

Teatro do Mundo

O Teatro na Universidade
Ensaio e Projecto







Teatro do Mundo

O Teatro na Universidade
Ensaio e Projecto



DEPER



FLUP
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Iricup

U.PORTO

NÚCLEO DE ESTUDOS
LITERÁRIOS
NEL
U.PORTO
UNIVERSIDADE DO PORTO



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
AGÊNCIA NACIONAL DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA

CEJE

O Teatro na Universidade

As conferências, agora publicadas, correspondem ao *workshop* de apresentação do projecto de um Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto que, no âmbito do IRICUP, teve lugar a 20 de Janeiro de 2006, nesta Reitoria. Só o esforço concertado de docentes das Faculdades de Letras, Arquitectura e Direito da Universidade do Porto, assim como a distinta colaboração de outros investigadores universitários, tornaram possível, em indispensável espírito interdisciplinar, a constituição do CETUP, entretanto já activo na relação com os Teatros da Cidade. Porque urge responder a novos interesses com a qualidade a que a nossa Universidade se obriga, o CETUP por certo aceitará responsavelmente este desafio para o Futuro que já começou.

O Reitor da Universidade do Porto,
José Carlos Diogo Marques dos Santos

Ensaio e Projecto

Nuno Pinto Ribeiro
Universidade do Porto

Este volume resulta, no essencial, da reunião das comunicações oferecidas às jornadas científicas que, sob os auspícios da Reitoria da Universidade do Porto e do IRICUP, juntaram em Janeiro de 2006 estudiosos de diversa origem e formação para um diálogo interdisciplinar subordinado à ideia traduzida em epígrafe. Trata-se de um gesto fundador da sistemática aproximação de saberes tornada necessária pela experiência de investigação e ensino e pela reacção ao espantado de competências que frequentemente separa, no plano dos estudos universitários, o que vive em estreitas afinidades electivas e em potencial diálogo. Outros desenvolvimentos deste ensaio, embrionário de um projecto comprometido na constituição de um Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto (C.E.T.U.P.), se anunciam já: na iminente publicação de um volume de estudos centrados nas *Linguagens Barrocas do Teatro Europeu* (é este o título de segundo encontro internacional que teve lugar em Junho de 2006), na instituição de jornadas internacionais de carácter regular e na programação de simpósios e conferências para o ano de 2007. Deste modo se vai dando corpo a um empenho que, não almejando reconstituir, é certo, a visão compreensiva dos *studia humanitatis* – os rumos da especialização do nosso tempo visivelmente não secundam tal generosidade –, abrem, pelo menos, espaço a novas cumplicidades e à concepção e realização de projectos no terreno de uma utopia já revelada bem concreta nos procedimentos incoativos deste Ensaio. Para que a Universidade se cumpra, como se escreve em texto destas comunicações.

A enunciação de propósitos concorda com a economia que rege o presente volume: a partilha de saberes sugere que ela não obedeça a uma distribuição rigorosa das contribuições em função da matéria. O leitor saberá identificar o que une as estâncias de um itinerário aberto nas propostas de um arquitecto e professor logo seguida pelas oferecidas por dois ensaístas oriundos dos Estudos Literários, ou, depois, o que em relação sequencial se procura articular entre Architectura e Filosofia;

saberá reconhecer a importância e o lugar do Direito, também envolvido na rede de solidariedades que anima o Encontro, e certamente descobrirá o sentido de integração sugerido na contiguidade que une os ensaios de preocupações mais urgentes ou mais localizadas. Deste modo, a sequência, não sendo conformada por quaisquer razões hierárquicas ou juízos de valor, é percorrida pela lógica discreta que a inaugura com o texto de Domingues Tavares, mote das preocupações que mobilizam o Encontro, se prolonga nas reflexões de Martial Poirson e de Romain Jobez, centradas no estatuto do teatro face à constelação algo dissolvente das artes do espectáculo, nas relações entre literatura e representação e, neste contexto, nas tradições mais recentes do ensino artístico em França e na Alemanha; em seguida, as projecções simbólicas do espaço teatral, inscritas na configuração do edifício ou no seu lugar na urbe, regressam na investigação de Luís Soares Carneiro acerca dos teatros históricos portugueses, demolidos nos mitos em que tradicionalmente vivem e reerguidos no exame da sua arquitectura prenhe de significados culturais e sociais e de códigos de persuasão estética e ideológica, na de Vítor Moura, atenta aos contextos da representação conformadores do olhar do espectador e modeladores das tensões libertadas na experiência do espectáculo teatral, e na de Jorge Rivera, especulação sobre domínios tão arrojados como o implicado na prospecção ancorada na consolidação da presença humana no cosmos ou numa «instauração temporal do espaço arquitectónico»; a estas contribuições, que manifestam a cumplicidade entre os desafios da investigação da Arquitectura na História e as perspectivas abertas pelo pensamento filosófico, se junta a participação do Direito, pela voz de Glória Teixeira, para interrogar a razoabilidade das soluções que, em tese geral, têm vindo a ser dadas à realidade multifacetada mobilizada pelo Teatro, objecto de áreas diversas do ordenamento jurídico, e para sugerir, ainda, rumos de mudança que a experiência colhida em instâncias jurídicas internacionais poderá inspirar, e pela de Regina Redinha, para denunciar a inadequação do regime que entre nós disciplina o texto teatral, já que o Código de Direitos de Autor e Direitos Conexos, referência nesta matéria, é diploma insensível à natureza autónoma do acto teatral e à representação cénica ou aos patamares de intervenção que constroem um produto final, uns e outros a merecerem uma disciplina específica que os liberte da sombra tirânica da protecção exclusiva dispensada à obra literária; chega, entretanto, a vez de um depoimento de intenção mais específica, o de João Mendes Ribeiro, arquitecto e cenógrafo, a desvendar, com o saber de ciência feito de quem apaixonadamente ajudou a dar corpo a obra colectiva, um pouco da vida íntima da representação do D. João de Molière, encenado por Ricardo Pais e recentemente levado à cena no Porto; finalmente, um acervo de propostas originadas nos Estudos Literários, aberto com a intervenção de Cristina Marinho, momento que recorda o lugar seminal

que a experiência docente no Mestrado em Texto Dramático da Faculdade de Letras da Universidade do Porto constituiu para a iniciativa que junta agora estudiosos de formação diversa e, por outro lado, reafirmação da tese, que vem a autora sustentando desde as suas provas de doutoramento, de uma fecunda inspiração estrangeira no teatro nacional, manifestada ao longo dos últimos séculos e ainda hoje poderoso factor estruturante das nossas criações dramáticas (no rigor dos termos, os próprios dramaturgos estrangeiros em Portugal são, afinal, parte integrante do teatro português, como o nosso tempo vem eloquentemente a documentar) logo seguida da contribuição de Belmiro Pereira, que sublinha a universalidade do teatro greco-latino, destaca alguns estudos mais relevantes neste domínio surgidos nos últimos anos e oferece perspectivas de um produtivo empenhamento no projecto comum, completando-se o quadro com três participações: a de Nuno Pinto Ribeiro, centrada nas relações entre texto dramático e texto teatral e encorajada por experiência de ensino da literatura, a de Tânia Leão de Sá, leitura cénica da representação de *Um Hamlet a Mais*, a recriação da conhecida tragédia de Shakespeare encenada há poucos anos por Ricardo Pais, agora vivida bem de perto através da interpelação da figura do Fantasma, verdadeira eminência parda da acção dramática, e a de Mário Montenegro, exercício de criação em que teatro e experiência quotidiana se movimentam no espaço de múltiplas fragmentações: o tempo de Shakespeare e o tempo de Molière intersectam-se e, numa acronia solidária de insinuações e prolongamentos, representação e vida (des)encontram-se no palco vivo da memória e da História.

Sem prejuízo do projecto comum, os ensaios são, evidentemente, da responsabilidade primeira dos seus autores. E a lógica discreta que os une é de natureza inclusiva, algo semelhante àquela *concordia discors* que habita a realidade compósita que é o teatro. Também para que a Universidade se cumpra.

Organização do espaço na referência simbólica do palco

Domingos Tavares
Universidade do Porto

O teatro renasce no espaço das modernas sociedades urbanas como uma das formas de arte capazes de reunir num sentimento do valor das práticas de vida colectiva os grupos sociais algo dispersos ou distraídos por outras formas de organização das tensões quotidianas, decorrentes em geral da cultura do conforto que tende ao encerramento da pessoa no quadro do individualismo mais competitivo. Por isso, também, quero deixar aqui o meu agradecimento à organização deste debate e em particular à Professora Cristina Marinho, por se ter lembrado de envolver os arquitectos e a sua escola neste projecto e, particularmente, por me ter permitido esta possibilidade de aqui trazer algumas preocupações ainda que não formuladas sob a forma de dúvidas, que se referem ao conteúdo teórico e prático do entendimento que vimos fazendo da arte da arquitectura.

A possibilidade da criação de um Centro de Investigação em Estudos Teatrais na Universidade do Porto constitui mesmo uma matéria do maior interesse para a arquitectura e os arquitectos, que na dimensão parcial do seu possível envolvimento em equipas multidisciplinares de pesquisa podem ver abrir-se um campo de reflexão sobre os conteúdos próprios da sua disciplina e serem por essa via motivados para questões novas do entendimento que em geral se vem impondo no nosso distraído fazer, quando nos envolvemos tão apaixonadamente mas tantas vezes menos lúcidos no processo da construção dos espaços das nossas cidades e das nossas vidas.

Venho trazer uma ideia muito simples. O envolvimento de arquitectos com autores, compositores, coreógrafos, encenadores, actores, ocupando-se do trabalho típico da concepção cenográfica, modelando as formas, a cor e a luz numa arquitectura do imaginário para visão defronte dos olhos do espectador, constitui mais do que uma experiência excepcionalmente enriquecedora dos seus saberes, mas também um contributo para o desenvolvimento das artes colectivas como são as artes do espectáculo e, por essa via, um caminho certo para o progresso da cultura.

Vivemos hoje, como aliás sempre aconteceu a outras gerações noutros contextos, um momento de aguda crise perante a encruzilhada com o que se nos apresenta como de novos paradigmas, exigindo respostas às exigências da sociedade em constante mutação. Particularmente os mais jovens revelam a angústia dos saberes imperfeitos e a perplexidade na escolha do seu posicionamento, impondo-se estudar, discutir, aprofundar respostas alternativas no quadro das disciplinas de referência que a Universidade acolhe. Para elas tem de contribuir com o desenvolvimento do saber, aceitando que as artes e as humanidades constituem hoje a mais importante “tecnologia de ponta”, isto é, a expressão da inteligência criativa ao serviço do progresso ou da riqueza da alma humana. Esta é a grande responsabilidade do Centro de Investigação que agora se propõe, que os arquitectos gostariam de partilhar.

Sabemos que desde a antiguidade a arquitectura se envolveu na concepção dos espaços de representação, gerando alguns dos mais maravilhosos monumentos presentes nos santuários e festividades do mundo mediterrânico. Por exemplo, organizando a cena fixa e os praticáveis com vários níveis que tornavam o teatro mais alto, mais longo, mais presente na alma de milhares de peregrinos, ouvindo a comédia ou o poema trágico que alerta o espírito para as razões mais profundas da vida. Ou construindo os maravilhosos anfiteatros no centro do círculo do horizonte visível de Delfos, do Epidauro, da Olímpia de todos os Deuses que confortam os homens abrindo a esperança para a luta quotidiana.

A civilização ocidental consolidou ao longo de mais de dois milénios uma noção de arquitectura assente na produção de formas significantes organizadoras de espaços vivenciados e, em alguns momentos desse longo fazer, carregou forte nas representações de valores associados de leitura simpática através do discurso decorativo no complemento das formas básicas essenciais. Ainda assim, podemos tomar a palavra de Le Corbusier, um dos nossos mestres mais radicais do século XX, repetindo com ele que a arquitectura é “o jogo sábio dos volumes sob a luz”. Ou, de outro modo interpretar aquele mesmo entendimento e dizer directa e francamente como Fernando Távora, a arquitectura é “a organização do espaço”.

Na realidade, se o espaço é a matéria primeira objecto do trabalho do arquitecto, ele tem de ser entendido como coisa física mas não palpável, que ganha corpo pelo tratamento das superfícies limite através da proposição do seu grau de densidade, textura, opacidade, cor sob a percepção da luz, em suma sob a forma que o contém ou envolve. Volumes iluminados para a organização de uma arte visual. E outros valores de carácter menos positivo reportando-se à memória e à cultura das gentes para construir os sinais que procuram conferir ao seu uso sentimentos de estabilidade e prazer estético que justificam todo esse trato como uma actividade intelectual de essência criativa. A qualidade central do espaço arquitectónico reside,

assim, na sua capacidade de oferecer condições de meio e de cena para o desenvolvimento equilibrado e feliz da vida humana em sociabilidade.

Aqui começa o quadro teórico em que se enquadra a epistemologia da arquitectura como disciplina do espaço. A construção, a modelação dos suportes definidores de cada situação, a caracterização dos ambientes com recurso à subtileza dos materiais mas também do uso do imaterial, constitui campo do profissional das formas transformadas. Com ele convivem as noções de tempo e movimento que consubstanciam o atributo essencial do usufruto da arte arquitectónica, a memória nas suas dimensões individual e colectiva, sobre o tempo presencial e os tempos longos. A forma caracteriza o espaço e a sua natureza é ser em simultâneo presencial e envolvente.

Diferente é a condição do espaço cénico enquanto área de representação teatral, segundo os modelos convencionados com predomínio na arte do ocidente. Não tenho condições para entender correctamente esta questão no contexto das representações populares de raiz rural e que nos chega sob a leitura de teatro medieval, onde os pressupostos do uso do espaço se podem aproximar mais da noção arquitectónica corrente, onde os actores contadores da estória se movem em contextos físicos vulgares, tantas vezes por entre o próprio público ou sobre estrados improvisados sem artificios delimitadores ou caracterizadores de qualquer cena especial. Estou a lembrar-me das “bugiadas”, representação da paixão de Cristo nas festas populares de Junho na freguesia de Campo, em Valongo, ou da magistral interpretação que nos fez Manoel de Oliveira de uma destas representações populares no filme “Acto da Primavera”.

Afinal, desde sempre e em todos os quadros culturais de desenvolvimento da vida humana, desde a China aos Andes, se desenvolveram formas de narrativa encenada sob representação simbólica dos valores próprios das diferentes culturas. É neste contexto que nos interessa investigar sobre o papel da arquitectura e dos arquitectos trabalhando o espaço simbólico não vivenciado, mas compreendendo o exercício de imaginação do espectador da representação, como inserido numa modalidade de envolvimento não físico, mas sensitivo, transportando-se imagneticamente para o interior da acção. Claro que aqui, como em qualquer outra situação, a arquitectura não se apresenta só, mas solidária com as outras artes para a concretização da obra que emotiva o espectador e o pode transportar para o mundo do onírico.

Este é o enigma que o teatro nos propõe e pode ser um contributo chave para a formulação de uma teoria do espaço simbólico, campo de investigação fundamental não só para a epistemologia da arquitectura, mas também para uma melhor compreensão dos instrumentos de trabalho do arquitecto nos processos de caracterização do espaço, atento à problemática da construção dos ambientes, da interpretação dos usos e do efeito sobre os comportamentos de natureza subjectiva dos seus utentes. Que a este

propósito se venha juntar a Psicologia, a Sociologia, as outras Artes, num convívio operativo com as Letras, o Direito e a Arquitectura. E logo também, dispondo da principal cadeira, os agentes da arte do teatro que estão na luta quotidiana, no terreno, no sofrido fazer que a todos engrandece. Para que se cumpra a Universidade.

(R-)enseigner Le Theatre: Les Arts du Spectacle, de Quoi Parle-t-on?

Martial Poirson

Université de Stendhal – Grenoble III

«L'art de la mise en scène est l'art d'accommoder des contingences. Ce n'est pas une profession, c'est un état. On est metteur en scène comme on est amoureux. Les variétés sont infinies.»

Louis Jouvet, Présentation de la mise en scène par Jacques Copeau des *Fourberies de Scapin*, Paris, Seuil, "Editions d'aujourd'hui", 1983.

Les études théâtrales en France ont une trentaine d'année: elles ont conduit à la multiplication, à tous les niveaux de la formation tant scolaire qu'académique, de départements et de filières spécialisées dans l'enseignement des arts du spectacle vivant. Le boom des arts du spectacle, à tous les niveaux de l'institution scolaire rend urgente l'exploration de nouvelles voies et de nouveaux terrains d'enseignement pour les arts du spectacle: sections et filières Théâtre au lycée, départements d'Etudes théâtrales ou d'Arts du spectacle à l'université, et plus récemment, création de filières Théâtre dans les concours de recrutement des Ecoles Normales Supérieures, qui correspond à la création d'un section Théâtre dans ces écoles... On parle même, sur le mode de la rumeur, de la création d'un concours de recrutement des enseignants en «Etudes théâtrales»... Autant de signes d'un engouement durable pour les questions théâtrales, et d'un relais institutionnel performant, qui nécessite, en contre-partie, la constitution de nouveaux cadres d'apprentissage.

Bousculant les traditionnels champs de savoir, bravant les critiques mi narquoises, mi inquiètes, elles ont su se frayer un chemin entre les faux débats et les vrais sujets de polémique. Il semble que le moment soit venu aujourd'hui, ou plus exactement, que les conditions épistémologiques et historiques soient enfin réunies, alors que les arts du spectacle entrent dans une phase auto-reflexive qui succède à une phase d'affirmation auto-promotionnelle parfois critique, souvent militante, presque toujours programmatique, de procéder à un réexamen approfondi de ses objets, méthodes et approches. Il semble que l'heure soit à l'inventaire (plutôt qu'au bilan), et que l'on puisse enfin se détacher des clivages forcés,

sans doute nécessaires, mais devenus en partie au moins obsolètes: entre partisans du texte *versus* adeptes de la performance; entre tenants du théâtre dramatique *versus* chantres du théâtre post-dramatique; entre découverte de textes oubliés, réévaluation de textes considérés comme marginaux, et consécration (ou dénigrement) de textes jugés incontournables... Fort de ces débats et riches de ces savoir-faires, on peut enfin interroger l'évidence, et chercher à comprendre, non plus seulement pourquoi il n'en a pas été autrement dans l'histoire du théâtre, mais pourquoi il en a été ainsi, permettant ainsi de lever le voile d'ignorance sur ce qu'on a toujours cru connaître dans le théâtre, son esthétique et son histoire. Il s'agit donc, en d'autres termes, d'interroger la représentation sociale de la représentation théâtrale, c'est-à-dire la cristallisation d'imaginaires sociaux et culturels dont le théâtre fait l'objet. À cette optique nouvelle d'une recherche entrée dans une phase nouvelle, ce texte est susceptible de contribuer de deux façons au moins: d'abord, en cherchant à proposer une définition synthétique du théâtre; ensuite, en posant quelques jalons en vue d'établir un programme cohérent de formation aux arts du spectacle vivant.

Le théâtre est un objet d'étude complexe, en vertu de la multiplicité des processus qui l'animent et des intervenants qui concourent à sa mise en œuvre. Il est, surtout, insaisissable, en vertu du caractère «épiphanique» de la représentation, autrement dit de son caractère événementiel et sans mémoire. Reposant, de part et d'autre, sur une production d'affects, il résiste à l'analyse, et s'abîme volontiers dans un plaisir de la jouissance immédiate qui fait obstacle à toute analyse, comme le revendique volontiers Roland Barthes dans une lettre inédite adressée à l'éditeur Michel Archimbaud datée de 1975:

Comme toute image animée, le spectacle est chose éphémère. Je vois, je jouis, et puis c'est fini. Aucun moyen, pour la jouissance, de reprendre un spectacle: il est perdu à jamais, aura été vu pour rien (la jouissance n'entre dans aucun compte). Mais voilà que, inattendu et comme indiscret, le livre vient donner à ce rien un supplément (paradoxe: le supplément d'un rien): celui du souvenir, de l'intelligence, du savoir, de la culture.

Ce qui est demandé ici: que la masse énorme et infiniment mobile des livres consacrés au spectacle ne fasse jamais oublier la jouissance dont ils scellent la mort; que nous lisions dans la résurrection proposée par le savoir, ce jamais plus qui fait de tout spectacle (contrairement au livre) la plus déchirante des fêtes.

Le théâtre est en outre une forme d'expression sous haute tension, relevant d'une fondamentale et difficilement dépassable hétérogénéité de nature entre la relative stabilité de sa littéarité et le renouvellement incessant de ses actualisations scéniques. Aussi n'est-il peut-être pas tout à fait inutile, aujourd'hui, de relire Bernard Dort et de reconnaître avec lui les apories

auxquelles se trouve nécessairement confronté toute personne cherchant à le définir et partant, à articuler le texte avec la représentation:

Le statut du théâtre est, de part en part, contradictoire. C'est une évidence qu'on perd souvent de vue. Fondé sur la "mimesis", le théâtre fait de l'action une illusion et transforme, parfois, l'illusion en action. Son fonctionnement repose également sur le texte et sur la scène. Le texte est, par définition, durable, il s'offre à la relecture et à la répétition, il *raconte*; la scène, elle, est éphémère, elle reproduit mais ne répète jamais de façon identique, elle *représente*. L'union du texte et de la scène qui est la visée même du théâtre va donc, en quelque sorte, contre nature. Elle ne se réalise jamais que par des compromis, des équilibres partiels et instables. (...) Ainsi, la question du texte et de la scène se trouve déplacée. Il ne s'agit plus de savoir qui l'emportera, du texte ou de la scène. Leur rapport, comme les relations entre les composantes de la scène, peut même ne plus être pensé en termes d'union ou de subordination. C'est une compétition qui a lieu, c'est une contradiction qui se déploie devant nous, spectateurs. La théâtralité, alors, n'est plus seulement cette "épaisseur de signes" dont parlait Roland Barthes. Elle est aussi le déplacement de ces signes, leur impossible conjonction, leur confrontation sous le regard du spectateur de cette représentation *émancipée*. Dans une telle pratique, (...) la représentation (...) s'ouvre sur une activation du spectateur et renoue ainsi avec ce qui est peut-être la vocation même du théâtre: non de figurer un texte ou d'organiser un spectacle, mais d'être une critique en acte de la signification. Le jeu y retrouve tout son pouvoir. Autant que construction, la théâtralité est interrogation du sens.¹

Cependant, il semble que l'on puisse aujourd'hui tirer les enseignements d'une telle ouverture du champ clos de la recherche et de l'enseignement du théâtre, et envisager de proposer une vision multiple, sinon plurielle du théâtre, enfin réconcilié avec lui même et rendu à sa dualité fondamentale: texte, représentation (qu'on l'appelle spectacle ou performance), et surtout public font en effet partie d'un seul et même processus de médiation symbolique, à la compréhension duquel la prise en compte des conditions de production et de réception apparaît comme tout à fait essentielle.

