecidas as posições dos diferentes estúdios em relação à governação do país. No entanto, é este cinema que merece os maiores louros pelas inovações técnicas e estéticas na História cinematográfica do Japão. E agora impõe-se colocar a questão: será a inscrição histórica do cinema da Nova Vaga unicamente um resultado directo da sua importância política? Poderá a sua obsessão sociopolítica ter sido contraproducente em relação à experimentação formal no cinema da Nova Vaga? Será precisamente por estarem dissociadas das questões políticas que várias obras de cineastas como Hiroshi Shimizu e Ozu são hoje tidas como as mais inovadoras nos cem anos do cinema japonês?

Que as preocupações políticas não impediriam os realizadores revolucionários japoneses de criar obras formalmente experimentais, prova-o a filmografia de Matsumoto. Mas é sabido que a revolução política não se faz necessariamente acompanhar de uma revolução formal e, por outro lado, que muitos foram os artistas fundamentalmente experimentais que trabalharam no seio de ideologias conservadoras, inclusivamente em Portugal.

É inegável que o cinema da Nova Vaga instaurou elementos visuais e de montagem que se opunham aos padrões de harmonia e equilíbrio estabelecidos pela teoria estética tradicional. Em primeiro lugar, os filmes da Nova Vaga recorreram frequentemente a uma multiplicidade de fontes iconográficas que não se coadunava com a economia imagética que caracterizava, por exemplo,

os filmes de Ozu e Naruse. Pensemos, por exemplo e mais uma vez, em *O Funeral das Rosas*, que vive do intercâmbio constante entre sequências documentais, momentos de ficção, elementos de banda desenhada, filmes intradieгéticos; ou ainda melhor em *Para o Meu Olho Direito Esmagado*, que se nutre de imagens de telejornais, de fotografias de arquivo, de animações abstractas e de pequenas sequências narrativas, como a do travesti.

Mas, além da mudança resultante dos novos processos de filmagem, como a utilização frequente da câmara ao ombro, a grande viragem na concepção da imagem dentro do plano, já que a montagem é ainda uma outra questão, é a migração para uma nova forma de fotografia fílmica, nascida de visões políticas e artísticas. Para melhor pensar a questão da luz, consideremos novamente *O Funeral das Rosas* e um dos mais importantes filmes de Oshima dos anos 60: *O Enterro do Sol*.

O filme de Matsumoto é particularmente relevante para esta questão, já que tem como cor neutra o branco, em vez da tradicional utilização do negro⁷. O preto era utilizado como cor de *ponto de partida* para o cinema, não só pela sua comum associação ao vazio, mas também por ser a cor que separa as vinte e quatro imagens que são projectadas a cada segundo na sala de cinema. O efeito do branco constante em *O Funeral das Rosas*, associado a uma fotografia extremamente contrastada, é não só o estranhamento causado no espectador, nomeadamente através da ofuscação, mas também um afastamento feroz da estética tradicional japonesa. Enquanto que Junichirō Tanizaki, no seu *Elogio da Sombra*, advogava que o negro era a cor da discricção e da sobriedade que caracterizavam o Japão enquanto nação, Matsumoto e os outros cineastas da Nova Vaga defendiam novas cores para o cinema nacional: o branco pelo primeiro e as cores fortes pelos segundos. Pensemos na cena de abertura de *O Funeral das Rosas*: Gonda e Peter estão numa cena de intimidade sexual, mais tarde identificada como sendo incestuosa, onde a abstracção dos corpos só lentamente vai dando lugar à identificação pessoal, numa cena remanescente do *Une Femme Mariée* de Jean-Luc Godard. O efeito imediato é o de uma desconcertação visual, num primeiro nível pela dificuldade de identificar os dois corpos e, em seguida, de perceber o sexo das personagens, sendo que o entendimento tradicional do espectador inadvertido cedo é traído. Mas o efeito global é o de uma grande ofuscação, resultando na rápida introdução do espectador num estado de quase hipnose. A sequência não estabelece o único modo fotográfico a ser utilizado durante todo o filme (até porque, à medida que a acção avança, se percebe que a sequência inicial correspondia às filmagens

⁷ Até o título do filme, heterodoxamente, aparece em caracteres negros sobre o branco.

de uma cena de um “pinku eiga”, um filme pornográfico *softcore*), mas lança um motivo cromático que é retomado várias vezes ao longo da obra e que tem um valor narrativo muito específico. Na verdade, é precisamente no sentido da ambiguação que o branco sobre branco é utilizado, o que constitui um factor absolutamente revolucionário para a concepção estética tradicional. Sabemos que Tanizaki elogiava a sombra por acreditar que, em contraste com ela, a luz assumiria um valor redobrado.⁸

Em *O Funeral das Rosas*, pelo contrário, a “incitação ao sonho” dá-se de outra forma e o branco sobre branco, precisamente por tornar difícil de traçar a fronteira entre objecto ou personagem e fundo, inverte o paradigma: é mais desafiador descobrir o que dificilmente se adivinha na ofuscação do que ver apenas aquilo que, pelo seu contraste luminoso, se destaca do negro, processo que, além de ter sido teorizado por Tanizaki, foi abundantemente explorado por cineastas como Ozu⁹ e Mizoguchi.

Mas a utilização inovadora do branco não foi o único processo de afastamento da concepção estética tradicional japonesa: outros processos de iluminação e de distribuição cromática tiveram um papel fundamental nesta ruptura, nomeadamente os utilizados por Oshima na sua terceira longa-metragem.

O Enterro do Sol é, tal como *Contos Cruéis da Juventude*, uma obra que vem na linha dos filmes de juventude rebelde, ou *taiyozoku*, mas tem a particularidade de ser uma manifestação radical de niilismo. Filmado em

⁸ Escrevendo sobre os objectos lacados com cor dourada, que deviam ser apreciados em locais escuros para deles se retirar o máximo de prazer estético, defende que: “[...] a luminosidade da sua superfície resplandecente reflecte, quando colocada num local escuro, a agitação da chama da lamparina, revelando assim a mínima aragem que de quando em vez atravessa a divisão mais calma, e discretamente incita o homem ao sonho. Não estivessem os objectos lacados no espaço sombrio, perderiam de certo uma boa parte do seu fascínio [...]” (TANIZAKI, 2008: 39). É precisamente a mesma intenção que move Mishima quando procura a transmissão deste efeito na sua descrição do Templo Dourado: “Igual à lua no céu nocturno, o Templo Dourado fora edificado como símbolo do tempo das trevas. Por isso era indispensável que o templo do meu sonho se erguesse de todos os lados. E dentro dessa noite negra, a textura de esplêndidas e esbeltas colunas repousava, calma, serena, levemente iluminada do interior. Quaisquer que fossem os discursos que se lhe pudessem dirigir, era necessário que o templo maravilhoso continuasse a oferecer silenciosamente a todos os olhares a sua delicada arquitectura, e a sofrer o assalto das trevas circundantes.” (MISHIMA, 2009: 26-27).