On a donc représenté, ensemble, praticiens et spectateurs confondus, les tensions spécifiques que le théâtre induit entre les regardants et les regardés, ainsi que le mouvement de circulation des signifiants entre ce qui est représenté, l'espace scénique et la salle en son entier. Devenait alors possible, à nouveau, un retour à l'attitude de curiosité fondamentale de tous face au spectacle: les praticiens proposent des potentialités et les spectateurs sont des voyants désireux de participer à l'élaboration de ce qui est représenté. Si bien que le

¹ Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, Actes-Sud, 1988, p. 183-184.

théâtre contemporain s'est ainsi offert la possibilité de créer, ou de recréer, une illusion non plus dramatique, mais participative pour en finir avec l'opposition entre l'acte de faire du théâtre et l'acte de le voir, ou de le consommer. Par une succession d'étapes qui passe par l'autoréflexion, par la décomposition et par la séparation des éléments du théâtre dramatique, il s'est donc agi de situer tous les moyens théâtraux «au même niveau que le texte et pensables même sans le texte».²

Or il apparaît que cette triple nature de la «séance participative» que constitue la représentation théâtrale est bien susceptible de structurer une approche contemporaine du théâtre et de son enseignement. Encore cette approche doit-elle être décomposée avec soin.

«Mettre en scène, c'est gérer les biens spirituels de l'auteur, en tenant compte des nécessités temporelles du théâtre, (...) c'est aimer et solliciter tous les éléments animés et inanimés, êtres et choses, qui composeront le spectacle, les incliner vers un certain état» affirme Louis Jouvet dans ses *Réflexions du comédiens*, en 1938. C'est dire l'importance et la complexité de la tâche qui incombe non seulement au metteur en scène, mais encore à l'ensemble des artistes-interprètes et des techniciens qui participent à l'élaboration d'un spectacle, à travers le passage du texte à la représentation.

Texte, scène et salle, ou si l'on veut, auteur, comédien et spectateur sont les trois éléments constitutifs de la représentation théâtrale en Occident. Même s'il n'en a pas toujours été ainsi, et si, aujourd'hui encore, il n'en est pas ainsi partout dans le monde. Le spectacle dramatique est en effet le résultat de la confrontation d'une oeuvre première, la pièce de théâtre, dotée d'une identité littéraire et esthétique, avec une représentation, qui implique de nouveaux choix esthétiques, de mise en scène cette fois, et surtout des contraintes techniques. Car derrière le metteur en scène, c'est tout une équipe de techniciens et d'interprètes qui travaille à la réalisation pratique et artistique du spectacle: dramaturge; comédiens; décorateur; costumier; machinistes; accessoiristes; régisseurs son et lumières...

On peut distinguer quatre opérations principales distinctes dans l'élaboration d'un spectacle:

- **L'interprétation:** partant d'une lecture du texte, le metteur en scène, éventuellement le dramaturge, puis, dans une moindre mesure, les comédiens, c'est-à-dire les artistes-interprètes, s'attachent à offrir une vision personnelle de l'oeuvre, cherchant notamment à traduire les mots en images;

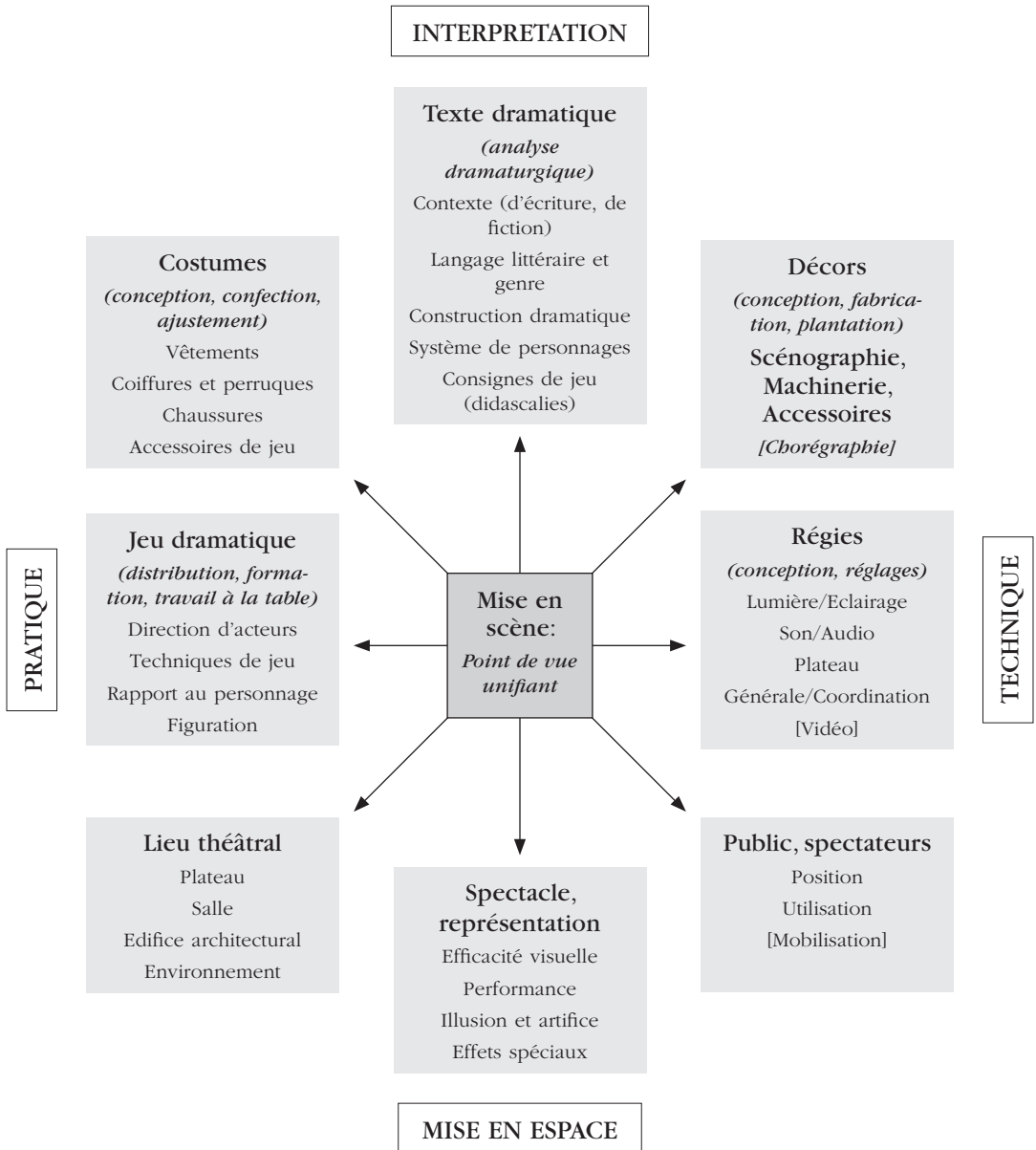
² Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, 2006, p. 922.

- **La pratique:** relais de la vision d'ensemble de l'oeuvre qui vient d'être dégagée, elle permet la traduction, dans une pratique corporelle et verbale, des intentions de mise en scène;
- **La technique:** à travers un ensemble de savoirs et de savoir-faires, les différentes régies permettent non seulement la mise en oeuvre, mais encore la conservation du spectacle, au rythme des représentations;
- **La réception:** aboutissement de la représentation, elle caractérise l'accueil réservé au spectacle par le public, en un temps et un lieu donné, en fonction de la sensibilité et de la culture des différents spectateurs qui le composent.

On peut en outre diviser la mise en scène en huit grands pôles, qui correspondent à autant d'opérations:

- **La dramaturgie:** travail «à la table» sur le texte imprimé de la pièce, elle permet de proposer, à partir d'un ensemble d'informations tant littéraires qu'historiques, une lecture cohérente, et d'émettre un certain nombre de directives de mise en scène;
- **Le jeu dramatique:** incarnation du personnage, le comédien prête sa voix et son corps, fruit d'une formation polyvalente et d'une expérience acquise, à la création de la fiction théâtrale;
- **Les décors:** fabriqués par des artistes-plasticiens (conception, fabrication), disposés d'une certaine façon dans l'espace (scénographie), ils sont mobilisés par la machinerie;
- **Les costumes:** contribuant à la création de l'illusion théâtrale, les costumes, fabriqués dans les ateliers par les couturières et les tailleurs, sont ajustés aux physionomies des comédiens et correspondent à la recherche d'un effet visuel en correspondance avec la fiction;
- **Les régies:** destinées à permettre la création d'effets tant visuels que sonores, on peut en distinguer plusieurs (régie son, lumière, plateau, coordination);
- **Le lieu théâtral:** l'édifice et son environnement tient une place déterminante dans la création du spectacle et dans son adaptation (tournées, accueil);
- **Le public:** il fait partie intégrante de la représentation, à la fois par sa seule présence devant les comédiens, par sa position, et par son éventuelle intervention sur le spectacle en cours;
- **Le spectacle:** tout entier voué à l'efficacité visuelle et à la performance, il est le résultat, sans cesse changeant au gré des représentations, du travail de l'ensemble de l'équipe artistique.

Petit Organon: La boîte à outils de l'analyse théâtrale



Le montage d'une pièce: du texte à la représentation
 Organigramme d'un théâtre: les métiers du théâtre
 Coupe d'une cage de scène
 Quelques exemples d'édifices théâtraux

I. Du Côté Du Texte

On a longtemps opposé le texte au spectacle, cherchant à les hiérarchiser, voire à les opposer. Ainsi, Aristote affirme-t-il dans la *Poétique*: «Quant au spectacle, s'il exerce une séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien de commun avec la poétique, car la tragédie réalise son effet même sans concours des acteurs. En outre, pour la réalisation du spectacle, l'art du préposé aux accessoires a plus de poids que celui du poète».

Pourtant, à la fois oeuvre en soi et matériau à transformer, le texte de théâtre fournit à la mise en scène un ensemble de possibles parmi lesquels il faut choisir une «intention», c'est-à-dire une interprétation. Cette interprétation se construit le plus souvent collectivement, dans la concertation entre les différents intervenants. Elle passe par une phase de déconstruction, puis de reconstruction du texte, qui s'actualise dans un spectacle.

1. Etablissement du texte:

Encore convient-il d'établir le texte, c'est-à-dire:

- tantôt de **choisir** parmi plusieurs versions existantes de la même pièce;
- tantôt de **traduire** un texte écrit en langue étrangère;
- tantôt **d'adapter** un texte considéré comme trop daté, trop codifié ou encore, trop long.

Réécritures, coupes, incerts... sont donc autant d'actions de mise en valeur ou de transformation du texte qui peuvent s'avérer utiles, voire indispensables.

2. Interprétation du texte:

Ensuite, il est impératif de prendre en considération, même si c'est finalement parfois pour ne pas en tenir compte et s'en affranchir, les indications et informations apportées par le texte, à savoir:

- **Le contexte générale**, fourni non seulement par le temps de l'écriture (biographie de l'auteur, en situation dans son temps), mais encore par le temps de la fiction, qui peuvent être différents (les tragédies romaines de Corneille, auteur classique).
- **L'écriture littéraire**: registres de langue, style de l'auteur, forme d'expression choisie (prose ou vers), genre (comédie, tragédie, drame).
- **La situation dramatique**: système de personnages (identités, relations) et construction dramatique (intrigue, action, péripéties).
- **Les consignes de jeu**: l'auteur peut, le cas échéant, fournir un certain nombre d'indications sur la façon dont il veut que soit représenté son texte, à travers soit des discours critiques (textes de commentaire ou d'accompagnement), soit des discours de présentation (préfaces, introductions), soit des *didascalies* (indications textuelles non dialoguées).

3. Transformation du texte:

Enfin, le metteur en scène produit, à l'aide de son assistant, un second texte, conforme à ce qu'il attend de la représentation, où sont consignées la plupart des directives de mise en scène. Plusieurs documents sont ainsi émis, qui constituent comme la mémoire de l'éphémère:

- Le **cahier de mise en scène**, qui accompagne partout le metteur en scène pendant la phase de recherche et de création, permet de fixer croquis, informations utiles, esquisses préparatoires. C'est l'ombre portée du travail préliminaire.
- Le **relevé de mise en scène**, quant à lui, place, en vis-à-vis de la pièce, l'ensemble des interventions qui ont été réalisées sur chaque séquence, et des directives artistiques et techniques qui doivent être respectées en vue de la réalisation du spectacle.
- Les **conduites** (son, électricité, figuration...), sont les héritières des «carnets de machinistes». Ce sont des aides techniques destinées aux différents personnels ayant à intervenir sur le plateau.

li. Du Côté De La Scène

Mettre en scène, c'est mettre hors scène, pourrait-on dire pour qualifier le travail du metteur en scène, dans la mesure où il s'opère en-dehors du plateau et en amont de la représentation. En effet, la mise en scène est difficilement identifiable en tant que telle. A la fois omniprésente et invisible, c'est une médiation entre les différentes composantes de la représentation, qui vise à apporter un point de vue unificateur sur un ensemble de pratiques hétérogènes: celles de l'auteur, du directeur de théâtre, du comédien, du scénographe, du régisseur, des techniciens... Tout est en effet soumis au point de vue qui s'incarne à la fois dans une conception de l'oeuvre et dans une vision personnelle du spectacle.

1. La mise en scène

La mise en scène est l'art de faire coïncider un ensemble de contraintes (pratiques, économiques, administratives...) et de possibilités techniques, avec l'exigence artistique globale qu'elles conditionnent.

Cependant, on aurait tort de considérer que le travail de mise en scène s'achève quand commence le spectacle. En effet, art de l'éphémère, le théâtre est en perpétuel changement, et la succession des spectacles, dans des lieux différents, devant des publics différents, dans des conditions matérielles différentes, nécessite des ajustements permanents de la performance, toujours à renouveler.

Si la mise en scène, à la fois exigence esthétique et politique, est indiscociable du théâtre lui-même, le metteur en scène professionnel est,

quant à lui, d'apparition récente. En effet, cela fait seulement un peu plus d'un siècle (autour de 1887 et de la figure d'André Antoine) qu'est apparue la figure du metteur en scène, lointain héritier du «régisseur» ou du «chef de troupe».

En outre, le développement des nouvelles technologies accroît considérablement les possibilités techniques dont dispose le metteur en scène, lui permettant, si besoin est, de réaliser des spectacles de plus en plus complexes et sophistiqués. Il s'en suit un accroissement de ses tâches, mais aussi de ses pouvoirs, entraînant parfois la nécessité de déléguer, et par conséquent une nouvelle forme de division du travail.

2. La scénographie

Écriture de la scène, c'est, pris au sens le plus large, l'art de la mise en forme de l'espace de la représentation. Elle rassemble les tâches les plus diverses, allant de la **conception plastique du décor** et des costumes à l'**aménagement architectural de l'édifice théâtral**, en passant par la **transformation du dispositif scénique**. C'est donc l'art de la scène et de l'espace par excellence.

On observe les expériences les plus diverses en matière de scénographie, qui peuvent se réduire à deux tendances:

- **La surenchère** est caractéristique d'une conception de «l'art total» qui cherche à saturer le regard du spectateur par la profusion des images scéniques et le recours à de multiples ressorts de l'illusion;
- **L'épure** traduit la volonté d'un théâtre pauvre, d'une esthétique du «tréteau nu», selon l'expression de Jacques Copeau, qui place le texte et le comédien au cœur d'un spectacle sans fioritures qui se concentre sur l'essentiel.

On constate une évolution majeure de la scénographie, dont on peut identifier quelques grandes étapes:

- Le premier traité d'architecture mentionnant la construction des théâtres est romain, et date de **Vitruve**, au **Ier siècle avant J.-C.**
- **Dès le XV^e siècle**, un certain nombre d'**architectes, sculpteurs et peintres italiens**, qui ont lu Vitruve, sont appelés à la Cour du roi de France, où ils révèlent les lois de la **perspective**, permettant, à l'aide de simples **toiles peintes**, de figurer le relief et de suggérer une profondeur de champ qui n'existe pas dans la réalité. Afin d'éviter les problèmes d'échelle, les comédiens ne doivent pas trop s'approcher de la toile de fonds, si bien que l'espace scénique est divisé en deux: le lointain est réservé au décor urbain, qui consiste en une toile peinte qui s'articule aux plans obliques ou plans de fuite, montés sur des châssis; l'espace de jeu, sur la partie antérieure de la scène, qui n'est pas soumis aux

règles de la perspective. Les décors stéréotypés («palais à volonté» pour la tragédie et maison ou place publique pour la comédie) sont régulièrement recyclés d'un spectacle à l'autre.

- **Le théâtre naturaliste** inauguré par André Antoine à la fin du XIX^{ème} siècle vient modifier en profondeur ces pratiques, en cherchant à **convoquer sur scène le réel** à travers l'illusion la plus parfaite possible. Aussi le décor, qui est construit en volume par des plasticiens, prend-il une importance considérable, cependant que la scène s'encombre d'objets, meubles, costumes issues de la vie elle-même.
- Dans le même temps, **le mouvement symboliste** développe une vision radicalement autre de la scénographie, avec des metteurs en scène comme Appuia ou Craig. Refusant «l'illusionnisme» des toiles peintes comme des décors construits, ils placent l'acteur et la lumière au coeur d'un dispositif scénique tout en volumes faits de formes abstraites, destinées à **suggérer un espace imaginaire** plutôt qu'à montrer une quelconque réalité tangible. Lignes, couleurs, plans surélevés et inclinés, zones obscures et lumineuses composent ainsi des «espaces rythmiques» réellement suggestifs.
- **Depuis quelques années**, des metteurs en scène rompus aux nouvelles technologies comme Poliéri (vidéo, images de synthèse...) s'intéressent au **mouvement et à l'image** pour mettre en évidence **l'articulation du réel et du virtuel**: spectacles électroniques, multimédias, images numériques retransmises sur des écrans géants ou plus récemment, sur les corps nus des comédiens, constituent quelques-unes des expérimentations tous azimuts auxquelles se livrent ces artistes-techniciens souvent inventifs, anticonformistes et décallés.

Aujourd'hui, la scénographie prend un essor considérable, au point de déborder très largement l'univers théâtral et de désigner toutes sortes d'utilisation de l'espace: ainsi, on parlera de scénographie à propos d'une exposition, d'un procès, d'une cérémonie religieuse ou encore, d'une intervention politique...

3. Le jeu dramatique

Une fois opéré le **choix des comédiens**, en fonction des différents «emplois» nécessités par la pièce, il reste au metteur en scène à effectuer la **distribution des rôles**. Elle peut se faire en amont du travail de répétition ou, plus rarement, comme avec Ariane Mnouchkine, en aval, au fil du travail. Chaque comédien se voit donc attribuer un ou plusieurs personnages auxquels il prête sa voix et son corps afin de les incarner. Peut alors commencer la **direction de comédiens**, c'est-à-dire l'interaction entre la

vision du metteur en scène non seulement sur la pièce, mais encore sur la pédagogie de l'acteur, et le comédien, artiste-interprète de son rôle.

Le travail de l'acteur repose sur un ensemble de techniques de jeu (voix, corps...), dont il fait l'acquisition au cours de sa formation, et sur un rapport personnel au personnage. Il se divise en **deux composantes**:

- **La déclamation**: Grimarest écrit en 1705, dans la *Vie de M. De Molière*, que «le comédien doit se considérer comme un orateur qui prononce en public un discours fait pour toucher l'auditeur». A l'origine intimement liée à la musique, la déclamation, et plus généralement la voix, est donc une composante essentielle du jeu dramatique.
- La gestuelle: à l'origine très minimaliste, la gestuelle héritée du baroque se caractérise par une codification très stricte et se réduit à un répertoire de postures: «Les règles défendent d'élever les bras au-dessus de la tête», affirme Baron, à la fin du XVII^{ème} siècle. Cependant, la gestuelle tend à s'émanciper de ce carcan dès le XVIII^{ème} siècle, pour évoluer vers plus de «naturel», au point de devenir aujourd'hui un engagement personnel de tout le comédien, qui a partie liée avec la danse, la pantomime... et valorise le mouvement et le rythme. La tradition du théâtre forain et italien nous a d'ailleurs transmis un héritage riche de techniques du corps sophistiquées.

Deux approches concurrentes se partagent l'analyse des jeux de l'être et du paraître propres à l'acteur:

- la première, que l'on retrouve sous la plume de Diderot notamment, considère que le comédien doit «jouer de tête», c'est-à-dire **rester à distance** des émotions de son personnage, afin de mieux le servir. Les acteurs anglais, habitués aux changements de rôles multiples et aux travestissements, excellent dans cette forme distanciée de jeu dramatique.
- la seconde, théorisée par le metteur en scène Stanislavski sous le nom du «revivre», considère que le grand comédien est celui qui **utilise son propre vécu** afin de le mettre au service de son personnage, n'hésitant pas à mobiliser ses propres émotions et son histoire personnelle.

III. Du Côté Du Spectateur

Acte de communication, le spectacle vivant suppose la confrontation, dans un même lieu, entre un groupe d'artistes et un groupe de spectateurs. L'**édifice théâtral**, par son architecture, par son emplacement, par son rôle dans la vie sociale, conditionne, dans une large mesure, la réception du spectacle par un **public**, qui lui-même varie en fonction du temps et du lieu, qui tient une place plus ou moins active dans le spectacle.

1. *L'édifice théâtral*

L'histoire de l'édifice théâtral est celle de la spécialisation progressive d'un bâtiment de plus en plus construit (du simple tréteau, on passe au baraquement de bois, puis à la construction en pierre) et de plus en plus fermé sur l'extérieur. Une telle évolution induit un rapport au public de plus en plus « policé », intimiste et coupé du monde.

Le metteur en scène doit composer avec des **configurations de l'espace** issues de différentes traditions et notamment, en ce qui concerne le théâtre occidental :

- **le théâtre grec**: indossiable de la cérémonie et de l'espace religieux, il consiste en un arc de cercle à ciel ouvert composé de gradins qui entourent la piste sur plus de 180°. Les acteurs jouent sur une estrade, derrière un cercle défini par le chœur.
- **le théâtre médiéval**: églises, parvis, marchés, palais de justice, tavernes et places publiques... constituent les espaces scéniques d'un théâtre sans édifice propre, qui s'improvise souvent à l'aide d'un « échafaud » monté à la hâte, et parfois flanqué de gradins ou de loges en bois.
- **le théâtre élisbethain**: d'abord joué en plein air, ce spectacle à ciel ouvert évolue rapidement vers un théâtre de « tréteaux » entouré d'une galerie à plusieurs étages, d'abord en bois, puis en dur. De forme circulaire ou elliptique, il se caractérise par un rapport privilégié au public, qui entoure véritablement le plateau, sur plusieurs niveaux. La scène, protégée par un auvent, peut être masquée par de simples rideaux.
- **le théâtre classique**: il est marqué par une organisation socialement hiérarchisée de l'espace. Le Parterre est composé du public moins fortuné (ce qui ne peut pas dire populaire, compte tenu du coût élevé des places), placé debout devant l'estrade, observant le spectacle en contre-plongée dans un grand vacarme; dans le fonds de salle s'élèvent les gradins, disposés en amphithéâtre, où se tiennent les « doctes », auteurs, amis, critiques; sur les côtés, des loges et des galeries, surélevées sur plusieurs niveaux, accueillent la noblesse et les femmes; cependant que sur la scène se vendent des places hors de prix destinées aux plus fortunées, qui viennent plus au théâtre pour être vu que pour voir, et qui nuisent au bon déroulement du spectacle.
- **le théâtre à l'italienne**: c'est une transformation de la salle en forme de quadrilatère, par un arrondissement progressif du fonds de salle permettant, par un dispositif elliptique en forme de « fer à cheval », de loger un maximum de spectateurs dans un espace réduit. Le Parterre, d'abord destiné au public le plus populaire, tend à « s'embourgeoiser » à la fin du XVIII^{ème} siècle, se couvrant de sièges, et renvoyant les moins riches dans les plus hautes loges, au « poulailler ».

- **le théâtre contemporain**, achève de «domestiquer» le public en lui imposant de se taire et de ne pas bouger. Il se caractérise par un dispositif bi-frontal placant la scène et la salle en face-à-face. Bientôt, la salle est plongée par André Antoine dans l'obscurité, concentrant l'attention du spectateur sur le spectacle et le séparant de la représentation, en vertu de la doctrine du «quatrième mur».

Outre ces paramètres architecturaux concernant la scène, la salle et l'édifice théâtral, il convient de prendre en considération l'environnement global du théâtre, inséré dans un milieu urbain. Ainsi, on parlera, dans les années 1970, de «théâtre des quartiers» ou de «théâtre des banlieues». Dès l'âge Classique, on pouvait constater la très grande différence entre le théâtre de la Cour et celui de la Ville.

2. *Le public*

Ultime destinataire de la représentation théâtrale, le public est la finalité de tout spectacle. De son jugement dépend, très largement, le succès ou l'échec de la représentation, fondés sur le taux de fréquentation comme sur les réactions des spectateurs. Or, on sait peu de choses du public, et notamment de sa **composition sociale**, à travers l'histoire, hormis ce qu'en disent les rapports de police relatant différents incidents, et permettant de constater que le public est omniprésent dans la représentation théâtrale à l'âge Classique (on se parle haut et fort, on apostrophe un comédien en pleine réplique, on mange, on boit, on se montre, on manifeste son mécontentement...).

Le prix des places, dans les théâtres officiels, est cependant un indicateur sociologique: une place de théâtre coûte sous Louis XIV, pour le Parterre, l'équivalent d'une journée de salaire d'un artisan. De quoi remettre en cause l'idée d'un public «populaire» avant le XX^{ème} siècle, où des metteurs en scène comme Jean Vilar et son «théâtre populaire» font effectivement preuve de volontarisme politique et cherchent, pour la première fois, à diversifier le public de théâtre au nom de la **démocratisation de la culture**.

Le degré d'implication du public dans le dispositif théâtral est très variable selon les époques et selon les esthétiques. Il va de la simple passivité du spectateur récepteur assis dans son fauteuil à l'intervention, sous différentes formes: utilisation du public comme support de jeu, prise à parti du public, sommé de donner son avis sur la scène qui se déroule devant lui, ou même intervention directe du public visant à modifier le cours de la représentation...

Deux grandes conceptions du public émergent au cours de l'histoire du théâtre, l'une passive, l'autre réactive:

- **la catharsis**: cette doctrine aristotélicienne considère la représentation théâtre comme une libération des instincts susceptible de «purger les

passions». En assistant au spectacle d'actions hors du commun relevant des tabous et des interdits, le spectateur trouve une satisfaction virtuelle qui lui évite d'avoir à passer à l'acte.

- **la pragmatique**: cette conception brechtienne voit dans le théâtre un moyen sûr, à travers la mise à distance de l'artifice théâtral, de dénoncer les illusions sur lesquelles repose notre société. En prenant conscience, par la médiation du théâtre, de sa situation dominée dans le monde social, le spectateur est donc incité à mettre à distance ses illusions et exhorté à passer à l'action afin de changer l'ordre des choses.

Art de la convention et de l'illusion consentie, même si l'artifice est parfois mis à distance ou interrogé en lui-même et pour lui-même), le théâtre, qui revêt une dimension aussi bien artistique que technique, est le révélateur, hier comme aujourd'hui, d'une vision du monde et d'un rapport social.

Encadré: généalogie d'un spectacle

Les grandes étapes du passage du texte à la représentation, qui en moyenne dure autour de deux mois en amont du spectacle, sont généralement les suivantes:

- **Choix du texte** (au sein du répertoire constitué ou parmi les nouveautés de l'écriture contemporaine) et travail dramaturgique;
- **Recrutement des comédiens et distribution des rôles**, donnant lieu à un travail de lecture «à la table» et de répétitions fragmentaires pouvant entraîner des modifications du texte;
- **Détermination des intentions de mise en scène**, précisées dans les différentes «conduites» techniques;
- **Etablissement du décor et de la scénographie** (à partir d'esquisses et de croquis préparatoires, de maquettes en modèles réduits, mais à l'échelle), fabrication et montage;
- En parallèle, **établissement des costumes** (également à partir d'esquisses et de maquettes), confection et essayages;
- **Réglage des éclairages** en fonction du lieu et après mise en place du décor;
- **Répétitions fragmentaires, puis d'ensemble** («filages»), cependant que le travail de **promotion du spectacle** est lancé (communiqués de presse, affichage, invitations...);
- **Représentations et tournées**, occasionnant des adaptations aux conditions matérielles locales et de nouvelles répétitions de réglage.

La grille de lecture analytique qui vient d'être esquissée ici s'avère susceptible de rendre compte, non seulement de ce qu'il est convenu d'appeler l'analyse dramaturgique des textes de théâtre, mais encore de l'analyse de spectacle, et surtout, du rapport entre ces deux axes d'interprétation. Le

développement d'une exemple particulier, clairement délimité au sein de ce vaste champ d'expérimentation peut s'avérer utile à la compréhension d'une telle démarche: celui des mises en scène contemporaine du théâtre de répertoire, considérées à partir des documents de sources et de natures très diverses qui assument un précieux devoir de mémoire de la pratique théâtrale.

Ce que nous visons en premier chef, et que nous cherchons à comprendre dans ses mécanismes intimes, c'est la stratégie, explicite ou implicite, consciente ou non, de consécration mutuelle entre un auteur du répertoire et ses metteurs en scène. Ce jeu de légitimités croisées où le texte d'auteur sert de «pré-texte» au spectacle... et le metteur en scène de «faire valoir» au «service du texte» pour le répertoire (sans que cela soit en rien péjoratif dans les deux acceptions) nous semble fondamental pour comprendre la dynamique du patrimoine et de la mémoire du théâtre. Dans la littérature en général, et dans le théâtre en particulier, où les logiques de refus (querelles, critiques...) ou de sanctification (couronnements, panthéonisations...) sont particulièrement exacerbées, en vertu, notamment, de la puissance agissante et réellement constituante des publics, il semble bien que l'on ne naisse pas Classique, mais qu'on le devienne, au prix d'un ajustement constant des goûts et des valeurs. Or il semble bien que la mise en scène apporte une contribution décisive à ce processus de reconnaissance et de labélisation qui, dans le même temps, constitue une des sources de sa légitimité.

Cette série d'études, que l'on pourrait appeler, en jouant sur les mots, de multiples «scéno-graphies» ou écritures de scène, portera principalement sur des documents techniques et pratiques émanant de professionnels du spectacle. Elle prendra les formes les plus diverses: étude sur longue période des traditions de jeu; documents de travail, analyses et notes manuscrites d'acteurs sur leurs rôles, d'auteurs sur leurs inspirations, de metteurs en scène, de scénographes ou d'autres intervenants du spectacle sur leurs projets; relevés, carnets et notes de mises en scènes; conduites de régies; documents iconographiques (photographies de spectacle, vidéos); esquisses préparatoires de décors ou de costumes; maquettes planes ou maquettes en volume; schémas, plans... Ces documents seront, autant que faire se peut, inédits.

Mais l'étude s'articulera autour d'un schéma énonciatif relativement stable, articulant, quand c'est possible, les éléments suivants:

- Une archéologie de la question, c'est-à-dire la pratique même de l'auteur comme metteur en scène de ses oeuvres, ou dramaturge, ou conseiller artistique;
- Une étude extensive, sorte de vue d'ensemble diachronique des traditions de jeu et de mise en scène, s'attachant à repérer les points

- d'inflexion, les moments clef, les phases et les cycles d'interprétation auxquels l'œuvre considérée est soumise;
- Une étude intensive de quelques moments clef où tout a basculé, de «mises en scène événement» capables de constituer un précédent (ou même d'œuvres cinématographiques), moments d'intenses polémiques autour de l'herméneutique du texte, de la figure de l'auteur, des acceptions de son oeuvre du point de vue du spectacle et du jeu; la synthèse d'informations et la réunion commentée des documents disponibles sur la question (bibliographies, références diverses...) permettant d'approfondir les pistes suggérées, de façon nécessairement rapide et cursive, par l'article;
 - Enfin, si cela se justifie, l'analyse de l'actualité des spectacles à l'affiche et de la saison en cours sur l'auteur considéré.

De quelques principes élémentaires. Enjeux et perspectives

Les objectifs de ce travail de défrichage d'un corpus particulièrement hétérogène sont multiples. Scientifiques d'abord, tant il est vrai que les travaux d'analyse de ces supports produits essentiellement par les praticiens du spectacle, dans des langages volontiers techniques et même codifiés, sont extrêmement rares. Ils seraient pourtant d'un intérêt certain, dans la mesure où ils permettraient d'accéder à la genèse de l'écriture de scène, à ce complexe et mystérieux passage du texte au spectacle qui fascine bien souvent, et laisse perplexe. Encore convient-il de dépasser les anciens clivages, qui recouvrent parfois de plus profonds antagonismes, entre théorie et pratique, entre monde académique, producteur du discours savant légitime, et «mondes du spectacle», concepteurs et artisans du rêve et de l'illusion spectaculaire. Le *hiatus* entre ces deux mondes aux logiques propres, qui se posent en s'opposant parce qu'il n'est pas toujours confortable de partager le même objet et qu'il est plus aisé d'exclure que d'intégrer et de comprendre, est certain, encore aujourd'hui, malgré qu'on en ait. Et si ce travail pouvait être l'adjuvant d'une possible rencontre, d'une amorce de rapprochement entre ces deux logiques exclusives, le trait d'union, aussi ténu soit-il, entre ces milieux professionnels, il aurait déjà gagné son pari et récompensé ses efforts.

Mais les objectifs sont aussi pédagogiques. Le boom des arts du spectacle, à tous les niveaux de l'institution scolaire rend urgente l'exploration de nouvelles voies et de nouveaux terrains d'enseignement pour les arts du spectacle: sections Théâtre au lycée, départements d'Etudes théâtrales ou d'Arts du spectacle à l'université, et plus récemment, création de filières Théâtre dans les concours de recrutement des Ecoles Normales Supérieures, qui correspond à la création d'une section Théâtre dans ces écoles... On parle même, sur le mode de la rumeur, de la création d'un concours de recrutement des enseignants en «Etudes théâtrales»... Autant de signes d'un

engouement durable pour les questions théâtrales, et d'un relais institutionnel performant, qui nécessite, en contre-partie, la constitution de nouveaux cadres d'apprentissage. La voie expérimentée dans ce cadre, qui sans renoncer au texte (et c'est important de le préciser), cherche à intégrer de nouvelles approches, de nouvelles méthodes, de nouveaux outils et de nouveaux objets cherche donc également à répondre, localement, à cette nouvelle demande de l'institution scolaire. Et nous avons lieu d'être surpris de la rareté des travaux, documents et du matériel pédagogique à la disposition des formateurs, comme de la relative méconnaissance des enseignants sur l'existence de telles ressources documentaires et intellectuelles.

Enfin, le troisième objectif de cette série de contributions est professionnel et artistique. Car nous avons pu constater, au cours de travaux menés, dans différents contextes, en relation avec les professionnels du spectacle, que la demande de ce que l'on pourrait qualifier de «discours d'expertise» de la part des praticiens de la scène est croissante. En effet, les contraintes du travail technique et artistique de mise en scène sont telles qu'il semble que le devoir de mémoire, s'il constitue en principe un réel souci et un *light motiv* du discours dominant, soit le plus souvent sacrifié au profit de l'immédiateté de la réalisation du moment. Comme le rappelle Jacques Lassalle, «Un théâtre que l'on priverait de sa mémoire n'aurait pas d'avenir. Paradoxalement, dans la profession, ces efforts pour préserver, conserver quelque chose du spectacle apparaissent trop rarement comme une priorité dans l'euphorie de l'action. La ruche théâtrale travaille toujours dans l'urgence et dans de pseudo autres priorités»³. Un spectacle pousse l'autre, en définitive, si bien que le travail de collection et de traitement de la masse considérable de documents et de réflexions originales sur les oeuvres se perd... alors qu'elle serait si précieuse pour les mises en scènes à venir, et qu'elles font si cruellement défaut quelques années plus tard. Là encore, le travail de synthèse que nous proposons cherche à combler, autant que faire se peut, un manque relatif, et à prendre le relais en assurant, en partie, cette responsabilité déléguée qui nous honore.

Voilà pour le cadre formel général. Passons maintenant à la présentation du projet intellectuel et artistique. En préalable à cette recherche encore trop inhabituelle dans le domaine de l'enseignement et même des études théâtrales, pourtant en plein essor, il convient de préciser notre démarche et d'énoncer un certain nombre de principes auxquels nous croyons ferme et qui animent, voire justifient ce travail de longue haleine. On l'aura compris, ce texte préliminaire est à mis chemin entre pétition de principe, acte de foi et prolégomènes méthodologiques.

³ Réflexions de Jacques Lassalle, propos recueillis par Noëlle Guibert, «A propos de l'archivage des spectacles», *Revue de la Bibliothèque Nationale de France* n° 5, «Archives, patrimoine et spectacle vivant», Juin 2002, p. 65.

Une certaine vision du répertoire

Le choix d'un corpus exclusivement «Classique» pour une série qui se présente comme une exploration, une redécouverte, ou même, une alternative peut légitimement faire sourire de prime abord. C'est en effet se couper de toute vocation au renouveau du corpus constitué de la littérature dramatique. Tel n'est pas en effet l'esprit de ce travail, quelle que soit la légitimité et la nécessité d'une telle démarche, que nous soutenons pleinement par ailleurs.

L'idée est plutôt ici de mettre en évidence l'ambivalence profonde de la relation aux «Classiques du répertoire», qui semble bien souvent reposer sur le diffus sentiment d'une «inquiétante étrangeté»: tout à la fois familier, voire intime, et profondément étrange, troublant, voire totalement bouleversant, le «rapport au texte» et au patrimoine est des plus complexes. C'est donc d'abord et avant tout à une relecture de ce patrimoine que nous cherchons à inviter, et partant, à une exploration de ce qu'on pourrait appeler notre inconscient socioculturel, fait de «bonne volonté socioculturelle», au sens de Bourdieu, c'est-à-dire de gourmandise envers le fonds même de notre littérature théâtrale, même si on n'en perçoit pas toujours les enjeux, en se l'avouant à demi, et de perplexité, voire de cécité envers une partie au moins de ce patrimoine. Il est en effet courant d'entendre dire, même et nous devrions préciser surtout de la part les spécialistes avertis, du théâtre de Voltaire, sans doute un des plus riches du XVIII^{ème} siècle, qu'il est sans intérêt aucun... Comment a émergé la sociogenèse, sans cesse à reconquérir et comme telle, jamais acquise, du «Classique», à travers la contribution très spécifique et réellement sous tension de la mise en scène, tel est bien l'objet qui nous occupera ici. L'approche est, sinon relativiste, résolument constructiviste, qui vise à insister sur le processus artistique en partie arbitraire d'émergence du spectacle, toujours fragile et provisoire, sorte de révélation provisoire et falsifiable, plutôt que sur le dogme littéraire de la sanctification esthétique permanente du chef d'œuvre.

C'est donc à un regard décalé sur le répertoire que nous invitons, en convoquant et provoquant ces sortes de contre-lectures ou de contre-feux que proposent bien souvent les metteurs en scène, quand ils ont du talent, et plus généralement les hommes de théâtres, qu'ils soient comédiens ou techniciens. C'est ainsi, en effet, que Jacques Copeau, selon des notes prises pendant ses conférences de Mars 1921, justifie et argumente sa mise en scène des *Fourberies de Scapin*, qui a durablement bouleversé la conception de l'œuvre de Molière jusqu'à aujourd'hui:

«Faire du réalisme dans le classique, c'est le trahir, c'est faire quelque chose de contraire à la tradition». Et plus loin: «La tradition c'est nous, si nous sommes bien pénétrés et bien nourris de classique». Ou encore: «La tradition n'est tradition, n'est vivante, que reprise, transformée et non platement reçue et imitée.».

Et cette vision très spécifique de l'œuvre, Copeau l'explique ainsi: «(...) il ne faut pas faire d'analyse (méthode discursive) pour entrer en possession d'un personnage ou d'une pièce. C'est un instinct, un don qu'on a ou qu'on n'a pas, et cet instinct seul donne le sens, le rythme, le battement de cœur du personnage ou de la pièce à l'acteur comme au metteur en scène.»⁴

Alternative herméneutique: vers un autre rapport au texte

Loin de sombrer dans l'idéologie du don que peut laisser entendre cette citation, au risque d'un malentendu profond sur son auteur, et à son corollaire, l'idée de la valeur proprement «inexplicable» de toute création artistique⁵, c'est précisément cet «instinct», ce «rythme», ou encore ce «battement de cœur du personnage» que nous voulons essayer de contribuer à expliquer ici. Pour ce faire, il convient, ce qui n'est pas aisé puisqu'il s'agit là d'un ressource presque exclusive actuellement en la matière, de laisser délibérément de côté tout discours critique traditionnel, qu'il soit d'origine académique, scolaire ou journalistico-littéraire, pour laisser la parole aux «praticiens de la scène», qu'ils soient metteurs en scène, comédiens, régisseurs ou techniciens... Cette approche a le grand mérite de permettre de constituer et de mettre en évidence d'authentiques «alternatives herméneutiques» qui jalonnent l'histoire dramatique. En effet, la polémique opposant le Professeur Deloffre et le metteur en scène Roger Planchon sur la juste interprétation de Marivaux a non seulement fait date et constitué, en soi, un débat d'idées aussi stimulant qu'il fut violent, mais encore permis de sortir Marivaux, par le regard éloigné et détaché de toute neutralité axiologique du metteur en scène, d'une interprétation monolithique. Cette polémique a utilement contribué, par le langage de la scène, à mettre en évidence la profonde richesse de l'œuvre d'un auteur que l'on considérait trop souvent comme un mineur, comme un «précieux» sans préoccupation social.

Ces sortes de lecteurs sciemment à contre-sens sont nombreuses dans l'histoire du théâtre français, si bien qu'il est permis de considérer non seulement la mise en scène comme une innovation indissociablement esthétique et politique, mais encore comme un «acte d'interprétation»

⁴ Jacques Copeau, *Mise en scène des Fourberies de Scapin de Molière*, Présentation de Louis Jouvet, Paris, Editions D'aujourd'hui, collection «Les introuvables», 1950, p. 19.

⁵ Cf. dans une autre perspective, Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, «Mais qui a créé les créateurs?», Paris, Editions de Minuit, collection «Documents», p. 207: «La sociologie et l'art ne font pas bon ménage. Cela tient à l'art et aux artistes qui supportent mal tout ce qui attente à l'idée qu'il sont d'eux-mêmes: l'univers de l'art est un univers de croyance, croyance dans le don, dans l'unicité du créateur incréé, et l'irruption du sociologue, qui veut comprendre, expliquer, rendre raison, fait scandale. Désenchantement, réductionnisme, en un mot, grossièreté ou, ce qui revient au même, sacrilège (...)».

authentique par le spectacle, parfois concordant, parfois concurrent avec celui de l'interprétation exclusivement littéraire du texte. C'est une puissante actualisation de l'œuvre, qui n'est pas exempte de défauts, d'erreurs et de contre-sens (mais en littérature, comme le disait déjà Proust dans *Contre Sainte-Beuve*, «tous les contresens sont beaux») et comporte sa logique propre, faite de retards, d'anticipations, de lectures provocatrices ou visionnaires... S'instaure alors une subtile dialectique entre la scène et le texte qui nous intéresse ici au plus haut point, et que Jean-Pierre Vincent résume ainsi, à travers quelques exemples flagrants sur lesquels nous aurons d'ailleurs à revenir ailleurs:

«Musset a toujours été victime en France d'une image doucereuse, mièvre, molle, alors qu'il est tout le contraire! Tandis que Marivaux, dès 1959, dans la mise en scène *de La Seconde Surprise de l'amour* de Roger Planchon a pu sortir de la préciosité où on avait tendance à l'enfermer, tandis que Molière, lui aussi, toujours avec le même Planchon et sa mise en scène de *George Dandin* en 1958 puis de *Tartuffe* en 1962 a pu révéler enfin toute son âpreté et la violence de sa critique sociale, Alfred de Musset, quant à lui, n'est toujours pas remis à sa juste place dans l'histoire du théâtre français: c'est-à-dire à l'orée de la modernité (...)»⁶.