⁹ Muito curiosamente, Ozu, em alguns momentos muito específicos, utilizou o processo a que Matsumoto recorreria anos mais tarde, mas no sentido inverso. Através de uma forte subexposição, criou cenas onde os objectos de cor escura dificilmente se distinguiam do fundo negro do cenário, provocando experiências perceptivas contraditórias. Daí, porventura, uma das origens da famosa discórdia teórica entre os estudiosos da obra de Ozu sobre o plano do vaso no *ryokan* em *Primavera Tardia*. O próprio Matsumoto, em *Shura*, o filme seguinte a *O Funeral das Rosas*, fará uma experiência semelhante, trabalhando quase sempre em subexposição.

Shochiku Grandscope (2.35:1), Oshima faz um uso profuso do leque cromático oferecido pelo Eastmancolor. O resultado é um filme quente, quer por razões intradieéticas, quer por questões extradieéticas. Na verdade, o cenário apocalíptico da narrativa não é criado só pelo comportamento anárquico e demente das personagens e pelas previsões políticas pessimistas, mas também por uma situação climática excepcional: Osaka está sob uma vaga de calor e todas as personagens vivem envolvidas em suor e indolência. A metáfora é explícita: o filme, cujo título se pode traduzir por *O Enterro do Sol*, sendo que o Sol representa o Império, retrata a queda final do velho Japão, com todas as suas implicações estéticas e políticas. Mas o Sol cai por cima de Osaka e é esta a causa da vaga de calor que inunda a cidade. E é por isso que a primeira geração que está a viver a transição é aquela que mais sofre as consequências da queda do Império. Com esta base metafórica, é provavelmente *O Enterro do Sol* o filme da Nova Vaga que mais conscientemente trata a questão da transição num sentido histórico. Como no filme de Matsumoto, Oshima usa mais uma vez a sobreexposição e uma iluminação generosa para conseguir o efeito de ofuscação. Mas acrescenta à sua obra uma paleta cromática aberta e violentíssima, provando que a passagem do Velho Japão para o novo paradigma histórico implicou também um afastamento radical da sobriedade e da discrição da sombra.

Mas também as mudanças na arquitectura e na gestão do espaço tiveram uma influência pesada no cinema. A casa tradicional japonesa, escura, calma e harmoniosa, estava no seu ocaso. Em primeiro lugar, por razões prosaicas: grande parte das habitações tinham sido destruídas durante a guerra e, com a falta de portas, janelas, partes do telhado e das paredes (e com o entrave financeiro para uma reconstrução imediata), a casa japonesa era agora um espaço irregular e agitado, inundado de luz e de visitantes, desejados ou não. Por outro lado, porque teoricamente a casa tradicional japonesa não se coadunava com os novos comportamentos sociais, com a vida agitada e a actividade intensa da juventude. *O Enterro do Sol* é a maior prova disso: a inorganicidade do bairro de Osaka reflecte-se nas casas onde as personagens moram, que deixam de ser unidades individuais para passar a ser divisões em decomposição de uma estrutura geral também ela em desagregação. As disposições arquitectónicas e de composição visual e as cores trazidas pelo movimento estariam assim muito mais próximas da complexidade do novo paradigma e, sobretudo, da realidade caleidoscópica resultante da amálgama de influências ocidentais com *nuances* nipónicas¹⁰.

¹⁰ É curioso, no entanto, notar que mesmo os cineastas que introduziram a luz vibrante no cinema japonês com um sentido sociopolítico acabaram por ressentir-se do salto imediato para a cor e ficar com a sensação de que ainda havia experiências a fazer na cine-

Os grandes cineastas ditos “clássicos” não estavam, porém, alheios a muitas destas mudanças. Teinosuke Kinugasa, nos anos 20, criara em *Uma Página de Loucura* uma curva narrativa semelhante à de Matsumoto em *O Funeral das Rosas*, no sentido em que ligou sequencialmente episódios diegeticamente desconexos, criando situações de dificuldade de identificação identitária. Hiroshi Shimizu, por outro lado, nos anos 30, utilizara abundantemente técnicas de composição e montagem que afastavam a produção imagética da estética tradicional nipónica, embora sem o sentido político mais tarde atribuído. Ainda Ozu, por exemplo, levava a cabo extraordinários exercícios cromáticos nas suas duas primeiras longas-metragens a cor, *A Flor do Equinócio* e *Bom Dia*, ligados muito mais a questões de composição do que propriamente a um ponto de vista político¹¹.

Na sua História do Cinema Japonês *A Hundred Years of Japanese Film*, Donald Richie explica como, antes da Grande Guerra, eram absorvidas técnicas fílmicas do Ocidente: no contacto com uma grande quantidade de cinema estrangeiro, os realizadores das vanguardas japonesas colhiam inspiração técnica para as suas próprias películas, utilizando-a porém com motivações totalmente diferentes das do respectivo contexto original. Este fenómeno criava um efeito de estranhamento e era responsável por uma grande valorização artística. Se transpusermos este processo de apropriação para uma análise da inovação no cinema da Nova Vaga, teremos porventura uma visão mais clara da obra deste grupo de cineastas. Mais do que lançar novas ideias e criar uma estética renovada para o país através da inovação técnica, o cinema da Nova Vaga utilizou elementos empregues pela primeira vez no Japão várias décadas antes para, remisturando-os ao gosto do seu génio, criar uma linguagem estética ao serviço de uma reconstrução filosófica e sociopolítica da nação. E foi talvez precisamente a tomada de consciência desta perspectiva que levou grandes mestres do movimento, como Yoshishige Yoshida e Masahiro Shinoda, a reconhecerem os méritos criativos de mestres “clássicos” como Ozu e Naruse e, penitenciando-se sobre a fúria contra o cinema da primeira metade do séc. XX que caracterizou os seus primeiros anos de trabalho, escreverem grandes obras laudatórias sobre os cineastas ditos “clássicos” do Japão.

matografia a preto e branco. É neste contexto que Oshima, por exemplo, depois do *Contos Cruéis da Juventude*, *O Enterro do Sol* e *Noite e Nevoeiro no Japão*, voltou a filmar a preto e branco em *A Armadilha* e manteve-se fiel a esta linha até 1964, ano em retomou a cor com *Aqui Estou*, *Bellett*.

¹¹ À semelhança, por exemplo, da utilização da cor nos filmes de Jacques Tati, como *Mon Oncle*, *Playtime* e *Trafic*.