Devoir de mémoire: des archives pour l'éphémère

Mais au-delà de la quête ou de la conquête du sens que constitue la mise en scène par rapport au texte, l'ambition de notre étude est de mettre en valeur le patrimoine considérable que constituent les documents concernant le spectacle pour la mémoire théâtrale au sens large. En effet, la représentation théâtrale est, par nature, «épiphanie», selon la belle expression de Roland Barthes. Si bien que l'archive en art du spectacle est d'une nature particulière. C'est une «archive vivante» investie d'un véritable «devoir de mémoire». Sans tomber dans un instinct compulsif de conservation, on peut donc affirmer que l'enjeu n'est rien moins, ici, que de pallier les insuffisances de la captation audiovisuelle (photographies de spectacle, enregistrements sonores ou visuels...) et de fixer, dans une certaine mesure, la mémoire de l'éphémère, d'en débusquer les moindres techniques. La conscience de ce patrimoine d'un nouveau genre, qui n'est pas sans poser d'immenses difficultés de conservation, de traitement et d'exploitation, émerge lentement, mais de façon de plus en plus nette chez les metteurs en scène. Jean Vilar s'en souciait déjà dans les années 1960, dans une lettre qu'il adressait à Jacques Le Marquet:

⁶ Jean-Pierre Vincent cité par Fabienne Pascaud, «Du texte à la mise en scène: le *Lorenzaccio* de Jean-Pierre Vincent» in Daniel Couty et Alain Rey, *Le Théâtre*, Paris, Larousse, 2001 [pour la nouvelle édition], p. 200.

«Je vous en prie, cher Le Marquet, ayez le bon courage de laisser tel quel les dossiers de chacune de nos pièces. Et même: jusqu'à vos propres notes (...). Laissez cela tel quel. Quel que soit le désordre des documents sur tel ou tel sujet que je croyais en ordre, je vous assure que je ne vous témoignerai jamais, à mon tour, ni colère, ni amertume, moins encore de la lassitude.

PS: Réfléchissez à cela, je vous prie: que vos archives, telles qu'elles sont, sont vraies et vivantes, selon le mot qui fait fureur en ce moment au TNP (...), mot que vous avez employé hier. N'y touchez-pas. Ne brûlez pas. Ne 'cassez pas'. Et livrez.»⁷

Certains metteurs en scène contribuent en effet utilement au développement de telles perspectives, comme Jacques Lassalle, qui parlait à propos de la captation vidéo, en 1999, devant l'Académie expérimentale de théâtre, de «devoir de mémoire», affirmant que «sans attenter à l'éphémère des représentations et au transitoire de leurs répétitions, il devenait possible autant que nécessaire d'en capter autrement, librement, certains moments». Encore convient-il de prendre en considération les insuffisances du support audiovisuel, qui repose sur un apparent paradoxe: trop d'information tue l'information. En effet, indépendamment des difficultés techniques de la captation de l'image (souvent réduite à un point fixe en plan frontal, dans l'axe du fameux et galvaudé «œil du Prince»), et du son (faiblesse du matériel d'enregistrement et déperdition liée aux mouvements des acteurs), le support audiovisuel rend compte d'un état transitoire de la représentation, qui se caractérise par le constant devenir. Il est donc inapte, en dépit de son apparent exhaustivité, à rendre compte d'un processus, et encore moins de la généalogie d'une écriture de scène.

Du texte à la scène: généalogie d'une «écriture scénique»

D'aucuns pourront dire que l'exercice de haute voltige auquel nous prétendons nous livrer ici est périlleux, voire pernicieux, puisqu'il consiste à chasser une hégémonie pour une autre, en poussant le monopole de l'interprétation légitime auquel prétend la critique littéraire sous toutes ces formes, et qui constitue un réel pouvoir de conformation des goûts et des valeurs, par un autre: celui du diktat du metteur en scène, dont on nous dit trop souvent qu'il constitue déjà une figure éminente (et même pro-éminente) de l'art contemporain.

Cette inquiétude, pour légitime qu'elle soit, est infondée, de plusieurs points de vue. D'abord, parce que la conception de la représentation théâtrale à laquelle nous cherchons à nous conformer repose sur la notion

⁷ Lettre de Jean Vilar à Jacques Le Marquet, Samedi 29 Janvier 1966, cité dans *Revue de la Bibliothèque Nationale de France* n° 5: «Archives, patrimoine et spectacle vivant», Juin 2000.

trop rarement mise en avant de «création collective»: c'est réellement et indépassablement un ensemble de compétences qui crée l'œuvre théâtrale, allant de sa mise en espace et du jeu dramatique à sa réalisation technique. Rappelons qu'il existe encore aujourd'hui plus d'une cinquantaine de métiers du théâtre et que nous n'avons pas l'intention de les occulter... Ensuite, parce que ce qui nous intéresse dans le cadre de cette recherche est bien moins la figure centralisatrice du metteur en scène en posture de créateur que le processus actif de généalogie de l'écriture scénique sous toutes ses formes. Enfin, parce que réparer un manque n'est pas créer une injustice: le peu de travaux de synthèse portant spécifiquement sur le spectacle comparé à l'abondance des analyses dites de «dramaturgie des textes», et des modèles théoriques se substituant à «l'analyse de spectacle», la sémiologie notamment, qui court-circuite le projet de réflexion sur l'écriture scénique dans ce qu'elle a de spécifique... ou moment-même où elle postule sa nécessité...

Ce qui nous intéresse n'est ni d'offrir un catalogue des «éléments matériels de la représentation», ni de proposer un mode d'approche théorique qui viendrait s'ajouter à la somme considérable des autres ⁸. Ce projet a déjà été mené à bien depuis fort longtemps et a alimenté les gloses les plus diverses, et pas toujours des meilleures. Ainsi parlait Michel Corvin, affirmant de façon symptomatique: «Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui ne vise pas à analyser des mises en scène en tant que telles ni de rendre compte de spectacle, mais, comme le sous-titre l'indique, à proposer une analyse de la représentation et à en explorer la problématique selon les catégories de la sémiologie théâtrale (...)» ⁹.

Au contraire, notre perspective est bien de donner à voir le travail d'élaboration dynamique des interprétations à partir des textes, et de réfléchir sur l'interaction, la configuration mutuelle du texte et de la scène dont il est l'enjeu majeur. De timides et très dignes d'intérêt tentatives éditoriales de créations de collections consacrées à la publication de notes de mise en scène, présentant en vis-à-vis le texte original et les recherches ou les directives du metteur en scène ¹⁰, et de très ponctuelles recherches isolées sur des auteurs ¹¹, ont été menées. Mais en dépit de ces expériences passionnantes, il semble bien que, dans une très large mesure, ce travail,

⁸ Cf. notamment, parmi tant d'autres, Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996.

⁹ Michel Corvin, *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui. Pour une analyse de la représentation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, *Avant-propos*, p5.

¹⁰ La collection «Mise en scène» des éditions du Seuil, dans les années 1950, étant la plus aboutie. Mais elle ne compte pas plus d'une dizaine de titres.

¹¹ Cf. notamment le travail de Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de La Sorbonne, 1986.

dont nous ne prétendons rien faire de plus que de montrer la nécessité, reste à faire.

Pourtant, il semble qu'un mouvement soit amorcé, qui permet au théâtre de «conquérir une dignité sociale et épistémologique». Il est en effet convenu aujourd'hui de considérer le travail de mise en scène, dans toutes les acceptions que nous avons vues, comme un acte d'interprétation authentique: «Il est clair que le texte constitué par les notes du metteur en scène n'est pas de l'ordre de la restitution fidèle et réaliste de l'image, mais appartient au véritable travail de la mémoire: l'interprétation.»¹².

Que reste-t-il de la mise en scène? Ainsi parlait Louis Jovet

C'est pourquoi nous préférons substituer à l'expression «service du texte» celle de «rapport au texte», considérant qu'une mise en scène est une co-création sollicitant des savoirs, mais aussi des savoir-faire et des savoir-être. Mais qu'apportent, concrètement, ces documents disparates à l'intellection *a posteriori* du texte et du spectacle? Le plus convainquant est peut-être de laisser parler un metteur en scène d'un autre metteur en scène, et d'entrer, par cette parole déléguée, dans le principe actif qui est au cœur de la démarche que nous proposons. Nous avons délibérément choisi un texte parfois mystique, parfois déceptif et qui entre, en apparence, en contradiction avec le présent propos, mais toujours très émouvant parce que, précisément, il est révélateur et symptomatique des difficultés de la démarche que nous nous proposons de mettre en place.

La *Présentation* par Louis Jovet de la mise en scène des *Fourberies de Scapin* est, à ce titre, des plus significatives.

«En lisant les notes que Copeau a écrites pour les *Fourberies de Scapin*, bien des souvenirs de nos années de travail en commun me sont venus à l'esprit.

A certains passages de ma lecture, je l'ai retrouvé présent, vivant.

Soudain surgit du fond de ma mémoire, par un curieux mécanisme de sensations, j'ai entendu l'inflexion qu'il indique, j'ai vu le geste qu'il propose, le jeu de scène qu'il décrit; j'ai entendu sa voix, j'ai vu son visage, je l'ai revu.

Par cette mosaïque de notes, ces bribes de textes qui s'entremêlent aux répliques de la pièce, peu à peu, au fur et à mesure que je les lisais, Copeau lui-même réapparaissait devant moi.».

Il y a bien plus dans ce passage qu'un hommage, ou qu'un art de faire ressusciter les morts, car Louis Jovet évoque juste après la relation de Copeau à Molière lui-même, par un subtile jeu de glissements et de

¹² Catherine Clément, *Préface* de l'édition de la *Mise en scène des Fourberies de Scapin de Molière*, de Jean-Pierre Vincent et Bernard Chartreux, Nanterre Amandiers, Editions théâtrales, 199, p. 8.

contaminations. Il y a la conscience aiguë d'un dialogue entre l'auteur et le metteur en scène, et la conception féconde d'une projection de sa subjectivité:

«Telle est la vertu du metteur en scène dans son travail.

Tout ce qu'il a charge d'animer se construit d'abord en lui-même par imagination et suscitation, par un travail intérieur où tout de lui participe.»

Mais il y a plus encore que ce jeu de la subjectivité de l'artiste, il y a aussi le poids de chaque époque, et partant, la contribution indirecte du renouvellement incessant des publics à l'élaboration, voire à la conquête du sens, toujours provisoire:

«Ce personnalisme est un défaut bien commun; il est bien difficile de vivre, au théâtre plus qu'ailleurs, sans avoir de personnalité.

Chaque époque ressent, entend et juge d'une manière différente la même oeuvre, selon son tempérament, ses idées ou ses tendances?».

Encore le travail de déchiffrement «au second degré» des documents de mise en scène n'en est il que plus complexe. Et il apparaît, à la lecture de ces quelques lignes, que le travail d'exploitation des données issues de documents de scène constitue une véritable impasse. C'est peine perdue. Et pourtant, Juvet lui-même, dans le moment où il affirme l'inutilité de cette démarche consistant à subsumer les documents de scène... prend la peine de participer par sa glose à l'édition des carnets de mise en scène de Copeau. Curieuse dénégation? Ou moment d'une pensée complexe, participative, en train de se faire?

«Il n'est rien de plus aisé à écrire et de plus difficile à déchiffrer que les annotations dramatiques.

Toutes sont personnelles. Toutes sont fragmentaires, abrégées, toutes par quelque côté paraissent insolites, absconses, hermétiques ou abusives quand elles ne sont pas inutiles. Il faudrait écrire un long développement pour rendre clairs les quelques mots ou les signes par lesquels elles s'expriment.».

Et plus loin, le constat se fait plus précis et plus désenchanté encore, qui assène, non sans se ménager le prudent recours d'une incise qui à elle seule, par sa longueur, suffit à nuancer le caractère en apparence définitif de l'assertion:

«Quand aux indications de régie, celles que le livre de conduite impose aux comédiens – à part les places et les mouvements proposés pour la circulation, les entrées et les sorties de scène, l'emplacement des meubles, la liste des accessoires et les repérages d'éclairage – il ne faut pas songer à leur donner un sens; leur rigueur impérative ne comporte aucune explication. Il ne faut pas chercher à les comprendre: les choses sont ainsi parce qu'elles sont ainsi; les alchimistes ne sont pas plus obscurs dans leurs recettes.

Lui aussi, l'acteur, en marge de sa brochure, pour mémoriser ses sentiments ou ses idées ou se donner une inflexion, crayonne des mots 'pense-bête'; hélas, rien n'est plus subjectif et incommunicable.»

On l'aura compris, la démarche consistant à prendre en compte, dans le travail herméneutique, les documents techniques de travail ne va pas de soi. C'est même, du propre aveu de Louis Jovet, une gageure. Cela suppose, en tout état de cause, la mise en place d'un protocole d'analyse et de modalités du discours de commentaire particulièrement adaptés. Mais cela suppose aussi la conscience accrue du caractère relatif et partiel de la démarche, tant il est vrai que les documents que l'on est amené à côtoyer constituent, bien souvent, la fixation arbitraire d'un instantané:

«Le théâtre est un art vivant, impermanent, extemporané, qui se prépare, s'ordonne et s'exécute tout aussitôt comme une expérience de chimie ou une bataille. Tout ce que l'on peut dire avant et après l'acte, le jeu, avant ou après l'accomplissement de la représentation est incertain ou relatif.

Créer est l'affaire d'un moment, non d'une durée. Seul compte l'instant de l'exécution de cette création immédiate qu'est la cérémonie dramatique.

Instant imprévisible qui va du miracle du succès à la consternation pitoyable d'un échec.

Avant, c'est trop tôt, et après, c'est trop tard pour en parler.

Seule compte le moment de l'effusion et tout le reste est approximation.»¹³.

Et pourtant, si tout cela valait la peine d'être tenté, et si cette approche était, en effet, la pire des approches possibles... à l'exception de toutes les autres?

Entre ressources et sources

C'est donc, on le voit, en toute connaissance de cause, en dépit des limites qui viennent d'être énoncées, que nous réaffirmons la nécessité d'un vrai projet d'exploitation de ces ressources des arts vivants, qui ont tout l'air d'être à la source de l'activité théâtrale, au fondement même de la pratique comme de la démarche créative, esthétique et intellectuelle. Et les travaux qui vont être proposés dans le cadre de cette série d'articles constituent une initiative de synthèse centrée sur les auteurs du répertoire destinée à être suivie, et sans doute, très vite, dépassée... Telle est, en tout état de cause, la dynamique à laquelle nous voudrions, modestement, contribuer, et à laquelle le vaste projet mis en place par nos collègues portugais semble pouvoir utilement contribuer.

¹³ Louis Jovet, *Présentation de la Mise en scène des Fourberies de Scapin de Molière*, Paris, Editions D'aujourd'hui, collection «Les introuvables», 1950, resp. pp. 9;11; 12; 13; 14.

Études théâtrales et conscience critique: un enseignement des deux côtés du Rhin

Romain Jobez

Université de Poitiers

À contre-courant de la baisse des effectifs dans les filières universitaires de Sciences Humaines traditionnelles, le succès des départements d'Arts du Spectacle, comprenant l'enseignement en Études théâtrales et cinématographiques, n'a cessé de s'affirmer au cours de la décennie passée. Faisant face à un effectif de plus en plus considérable d'étudiants, les enseignants de ces filières encore récentes dans le paysage universitaire européen, n'ont pu, jusqu'à présent, engager de réflexion épistémologique sur leur propre discipline, souvent forcés de composer dans l'urgence avec leurs collègues des disciplines littéraires traditionnelles en perte de vitesse. Or, il nous semble plus que jamais urgent de faire le point sur les Études théâtrales afin d'en renouveler la légitimité alors que, de toutes parts, les critiques affluent au sujet d'une prétendue crise des Sciences Humaines. Au-delà des débats idéologiques récurrents, les lignes qui vont suivre voudraient être un modeste retour d'expérience et le début d'une prise de conscience critique qui, on le verra, est sans doute le propre de notre discipline.

L'étrange nom d'Études théâtrales

Rares ont été jusqu'à présent les tentatives d'en donner une définition concise et précise, propre à asseoir sa légitimité au sein de l'institution universitaire et scientifique. Parce qu'elles situent de manière transversale à cette dernière, les Études théâtrales ne peuvent se défaire, dans le meilleur des cas, d'une réputation d'hybridité au service d'un champ de recherche et d'enseignement qui, au mieux, paraît au regard des observateurs étrangers à celui-ci comme relevant d'une côte mal taillée. Il n'est pas jusqu'aux meilleurs spécialistes de ce domaine qui n'éprouvent une certaine gêne pour expliquer la démarche fondant les Études théâtrales. C'est notamment le cas de Patrice Pavis qui, dans son *Dictionnaire du théâtre*, définit celles-ci de la manière suivante: «*Les études théâtrales – ce terme est peut-être le*

*moins mauvais de tous – s'affirment d'entrée contre la littérature (et donc le drame écrit) pour poser leur différence radicale: leur appartenance au monde de la scène, de la représentation, des arts du spectacle.*¹ Ainsi, notre discipline doit se garder d'emblée d'un double danger: d'une part, elle doit se départir d'une trop grande proximité avec les enseignements littéraires, rendue souvent difficile par la cohabitation *de facto* avec ceux-ci au sein d'une seule et même faculté, de l'autre, elle doit, contre ces derniers, réaffirmer sans cesse la solidité de son objet d'étude alors que le théâtre, pour reprendre l'expression de Georges Banu est un «*art de l'éphémère*»². Autrement dit, en navigant entre ces écueils, les Études théâtrales doivent réussir le grand écart entre le texte de théâtre, au statut comme on le sait de plus en plus problématique et qu'elles se disputent aux spécialistes en tous genres de la littérature, et sa représentation, qui n'a de cesse de se renouveler dans des formes de plus en plus originales et polymorphes. Cerner le fait théâtral, sans préjuger même d'une terminologie qui lui rende objectivement justice, mobilise donc une série de compétences difficiles à rassembler: «*La difficulté n'est pas de spécifier et de spécialiser le savoir, mais d'en assurer l'homogénéité d'une branche à l'autre et d'être encore en mesure de conforter et de féconder des savoirs partiels.*»³

À ce qui paraît *a priori* relever d'une haute exigence d'interdisciplinarité, des esprits chagrins n'auront pas tôt fait d'opposer le risque d'un éclatement de notre discipline: «*Parallèlement au danger d'ultraspécialisation et d'autonomie d'un domaine d'étude, il existe un danger, tout aussi réel, de dissolution des études théâtrales dans des disciplines ou des méthodologies beaucoup plus larges, qui n'appartiennent plus à l'esthétique [...]*»⁴ Là encore, c'est son exigence de scientificité qui est en jeu et nécessite de revenir sur la démarche fondatrice de notre discipline.

Origine de la théâtreologie

Les Études théâtrales se sont constituées de manière récente au sein des savoirs académiques. Elles doivent leur institutionnalisation à l'énergie d'un seul homme, le professeur Max Herrmann (1865-1942) qui fonda dans le Berlin de l'entre-deux-guerres le premier institut du genre. Son œuvre apparaît rétrospectivement d'autant plus héroïque qu'en raison de ses origines juives, Herrmann ne fut titularisé dans sa chaire qu'à l'âge de 65

¹ Patrice Pavis article «Études théâtrales», *Dictionnaire du théâtre*, sixième édition, Paris, Armand Collin, 2002.

² Georges Banu: *Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud, 1987.

³ Patrice Pavis: *op. cit.*

⁴ *Ibid.*

ans et dû souffrir dans sa chair les persécutions nazies puisqu'il mourut en déportation à Theresienstadt.

La *Theaterwissenschaft*, cette «science du théâtre» que d'aucuns appellent en français la théâtrologie, apparaît dans les enseignements de l'université de la capitale allemande à partir de l'année 1920. Elle répond à des besoins de formation particuliers, exposés de manière très précise par le père fondateur de la discipline dans un mémoire adressé au ministre de l'Instruction de la toute jeune république de Weimar: «[...] il doit être possible, voire nécessaire d'offrir aux futurs metteurs en scènes et dramaturges la formation scientifique initiale à leur métier, que réclament depuis longtemps les milieux concernés et que cherchent presque toujours en vain les étudiants à l'université; c'est là que les futurs critiques dramatiques doivent recevoir l'enseignement systématique dont le défaut a conduit la critique théâtrale actuelle à un niveau autrement plus bas que celui de la critique littéraire, musicale et artistique telle que l'université en favorise le développement.»⁵ À la lecture de ce texte, il est frappant de noter l'exigence critique dont se revendique Herrmann et qui, à elle seule, justifie la nécessité de fonder une discipline se situant au carrefour entre théorie et pratique, puisqu'il ne s'agit pas «d'acclimater le conservatoire tel qu'il existe de manière propre à l'université, d'y former de manière le futur acteur [...]»⁶ Il y a donc là autant de caractéristiques toujours actuelles de l'*eksis* propre aux Études théâtrales telles qu'elles sont enseignées en France.