Bibliografia

- AAVV. (1996), *Keys to the Japanese Heart and Soul*, Tokyo: Kodansha International Ltd
- AAVV. (1999), *Yasujiro Ozu*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema
- ANDERSON, Joseph L. & RICHIE, Donald (1982), *The Japanese Film: Art and Industry*, Princeton: Princeton University Press
- ARAUD, Diane (2006), *Le Cinéma d'Ozu: Surprises et Enjeux*, Paris: Carlotta Films
- BORDWELL, David (1988), *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton: Princeton University Press
- BRUNO, Edoardo (1998), “Lo Sguardo Brechtiano di Ozu”, in *Filmcritica* – n.º. 484, Roma
- BURCH, Noël (1979), *To the Distant Observer*, Los Angeles: University of California Press
- BURUMA, Ian (2003), *Inventing Japan*, London: Orion Publishing Co
- CAVANAUGH, Carole & WASHBURN, Dennis (2000), *Word and Image in Japanese Cinema*, Cambridge: Cambridge University Press
- DALLE VACCHE, Angela & PRICE, Brian (2006), *Color*, New York: Routledge
- DESSER, David (1988), *Eros Plus Massacre: An Introduction to The Japanese New Wave Cinema*, Bloomington: Indiana University Press
- DOGANIS, Basile (2005), “Un Cinéma de Silence”, in *Cahiers du Cinéma* – n.º. 603, Paris
- DOMENIG, Roland (2006), “The Art Theatre Guild”, in *Funeral Parade of Roses.*, London: The Masters of Cinema Series
- MASSON, Alain (1979), “Bien définir et bien peindre”, in *Positif* – n.º 214, Paris
- MISHIMA, Yukio (2009), *O Templo Dourado*, Lisboa: Assírio e Alvim
- MÜLLER, Marco & TOMASI, Dario (1990), *Racconti Crudeli di Gioventù*, Torino: EDT
- NITOBÉ, Inazo (1905), *Bushido: The Soul of Japan*, New York: G. P. Putman's Sons
- O'ROURKE, Jim (2006), “Timeline for a Timeless Story” – in *Funeral Parade of Roses.*, London: The Masters of Cinema Series
- PHILLIPS, Alastair & STRINGER, Julian, *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, New York: Routledge
- RICHIE, Donald (1971), *Japanese Cinema: Film Style and National Character*, Garden City, N. Y.: Anchor Books
- RICHIE, Donald (2005), *A Hundred Years of Japanese Films*, Tokyo: Kodansha International Ltd
- SATO (1997), *Le Cinéma Japonais I*, Paris: Centre Pompidou
- SATO (1997), *Le Cinéma Japonais II*, Paris: Centre Pompidou
- SCHRADER, Paul (1972), *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley: University of California Press
- TANIZAKI, Junichirō (2008), *Elogio da Sombra*, Lisboa: Relógio d'Água Editores
- TESSIER, Max (1978), “Japon: Printemps Tardif” – in *Écran*, n.º 73, Paris
- TESSIER, Max (2005), *Le Cinéma Japonais*, Paris: Armand Colin Cinéma



薔薇の葬列

O Funeral das Rosas



O Enterro do Sol

Arches of Venice – the villain’s role and the victim’s part in Kuniaka Ida’s version of *Othello* (some short remarks on a late Portuguese production)

Nuno Pinto Ribeiro
(npribeiro@letras.up.pt)
Oporto University/C. E. T.U. P.

Othello – from November 28 to December 20, 2009.
ACE/ Teatro do Bolhão
Direction: Kuniaki Ida

1. The following notes, focusing on Kuniaki Ida’s version of *Othello*, correspond to the precarious impressions of a member of the audience, not to the qualified judgment of the critic or the expert. The ingenious performance and the return of the classic myth would certainly deserve a more accurate and professional testimony; what the words bellow claim is, however, only the sincere involvement of the spectator and the immediacy of his enthusiastic response. The assumed didactic agenda granted by productions based on canonical texts¹ had already given birth to Berthold Brecht’s *A Resistível Ascensão de Arturo Ui* (Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui), in 2003, and to Molière’s *Don Juan*, in 2005; now is Shakespeare’s turn, rich in innovative performance solutions in an age of growing spectacular effects, improvisation and *happening*, but solid in its attachment to the literary source and textual matrix, being the solid outcome of experiment and collective engagement joining director, actors and translator in a permanent groping search and *avant-garde work in progress* only fully given meaning and form in its final version on the stage². If one accepts the resilient idea of plays that find in their literary nature the very basic condition of their performance, *Othello* is a case in point; but this vocation does not confine the text to the barren interpretation by the

¹ António Capelo, *apud* Ana Cristina Pereira, «Otelo ou o Ciumento», *Público*, Porto Edition, Ípsilon, Wednesday, December 4th 2009, p. 38.

² Manuel de Resende, author of the script and translator of the play (in a bilingual edition that is in many ways a companion to the performance), mentions this permanent negotiation of solutions and possibilities (*A Tragédia de Otelo, o Mouro de Veneza/The Tragedy of Othello the Moor of Venice*, tradução, prefácio e notas de Manuel Rezende, Lisboa, Relógio D’Água, 2010, p. 3 and its endnote).

book, no matter how faithful and meticulous it may be. Kuniaki's design and achievement is also the place of the unfamiliar and the unexpected.

2. The convergent agency of music and the power of suggestion provided by English Renaissance songs, by lights, bluish, orange and red, bright or dark, going hand in hand with the tone and atmosphere of the scene, and the operation of the austere atmosphere of scenery delineates a fascinating moving picture that challenges the audience since the very beginning of the performance. Some topics would illustrate the basic features of the auspicious opening. Thomas Morley's composition (*O Mystris Mine*, one of Feste's sceptic songs in *Twelfth Night*) and the popular anonymous *Mother Watkin's Ale* convey the strong reminiscences that the scenic configuration enhances and ratifies – the firm outline of the scenery, two blocks or structures figuring arcades, regular forms, harmonious shapes, solidity and elegance in perfect unison, and evocative and symbolic power, economy and effectiveness in those scarce props and productive devices (a single dislocation, appropriately bathed in suggestive lights and illustrated by insinuating music, implies a change in place and atmosphere). The running water in the foreground supports a calm and soothing feeling; the coloured ribbons add to the serenity of the landscape. Irony – intrigue and tension ruffle the nightly placid shadows of Venice. Farce, and the *commedia dell'arte* as a companion to the tragic structure of the dramatic action of *Othello*, is paid its due in the conspicuous status and features of characters – Iago is the shrewd servant that joins the Elizabethan villain, Roderigo the frustrated lover and unsuccessful rival, and a fool, easily dominated by Iago since the very beginning, in the temptation scene (a structural device in the plot), and later on in the scene Brabantio, the Pantalone or Deceived Father in the same tradition. Then a first glimpse of the enticing power of words – Iago, the Magus; Roderigo as an instrument of a successful experiment, encouraging the manipulator in his ascent. The master of lies rejoices, blissful and exuberant in his exposure of Desdemona and her adventure, and what could be a dismal conscience of loss merges, after all, in a general mood of alacrity and farce. Iago rides Rodrigo, in a vivid image of his supremacy over the gull, that he uses as a shield in the cloak of the night pierced by the shrill sounds of conspiratorial voices, imitates the lascivious movements of copulation and joins word to the action with the crude language of erotic animal reference. The duped father on the upper stage, in his nightcap and nightgown, seems to cooperate in the pure play of farce and slapstick: he is more ridiculous than pitiful, and his anxieties deserve only a very guarded attention in the context of frantic comic moves. And irony inheres in the verbal representation of the

Moor – depreciation and spite that pervade the biased image of the alien created by resentment and prejudice –

Que fortuna há-de ter esse beiçudo/ P'ra assim levar a dele! What a full fortune does the thick-lips owe/ If he can carry't thus! (Roderigo)

Um bode preto fossa a vossa branca ovelha. ...an old black ram/ Is tuppung your white ewe (Iago)

...deixais um cavalo bárbaro vagabundo cobrir a vossa filha; ...you'll have your daughter covered with a Barbary horse... (Iago),

– including the issue of erratic existence and precarious allegiance to law and authority (reference of the rules curbing 'rogues, vagabonds and sturdy beggars', of a famous Statute of 1572, would immediately cause a strong impression among Elizabethan spectators), so impressive a remark in face of Othello's condition and his cherished identity as a member of Venetian society.

3. Somewhat surprisingly, however, Othello is white. Kuniaka's option, coming to terms to quandaries and dilemmas inscribed in the long history of *Othello*'s performance, renounces to the most immediate representation of «black» and «blackness» and the persistent moral and social import of their connotations in Western culture. This introduces an element of complexity: race is not important, it only becomes important when prejudice is activated by Iago. Black is a word, a corrupting one when associated with a degraded set of values; words create things, establish relations and forge systems of behavior and thought. What is arbitrary or simply conventional becomes essential, a material force investing with the force of dogma and the absolute logic of discrimination and exclusion against any open cultural reference. Racism exists in the threatened patriarch's voice (Brabantio), in the lover's speech of resentment (Roderigo), and in the wily manoeuvres of the sorcerer and tempter, Iago. The myth of the Beauty and the Beast can only be conjured in the ironic representation of the hero and of his white patrician lady, supposed protagonists of a story of black magic and of female victimization (so is Brabantio's assured version) or permeated by the universal lust that embraces ostensive animal eroticism and depraved hidden inclinations (so is Iago's sustained version).

The hero is an exotic figure, not very impressive in his physical presence (António Capelo is clearly not a huge intimidating man), but imposing in his sense of balance, in his calmness and authority among agitated figures (a kind of respected samurai is perhaps the first glimpse one has of his presence). His authority is categorical, unmovable in the

strong intonation of his voice and the solemn expression of his gesture – *Guardai vossos brilhantes gládios, que o orvalho/ Os pode enferrujar...*, ‘Keep up your bright swords, for the dew will rust them.’ A debatable solution: shouldn’t Othello avoid, in his gestures and dress, any specific traits of differentiation, and rather try to erase as much as possible his past? He is, anyway, solid and erect as a rock, and his image of unassailable integrity makes him seem to glide on the stage. Diction, above all in formal and solemn rhetoric moments, accentuates with a pitch the last syllable or syllables of his verses – another strong innuendo of his otherness. In what corresponds to scene two in the written text, Iago exhibits the basic traits of his evading flexible identity: insinuating and obsequious, he now plays the faithful servant, moving around Othello, and later around Cassio, like an obstinate mosquito, exploring the other character’s reactions and frailties. But a glimpse of mute humiliation responds to the condescension and arrogance of the general’s favourite – he taps the ensign on the forehead; after all, hierarchy matters and, as the lieutenant will grant the ensign just before his fall, *O tenente há-de salvar-se antes do alferes.*, ‘... the/lieutenant is to be saved before the ancient. ...’

4. The initial debate over Cyprus in the Senate shows us the Duke and his councilor with a map before them: sobriety and depuration are promised from the very beginning. This is not, as a matter of fact, a crowded scene (as perhaps readers of the play could expect), the public occasion with its intimidating effects on Desdemona and Othello – power and mass converging to press the lovers. In Kuniaki’s version a more intimate event is performed, soon to become a restricted court session, reducing the full impact of public deliberative speech and, later on, judicial speech. And one might also think that a more static allocation of positions would be more appropriate to the depiction of formal dialogic features of the debate, but the choice made at this juncture gives expression to the open movement of feeling in the physical movement of characters, changing places, agitated incursions and reactions, suggesting a dance *cum figuris* subordinated to a triangle matrix which operates the distribution of characters on the stage. Movements are carefully orchestrated, the triangle formed by the Duke and his counselor, by Desdemona and Othello, and by Iago, draws in its geometric configuration a place of order and authority, and of the civilized balance to establish between natural impulse inclinations and collective ordered needs. There is a glimpse of privacy for Othello and Desdemona – they share a moment of tenderness in the background when judicial speech crosses overtly urgent deliberative or political

interests and when the voice of reason is summoned to curb and overrule Brabâncio’s emotions, sustaining the warrior’s voice and his wife’s desires in the preparation of the expedition against the Turks. In this minimalist context Othello’s eloquence and dignity, and Desdemona’s bravery are not, after all, jeopardized. But the ways of love never run smooth. Iago, placed on a privileged angle of the figure, a powerful agent of disorder, alert and shrewd in his self-protective physical aloofness, ready to absorb information to be invested later on in his plot, illustrates the old saying; the same could be said of the suspense created by the ominous words of the father repudiating his daughter and admonishing his rejected son-in-law – *Vela por ela, mouro, se tens olhos de ver. / Como enganou o pai, pode enganar-te a ti.* ‘Look to her, Moor, if thou hast eyes to see: / She has deceived her father, and may thee.’ – to reverberate later in the fatal hour of temptation, which supports equivocal expectations; and finally the embarrassing social, moral and aesthetic connotations of the word *preto* (black) – *E, nobre senhor, se é verdade que à virtude/ Beleza deleitosa não lhe falta, / Vosso genro é mais belo do que preto;* , ‘And, noble signior, / If virtue no delighted virtue lack, / Your son-in-law is far more fair than black;’ – to be conveniently explored by the conspirator and to be tragically assimilated by the devastated hero in his Fall.

5. And then time for farce: the villain, one had already realized, is a brilliant recreation in Kuniaki’s hands (João Paulo Costa is really the right man for the right job, a tremendous Iago in his modulations in attitude and pose); now the scene explodes in alacrity and mirth, and Rodrigo (João Melo), playing the role of the clown, is Iago’s fool and the audience’s delight in his dangling on the block of arcades threatening to jump down, in his being pulled down by Iago, in his ludicrous attempt to soothe his pains in his sore bottom (trousers down, rubbing it in the fresh water), finally in his giving in to his cunning fellow’s arguments. An easy target, indeed.

Excision is made conspicuous in Iago’s advices to the gull, those speeches informed by the motto ‘*Põe bastante dinheiro na bolsa*’, Put money enough in your purse: the sense of economy operates in performance, and rights granted to farce and slapstick are promptly crowned by the soliloquy of the villain, closing the scene and keeping the plot moving on. A challenge to the audience, always fascinated by the energy and intelligence of the perfidious director and grand designer, and now definitely surrendered to his sharing of feelings, thoughts, and intentions.