La capacité d'aller au plus près de la pratique du théâtre, d'aller jusqu'au bord du plateau, sans pour autant l'investir de façon exclusive, répond par ailleurs à une démarche scientifique innovante du temps de Herrmann et qui, du reste, n'a pas perdu de son actualité. Il faut en effet se souvenir que celui-ci est un disciple de Wilhelm Dilthey, le grand rénovateur de l'herméneutique à la fin du XIXe siècle; c'est à ce titre qu'il introduit alors l'idée d'un rapport critique et somme toute distancié à l'objet théâtral, considéré toutefois de manière empathique. Patrice Pavis, en définissant notre discipline, s'en remet *in fine* aux mêmes critères que ceux énoncés par l'auteur de *La naissance de l'herméneutique*: «Ce qu'on est en droit d'attendre d'un enseignement universitaire, ce n'est pas l'universalité et la globalité d'un savoir, mais, du moins, la réflexion épistémologique sur les conditions de validité d'une connaissance sur telle ou telle composante de l'œuvre dramatique ou théâtrale et sur l'activité théâtrale sous toutes ses formes.»⁷

⁵ Lettre au ministre de l'Instruction demandant l'ouverture d'un Institut d'Études théâtrales. Citée d'après Stefan Corssen: *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, Tübingen, Niemeyer, 1998.

⁶ *Ibid.*

⁷ Patrice Pavis: *op. cit.*

Distanciation théâtrale et distance critique au théâtre

De cette nouvelle approche du théâtre naît une nouvelle conception de celui-ci, laquelle va à son tour changer la philosophie des Études théâtrales. Bertolt Brecht – et comment ne pourrait-il en être autrement? – permet de faire le lien entre démarche théorique et avancées pratiques. Il faut en effet se souvenir que le père du théâtre épique et du *Lehrstück*, tout comme Erwin Piscator, étudia à Munich auprès d'Artur Kutscher (1878-1960), professeur d'Études théâtrales formé par Max Herrmann⁸. C'est parce qu'une science critique du théâtre, la *Theaterwissenschaft*, s'était constituée que le modèle brechtien de remise en cause du dogmatisme théorique aristotélicien réussit à s'imposer sur les scènes européennes, nourrissant en retour de nouvelles conceptions du fait théâtral.

La venue à Paris du Berliner Ensemble, créant le 9 juin 1954 au théâtre Sarah Bernhardt *Mère Courage*, est un événement marquant pour les futurs acteurs des Études théâtrales françaises. Parmi eux, Roland Barthes et Bernard Dort, animateurs de la revue *Théâtre populaire*, laquelle consacra un numéro entier aux représentations parisiennes de la troupe de Brecht⁹. Par la suite, le premier écrivit sur l'œuvre de Racine ce qui demeure le premier essai dramaturgique moderne tandis que le second, auteur d'un *Corneille dramaturge* dans le même esprit, allait devenir l'une des figures tutélaires de l'Institut d'Études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, formant de nombreux enseignants de notre discipline actifs encore aujourd'hui au sein de l'université française¹⁰. Pour que celle-ci leur ouvre ses portes, il aura fallu libérer le texte de théâtre de l'emprise de la critique classique, comme en témoigne la querelle entre le sorbonnard d'ancienne école Raymond Picard et Roland Barthes à propos de son *Sur Racine*. Les pièces du tragédien français, emblème du Classicisme, y sont désacralisées, rendues à l'espace théâtral, transformées en un matériau dramaturgique sur lequel il s'agit d'avoir un point de vue critique surplombant: «*Comme pour le théâtre antique, ce théâtre nous concerne bien plus et bien mieux par son étrangeté que par sa familiarité: son rapport à nous, c'est sa distance. Si nous voulons garder Racine, éloignons-le.*»¹¹ Barthes appelle de ses vœux une libération du vers racinien dans l'espace du plateau, jouant ainsi le rôle de passeur entre public et metteur en scène, pour finir endosser les

⁸ Voir Artur Kutscher: *Der Theaterprofessor*, Munich, Ehrenwirth, 1960.

⁹ Voir Daniel Mortier: *Celui qui dit oui ou celui qui dit non ou la Réception de Brecht en France, 1945-1956*, Genève, Paris, Slatkine – Champion, 1986.

¹⁰ Voir Chantal Meyer-Plantureux: *Bernard Dort: un intellectuel singulier*, Paris, Seuil, 2000.

¹¹ Roland Barthes: *Sur Racine*, in *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Seuil, 2002, p. 51-196, ici p. 174.

fonctions du dramaturge: «[...] la signification d'une tragédie pour un spectateur du XVII^e siècle ne saurait être qu'une mise en appétit pour un homme d'aujourd'hui.»¹² Ainsi, il accomplit le travail préparatoire à la mise en scène, redonnant à la pièce son potentiel de représentation, une fois libérée des différentes strates herméneutiques qui faisaient écran entre l'époque de sa création et la nôtre.

Bernard Dort, dans son enseignement, se sera livré au même travail d'analyse dramaturgique, d'abord à la Sorbonne Nouvelle, puis au Conservatoire, attirant un public autant constitué d'universitaires que de futurs hommes de théâtre, à l'instar de Patrice Chéreau, qui, jeune étudiant en licence d'allemand en 1963, alla, sur le conseil de son ami Jean-Pierre Vincent, suivre les cours de l'auteur de *Lectures de Brecht*. Somme toute, le renouvellement du théâtre en France s'est nourri d'une réflexion universitaire sur celui-ci.

Dramaturgie à venir

Parce qu'elles nourrissent la conscience critique, en faisant le lien entre théorie et pratique, les Études théâtrales forment donc au mode de pensée du dramaturge. Elles accompagnent en situation d'enseignement le passage du texte de la pièce, lu comme à la table de répétition, dans sa transformation et son redéploiement dans l'espace de jeu et le temps de la représentation qui, s'ils demeurent virtuels, sont pensés comme un théâtre à venir. En retour, l'atteinte d'un haut niveau d'abstraction peut nourrir une pratique concrète qui déplace le centre de gravité entre le texte et sa représentation, la seconde prenant le pas sur le premier souvent réduit à un simplement matériau.

Dès lors, il est possible et même nécessaire de repenser l'interaction entre enseignement et pratique théâtrale. Celle-ci a changé en interaction avec celui-là. L'éveil à la conscience critique, le maniement de la dialectique brechtienne entre forme et fond a fini par dépasser la conception utopique d'un théâtre épique tel que rêvé par l'auteur de *Mère Courage*. À la fin des années soixante est apparu un théâtre qualifié par l'universitaire Andrej Wirth de postbrechtien¹³. Il consistait à mettre en pratique la théorie du *Petit organon* et allait donner naissance à ce que Hans-Thies Lehmann, lui-même élève de Wirth, allait appeler le «postdramatique»¹⁴. Devant ces

¹² Roland Barthes: Interview au Figaro Littéraire, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 750-753, ici p. 752.

¹³ Andrej Wirth: «Le théâtre postbrechtien», in *Théâtre/Public*, n.° 40-41, 1981, p. 34-37.

¹⁴ Voir notre article: «La double séquence du spectateur. Sur le *Théâtre postdramatique* de Hans-Thies Lehmann», in *Critique*, n.° 699-700, août-septembre 2005, p. 572-583.

transformations esthétiques, il n'était plus possible de pratiquer l'enseignement des Études théâtrales dans le sens d'une théorie dramaturgique traditionnelle. C'est ainsi que Wirth allait fonder à Giessen l'*Institut für Angewandte Theaterwissenschaft*, soit un Institut d'Études théâtrales appliquées, caractérisé, d'une part, par un renforcement de la pratique grâce au cours dispensés en qualité de professeurs invités par des personnalités comme Bob Wilson ou Heiner Müller, et de l'autre, par une ouverture à la pensée déconstructiviste française. De ce que d'aucuns appellent «L'école de Giessen», qui du reste fêtera ses vingt-cinq ans l'année prochaine, sont sortis des artistes aussi divers que René Pollesch, Stefan Kaegi ou encore le collectif Rimini Protokoll, le premier invité au Festival d'Avignon il y a deux ans, les deux autres lors de l'édition 2006. À propos de ce dernier, l'on connaît l'ampleur de la polémique déclenchée l'année dernière par la venue de Jan Fabre dans la cour d'honneur du Palais de Papes¹⁵.

Aussi apparaît-il plus que jamais nécessaire de donner au public les clés de compréhension du spectacle vivant. Or c'est là, semble-t-il, que le dramaturge doit entrer en scène. Joseph Danan, qui joue ce rôle auprès d'Alain Bézu au théâtre de Rouen, tout en enseignant par ailleurs les Études théâtrales à la Sorbonne Nouvelle, explique en ces termes sa mission: «[...] dès lors qu'on propose un passage à la scène, doivent être mis en œuvre un certain nombre de procédures qui s'interposent entre le texte et le spectateur. Dès lors qu'il y a acte de mise en scène, il y a du signe, fût-il ouvert et instable. À partir de là se pose très concrètement la question de la fermeture. Et laisser la plus grande liberté et la plus grande ouverture au spectateur suppose aussi de faire des choix qui vont baliser le sens de la pièce d'une manière ou d'une autre.»¹⁶ Dramaturgie et pédagogie se rejoignent car elles participent d'une même maïeutique; la figure de l'homme de théâtre et celle de l'enseignant se confondent puisque le passage du texte à sa représentation se construit sur un chemin emprunté tout autant par l'étudiant que le spectateur. Plus que jamais, il s'agit de les éveiller tous les deux à leur propre conscience critique.

Le renouvellement de l'enseignement des Études théâtrales passe donc par un développement de la formation dramaturgique. La professionnalisation des cursus universitaires, censée faire revenir les étudiants au sein des Facultés de Lettres, y invite naturellement, même si la mise en place d'une formation pratique nécessite souvent, de la part du corps enseignant, un investissement sans commune mesure avec la mise en place d'une production théâtrale. En France, seule l'université de Paris 10 – Nanterre

¹⁵ Voir Georges Banu et Bruno Tackels: *Le cas Avignon 2005: regards critiques*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2005.

¹⁶ Joseph Danan: Entretien avec Christian Biet, in *Critique*, n.° 699-700, août-septembre 2005, p. 618-626, ici p. 621.

forme depuis deux ans des dramaturges et metteurs en scène. L'université de Poitiers va la rejoindre dès la rentrée de septembre 2006: il s'agit avant tout, pour l'équipe pédagogique dont nous faisons partie, de maintenir l'existence d'un enseignement en Études théâtrales dans un environnement à la périphérie du centralisme parisien. La venue de professionnels qui conduiront des ateliers auxquels participeront des apprentis dramaturges recrutés sur dossier au niveau national constituera ainsi l'épine dorsale de notre département d'Arts du Spectacle. Nous pourrions donc faire venir un public étudiant qui autrement serait attiré par le prestige d'établissements comme celui de la Sorbonne Nouvelle.

La conscience critique propre à notre discipline doit donc circuler de l'enseignant à l'étudiant, du dramaturge au spectateur. Le message qui se transmet de l'un à l'autre est le suivant: «[...] le théâtre donne à voir et réalise la scène esthétique, juridique et sociale du monde tout entier, à partir d'un exemple complexe.»¹⁷ L'ouverture sur le monde que nous professons vise donc à former des citoyens engagés qui trouvent matière à réflexion à travers l'objet théâtral. C'est pourquoi il est plus que jamais nécessaire de répondre à la demande en matière de formation en Études théâtrales.

¹⁷ Christian Biet et Christophe Triau: *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Folio, 2006.

Modelos e Réplicas. A arquitectura dos teatros históricos Portugueses

Luis Soares Carneiro
Universidade do Porto

1. Antes dos teatros

Excluindo os exemplares realizados pelos Romanos no período clássico, é absolutamente claro que em Portugal não existiram locais especificamente dedicados às actividades de espectáculos teatrais antes de finais do século XVI. Só aí, com a oportunidade aberta pela legislação filipina que atribuía aos hospitais as rendas dos espaços onde as actividades teatrais ocorriam – os Pátios de Comédias – se iniciou a possibilidade de uma existência fixa e permanente.

Apenas no século XVIII, com a progressiva difusão pela Europa do conceito e dos modelos do *teatro à italiana*, se estabeleceram entre nós, com extensão, qualidade e continuidade, edifícios dedicados a estas práticas. E são esses que nos interessam pois dominaram os últimos trezentos anos da história dos edifícios teatrais e constituem, ainda hoje, um património de referência.

A expressão “*Teatro à Italiana*” alude a toda uma linhagem de edifícios teatrais desenvolvida em Itália a partir de finais do séc. XVI. Caracteriza-os – em contraponto aos da Antiguidade Clássica, aos Isabelinos e aos Pátios de Comédias do “*siglo d’oro*” espanhol – a confrontação de dois elementos complementares: cena e sala. A “boca de cena” articula ambos os espaços, enquadrando o palco e constituindo uma barreira imaginária entre este e a sala. E a cena é composta por um palco que conforma o espaço de representação, a que se sobrepõe uma caixa vazia. Nesta “*caixa mágica*” sucessivos bastidores definem quadros com pinturas, progressivamente mais pequenas quanto mais afastadas da sala, criando uma ilusão de profundidade de grande realismo, assegurando ainda a possibilidade prática da sua rápida mutação. Tratava-se de um dispositivo que foi consequência, directa e aplicada, das “regras da perspectiva” desenvolvidas no Renascimento.

A sala foi historicamente definida a partir de uma tríplice influência: os Pátios, os *Príncipes* e a *Ópera*. O sistema de camarotes em ordens

sobrepostas mais não é do que o resultado da sistematização e reinterpretação de uma disposição espacial que se foi sedimentando ao longo do tempo, a partir da experiência e tradição das companhias ambulantes da *comedia dell'arte*. Estas actuavam em pátios e pequenas praças urbanas, onde cada família assistia às representações das janelas ou varandas das casas circundantes, consagrando um posicionamento espacial que influenciou os termos da ulterior disposição das salas, por progressiva ordenação, racionalização e sistematização. Por outro lado, os *principes* das cidades-estado italianas, primeiros promotores e patronos dos novos teatros, tal como as famílias nobres que os rodeavam, tiveram também a sua importância. A exploração das regras da perspectiva, com o seu ponto de fuga central, estabelecia um único ponto de visibilidade máxima em função do qual se determinavam e concebiam os cenários. Passaria a ser esse, naturalmente, o “*lugar do príncipe*”, determinando tal facto a construção de uma Tribuna Central por ele ocupada. Naturalmente que os lugares mais próximos eram, simultaneamente, os de maior prestígio e os pontos de melhor visibilidade, sendo, por ambas razões, os mais prezados. Deste modo, ladeando a tribuna, surgiria um conjunto de janelas-camarotes (do italiano: *camera*, i.e.: quarto) eram ocupadas pelas principais famílias. Os lugares eram ocupados hierarquicamente. Na corte, de acordo e em função da posição social; nos teatros de acesso público de acordo com a posição financeira. A coincidência do interesse por este tipo de salas com a progressiva dominância dos espectáculos de ópera, sobretudo a partir de inícios do séc. XVII, determinaria a enorme importância e significado das qualidades acústicas dos espaços, dando origem a um longo, progressivo e aprofundado percurso de experiências e ensaios que sucessivamente foram testando disposições diversas, por vezes de extrema subtilidade, enriquecendo, afinando e evoluindo o *instrumento-sala*.

Da conjugação de diferentes factores – a adopção da *perspectiva* e a determinação do *lugar do príncipe*, a racionalização da disposição dos antigos pátios que possibilitavam a individualização das famílias pela colocação em camarotes-janela dispostos em ordens e assegurando a hierarquização dos lugares, tal como os esforços de pesquisa da melhor acústica determinando espaços de planta curvilínea – é que se foram conformando as salas da tradição italiana. Outros aspectos secundários se iriam agregar, sucessivamente, para constituir as versões maduras de tais teatros: como a crescente importância, dimensão e sofisticação dos espaços de recepção, distribuição e permanência dos espectadores, ou como o progressivo crescimento das dimensões gerais e dos espaços de apoio à cena.

O elevadíssimo grau de elaboração atingido por todo este dispositivo, associado à fulgurante ascensão do espectáculo operático, levariam a um sucesso generalizado que conduziria à sua consagração como tipo

dominante das salas de espectáculos durante cerca de trezentos anos, entre a primeira metade do séc. XVII e os princípios do séc. XX, sendo já um tipo amadurecido e completo desde a primeira metade do séc. XVIII. Exemplares destes teatros encontram-se por todo o mundo, acompanhando a disseminação dos valores culturais do ocidente, tanto reconhecendo o sucesso de uma extensiva colonização cultural como a excelência do dispositivo. O mesmo se passaria, naturalmente, em Portugal.

2. Modelos Estrangeiros

Das duas correntes da historiografia da arquitectura portuguesa, uma afirma que esta é o resultado de sucessivas vindas e apropriações de modelos estrangeiros que se vão substituindo ao longo do tempo; enquanto a outra afirma, pelo seu lado, a existência de um processo de adaptação que é estrutural e intrínseco a esse processo de adaptação, constituindo uma marca da especificidade da arquitectura desenvolvida entre nós. Devemos aqui tornar claro que, embora simpatizando com a segunda – e reconhecendo a pertinência de alguns dos seus argumentos –, nas investigações que temos desenvolvido relativamente a teatros, nada aponta nesse sentido. Como veremos de seguida, são claros os momentos de importação de novos modelos assim como é clara a dificuldade em transmutá-los em espécimes autóctones gerando novas entidades e identidades. E abundantemente se verifica também que, depois da importação original, ocorre um sistemático e sucessivo empobrecimento da pureza de princípios, dos padrões de qualidade e da qualificação formal e construtiva, sem contrapartida evidente e, sobretudo, sem que os sentidos das simplificações estabeleçam qualquer padrão ou sistema alternativo e evidente. E tampouco o próprio processo de simplificação aparenta uma regularidade ou identidade generalizável.

Assim, vamos argumentar que existiram quatro modelos estrangeiros, importados como entidades completas, em épocas diversas, que directa ou menos directamente deram origem a dinastias de teatros influenciados pela sua forma e pela sua tecnologia. A Ópera do Tejo, o Teatro de S. Carlos, o Teatro de D. Maria II e o Teatro da Trindade foram os momentos fundadores destas dinastias.

2.1 A Ópera do Tejo (1753-55)

Depois de um longo período em que D. João V resistiu, ou pelo menos ignorou, os apelos que a ópera e os seus encantos espalhavam por toda a Europa e também por Portugal, com o seu sucessor, D. José I, a concretização de um Teatro Real de Ópera tornou-se realidade com a sua inauguração em 2 de Abril de 1755. Porém, como é sabido, este

teatro desapareceria escassos meses depois no grande terramoto de 1 de Novembro.

O grande impacto da sua construção e a sua efémera existência numa capital que nunca tinha visto nada de semelhante foi muito significativo. A sua perda, após tão pouco tempo, e as histórias que sobre ele sucessivamente se contaram, deram origem a um processo de mitificação amplamente reproduzido que o tornaram verdadeiramente «de fábula». Sucederam-se afirmações como: “*não havia em toda a Europa teatro de taes dimensões e tão fabulosa riqueza*”¹; ou que “*...the new theatre (...) surpassed, in magnitude and decorations, all that modern times can boast*”²; ou ainda que “*il était placé sur les bords du Tage, de manière qu’en levant la toile on exécutait au natural une scène de mer*”³, sempre comentários de quem não conheceu o edifício. Deste modo, o mito constituiu-se e perdurou, ocorrendo por vezes ainda hoje. E nem a descoberta, por José de Figueiredo⁴, de desenhos relativos a este teatro foi suficiente para o impedir.

Apesar de ter existido um primeiro projecto de João Frederico Ludovice⁵, foi este recusado, sendo contratado, em Itália, o arquitecto e cenógrafo Giovanni Carlo Siccino Bibbiena que chegou a Portugal em fins de 1752 ou inícios de 1753.

Os Bibienas são uma das mais conhecidas famílias de arquitectos e cenógrafos da história do teatro⁶, sobretudo Ferdinando⁷ e Francesco (tio e pai de Giovanni Carlo) eram já então famosos em toda a Europa. Deste modo, Giovanni Carlo Bibbiena veio para Portugal aureolado pelo renome familiar e carregado de desenhos⁸. A fama dos parentes teve por

¹ Autor, entre outras, da obra essencial que é o *Diccionario de Theatro Portuguez* (1908); e também de obras como *Carteira do Artista* (1898); *Coisas de Theatro* (1895); *Recordações de Teatro* (1947); *Lisboa velha, sessenta anos de recordações, 1850-1910* (1947); etc.

² BURNEY, Charles, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, 4 vols. London, printed for the Author.:And Sold by J. Robson [...] and G. Robinson. Ed. moderna, 2 vols., NY, Dover Publications, apud: BRITO, Manuel Carlos de, *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Imp. Universitária, Editorial Estampa, 1989, p.113.

³ BALBI, Adrien, *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d’Algarve*, Paris, Rey et Gravier Libraires, 1822, Tomo II, p.(ccv).

⁴ FIGUEIREDO, José de, Teatro Real da Ópera, *Boletim da A.N.B.A.*, III, Lisboa, 1938.

⁵ SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *Teatro de outros tempos. Elementos para a História do Teatro Português*, Lisboa, 1933, p.285.

⁶ Sobre este assunto vd.: LENZI, Deanna e BENTINI, Jadranka, *I Bibbiena, una famiglia europea*, Vicenza, Marsilio, 2000.

⁷ O célebre autor do tratado *L’Architettura Civile preparata su la Geometria, e ridotte alle Prospective*.

⁸ É do que resta desses desenhos que compõe a excelente colecção do MNAA. Vd. *Museu Nacional de Arte Antiga, Desenhos dos Galli Bibbiena, Architectura e Cenografia*, Catálogo de Exposição Temporária, Lisboa, MNAA, 1987.

consequência que, com a sua vinda para Portugal, foi sempre tomado, entre nós, por figura menor, e a sua importância em Itália foi igualmente desvalorizada com a sua saída. Porém, estudos mais recentes deixam perceber que teve uma formação e experiência qualificada, diversificada e rica, nos escassos dez anos entre a sua formação e a saída de Itália. E há suspeitas de que a sua actividade como arquitecto teatral entre nós poderá revelar uma actividade mais interessante do que actualmente parece, pese embora a falta de estudos aprofundados.