Fotografia: Ana Pereira

6. This complicity will also mark the opening sequence in Cyprus – the villain’s position on the stage becomes a strategic point for asides and flattering advances tending to activate the audience’s imagination and captivate their sympathetic enthusiasm. He will perform the spirit of negation’s part: bawdy and derisive, a witty clown allowed to be spicy and provocative in his sexual innuendos and allusions, he displays with charm and confidence his power to corrupt and subvert. The atmosphere is pervaded by anxiety and uncertainty – soldiers bent over the water, nervously manipulating little paper boats and narrating what they see (when does Othello arrive?). Husbandry in props and scenery reaffirm the role allocated to the audience, which are, as in Elizabethan and Jacobean times, invited to recreate in their minds what the austere visual scene suggests. Iago is then both the shrewd mundane master of ceremonies (in conspicuous antithesis to the gentle Cassio, whose social superiority is, by the way, never forgotten) and a malevolent choric voice that comments with fastidiousness and ironic intonation on the announcement of Othello’s arrival and that makes the audience burst with laughter – ‘*O Mouro! Conheço-lhe a trombeta!*’, The Moor! I know his trumpet – , and later on, when the lovers finally embrace and kiss in a mutual and absolute involvement, dismisses a prospect too good to be true and fustigates with gross incisive remarks the gorgeous vision of Mars and Venus in perfect unison. Comedy does not consummate, it has only done its part. Iago’s

voice projects a huge shadow over the course of the action, and the last dialogue in the scene, or the soliloquy that closes it, herald the supremacy of his grand design over the frail golden circle of self-confident love. Next move is engendered with bliss and unswerving assertiveness – ‘...*Esta a trama, inda confusa, / Que a vileza só mostra a cara quando se usa.* (...)’Tis here, but yet confused: / Knavery’s plain face is never seen till used). An unequal struggle is in the making, as the accomplished predator is much stronger than the innocent or credulous prey.

Othello’s favourite is a saucy target and a step in the way to more daring achievements. He is austere, smart in his black velvety uniform that typifies the Venetian officer (an outrageous Florentine *parvenu*, in Iago’s eyes), a vivid contrast with the crude grey clothes of the «honrado» (honest) ensign, and apparently untouchable in his virtue. The hunter’s steps are meticulously calculated and at this juncture performance stresses the humiliation endured by the villain – the victim to be imposes his social and martial superiority in what he says (the above-mentioned priority of the lieutenant over the ensign before salvation) and does (the complacent tap on Iago’s forehead, later to be reiterated by Othello). Iago burns in mute resent, and a measure of his devastating power is given by the way he masters his emotions and orchestrates his triumph. When his rival falls in disgrace, the villain tests with tremendous success his skills – insinuating in his role of compassionate observer, then of faithful servant and companion, engaged in the relief and comfort of his bosom friend through curt and incisive remarks, finally in the boisterous joy that allows him to ride the prostrated Cassio, drunk, in all fours, head down, like a monstrous insect in pain, a consummated image of grief and self-abjection. This comic and ironic device helps captivate the audience’s favour and mirth (a dangerous moral deprivation, or a measured risk?): the vanquished (António Júlio) is very thin, and much taller than the victor (the nimble João Paulo Costa), and there is something grotesque and wild in this conspicuous incongruity. Now honest Iago, the insidious agent of disorder, impersonates the Enemy and Father of Lies, invisible in his approaching movements, subtle in checking his victim’s pulse, and perfect in the conception and the timing of his attempts: ‘*Divindade do Inferno!*’, Divinity of Hell is a suitable cry of triumph, and a proclamation of the perfect moment

*Entretanto, eu tomo o Mouro à parte e faço
Com que ele apanhe Cássio a requestar-lhe
A mulher; esse é o caminho – em frente!
Há que malbar o ferro quando quente!*

(Myself the while to draw the Moor apart, / And bring him jump when he may Cassio find/ Soliciting his wife. Ay, that's the way/ Dull not device by coldness and delay), given special effectiveness by the easy cooperation of the other characters, tamed fools to be included into his play and his meticulous grand design ('Quem é então que diz que eu faço de vilão/.../?', And what's he then that says I play the villain?). The audience crowns this explosion of energy and shrewdness with encouraging delight. This is also Kuniaki's success.

7. Music had harmoniously, in the opening of the action, joined the *solid delicacy* of masses and clarity of lines and shapes in the patrician atmosphere of Renaissance Venice. An anonymous song of the English Renaissance – the playful and mocking innuendoes of its narrative lyrics of *Mother Watson's Ale* certainly does not hurt the gentle dignity of the dramatic landscape – , and the same can be said of the Thomas Morley's composition, strongly evocative of the glamour of the Italian city-state. Now irony vibrates in the remaking of the famous aria *What is a Youth*, picked up in Zeffirelli's *Romeo and Juliet*, and made caustic in the musicians' fanfare. Insidious associations are suggested at this juncture – the Clown's face is painted in black (the obvious instances of the hero in Orson Wells and Lawrence Olivier may well obliquely come to the audience's mind); and the bawdy matrix of the dialogue, inappropriate as any underlying exposure of Cassio's attitude and intentions, may hint at the invisible action of Iago by proxy. I wouldn't say that any special meaning should be necessarily attached to the scene (which is expurgated from many productions): it may rather provide, above all, a prime occasion for the alacrity effects of performance and the satiric effects of farce. The spicy ingredients are dully enforced and amplified by the popular accent and expression (the *castiço* of Portuguese northern register, interjections like *pardeus* and *bofê*, all to be found, one must say, in Emilia's voice and gestures). On the other hand the scene adds to the gentility and composure of Cassio a somewhat puzzling inclination: he is also the mundane frolicker, which will return later in the sensual flirt, the dance with the courtesan Bianca (Rute Miranda), when he will pinch and slap the woman that is in love with him, before dismissing her promptly.

8. This deliberate device, a break in the action of the play, prepares the audience for a long temptation scene. Now one can see Iago in his prime. The insinuating approach of the villain to a conjectured affair between Desdemona (Rita Lello) and Cassio (António Júlio) is providentially supported by the clumsy movements of the beautiful lady in white. She is a whimsical spoilt child in her mannerisms and artificiality, a fact that

will perhaps in the given moment favour the insinuation in the mind of a simple man and soldier of the double nature of sophisticated women in mundane Venice, and in the unobtrusive and sly separation between the general's wife and his former go-between one can see a sparkling chance for the intruder. Othello's self-assertiveness, and tenderness towards his devoted lover will soon give way to the growing agitation the hero will try to suffocate, but the talented manipulation of time and suggestion will arise in the victim, first the figments of his own anxiety, then the alleged terrible revelation only provided by the full assimilation of stereotype ('...*Como eu sou preto,...*' ...Haply, for I am black/ ...) and fuelled by a string of enticing associations – «penso» (*I think*), «honrado» (*honest*), «ser» e «parecer» (*to be* and *to seem*). '*...esse monstro de olhos verdes que se diverte/ Com a carne que o nutre. ...*' (...the green-eyed monster which doth mock/ The meat it feeds on; ...), that had laid in waiting, enters at last the hero's mind, the slow progress of suspicion becomes a devastating spectacle of subversion (the image in the water, Kuniaki's device to illuminate the epiphany of blackness and self-abjection, seems visually and symbolically appropriate). There is magic in words, and what deserves particular consideration, in this scene that includes a long dialogue subjected to cuts for the sake of performance, in an effort of depuration and concentration that does not jeopardize the basic features of the conflict, is the brilliant role of Iago, the formidable step of his ascension. This character treads his ways with the expertise of the accomplished rhetorician (*Inventio*, *dispositio* and *elocutio*, or, with specific comic effects, *refutatio* and *peroratio*, ... a purposeful argumentative structure could even perhaps be surprised, if not in the experience of the audience and the stage, at least in the words on the page and the reader's scrutiny of his soliloquies, and the *actio* of the debate he engages himself with his antagonist) – and that's also how the Myth of the Magus joins the Myth of the Beauty and the Beast. He keeps his pose of restraint and respect, simulates hesitation and pretends to draw back in the name of friendship and loyalty, plays the sympathetic confidant and the reliable comforter, in a dazzling sinuous course that sustains tension and suspense in a most articulated exercise in argument and persuasion. In this confirmed outstanding moment in the action of the play João Bernardo is a supreme interpreter, and António Capelo, a convincing Othello, may well see in him a responding partner and a worthy antagonist

9. Othello's defeat announces the correlative fall of Desdemona. The odds are against her, not only because the nature and disposition of the cunning and brutal force walking in the shadow can hardly anticipate a different outcome but also because she seems to adjust her behavior to the

fate Iago has in store for her. She annoys Othello in the untimely flirtation aimed at Cassio's reprieve, and later on, when the general is conveniently refashioned by his tempter, her affectation and female appeal become outrageous in the new mood of prejudice and suspicion instilled, fed and activated by Iago: the loving and playful wife is seen as the seductress, as she adopts the worst pose one can imagine in a woman who wants to charm and bring her jealous husband round. Her white fashionable dress, her delicate patrician temper, her somewhat mannered aristocratic speech makes otherness more conspicuous, depriving it from its pristine fascination and spotting it with the strong insinuation of vice and the devious sophistication of the mundane. And, yes, her beauty: *Ida's Desdemona* is blond, her skin is fair, corresponding to the patterns of physical perfection and moral virtue consecrated in the Renaissance. In fact, now she is a white devil, her immaculate beauty only recovers the colour of shame and corruption – '*O nome dela, que era puro/ Qual face de Diana, está enfarruscado, / Negro como o meu rosto...*' (Her name, that was as fresh/ As Dian's visage, is now begrimed and black/ As my own face. ...). All she says and does cannot but be used against her – bewilderment and tender inclination are seen as disguise, submission and humility are read as an attempt at evading exposure; unmanageable eroticism are certainly to be perceived in the warmth and moist of her hand, a confession of guilt and sin and a plea for an undeserved pardon in her bashful eyes.

The innocent victim surrenders unconditionally to her fate, that is to say, to her lord and husband. Patriarchy has it so, and the lady stresses the dominant value of submission and obedience in the climactic scene with the Venetian ambassadors – insulted and beaten in public, she doesn't react in protest with stiff offended dignity or indignation, in spite of her being well aware of the appalling treatment she suffers at the hands of Othello ('*Não mereci isto*', I have not deserved this)– she only cringes, whimpers and cries, falls down with the impact of the strike; later on she will avoid her husband's eyes, more fearful than resentful, and kneel down in bewilderment and supplication; then, with Emilia (Ângela Marques), she will not go beyond disenchantment, and moderates criticism of male unfaithfulness and egotism. The perverse design of the villain seems to be tutored by the haunting influence of pure accident, the capricious mover underlying the *handkerchief sequences*, favouring the explosive combination of «Cássio» and «o lenço», leading ultimately to the «*provas oculares*» (*ocular proof*) required by Othello. As a matter of fact this prop, made in the words of the Moor's solemn advice a fearful insignia, this way erected to a powerful *Leitmotif* in the action of the play, could be seen as a magical associate

in the orchestrated machination against ill-fated Desdemona. In Kuniaki Ida's version the bewitching item is almost ridiculous in its trivial visual configuration and deprived of the claimed powers that perhaps only a frantic and credulous imagination could assign to it. «*Sou vosso para sempre*», I am your own for ever – this is not only an ironic comment on a situation of hidden reversion. João Paulo Costa's intonation is reserved and thoughtful, suppressing any traits of jocularity. *Alea jacta est*: the plotter's mind conjures possibilities, engenders traps, anticipates his next stroke.



Fotografia: Ana Pereira

10. The frailty of the central female character is perhaps also enforced by the surprising representation of Emília (Ângela Marques), lady-in-waiting and confidant. Could she ever be a firm and reliable support of her lady in distress? She is depicted as a simpleton, or, at least, a very disturbed woman, clearly defective in her fits and starts – a peculiar feature of Iago's wife is to be seen in the continuous nervous movements of her head (a sign of an underlying sinister experience with her indifferent and cynic husband?). Her social extraction is humble, and her northern popular accent, with typical sibilant speech and recurrent expressions of plebeian *castiço*, as observed before, invites the audience to see her as a character of comedy; but she plays an important role in the action – it is she who provides Iago with a powerful tool of sedition (in a moment when her flirtation with her sardonic husband is almost pathetic in the vain attempt at moving and seducing the

villain), and it is she as well who feeds, with her murderous silence, Iago's plot. Her suicidal devotion to truth and to Desdemona is, however, a grand gesture of independence and redemption (from passivity and obedience to the most radical self-assertion, her development and growth establishes in a way chiasmus when compared with the course of Desdemona), perhaps somewhat embarrassing in its exuberant performance and the erratic and groping steps towards the place on the ground beside her lady's bed (there is nobody to show her the way, or to take her there). This is not entirely irrelevant – the faithful servant is not given exactly what she asks in her final moment – '*...Deitai-me ao lado da minha ama!*',lay me by my mistress' side! – the place in the bed is reserved for Othello. Surprising indeed: how far can the most frustrated and invisible human being go?

The fate of a third woman in the plot would also deserve some attention. The moment when the hero enters above to supervise the appointed suppression of Cassio and to boast and rejoice in the supposed achievement of the task, tragedy may be at risk and farce a dangerous intruder. As a matter of fact the audience seem to find the rise of the black mass of his head and breast somewhat ludicrous. But what seems even more embarrassing is the reaction to the resolute and challenging attitude of Bianca when falsely accused by Emília of Cassio's disgrace '*Não sou meretriz, tenho vida tão honrada/ Como vós que assim me insultais!*', I am no strumpet; but of life so honest/ *As you that thus abuse me* (by the way, the brunette and flirtatious Rute Miranda is brilliant in the role, António Júlio could find in her a reliable partner). Why do people laugh at this juncture? Perhaps patriarchal values of the time are not that far after all.

11. Red is the colour of the last sequence: Othello enters the stage dressed in red clothes, the floating little candles on the water, evocative of the mystery of the East, are red, and the scene is flooded with the premonitory red lights. The hero's hesitant movements, his averted looks, his urge to give the bloody deed under the chaste stars a meaning of sacred performance and a last act of love, are duly underlined by the heavy solemn liturgical speech and the intense red colours of the scene. On the eve of her death Desdemona will disrupt with the energy of the supplicant the role of sacrificial victim that the dreadful priest and executioner had allocated to her. Her fears are perfectly sound, the huge figure hovering above her bed, rolling the eyes and biting the lip like a disturbed black angel of death, is not the embodiment of a vague danger any more: she reacts with the most vehement life instinct against an imminent physical threat. The bed had been brought onto the stage, and the audience provided with the ritual movements of shadows around it in a kind of Dance of Death;

her wedding blankets and dress had also foreshadowed, in the traditional confluence of marriage and burial one could already find, for instance, in *Romeo and Juliet*, the fate of Desdemona (in the intimate moment shared with Emilia, the shroud that is to enwrap the one doomed to die is ominously conjured). When the stage recovers the symmetrical outline, now with a shrine as a powerful symbol in the center, the sense of doom and inevitable fate is given new breath and visual import. Kuniaki's Othello conveys his divided feelings (the violence that kills and the repulsive preservation of the sacred body of the woman he shouldn't touch) with the wavering movements on the stage and with the tension between the contact implied in his fatal stroke and the retraction that would avoid it, faces the truth with the excruciating moaning of a prostrated hurt panther, all this under the impressive frame of the presence of the victim, like a fine image of Henry Fuseli or a puzzling choric frame – the serenity of the beautiful woman, the artistic mass of her disheveled hair and reclined head covering the place of murder. There is beauty in her death.