Conjuntamente com Giovanni Carlo⁹, vieram também artistas como o arquitecto Giacomo Azzolini e o arquitecto e maquinista Petronio Mazzoni, cuja permanência e fixação no país iria ter influência na arquitectura e na tecnologia teatral, assim como na arquitectura em geral. E independentemente do valor absoluto de Giovanni Carlo, o facto é que pela primeira vez chegava a Portugal, em bloco, um vasto e qualificado manancial de programas, de conhecimentos, de formas e de técnicas de construção de teatros.

A localização do novo teatro era a oeste do Paço Real onde está hoje a Rua do Arsenal junto à Praça do Município¹⁰. A sua forma e disposição interna permanecem conjecturais e a aproximação possível fizemo-la já em outro trabalho¹¹. Recordando o essencial, pode dizer-se que era um teatro de média dimensão, não muito distante do tamanho dos teatros ducais da época como o *Théâtre de Nancy*¹² ou como o *Markgräfliches Opernhaus*, em Bayreuth¹³, médios teatros, portanto, longe das dimensões de casos como o Teatro di S. Carlo, em Nápoles¹⁴, ou do Teatro Regio, em Turim¹⁵. A sua forma seguia uma disposição geral na tradição bibienesca, com sala em forma de sino, Camarote Real tripartido sob baldaquino, o mesmo se passando com os dois camarotes de boca, também destinados ao uso Real, quatro ordens de camarotes articulados por colunas, provavelmente de ordem gigante, e uma plateia para cerca de 350 lugares. O espaço do palco era particularmente longo ultrapassando os rácios sala-cena

⁹ DIAS, João Pereira, *Cenógrafos Italianos em Portugal*, Separata de Estudos Italianos em Portugal, nº4, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Italiana em Portugal, 1941, p.5-6.

¹⁰ SILVA, Augusto Vieira, A Sala do Risco, in *Dispersos*, 2ª ed., Lisboa, Biblioteca de Estudos Olissiponenses, Vol. 1, Publicações Culturais da CML, 1968.

¹¹ CARNEIRO, Luis Soares, *Teatros Portugueses de Raíz Italiana*, Tese de Doutoramento apresentada à FAUP, 2003, Policopiado.

¹² Projectado por Francesco Bibiena, concluído em 1709, com uma lotação de cerca de 600 lugares.

¹³ Projectado por Giuseppe Bibiena, concluído em 1748, com uma lotação perto de 1000 lugares.

¹⁴ Projecto de Giovanni Antonio Medrano, concluído em 1737, com 199 camarotes e cerca de 3000 espectadores.

¹⁵ Projectado por B. Alfieri e terminado em 1740, possuía 126 camarotes e capacidade para 2700 espectadores.

que eram correntes na Europa de então¹⁶, no que cremos constituir uma singularidade das concepções de Giovanni Carlo¹⁷. Por outro lado, praticamente não existiam espaços de recepção ou complemento porque, como bem apontou J.-A. França “*on a suivi la tradition de Jean V: le Théâtre n’est qu’une dépendence du Paço da Ribeira...*”¹⁸. Ou, como apontou um viajante francês, De Courtils, referindo-se a este teatro: “*La salle n’est pas assez grande proporcionellement au théâtre [refere-se aqui à «cena»]. Je la trouve trop petite pour une salle de représentation et de dignité, et trop grande pour un spectacle particulier*”.

Tal significa que o Real Teatro da Ópera era, ainda, um teatro de corte. Sendo luxuoso, não era um teatro de «Representação Real». Tratava-se, ainda e apenas, do «Teatro Particular d’el-Rei» que, magnânimo ou condescendente, admitia nos seus espectáculos a presença de súbditos ou de estrangeiros de passagem. A inexistência de um espaço formal e qualificado de Recepção e de Passos Perdidos, significa que a corte tinha, e usava, os seus espaços quotidianos próprios nas longas esperas dos intervalos ou antecedendo os espectáculos, com a naturalidade de quem está em casa. Todos os outros estavam limitados nos movimentos e excluídos da participação e da sociedade da corte.

Independentemente da forma exacta como tenha o teatro sido efectivamente realizado, torna-se evidente que se trata de um projecto e de uma obra pensados, programados e executados, a um nível de conhecimento tecnológico e artístico elevados e, sobretudo, sem precedentes no país. E esse manancial de documentos, de saberes, de *expertise*, de exemplos concretos – não obstante a perda do objecto concreto com o terramoto – vinha para ficar.

É evidente que com a grande catástrofe a dinâmica de construção de teatros esteve, inevitavelmente, interrompida. Mas a semente tinha sido lançada e, a partir dos anos sessenta, recomençaria a reactivação ou a edificação de teatros. Interessa-nos aqui referir o teatro da Rua dos Condes, de que existira uma primeira versão desde 1738, mas que, reconstruído

¹⁶ A Ópera do Tejo possuía uma relação palco-sala de 2,33:1. Ou seja, o palco é 2.33 vezes maior que a Sala, enquanto na segunda mais ampla relação que conhecemos, o Teatro Reggio de Turim, o rácio é de 2,27:1; o La Scala, de Milão (1776), com 2,0:1, já considerando o acrescento de 1809. O S. Carlos de Nápoles, tinha 1,86:1; o Markgräfliches Opernhaus, aproximadamente 1,68:1. Um teatro mais antigo, o Théâtre des Machines (1662), em Paris, projectado pelo italiano Gaspare Vigarani, tal relação é de apenas 1,57:1. Adicionalmente, refira-se que o «Teatro Ideal» definido em 1782 por Pierre Patte, que iria estabelecer o padrão dos teatros no meio século seguinte, era de apenas 1,44:1.

¹⁷ O mesmo se passa, por exemplo, com o seu projecto para o Teatro Real de Salvaterra, de 1753.

¹⁸ FRANÇA, José Augusto, *Une Ville des Lumières, La Lisbonne de Pombal*, Paris, FCG-CCP, 2ª Ed., 1988 p.53.

por Petrónio Mazzoni – um dos companheiros de Giovanni Carlo, falecido entretanto, em 1760 – recomeça a funcionar a partir de 1765. Tratava-se de um teatro que, embora formalmente muito diferente da Ópera do Tejo, constituía o exacto cruzamento entre a interpretação das condicionantes da situação pós-terramoto com os conhecimentos e a experiência dos italianos que ficaram entre nós. O resultado seria um teatro de sala rectângular, alongada e baixa, quase sem espaços complementares que ficaria como uma das linhagens de modelos de teatros entre nós, perdurando até inícios do século XX. Ecos longínquos do acto fundador que foi a realização da Ópera do Tejo e a vinda de Giovanni Carlo Bibiena e do seu grupo para Portugal.

2.2 O Teatro de S.Carlos (1792-3)

Apesar de serem evidentes as limitações que o Teatro da Rua dos Condes oferecia, no período entre o desaparecimento da Ópera do Tejo e a edificação do S. Carlos, a inexistência de alternativa levou a que até o Rei o frequentasse, tendo mesmo sido, em alguns períodos da sua existência, considerado e financiado como Teatro Nacional de Ópera e, mais tarde, já depois da existência do S. Carlos, como Teatro Nacional. A necessidade de um bom teatro era evidente.

Alguns nos anos sessenta do século XVIII existiu uma primeira tentativa de edificação de um grande teatro de ópera – o Teatro da Rua Áurea¹⁹ –, adaptando todo um quarteirão da nova baixa, que incluía espaços e acessos exclusivos para a família Real, sendo embora um teatro público. Sendo conhecidos os desenhos de projecto, desconhece-se o autor dos mesmo e os eventuais promotores. E embora sendo astuta a solução de conjugar a baixa pombalina com o novo teatro, acumulando uma visão pragmática (aproveitamento das fachadas previstas para outros fins), uma visão comercial (lojas no piso térreo e teatro sobre elas) e uma visão empresarial (uma avantajada capacidade e máximo aproveitamento dos espaços para público), o certo é que não houve capacidade para o promover e realizar. Para um empreendimento desses ser possível, eram não só necessários meios técnicos e financeiros avultados como também empenho directo dos poderes públicos. E foi essa a diferença que fez o projecto do S. Carlos avançar e realizar-se.

Mas esta tentativa falhada revelava já uma alteração que depois S. Carlos concretizaria, introduzindo um conceito de teatro como centro de encontro e sociabilidade bem para além do “teatro da corte”. Pelo contrário,

¹⁹ Não existe uma designação formal, ou da época, para este teatro. Por conseguinte, as suas designações mais correntes foram atribuídas pela mais importante das ruas que o rodeavam: a Rua do Ouro (ou Rua Áurea). As restantes vias eram as Travessas de S. Justa e da Assumpção, assim como a Rua dos Sapateiros.

tratava-se de um teatro público onde a Família Real era recebida, com centralidade e solenidade, sim, mas sem autoridade ou contrôlo particular. Revelava também, com os seus amplos espaços de encontro de público, o esforço do pombalismo por “*erradicar os costumes mouriscos...*” a que se referia Jácome Ratton²⁰, e estabelecer o local de troca para uma nova sociabilidade²¹.

Há dois grandes e repetidos mitos que envolvem a construção do Teatro de S. Carlos. O primeiro diz respeito a quem cabe a sua promoção e o segundo a qual seria a sua *fonte de inspiração* arquitectónica. São múltiplas as afirmações de autores diversíssimos que referem que a responsabilidade da primeira teria cabido a um grupo de burgueses que teriam promovido o teatro, assim como é também corrente a afirmação de que o S. Carlos (de Lisboa) teria por modelo o Teatro de S. Carlo, de Nápoles.

Não obstante a repetição, ambas as afirmações são falsas. Com efeito, a ideia da promoção do S. Carlos não se deve a um conjunto de “*homens de negócios da praça de Lisboa*” – no que alguns quiseram ver o sinal oportuno de uma afirmação pública da burguesia – apesar de, aparentemente, certos sinais parecerem dar força a tal interpretação. Entre esses estão dois dos sinais inscritos nas tabelas existentes na fachada principal. Por um lado, o *caduceu de Mercúrio* usualmente tomado como alusão ao comércio e de que falaremos adiante. Por outro o texto que contém a dedicatória do teatro a D. Carlota Joaquina, homenageada por uma longamente desejada primeira gravidez, onde se diz: – “*Em honra de Carlota Joaquina, Princesa do Brasil, por ter consolidado a próspera condição do estado através de uma régia descendência, cem cidadãos de Lisboa provados no solicito amor e duradoura fidelidade para a Casa Real, sob patronato de Diogo Inácio de Pina Manique, Pai da Pátria, ergueram este teatro, com bons auspícios, para servir de testemunho do júbilo nacional. Ano de 1793*”²².

Na verdade, estes “*cem cidadãos*” foram apenas cinco e, apesar de provavelmente partilharem do interesse “cultural” e “social” pelo teatro, estiveram ligados ao processo como simples financiadores e não como mecenas. Dois argumentos em favor desta ideia: quando, em 1805, o Estado lança um pedido de financiamento a pagar com bons juros para edificação de um lazareto no Bugio, quem subscreveu de imediato a operação foram exactamente os mesmos cinco financeiros. Na verdade, como o primeiro banco português seria apenas fundado trinta anos depois, nada mais natural

²⁰ RATTON, Jácome, *Recordações sobre ocorrências do seu tempo em Portugal, durante o lapso de sessenta e tres anos e meio, lias de Maio de 1747 a Setembro de 1810...*, Londres, H. Breyer, 1813, p.349.

²¹ Sobre as alterações da sociabilidade na segunda metade do séc. XVIII veja-se: MADUREIRA, Nuno Luis, *Lisboa, Luxo e Distinção. 1750-1830*, Lisboa, Fragmentos, 1990.

²² Trad. cf. SEABRA, A.M., *Ir a S. Carlos*, Lisboa, Correios de Portugal, 1993, p.15.

do que estes “cidadãos” terem sido, não os “mecenas” mas simplesmente os “banqueiros” da operação. Outro argumento reforça a convicção: em 1854, cinquenta e um anos depois da inauguração, o Estado liquidaria a dívida aos descendentes dos financiadores e tomaria posse do edifício, com a Lei de 5 de Agosto, pela qual foi “*autorizado o Governo a adquirir o Teatro S. Carlos para o Estado*”²³.

O reverso da ideia de que são os negociantes lisboetas a promover o teatro é o da virtual oposição do Intendente Pina Manique à realização deste teatro. Na verdade, Pina Manique, o temido Intendente de Polícia, terror de quantos ousassem questionar o regime e feroz repressor de qualquer suspeito de jacobinismo, teve sempre uma relação ambígua com os teatros. Por um lado vigilância estreita por incumbência legal e clara desconfiança para com os que a essa actividade estavam ligados, enquanto, por outro lado, e simultaneamente, foi sob sua autoridade que foram reabertos os palcos a actores de sexo feminino...

Na verdade, é a Pina Manique que devemos a promoção e realização do S. Carlos, embora não, provavelmente, por entusiasmo teatral. De facto, quatro diferentes razões convergiram para o levar a agir. – Por um lado, constituía uma homenagem à princesa (e ao príncipe D. João, depois D. João VI) pelo nascimento do primeiro descendente e, simultaneamente, substituiu ou dificultava pretexto para a ruínosa ideia da edificação de um grande novo convento (à semelhança de Mafra) que alguns defendiam como mais adequada homenagem. – Por outro lado, Pina Manique via no teatro uma oportunidade de angariar, com os valores das concessões e aluguéis, bons financiamentos para a sua obra favorita, a Casa Pia. Por outro ainda, e talvez mais importante, podemos retornar agora ao “caduceu” referido anteriormente, gravado na fachada principal. – O “caduceu” é uma aste na qual se enrolam duas serpentes que se beijam. Era, na Roma antiga, o objecto simbólico levado pelo chefe militar que, depois de um conflito, ia selar a paz. Por extensão, posteriormente, este símbolo da paz tornou-se símbolo do comércio. Mas em finais do séc. XVIII, para homens de cultura clássica, ou neoclássica, mantinha ainda o significado primitivo. Pina Manique ao promover o teatro procurava também alcançar um objectivo e afirmar um significado político. Num momento em que as sequelas da revolução francesa estavam bem vivas, em que o horror do questionamento, não só do papel mas da própria pessoa do Rei, estava ao rubro, pela primeira vez em Portugal (que desde a destruição, com o terramoto, da Ópera do Tejo, não tinha um verdadeiro teatro de corte), promoveu-se um espaço de espectáculos onde corte e público seriam admitidos por igual. O S. Carlos seria o principal local, se não o único,

²³ LENCASTRE, Francisco (comp.), *Índice Remissivo da legislação novíssima de Portugal compreendendo os annos de 1833 até 1868*, p.423, “Theatros”.

onde, em finais do séc. XVIII, o desejo político de Pina Manique se poderia expressar: “...congrajar o amor dos vassallos para com os príncipes, e o destes para aqueles”²⁴. Isto é: congrajar monarcas e vassallos, vassallos e monarcas, e pacificar as serpentes antagónicas...

Esta intenção era marcada e reforçada por outros símbolos. No tecto primitivo do salão de entrada, Cyrillo Wolkmar Machado fora instruído para pintar uma alegoria ao “*Precipício de Phaetonte*” (de novo a cultura clássica!) que, como se sabe, se refere ao episódio em que *Phaetonte*, filho de *Helius*, Deus do Sol, tenta guiar o carro do astro rei. Mas não controla os cavalos e precipita-se para a terra arriscando queimá-la, quando Zeus o fulmina com um raio, tomando conta da situação e repondo a ordem natural. Em complemento, no tecto da sala de espectáculos, o tema pintado foi o firmamento, com o sol, a lua e as estrelas... A mensagem era clara: que monarcas e vassallos convivessem, pois que as tentativas de revolução seriam fulminadas logo na entrada e que na sala devia reinar a paz dos astros... Estava ali a assinatura de Pina Manique!

Por outro lado, há o erro, mil vezes repetido, das fontes de inspiração arquitectónica do teatro. Com efeito, pelo menos desde que Fonseca Benevides publicou *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: desde a sua fundação em 1793 até á actualidade: estudo historico* (1883), que se estabeleceu a falsa certeza de que o S. Carlos era cópia do seu homónimo de Nápoles. E, depois de Benevides, não há notícia, artigo, descrição ou referência a este teatro, tanto de amadores como de autores qualificados que – sem confirmar a veracidade da informação – não o reafirme e assevere.

Conforme demonstramos detalhadamente²⁵, as fontes de influência do S. Carlos seguiram, por um lado, a linguagem exterior do Teatro *La Scala*, de Milão, assim como elementos da sua disposição interna: salão de distribuição, sistema de escadas, relação altimétrica entre os níveis das ordens e dos salões... Por outro lado, e com risco e coragem, não retomava este modelo na forma e proporção da sala (já na época consagrada como de excelente sonoridade!), antes apostando em aplicar as então avançadas teorias do francês Pierre Patte, cujo tratado (*Essai sur l'architecture théâtrale ou de l'Ordonnance la plus avantageuse à une Salle de spectacles relativement aux principes de l'Optique et de l'Acoustique*, de 1782) definia um conjunto de regras – nomeadamente a aplicação da sala em elipse – que o autor do projecto inteligentemente recuperou, adaptou e integrou com as restantes influências, articulando-as com as capacidades do sítio, dos materiais e

²⁴ Cf. MARTINS, F. A. de Oliveira, *Pina Manique. O politico, o amigo de Lisboa*, Lisboa, Tip. da Sociedade Industrial de Tipografia, Lda., 1948, p.281.

²⁵ Ver: CARNEIRO, Luis Soares, *Teatros Portugueses de Raiz Italiana*, Porto, Policopiado, 2003, Cap. VI.

das circunstâncias da construção, revelando-se uma síntese inovadora, ou pelo menos singular.

O arquitecto do S. Carlos, José da Costa e Silva (1747-1819), formado em Itália, revelou com esta obra uma tripla capacidade: a hábil aplicação prática do seu aprendizado em Itália, a consciência do debate que então corria na Europa sobre os méritos e vantagens da forma elíptica nas salas de ópera (face às qualidades das salas em “ferradura”, em “U” e suas muitas e subtis variantes...), e pelo conhecimento e domínio de informação avançada, então muito recentemente publicada.

Mais importante para o nosso argumento é o facto de que Costa e Silva, português do lugar de Póvoa (Vila Franca de Xira), ser sempre tomado por italiano²⁶, pelos estrangeiros que visitaram Portugal e se referiram ao S. Carlos em finais do séc. XVIII ou durante a primeira metade do séc. XIX. De facto, não era credível, para qualquer visitante com conhecimento de outros teatros importantes que uma obra vasta e qualificada como o S. Carlos, pudesse ser produto de um arquitecto português. E em verdade não era: tratava-se, mais uma vez, de uma importação. Não de só de uma personagem mas de um novo conjunto de saberes, de uma informação e de uma formação adquirida em Itália que aparecia, providencialmente, em Portugal, vinda directamente do estrangeiro. Técnica, estilística e programaticamente, o S. Carlos era uma importação de Itália. Era o «segundo projecto estrangeiro» que nos chegava, cinquenta anos depois da realização da Ópera do Tejo. E o facto de Costa e Silva ser de nacionalidade portuguesa era completamente irrelevante.

Embora, dada a qualidade e dimensão do original, dificilmente pudesse ser emulado, ou replicado, o facto é que teria não só um sucedâneo directo – o Teatro de S. João, no Porto (1796-98) – mas uma influência duradoura, nos padrões de qualidade, na complexidade das circulações e na diversidade de espaços complementares de muitos dos teatros posteriores.

²⁶ Charles-Victor d'Hautefort (HAUTEFORT, Charles-Victor d', *Coup d'Oeil sur Lisbonne et Madrid en 1814...*, Paris, 1820, p.45.) na sua visita a Lisboa em 1814, descreve o Teatro observando que “*C'est aux talens de l'architecte Joseph da Costa e Silva, qui a fait ses études en Italie* [sublinhado nosso] *que l'on doit cette belle salle*”. Outro visitante estrangeiro, o Reverendo Inglês W. M. Kinsey (KINSEY, W. M., *Portugal. Illustrated in a series of Letters...*, London, A. J. Valpy, 1829, 2ª Ed., Letter III, p.65) vai um pouco mais longe e diz mesmo, depois de fartos elogios ao edifício, que “*The architect was an Italian* [sublinhado nosso], *of the name of Joseph da Costa e Silva*”. Mais tarde, também o Príncipe Felix Lichnowky (LICHNOWSKY, Prince Félix Von, *Portugal, Recordações do anno de 1842*, Ed. Castelo-Branco Chaves, Lisboa, Ática, 1946, p.20 - Ed. original: 1843) é taxativo: considerando que se trata de “...um dos mais belos e consideráveis edificios desta cidade”, e “*Foi edificado (...) por um Italiano* [sublinhado nosso] *chamado José da Costa...*”.

2.3 O Teatro de D. Maria II (1841-45)

O Teatro Nacional foi o resultado de um longo e denodado esforço das forças ligadas ao liberalismo para concretizar uma velha aspiração: a realização de um “teatro normal” que se dedicasse à promoção da língua e do teatro português, estabelecendo o padrão de qualidade artística para os teatros restantes, e confrontasse o “teatro italiano”, ou seja, a ópera.

Almeida Garrett e o Setembrismo dariam o primeiro impulso, e o escritor e primeiro “Inspector Geral dos Teatros” seria um incansável promotor da ideia. Mas a realização concreta demoraria mais de uma década e muitas e complicadas peripécias. As dificuldades do processo prenderam-se, predominantemente, com questões de definição do local e do programa, para além de questões diversas de financiamento, e de diversas questões pessoais entre alguns dos notáveis da época. A questão da definição do local foi extremamente importante, pois pela primeira vez na história dos teatros portugueses se procurou uma localização que, ultrapassando a mera circunstância ou conveniência, tivesse um impacto na cidade. A escolha entre oito locais previamente determinados, cuidadosamente medidos, avaliados e ponderados, foi aprofundada. O local mais desejado e evidente foi o topo norte do Rossio – onde de facto acabaria por ser localizado – mas questões com a propriedade do terreno (que entretanto tinha sido cedido pelo Governo à Câmara de Lisboa) goraram tal possibilidade num primeiro momento, gerando nova ronda do processo de escolha. Felizmente, depois de um longo impasse, foi possível rearticular vontades com todos os interessados e reeleger o Rossio como lugar de implantação, coroando o seu remate norte – onde estava o Paço dos Estaus, antiga sede da inquisição, em estado de grande decadência – conseguindo, finalmente, para a segunda praça de Lisboa, um remate digno para a intervenção pombalina, quase um século depois do terramoto.