12. The play's denouement is not very reassuring as it seems to obliterate, or at least to put in perspective, any convincing sense of tragic reconciliation. The hero emerges suddenly with the sword in his hand: everyone and everything stops in awe in this moment of statuary, and the startling view of the tawny naked trunk of Othello, his mesmerizing and challenging look, and his shining scimitar (a prop marking his otherness) hold the scene in suspension, only the sinister hiss of the weapon fending the air can be heard. Then the fugacious attempt to die upon a kiss, '*morrer com um beijo*', so frustrating as to join Desdemona in the conjugal bed (in many ways they lay apart, the untroubled beautiful lady facing the audience; the lifeless warrior hidden behind her and away from the spectators' view seems indeed more remote than the graceful image of loss depicted by ill-starred Desdemona). Cassio, evidencing a remarkable power of regeneration, is a member of the final choir, all blacks on the eminence of the upper stage proclaiming in words more harsh than mournful the final verdict (exorcizing in the energy of their voices fears and anxieties not entirely dissipated?). Venice preserved? For whom does the bell toll now? Life must go on, authority is reestablished – over the indifference of the corpses, however – , and there is certainly a life out there. But the gleam of the villain's face, or that disarming smile of his celebrating the triumph in consummate destruction, does not easily depart, even when Iago's bent shadow crosses the background and moves slowly beyond the arches of Venice.

I wish you were here:

In Memoriam – Paulo Eduardo Carvalho (1964-2010)

A crença, entre a univocidade e a equívocidade¹

Paulo Tunhas
Universidade do Porto

O neurótico obsessivo referido por Freud na célebre análise do “Homem dos Ratos” sofria de compulsão a duvidar. Perguntava continuamente aos seus interlocutores «O que é que disse?». E, quando lhe repetiam a frase, pretendia ter ouvido primeiro uma outra coisa, e permanecia perpetuamente insatisfeito. A compulsão a duvidar convivia com uma compulsão a compreender. Queria compreender exactamente tudo, cada sílaba daquilo que se lhe dizia, “como se, sem isso, um importante tesouro lhe fosse escapar”. Qualquer repetição de uma frase lhe parecia desagradavelmente inexacta – o que o tornava literalmente insuportável para toda a gente.

Num outro caso referido por Freud – embora, desta vez, não o de um paciente seu -, o não menos célebre caso do Presidente Schreber, observa-se o mal oposto. De acordo com o seu sistema delirante, por vezes com tonalidades swedenborguianas, o Presidente Schreber acreditava, sem o mais vago vestígio de dúvida, que a salvação do universo dependia inteiramente da sua emasculação, quer esta lhe conviesse pessoalmente ou não: o resultado necessário seria a sua fecundação pelos raios divinos, com vista à procriação de uma nova humanidade.

Entre a dúvida compulsiva do Homem dos Ratos e a certeza paranoíca do Presidente Schreber, o espaço é sem dúvida grande para várias modalidades da crença. O que é que significa para o ser humano – essa “excrecência caduca de um protoplasma virtualmente imortal”, para voltar a citar Freud – acreditar?

David Hume concebia a crença como um “sentimento interno”, uma particular maneira de conceber os objectos, que nos permite distinguir

¹ Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Versões anteriores deste texto foram lidas na apresentação de Fernando Gil, Pierre Livet e João Pina Cabral, org., *O processo da crença*, Gradiva, Lisboa, 2004 (FNAC Colombo, Lisboa, Junho de 2004) e de Vítor Oliveira Jorge e José Maria Costa Macedo, org., *Crenças, religiões, poderes. Dos indivíduos às sociabilidades*, Afrontamento, Porto, 2008 (Leitura Books and Living, Porto, Janeiro de 2009).

as concepções às quais damos o nosso assentimento daquelas às quais o recusamos. É esse sentimento que, para Hume – é o problema da causalidade, como se sabe, que sobretudo o preocupa -, nos permite substituir a ideia de uma conexão necessária entre os objectos à ideia de uma mera conjunção constante, que, por si mesma, é muda e carece de fundamento. A passagem da conjunção constante à conexão necessária é-nos dada por um sentimento que possui uma força, uma clareza, uma intensidade, um vigor, uma vivacidade únicas: a crença, algo que se aparenta à imaginação, mas que possui determinações mais fortes do que esta. Os próprios objectos acabam por receber deste sentimento clareza e firmeza. Por uma determinação do espírito, um acto do entendimento, algo de necessário surge diante dos nossos olhos, suscitando-nos uma “convicção inteira”, distinta do “mero fantasma de crença” a que a imaginação nos conduz. A distinção é mesmo essa: entre a realidade e a ficção. A crença é, por definição, crença na realidade.

As crenças – e não apenas, popperianamente, as ideias, as teorias, as conjecturas, os problemas – vivem. (Em *The Will to Belief*, William James havia já insistido neste aspecto: “o carácter vivo e o carácter morto de uma hipótese não são propriedades intrínsecas [das hipóteses], mas relações com o pensador individual”). Este é um aspecto importante. O problema da crença coloca-nos imediatamente no cruzamento do Mundo II e do Mundo III popperianos (cf. *Objective Knowledge, Unended Quest* e *The Self and its Brain*) - algo que Popper, vale a pena dizer, nunca tematizou suficientemente. A vida da crença é uma vida de tensões, combates, conflitos, resistências, vitórias e derrotas, fixações e des-fixações. Convém, portanto, apanhar ao vivo a crença – o que significa agarrá-la enquanto processo de um sujeito, processo social e processo objectivo, simultaneamente.

Este dinamismo explica ainda o facto de se poder desenhar um contínuo das atitudes epistémicas que cabem dentro da designação “crença”, do grau de adesão que elas exprimem. Esse contínuo é a face visível do núcleo irreduzível último – “numenal”, como escreveu um dia Fernando Gil – da crença, que, esse, permanece necessariamente inescrutável. E é simultaneamente a prova da existência deste último: o simples facto de podermos, rigorosamente, designar por “crença” um tão grande número de actos cognitivos diversos é um índice fortíssimo da existência de um núcleo duro do acto de crer.

Não nos devemos portanto limitar a buscar elementos para a compreensão do processo da crença no interior de cada uma das disciplinas (por exemplo, a sociologia ou a antropologia): devemos almejar esclarecimentos sobre

o conceito da crença enquanto tal, seja para o determinar positivamente, seja para sublinhar a sua eventual equivocidade.

Tomemos, por exemplo, o problema da revisibilidade das crenças: quais as condições que nos forcem a rever determinadas crenças num domínio específico, que tipo de crenças são mais robustas face à revisão, etc. Eis uma questão que se coloca às crenças em geral – e, como tal, se revela essencial na determinação do próprio conceito de crença –, e, ao mesmo tempo, ganha contornos diferentes quando aplicada a objectos de crença diferentes. A robustez face à revisão não é do mesmo tipo em física e em teologia. Ou no que diz respeito às crenças políticas. Iluminar um e outro aspecto é importante, pois que assim se evita tanto a tentação de postular uma univocidade dos actos de crença, que seria ilusória, quanto um relativismo que suporia uma equivocidade radical da crença, hipótese não menos abusiva. O cepticismo enquanto tal não garante a probidade, e o Homem dos Ratos, mesmo afectando ligeireza convivial, acaba fatalmente por aborrecer toda a gente.

Um plano onde esta tensão entre univocidade e equivocidade se coloca de forma particularmente nítida, é o da fixação e transmissão das crenças. Em *The Fixation of Belief*, o texto clássico de Peirce, diz-se que “a irritação da dúvida provoca uma luta para atingir um estado de crença”. Este último caracteriza-se pela “calma” e pela “satisfação”. Poder-se-ia também dizer: estabilidade. Ora, se há coisa que é de facto comum a todo o tipo de dúvidas – e às situações de incerteza cognitiva em geral – é a situação de irritação, por definição insatisfatória (ressalva-se naturalmente a satisfação substituta que a compulsão a duvidar pode fornecer ao neurótico). Mas a natureza e o alcance existencial das dúvidas variam igualmente consoante os domínios em que se projectam. Para o crente, a dúvida sobre a existência de Deus mergulha-o certamente num estado de intranquilidade inteiramente diferente do do biólogo que investiga o seu objecto. E o método, se assim se pode dizer, de resolução das dúvidas – do preenchimento das expectativas – também não é obviamente uniforme. O escultor que dá forma ao mármore elimina uma situação de incerteza, tal como o biólogo que determina um seu objecto, ou um general que executa um plano de batalha. Mas a diferença entre os tipos de satisfação que daí resultam é enorme. É e não é: porque a equivocidade é relativa. A fixação da crença é uma determinação. E, em todos estes casos, lidamos com determinações. Do ponto de vista dos afectos intelectuais a proximidade é grande. *Sumpnoia pantos* – tudo está ligado, tudo conspira –, como sugere o dito hipocrático lembrado por Leibniz. O mesmo se poderia dizer sobre o problema da transmissão.

Um aspecto diferente desta tensão encontramos-lo nas oposições clássicas entre Crença e Conhecimento, Saber e Crer e Ciência e Fé. Sem querer estar a ver círculos virtuosos em todo o lado, pode-se no entanto sugerir que há entre estes domínios suficientes relações internas que nos impedem de postular abismos desnecessários (pelo menos desnecessários a partir de um certo ponto e aquém de um outro).

O problema da tensão entre univocidade e equivocidade leva-nos a uma outra vertente: o da natureza simultaneamente individual e social das crenças. As crenças devem ser contextualizadas. E o seu desenvolvimento – ou o seu retrocesso – dá-se num contexto social por relação ao qual a imagem de si do indivíduo crente se determina.

E chegamos assim à ideia de compromisso. Não há, por definição, crenças descomprometidas. As crenças exibem simultaneamente um compromisso com as ideias – ou as teorias, ou os projectos -, connosco mesmos e com a sociedade (creio que a ideia de confiança, sobre a qual Fernando Gil muito insistiu nos seus últimos escritos, cruza estas três determinações). Não é, bem entendido, um compromisso fácil, como toda a gente sabe. E, por isso, rompem-se por vezes certos elementos desta teia. Mas isto ainda prova, uma vez mais, que a crença é um processo.

Volto, para terminar, a Hume. A crença distingue-se da imaginação, mas ela é ela própria uma forma da imaginação. A imaginação deve dar provas das mesmas qualidades essenciais à crença: “uma imaginação forte e vigorosa é, de todos os talentos, o mais conveniente para nos levar à crença e à autoridade”. Dito de outra maneira: a imaginação é operatória na constituição da crença. Nesta aporia interna ao pensamento de Hume – a questão ressurgirá, como se sabe, em Kant, e, num certo sentido, remonta a Aristóteles -, podemos ler a dificuldade em capturar os estratos mais fundamentais da crença. O que se procura é uma tentativa de os capturar e de vencer as aporias que são derrotáveis, para as quais uma *euporia* é possível. Elas não o são todas. Mas avançar no que se pode avançar, permanecendo sensível à solicitação do enigma, é a boa regra do trabalho filosófico. E, mais geralmente, do trabalho do conhecimento em geral.

Índice

Nota de Apresentação <i>Nuno Pinto Ribeiro</i>	5
Morte e Ressurreição em Filosofia <i>J.M. Costa Macedo</i>	13
«Tradição e vanguardas». «De costas para a frente» Sobre o monólogo de Anton Tchékhov. «Os malefícios do tabaco» <i>Laborinho Lúcio</i>	33
François-Joseph Talma, ou le paradoxe d'un comédien entre avant-garde et tradition <i>Florence Filippi</i>	47
Festejos no Porto pelos casamentos dos príncipes d. João com D. Carlota joaquina de bourbon e de d. Mariana vitória com D. Gabriel de bourbon <i>Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves</i>	63
Refazer os Clássicos <i>Jorge Deserto</i>	77
Sobre a formação de doxas, de ortodoxias e de “efeitos de alodoxia” na (re)produção das intervenções habitacionais do Estado na cidade do Porto (1956-2006) <i>Virgílio Borges Pereira, João Queirós</i>	89

Arcaica e futura: a dramaturgia de Natália Correia Uma leitura d'O Encoberto <i>Armando Nascimento Rosa</i>	103
Artesanal e sofisticação Tradição + Inovação = (Re)Invenção <i>João Mendes Ribeiro</i>	115
Molière de Vassiliev la théorie comme pratique la pratique comme théorie <i>Cristina Marinbo.</i>	125
Da Sombra à Luz: Tradição e Inovação na Nova Vaga do Cinema Japonês <i>David Pinho Barros.</i>	141
Arches of Venice – the villain's role and the victim's part in Kuniaka Ida's version of Othello (some short remarks on a late Portuguese production) <i>Nuno Pinto Ribeiro</i>	153
A crença, entre a univocidade e a equivocidade <i>Paulo Tunbas</i>	167

Título

Teatro do Mundo
Tradição e vanguardas: cenas de uma conversa inacabada

Edição

Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto

Capa e arranjo gráfico

SerSilito

Impressão e Acabamentos

SerSilito-Empresa Gráfica, Lda./Maia

Tiragem

300 exemplares

Depósito legal

321457/11

ISBN

978-989-95312-1-5

Os artigos publicados são da inteira
responsabilidade dos respectivos autores