Questões de programa também se revelaram significativas. Existe, entre várias versões ou propostas apresentadas para o novo teatro – por convite ou de modo espontâneo –, uma, do arquitecto italiano Luigi Chiari, então já de avançada idade, que se destaca pela sua desmedida dimensão. Mostramos em outro local²⁷ que tal se devia ao facto de esta versão incluir no próprio edifício do teatro as intalações para o Conservatório, outro dos equipamentos previstos por Garrett e pelo poder Setembrista. Mas o excessivo custo desta obra era evidente, pelo que aconteceu novo impasse. Porém, paralelamente, a nacionalização dos bens das ordens religiosas tinha libertado uma enorme quantidade de património, tendo-se verificado a disponibilidade do Convento dos Caetanos, em Lisboa, para onde foi

²⁷ Ver: CARNEIRO, Luis Soares, *Teatros Portugueses de Raiz Italiana*, Porto, Policopiado, 2003, Cap. VIII.

remetida a instalação do Conservatório, permitindo renovar, com um mais contido programa, o processo do teatro.

Mas tudo foi mais complicado. Um proposta do Conde de Farrobo, que tinha sempre feito parte do grupo dos entusiastas e financiadores, farto dos sucessivos impasses, assegurava a construção e total financiamento do teatro, caso o Governo lhe cedesse, para esse efeito, a cerca do Convento de S. Francisco a baixo custo. Tal ousadia, ou soberba, despertou um conjunto de reacções que ofenderiam o Conde afastando-o do processo.

Seria então lançado um Concurso de Projectos – o primeiro na história da arquitectura portuguesa, em termos modernos – ao qual foram apresentadas seis propostas. Dificuldades com a nomeação do Júri, críticas e suspeitas quanto à seriedade do concurso, adendas ao regulamento, contribuíram para atrasar ainda mais todo o processo. E o Júri, lento, analisaria e comentaria as propostas apresentadas, acabando por nada decidir, remetendo ao Governo qualquer escolha. Entretanto, fora de concurso, seria remetida ao Júri, para apreciação, uma proposta do arquitecto italiano Fortunato Lodi, um familiar do Conde de Farrobo, cuja mulher era de origem italiana. O Governo, face ao impasse ou a pretexto dele, decidiria arbitrariamente pela escolha da proposta do italiano, face a um coro de protestos dos concorrentes e da indignação da opinião pública.

É com base nesse projecto que a obra avançaria, rodeada sempre de comentários sarcásticos e da má vontade dos lisboetas, dubitativos face às dificuldades da obra e ressabiados com o seu autor estrangeiro.

Fortunato Lodi era então muito jovem, tendo vindo de Itália refugiar-se – por pecadilhos de juventude – junto do tio, Francesco Lodi, antigo empresário do S. Carlos radicado em Portugal e pai da mulher do poderoso Conde de Farrobo. Seria para este que Fortunato realizaria o seu primeiro projecto, o Teatro das Laranjeiras (de 1842), um pequeno mas muito qualificado teatro na quinta homónima do Conde. Lodi formara-se em Bolonha e Roma, dentro de um sólido gosto neoclássico e possuía qualidades e saberes de que nenhum arquitecto português da época era capaz. E o “empalmanço” do projecto – na saborosa expressão de J.A. França – de um ponto de vista nacional e desapaixonado, revelar-se-ia, afinal, um facto positivo.

A arquitectura do Teatro de D. Maria II destaca-se no panorama português por quatro ordens de razões. A primeira era que com o D. Maria II, pela primeira vez em Portugal um teatro assumia um tão grande protagonismo formal e urbano, como o complexo processo de localização bem revela. A Ópera do Tejo era parte integrante do Paço da Ribeira, sendo absolutamente neutra em relação à cidade. O Teatro – não realizado – da Rua Áurea, escondia-se por detrás das fachadas de um quarteirão pombalino, sem revelar intencionalidade na sua colocação. O Teatro de S. Carlos teve de criar uma pequena praça para não ficar entaipado numa rua estreita.

Os restantes teatros, ou estavam escondidos, quase sem visibilidade, senão mesmo fora da estrutura do centro (como no caso do Teatro do Salitre), ou, apesar de visíveis, eram construções pobres, como o Teatro da Rua dos Condes.

A segunda foi a da introdução de uma Galeria que ocupava o local onde habitualmente se situavam as Frisas²⁸. Com efeito, ao invés do usual renque destas ladeando a Plateia, apareceu no D. Maria II uma solução invulgar que realizava uma bancada circundando a Plateia. A solução comportava diversas vantagens, pois possibilitava a colocação de um grande número de espectadores em posição muito próxima das saídas, sem ter de recorrer a sistemas de escadas de maior dimensão e superiores cargas estruturais. Mas a solução chocava com os hábitos instituídos e foi muito contestada. A introdução deste elemento era, simultaneamente, uma intenção de Fortunato Lodi de uma recuperação pontual dos teatros da antiguidade e de um contributo para a questão prática de aumentar o número de espectadores, coerentes, ambas, com o neopaladianismo da linguagem geral do edifício resultante do gosto e da formação do arquitecto e da sua experiência de teatros em Itália.

O terceiro aspecto que importa focar no Teatro de D. Maria II é o modo como o projecto resolvia o problema da colocação da Tribuna Real, simultaneamente ao nível do Salão Nobre e da 1ª Ordem de camarotes. A questão, teoricamente fácil, não é simples de realizar de modo prático. E, até então, nunca havia sido resolvida em Portugal sendo claro no Teatro de S. Carlos este problema que Costa e Silva importou, sem alterar, do *La Scala*. Para que, como é desejável, a Tribuna Real esteja nivelada com o piso do Salão Nobre, impõe-se resolver uma contradição: por um lado, o salão de entrada do teatro tem necessariamente que possuir um pé-direito elevado, assegurando uma altura digna a este importante espaço; por outro lado, para que a Tribuna fique colocada na 1ª Ordem de camarotes significa que, ou a plateia tem de ser alteada cerca da altura de uma ordem em relação ao nível da entrada ou, como acontece no S. Carlos, se aceita que a diferença de altura seja resolvida entre a Tribuna e o Salão Nobre, colocado, em regra, por sobre o átrio de entrada. A solução de altear a plateia, sendo aparentemente simples, coloca no entanto a dificuldade de resolver substanciais diferenças de nível entre a entrada desta e a cota do

²⁸ Esta solução, muito contestada e demolida dez anos depois da inauguração do teatro, seria mais tarde recuperada e amplamente difundida por todo o país, na segunda metade do século XIX, a partir da edificação do Teatro da Trindade (1966-7), que a reintroduziria com sucesso, sobretudo pelos teatros de província ou de carácter mais popular, justificada e apreciada por a massa de público que assistia a espectáculos ter, a partir de meados do século, uma grande expansão e democratização, que em meados da década de 40 estava ainda longe de ter.

átrio, o que, dada a habitualmente reduzida distância, coloca um problema de resolução concreta assaz complexo. Fortunato Lodi, com habilidade e um excelente sentido do compromisso, estabeleceria uma solução simultaneamente simples e elegante, criando um átrio-vestíbulo seguindo por sucessivos e integrados tramos de degraus e patamares de modo a eliminar o problema. Pela primeira vez em Portugal se apresentava uma resolução concreta e equilibrada que teria seguidores e imitadores diversos.

O quarto ponto tem a ver com a definição do salão nobre como um verdadeiro pólo social do teatro constituindo uma espécie de “*Passeio Público Coberto*” replicando o velho “*Passeio Publico*” pombalino construído em Lisboa na segunda metade do século XVIII. O Salão situava-se no piso nobre, de nível com a Tribuna Real e com os Camarotes de 1ª Ordem, iluminado pelas cinco grandes janelas-portas que abriam para o terraço do lado Poente, articulando as várias portas da sala anexa à Tribuna Real, situada entre esta e o Salão. Essa solução não permitia o perfeito isolamento do acesso Real, pois havia que, inevitavelmente, cruzar as áreas públicas, ou seja, o Salão, para aceder à Tribuna, no que é uma consequência directa da opção pela colocação desta no nível daquele. Porém, tal objecção não era já uma consideração decisiva dado que o ambiente social do Cabralismo, com os grandes burgueses em processo de miscigenação com a velha nobreza, ser de natureza relativamente familiar. E os Reis, suficientemente «burgueses» para o suportarem com bonomia. Outro aspecto importante deste espaço era o facto de o Salão possuir um elevado pé-direito, de modo a que tanto ao nível da 2ª Ordem de camarotes como da 3ª Ordem, foi realizado um varandim que corria todos os quatro lados da periferia do Salão, proporcionando a essas ordens uma visão completa “*da sociedade da primeira ordem*”. As intenções sociológicas eram evidentes: proporcionar o cruzamento de diferentes estratos, preparando, de algum modo, uma sociedade mais democrática, ou, pelo menos, uma sociedade mais civilizada, pela emanção, para o maior número, dos hábitos e maneiras da «1ª ordem».

O sucesso desta solução foi completo. A ponto de, décadas mais tarde, ter sido adoptada nas alterações realizadas por Ventura Terra, em 1908, no Teatro de S. Carlos. Ou seja, introduzindo, em inícios do séc. XX, num teatro de fins de Séc. XVIII, uma novidade criada por Lodi em meados do século XIX.

Fortunato Lodi e o Teatro de D. Maria II, constituíam um novo projecto estrangeiro, o terceiro. Um jornal da época²⁹ – em sistemático ataque a tudo o que dizia respeito ao teatro novo – concluía afirmando: – “*Ali tudo é italiano*”. E era verdade! Nenhum português da época saberia ter feito

²⁹ Citado por: SEQUEIRA, Gustavo Matos, *História do Teatro Nacional D. Maria II*, Lisboa, Ministério da Educação, 1955, Vol. I, p. 89.

aquele teatro. Com efeito, “...em 40 não havia no país architectos capazes duma obra de tal modo significativa.” confirma J.-A. França³⁰. De algum modo isso é reconhecido num artigo publicado na *A Illustração*, por alturas da inauguração formal do teatro, em 1846: – “Na edificação d’este theatro houve uma cousa singular, e que foi que, sendo a idéa tão portugueza, a execução d’ella foi quasi toda confiada a estrangeiros, muito entendedores é verdade, muito primorosos no bem acabado de quanto fazem, mas no fim de tudo estrangeiros. – Custa-nos, que assim acontecesse, se bem que não sabemos se este nosso sentimento de brio, e amor nacional teria de curvar-se perante a imperiosa necessidade de aproveitar o serviço dos estrangeiros [sublinhado nossal], ou ainda desaparecer perante a consideração não menos nobre, e elevada de que não hã estrangeiros no reino das artes...”³¹. O não haver estrangeiros no reino da arte era, convenhamos, um modo de resolver a questão com alguma elegância.

Com a sua inauguração, em 1845, o assombro popular calou as críticas e o entusiasmo foi genuíno. Porém, o teatro tinha problemas que foi preciso corrigir. A cobertura em chapa fazia demasiado ruído em caso de chuva, a acústica era problemática e os utentes detestavam a galeria à cota baixa, envolvendo a plateia. Um conjunto de obras de alteração destes aspectos ocorreriam dez anos depois da sua inauguração, mas de novo orientadas por um estrangeiro, o também italiano Giuseppe Cinatti.

Este «terceiro projecto estrangeiro» foi responsável pela introdução de uma nova consciência da importância urbana do “edifício teatro” entendido agora como instituição urbana, além de um conjunto de inovações técnicas que, não podendo também aqui ter emulação ou concorrência, teriam segura influência no desenvolvimento dos futuros teatros. Casos como o Teatro Portalegrense (Portalegre, 1854-58), ou como o o Teatro D. Maria Pia (Leiria, 1878-80) seriam dele directos descendentes. E sobretudo a ideia de uma galeria que ligava as ordens superiores ao salão da 1ª ordem teria uma enorme repetição por quase todos os teatros posteriores.

2.4 O Teatro da Trindade (1866-7)

O Trindade é o último dos espaços teatrais portugueses que seria relevante no panorama dos teatros portugueses, pela influência que teria em tantos outros, até ao advento dos Cine-teatros, já no séc. XX.

Foi construído em 1866-67 e inaugurado em Novembro de 1867, tendo-se mantido em funcionamento ininterrupto até 1920. Esteve para ser demolido nos anos 20 do séc. XX – e foi-o parcialmente – mas acabou

³⁰ FRANÇA, J.-A., *A Arte em Portugal no Séc. XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, Vol. I, p.242.

³¹ Theatro de D. Maria 2ª [sic], *A Illustração, Jornal Universal*, nº1, Vol. II, Abril de 1846, p. 2.

por sobreviver com algumas modificações, sendo recuperado nos anos sessenta e utilizado ainda hoje.

Na sua definição e concretização esteve um homem, Francisco Palha, que com os seus contactos franceses, a sua lúcida visão e experiência teatral³², permitiram a realização de um edifício inovador e de uma prática renovada que teriam grande influência.

O Trindade introduziu inovações quer de ordem programática quer de ordem formal, tanto na forma e disposição da sala como na distribuição geral. Em termos de programa, sublimou o uso já informalmente praticado no salão nobre do teatro de D. Maria II, criando um salão onde se realizavam múltiplas actividades (bailes, exposições, concertos, conferências, recitais, actos mundanos³³, e até, muito mais tarde, sessões de animatógrafo...), articulado com espaços onde se jogava, um grande restaurante, no piso térreo e, evidentemente, a sala de espectáculos.

A sala de espectáculos introduzia em si um conjunto de novidades, entre as quais a criação de um Balcão colocado diante da primeira ordem de camarotes, a reintrodução da bancada ou galeria baixa que envolvia a plateia e que tanto tinha sido criticada (e mesmo eliminada) quando da sua primitiva realização no Teatro D. Maria II, além de uma galeria superior de grande capacidade. E tudo isto num recinto compacto, num terreno de dimensões limitadas, aproveitando cada palmo do terreno. O objectivo era, naturalmente, maximizar a capacidade de público em qualquer das diversas actividades e aproveitar as potencialidades de cruzamentos de interesses, garantindo ao conjunto uma actividade constante.

A fonte de influência da arquitectura deste teatro foi o *Théâtre du Châtelet*, realizado em 1862 por Gabriel Davioud, um dos arquitectos ligados ao Perfeito Haussmann e à sua renovação do urbanismo parisiense. Esta opção assinala o momento de viragem na reprodução do já longínquo filão da tradição italiana, abrindo caminho a uma crescente influência dos modelos da variante francesa³⁴. Esta influência arquitectónica, adicionada à visão estratégica de Francisco Palha, foram muito mais determinantes do programa, da forma, do carácter e da importância deste teatro do que a

³² Francisco Palha (1826-1890). Formado em Direito, Poeta, Autor Dramático, Jornalista, Empresário e Comissário do Governo junto do Teatro de D. Maria II. Chefe de Repartição da Direcção Geral da Instrução Pública (organismo que então tutelava os teatros em Portugal) e, mais tarde, seu Director Geral, teve acção decisiva na modernização legislativa dos teatros no sentido da profissionalização e regulamentação, organizando a maior evolução desde as iniciativas do Setembrismo, em 1836. Foi sobretudo o estratega e absoluto director do Teatro da Trindade até ao seu desaparecimento.

³³ É ali, por exemplo, que Eça de Queiroz localiza o célebre “Sarau da Trindade” na sua obra *Os Maias*.

³⁴ Ao contrário do que por vezes se afirma, os teatros “à francesa” são um sub-tipo dos teatros “à italiana” e não uma linhagem autónoma.

personalidade, talento ou saber do seu autor material, o Arq. Miguel Evaristo, alguém que “*não tem notoriedade*”³⁵. — Miguel Evaristo talvez não tivesse notoriedade, mas era, de qualquer modo, suficientemente conhecedor para realizar uma obra difícil a vários títulos, pois o facto é que o Teatro da Trindade é uma boa peça, compacta e funcional, reflectida e controlada, astutamente realizada, inovadora na organização e na técnica. E era alguém suficientemente credível para que Francisco Palha nele tenha confiado, embora, acreditamos, no essencial da definição e originalidade desta obra seja no promotor e não no arquitecto que se encontra mérito.

O Teatro da Trindade coroava e optimizava, com a sua forma, o seu programa arquitectónico e a sua programação, um conjunto de experiências que se tinham vindo a realizar desde os anos 40 do séc. XIX (os diversos Teatros Ginásio, o Teatro Baquet, o Teatro de D. Fernando, o Teatro Príncipe Real...) visando estabelecer teatros comerciais, vivendo exclusivamente das suas receitas, sem depender de mecenas ou de financiamentos públicos, que conseguissem viver dos seus lucros.

Destacam-se três grandes aspectos em que este teatro estabeleceu a diferença em relação ao que se conhecia e praticava. Todos eles jogando numa perspectiva de qualificação da estratégia comercial. Por um lado, um Programa que estabelecia como princípio a autonomização e modulabilidade de funções complementares. O Café da Trindade, o Salão da Trindade, o Teatro da Trindade, conformavam partes capazes de funcionarem em separado ou em simultâneo, em complementaridade ou em conjunto. Enquanto, até ali, apesar de existirem todas estas componentes nos teatros, tinham sempre estado dependentes do teatro-representação como função principal. Agora, numa nova perspectiva, o teatro aparecia como uma das peças de um conjunto integrado. Por outro lado, surgia uma ideia de conforto e modernidade que completava a do programa. Sistema de aquecimento e ventilação, *fauteils* em mogno e com braços, plateia nivelável com o palco, ganchos fixos à cadeira da frente para colocar o chapéu, assentos das cadeiras rebatíveis. Todo um ar de modernidade, de luxo, de progresso acessível. As rótulas das Frisas para quem quisesse assistir incógnito às representações, assim como os preços “*para todas as bolsas*” eram igualmente elementos de uma mesma estratégia. Por outro lado ainda, além de tudo isso, era uma construção moderna. Com bom padrão de segurança e garantindo saídas rápidas, que reabilitava a solução da Geral em Bancada, que inovava a disposição com o novo Balcão, aumentando a lotação da ordem nobre sem formalmente a substituir, em simultâneo com a ampliação das varandas para lotações que nunca se tinham, proporcionalmente, atingido entre nós.

³⁵ FRANÇA, J. A., *A Arte em Portugal no Séc. XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, Vol. I, p.327 e N.275.

O êxito comercial que o teatro conseguiu, foi o coroamento de um plano bem gizado que assegurou lucros aos seus accionistas, que prestou importantes serviços ao Teatro e à vida cultural lisboeta e nacional e que, por solidez, qualidade técnica e construtiva, garantiu, até hoje, a sua sobrevivência enquanto infraestrutura cultural. Temos assim que, de novo, ainda que projectado por um português, é um teatro de raiz estrangeira que vai implantar-se e instituir-se em nova referência para o gosto, novo padrão para a exigência e novo modelo para a construção de teatros.

E, tal como os «Projectos Estrangeiros» que o antecederam, ao modelo sucederiam ecos, todos eles mais pálidos e mais fracos que o original.

A influência dos elementos de modernidade e conforto do Trindade, teriam uma grande repercussão sobre os teatros portugueses. Não só um novo padrão se estabelecia, como se repetiriam e copiariam muitos dos temas que ele tinha introduzido. Desde 1867, data da sua inauguração, até 1925, quando reabriu o último dos «Teatro do Ginásio», na sua última reconstrução depois do incêndio de 1921, a generalidade dos edifícios construídos ou reformulados, tinham sinais do modelo escolhido por Francisco Palha. O Avenida, em Lisboa (1888); o S. Luiz, também em Lisboa, (1894); o Luiza Todi, em Setúbal (1894); ou o Teatro Moderno, Lisboa, (1908). Mas também o Teatro Mousinho da Silveira, em Castelo de Vide (1900); o Pedro Nunes, em Álcacer do Sal (1895), o Esther de Carvalho, em Montemor-o-Velho (1900); ou ainda o Eduardo Brazão, do Bombarral (1921), todos replicavam de algum modo o teatro lisboeta.

3. «Projectos Estrangeiros» e Réplicas de Réplicas

Em face do que denominamos “Projectos Estrangeiros”, todos eles projectos singulares – em dimensão, em qualificação técnica, formal e artística, em inovação e impacto na opinião pública da época –, as restantes realizações, considerada a inexistência de técnicos e artistas capazes de criarem escola autóctone, tenderam sempre a reproduzir os modelos de que os seus autores tinham conhecimento directo, os tais “projectos estrangeiros” ou os seus derivados directos. Daí, por um sistema de sucessivas réplicas, por um duplo processo de imitação e simplificação, se tenham estabelecido as arquitecturas dos teatros secundários. Verifica-se, com efeito, a existência de uma grande pluralidade de autores de teatros que raramente tiveram ocasião de repetir abordagens ao tema, o que significa que não havia oportunidade de aprender com os erros e corrigi-los. Os conhecimentos por via erudita e teórica eram, por outro lado, naturalmente escassos e de difícil acesso. Como a capacidade de conhecimento de diversos teatros era tanto mais limitada em raio de visão quanto menor e menos importante era o teatro realizado, também

o saber do seu arquitecto ou construtor tendiam a ser menos eruditos, menos vastos e mais superficiais. Em consequência, a generalidade dos teatros portugueses foi concebida copiando modelos de teatros existentes num raio geográfico – e também técnico – progressivamente mais curto, podendo apenas reproduzir ecos de teatros menores que, por sua vez, eram já ecos de outros mais importantes...

Um exemplo notório deste processo é constituído pela verificação de que o Teatro de S. Carlos – um dos seminais «Projectos Estrangeiros» –, influenciou o Teatro de S. João (1796-98), assim como este influenciou o Teatro Diogo Bernardes (1893), de Ponte do Lima e este, por sua vez, influiu decisivamente no Teatro Valadares (1897-8), de Caminha... Isto é: existem sequências de transmissão de informação, aleatórias e ocasionais, caracterizadas, genericamente, por uma progressiva simplificação técnica e conceptual, normalmente acompanhada de redução de dimensões e de importância, desde um teatro de nível nacional até a um dos mais pequenos teatros locais.

4. *Filogenias Paralelas*

Alfred Kroeber³⁶, antropólogo americano da primeira metade do século XX, propôs um esquema gráfico de comparação entre a estrutura da filogenia cultural com a filogenia natural, biológica. Neste, representam-se duas árvores. Uma tem a forma tradicional das árvores: tronco a partir do qual se ramificam elementos sucessivos de dimensão cada vez menor. No outro, parece também ser uma árvore mas os ramos em vez de se subdividirem sucessivamente, reencontram-se interceptam-se, fundem-se, cruzam-se em novas formas onde só a aparência da árvore se mantém. Se é verdade que a antropologia desenvolveu muito e em sentidos diversos alguns destes conceitos, não deixa este esquema de ser válido e útil para o nosso propósito. De facto, no panorama dos teatros portugueses, o expectável não se verifica. Isto é, o cruzamento das diversas experiências, das diversas fontes, das diversas práticas em novas realidades mais elaboradas, mais ricas, mais diversas, geradoras de novas e mais adaptadas soluções às necessidades e objectivos dos promotores, dos actores, dos públicos, do país, limitam-se a ser, afinal, réplicas, réplicas de réplicas, e réplicas de réplicas de réplicas...

A razão e a fonte desse estado de coisas encontra a sua explicação na diversidade de autores dos respectivos projectos, pois que apesar de ser um tema de grande exigência técnica e especialização, observa-se que é

³⁶ KROEBER, Alfred L., *Antropology, race, language, culture, psychology, prehistory*, London, 1923.

preciso aproximarmo-nos dos finais do século XIX – exceptuando o caso de Giovanni Carlo Bibiena e do seu grupo, ainda no séc. XVIII – para encontrarmos alguém que esteja envolvido na construção de mais do que um único edifício deste tipo. E, como acontece ainda hoje, a encomenda não era distribuída porque um arquitecto tinha capacidade, conhecimento, mérito ou, simplesmente, experiência, para solucionar um determinado problema, mas sim por outros critérios. Proximidade, amizades, interesses, simples voluntarismo de alguém que se oferecia para realizar o projecto, eram os critérios de atribuição da concepção ou construção de um novo teatro. O certo é que um arquitecto ou construtor que tinha oportunidade de fazer um teatro, dificilmente voltava a repetir a experiência. Por conseguinte, não era possível estabelecer um capital de experiência pessoal que pudesse crescer, ser sucessivamente testado e refinado e, criando discípulos, pudesse ser transmitido. E isso – uma “escola” – não teve portanto, entre nós, possibilidade de existir.

A escassez de arquitectos com educação formal ou erudita, nomeadamente neste campo, acrescida da ausência de formação empírica ou profissional, gerou, inevitavelmente, a ausência de um núcleo, de um corpo que constituiria uma base de conhecimentos e recursos susceptíveis de serem utilizados quando este tipo de programa tinha de ser enfrentado. Em consequência, sempre que se colocava a necessidade de realizar um novo teatro, o indigitado construtor, fosse Arquitecto, Engenheiro, Condutor de Obras Públicas, Mestre de Obras, ou nem isso, visitava o, ou os, casos mais próximos, e recordava os teatros de seu directo conhecimento, reproduzindo algo de muito aproximado, adaptando-o simplesmente – as questões teóricas ou estilísticas nem se colocavam! – ao caso concreto. Daqui resulta que também os teatros – repercutindo aliás uma situação mais geral da arquitectura portuguesa – sejam também uma história de «obras» e não uma história de «arquitectos».

Obviamente que foram arquitectos quem realizou os casos mais importantes. E arquitectos estrangeiros ou estrangeirados, sobretudo nos primeiros tempos. Pessoas como Giovanni Carlo Bibiena (Ópera de Salvaterra, 1753; Ópera do Tejo, 1753-55; Ópera da Ajuda, 1762), Petrónio Mazzoni (Teatro da Rua dos Condes (I), 1756-65), Vincenzo Mazzoneschi (S. João (I) (1796-98), Fortunato Lodi (Laranjeiras, 1842-3 e D. Maria II, 1842-46). E estrangeirados ou aculturados como Inácio de Oliveira Bernardes (Teatro de Queluz, 1769), Simão Caetano Nunes (Teatro da Graça, 1767; e Teatro do Salitre, 1782), ou José da Costa e Silva (S. Carlos, 1792-3). O dominante, porém, é a atomização dos autores e intervenientes. E há de tudo: Arquitectos, Engenheiros, Condutores de Obras Públicas, Maquinistas Teatrais, Construtores Cívicos, Mestres de Obras... E nos teatros secundários – afinal a maioria – além de uma multidão de desconhecidos, encontram-se como autores gente com os mais diversos interesses e aptidões a fornecerem

“os riscos” ou “as indicações”. Gente com evidentes qualificações, tais como “*empregado publico e jornalista*”³⁷, “*escrivão da Fazenda*”³⁸, “*distinto amador de arte e em especial do teatro...*”³⁹, “*negociante de panos*”⁴⁰, e até mesmo um “*médico em Almodovar*”⁴¹. A fragmentação das autorias domina e os nomes sucedem-se sem que se pudesse gerar um grupo de profissionais, de especialistas, de pessoas rodadas na construção de múltiplos teatros, capazes de capitalizar as sucessivas experiências, para desenvolver estratégias e técnicas pessoais, estabelecer reflexão e, com os seus seguidores, gerar “escola” e cultura própria, capaz de produzir genealogias autónomas e individualizáveis.

Em consequência deste panorama geral a árvore dos teatros históricos portugueses não é uma, mas sim quatro, com raízes diferentes, em cada um dos «Projectos Estrangeiros». Nascidas em momentos diferentes cresceram em paralelo, mantendo-se os seus desenvolvimentos como simples sucessão, sem que se tenham gerado cruzamentos e hibridações com as árvores próximas, mantendo, impávidamente, a suas linhagem sem enriquecimento e progresso. Sem miscigenação, sem reflexão e sem resolver os novos desafios, sem criar experiência própria, saber próprio, formar escola e desenvolver linhas de síntese e experimentação, o resultado acabou resumido a réplicas de réplicas, ecos de ecos, cada vez mais longe do original, cada vez mais apagados e débeis...

³⁷ Teatro da Alegria II, Lisboa, 1890.

³⁸ Teatro Gil Vicente, Peniche, 1891.

³⁹ Teatro Arrudense, Arruda dos Vinhos, 1901.

⁴⁰ Teatro de D. Luiz, Coimbra, 1861.

⁴¹ Teatro Recreativo Almodovarense, 1858.

Imagens:



Figura 1: Gravura da ruínas da Opera do Tejo, com desenho de MM. Paris e Pedegache, gravadas por Le Bas, Paris, 1757.

Fonte: MNAA, Inv.915.



Figura 2: Exterior do Teatro Nacional de S. Carlos, Lisboa.

Fonte: Foto do autor.



Figura 3: Gravura do Projecto de Fortunato Lodi para o Teatro de D. Maria II.
Fonte: GUIGL. P.A., (gravador), “Lith. De M. L. da C.tª, M. R. dos M.tes nº12, Lx” (editor).
– BN, Gabinete de Estampas.

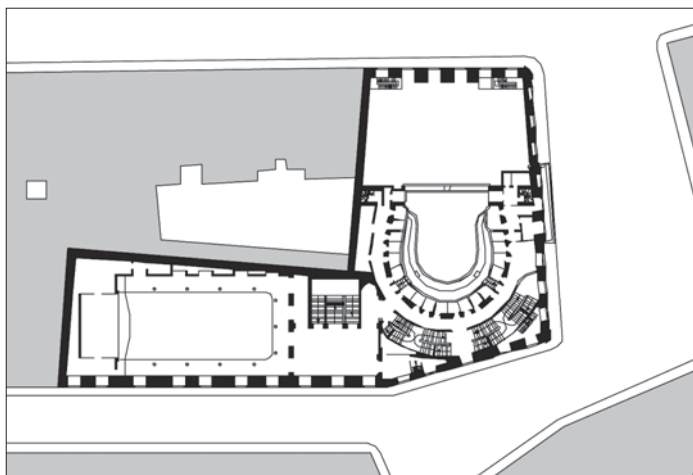


Figura 4: Planta do Piso da 1ª ordem de Camarotes do Teatro da Trindade.
Fonte: Reconstituição do autor.



Figura 5: “Árvore da filogenia cultural”
Fonte: KROEBER, Alfred, L., *Antropology: race, language, culture, psychology, prehistory*, London, 1923.

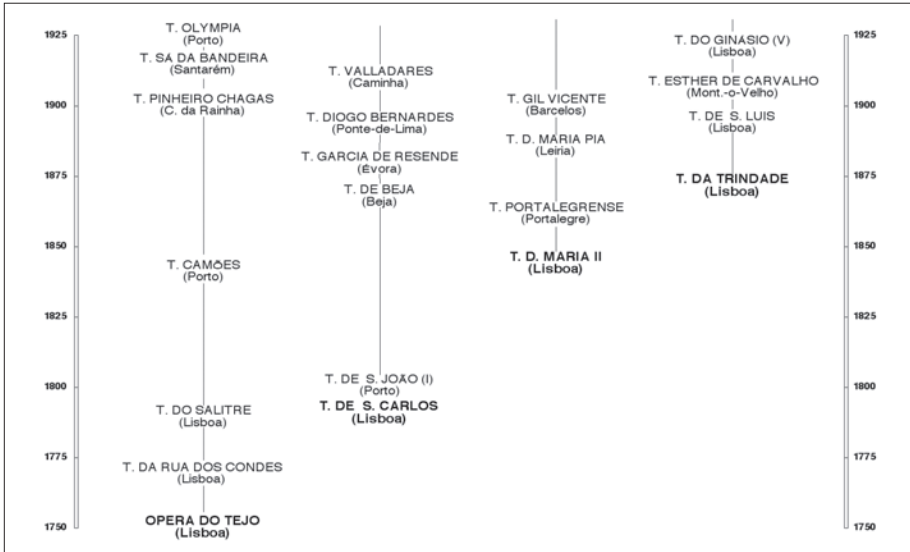


Figura 6: Esquema dos quatro filões dos teatros portugueses

Fonte: Original do autor

O espaço teatral e a condição do espectador¹

Vítor Moura

Universidade do Minho

1. Introdução

Diz um antigo ditado chinês que quando o sábio aponta para a lua, o tolo olha para o seu dedo. Este texto propõe-se fazer exactamente o mesmo: olhar para o dedo que aponta. Assumirei, autorizado pela etimologia, que todos os teatros – e mais especificamente a secção de auditório dos teatros – funcionam como *dispositivos apontadores*, tendo em conta a vasta gama de *estratégias*, arquitectónicas e não só, que foram desenvolvidas ao longo da História com vista, precisamente, a esse *apontar*. Assim, proponho-me investigar esta função de direcção da atenção ou, para regressar à etimologia da própria palavra “*theatron*”, inquirir sobre aquilo que torna os teatros estruturas arquitectónicas particularmente eficientes em “dar a ver” ou em “fazer-nos ver”.

Neste contexto, “ver” pode muito bem possuir quer um sentido transitivo quer um sentido intransitivo. Começemos pelo segundo. Cuidadosamente colocado dentro de tais espaços, o espectador está predisposto, antes de tudo, a observar. “Predisposição”, aqui, sugere também um duplo sentido: literalmente, a disposição/deposição do espectador num espaço vectorizado e a disposição/atitude para a observação. Mesmo quando ainda não existe “nada” para ver, esta predisposição condu-lo à observação do espaço que o rodeia. Os outros espectadores tornam-se objecto do seu exame. O próprio edifício torna-se num tal objecto e não é certamente trivial o facto de os teatros ocidentais terem competido com as igrejas como constituindo oportunidades privilegiadas para a exibição do virtuosismo arquitectónico da sua época, catálogos de possibilidades arquitectónicas. De um modo semelhante a qualquer templo religioso, o teatro *qua* edifício aceita e reconhece o papel de receptáculo da contemplação.

¹ Este texto foi escrito na Universidade de Wisconsin-Madison (EUA), sob o patrocínio da Fundação Fulbright e da Fundação para a Ciência e Tecnologia (bolsa de doutoramento PRAXIS XXI/BD/19778/99).

E não será preciso muito para transformar o próprio edifício num putativo – ou propedêutico – alvo de tal percepção atenta. Antes de começar o espectáculo, por assim dizer, ou antes que a experiência litúrgica tome conta do crente, é o mero acto de observar que toma prioridade sobre o resto. (As notas do programa podem ser particularmente úteis nesta fase, providenciando um *abrigo seguro* àqueles que ficam cansados da voluta de olhares e procuram refúgio na sua leitura, tentando abstrair da excitação que os rodeia.)

Em segundo lugar, existe o aspecto transitivo de “ver” e o modo como os teatros dirigem a atenção dos espectadores para o palco. Certa tarde, sentado no anfiteatro grego de Éfeso, na Turquia, olhei por sobre o palco para admirar a paisagem que estava, por assim dizer, a ser-me apresentada. Apercebi-me, então, de que o impacto daquela vista sobre o observador circunstancial derivava não apenas da sua beleza mas principalmente do facto de estar a ser observada a partir de um *theatron*, ou seja, literalmente, de um “lugar para olhar”. Supus então que, se a mesma paisagem fosse observada daquele mesmo ponto mas na ausência do anfiteatro, a sua recepção teria sido inteiramente diversa. A questão, claro, é *por que é que isto acontece*.

Ao tentar reunir elementos que possam trabalhar em conjunto como diferentes itens de uma resposta a tal questão, irei utilizar a noção de “energia” ou “espaço energizado” proposta por Iain Mackintosh e desenvolvida por Gay McCauley². No entanto, não irei utilizar esta noção num sentido metafórico. Quero elaborar sobre a tese de que existe, *de facto*, energia *real* que é segregada e depositada em qualquer auditório teatral e de que tal energia constitui uma qualidade superveniente³ à estrutura física que acomoda o espectador.

Para tal, este trabalho deveria ser dividido em duas secções diferentes. Uma que reconhecesse as características arquitectónicas dos auditórios através da História, e o modo como os arquitectos foram aprendendo a dirigir, convenientemente, o olhar ou a audição do espectador através de tais características. Uma segunda secção deveria lidar com a montagem do auditório como uma espécie de “campo de forças” a somar aos elementos arquitectónicos anteriormente escrutinados. Dito de outro modo, lidar

² Cf. Gay Mcauley, *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, Ann Arbor: Michigan University Press, 1999, p. 60.

³ As qualidades supervenientes são aquelas que são inseparáveis das restantes propriedades de um objecto. A cor vermelha, por exemplo, não se qualifica como propriedade superveniente porque duas coisas podem ser idênticas embora uma seja vermelha e a outra não. A “beleza”, porém, constitui uma qualidade superveniente uma vez que não podemos afirmar que duas coisas sejam idênticas embora uma seja bela e a outra não. A beleza plasma-se sobre todas as restantes propriedades do objecto. A cor vermelha, não.

com o modo como a função superveniente de “dar a ver” do auditório se manifesta *sempre*, independentemente das diferentes soluções arquitectónicas ou *infra-estruturais*.

Dados os limites deste texto, irei concentrar-me na segunda parte desse projecto maior. E é neste âmbito que a noção de *energia* se revela particularmente útil. A produção de energia requer tensão e a tensão requer pólos opostos ou atitudes divergentes. Tomarei como ponto de partida, a ser explicitado, que qualquer auditório visto como *espaço energizado* deriva a sua energia de uma rede complexa de *confrontações* e de *expectativas* a distintos níveis, tanto simbólicos como reais. A minha intenção será, então, a de argumentar em favor da relevância de tais *confrontações* e *expectativas*. Subjacente estará a possibilidade de ligar esta rede de energia à inesperada intensificação da paisagem de Éfeso.

2. *Confrontações*

O espaço aberto

Os teatros, por mais pequenos que sejam, são espaços abertos. Tal acontece, basicamente, porque pelo menos uma parte daquilo que os constitui se encontra aberto para exibição. O espaço aberto estava originariamente ligado à ameaça, ao perigo e ao risco. Uma das raízes etimológicas da palavra “mal” é “aberto”⁴. Estar no aberto é estar exposto e a antecipação de estar vulnerável constitui, seguramente, um aspecto importante do “medo do palco”. A partir da zona relativamente mais pequena do palco, qualquer auditório – e em particular auditórios escurecidos – podem surgir como territórios hostis, e as descrições das reacções dos actores perante os seus distintos públicos estão repletas de metáforas guerreiras⁵. A agressividade na relação entre espectador e actor é uma característica do teatro. O espaço aberto é “como uma folha branca de papel sobre o qual pode ser imposto um sentido”⁶ e é admissível que, muito frequentemente, o público surja como tal ao actor: uma folha em branco pronta a ser trabalhada. Contudo, e igualmente com elevada frequência, a transmissão de sentido não é uma tarefa fácil e o risco de se ser mal entendido encontra-se sempre presente. Portanto, o actor está *em risco* de duas formas: tanto literalmente em

⁴ Cf. Y. Tuan, *Space and Place, The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977, p.54.

⁵ Cf. McAuley, p.261; Paul Claudel, por exemplo, referia-se ao seu público como “aquela enorme mandíbula aberta para nos engolir”.

⁶ Tuan, 1977: 54.

risco, porque se trata de um corpo vulnerável exposto ao exame militante do olhar do espectador, como também porque toda a sua intenção de comunicação pode, subitamente, entrar em colapso

O *risco*, porém, não é um exclusivo do actor. Há uma longa história de teatros que arderam e das inúmeras vítimas que fizeram, e outra feita a partir dos assassinios famosos que tiveram lugar em diferentes tipos de auditórios. São muitos os filmes e os romances que exploraram, igualmente, o tema do assassinato no teatro, nomeadamente, nos auditórios e durante uma representação ou interpretação. Isto acontece não só porque os teatros constituem, sob muitas formas, *câmaras de ressonância* perfeitas, mas também porque existe, realmente, algo de intrinsecamente arriscado no facto de todos se encontrarem mais ou menos expostos à contemplação pública e de estarem confinados dentro de lugares *cercados*.

Em línguas como o Alemão, “estar em risco” [“*Wagnis*”] e “ser julgado” ou “estar sobre a balança” [“*Waage*”] possuem raízes etimológicas comuns⁷ e esta ligação também se torna evidente na relação entre actores e espectadores. De facto, os teatros são excelentes *salas de exame* e o público está cada vez mais interessado em avaliar uma interpretação do que em experimentar sentido. O “olhar avaliativo” torna-se, assim, um componente significativo da observação do espectador e também isso marca vividamente a *confrontação* entre ele e o actor.

O público controlado

Todo o auditório de teatro funciona como um poderoso “olha aqui” e parece, portanto, intrigante, que um tal ambiente sobre-determinante tenha de depender, para o seu funcionamento correcto, do seu próprio “desaparecimento”. Isto é – e com a provável excepção daqueles períodos históricos em que o *espectáculo* que realmente interessava tinha lugar no próprio auditório, e não no palco⁸ –, o poder do auditório assenta no modo como desaparece como referência visual para o espectador e assume a função de direccionar a sua atenção para um espaço heterogéneo, apesar de contíguo ou mesmo, em alguns casos, um espaço que penetra o próprio espaço do público. Assim sendo, o seu papel activo consiste em produzir a “passividade” específica do espectador⁹. Apaziguar a turbulência causada pela energia da audiência é muitas vezes difícil

⁷ Sobre a importância desta ligação, cf. M. Heidegger, “Para quê poetas”, in *Caminhos de Floresta*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

⁸ Cf. M. Carlson, *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*, Ithaca: Cornell University Press, 1989: 140.

⁹ Cf. McAuley, 1999: 59.

e também isso produz tensão. Para neutralizar, ou antes, para melhor reciclar a energia potencialmente perturbadora que deriva naturalmente de uma multidão heterogênea de indivíduos literalmente encostados uns aos outros, é necessária uma energia ainda maior. As convenções sociais e o simples poder do que está a ser representado ou interpretado sobre o palco são parte dessa energia. Mas as características arquitectónicas do teatro são igualmente essenciais para esse controlo uma vez que, em larga medida “é o próprio edifício do teatro (...) que constrói o público como público”¹⁰. A segregação dos espectadores no interior do teatro através de entradas separadas para os seus vários segmentos, diferentes lances de escadas inacessíveis entre si, e todas as barreiras físicas que demarcam os vários públicos que constituem o público, não constituem apenas uma tendência histórica orientada em função da classe social. Deve ser também vista como uma forma de absorver ou atenuar parte da energia (a energia acústica, por exemplo) que é necessariamente gerada por uma multidão encerrada num ambiente mais ou menos claustrofóbico. A tensão entre esta energia condensada mas controlada e aquela que deriva da soma de todas as forças unidas para manter o público sob controlo é muito poderosa. De uma resolução apropriada desta tensão provêm muitas das razões que explicam o sucesso de um espectáculo.

A projecção cinestésica

Vários autores empregam as noções de energia e de dinâmica nas suas interpretações do espaço. Yi-Fu Tuan, por exemplo, menciona o modo como a mera presença do actor envolve já “uma sensação de acção iminente, carregando o espaço com uma potência tensa”¹¹. Incapaz de emular completamente o movimento do actor, o espectador encontra-se, no entanto, numa boa posição para melhor se aperceber do *espaço* enquanto sensação muscular ou cinestésica. Com efeito, ele está, em primeiro lugar, ciente da diferença entre duas cinestésias – a sua e a do actor – e, portanto, da existência de dois *espaços* heterogêneos que partilham o interior do teatro: o espaço maioritariamente imóvel do auditório e o espaço móvel sobre o palco. Uma diferença em cinestesia é uma diferença na sensação de espaço mas é também uma diferença de “níveis de energia”: “o espaço dos espectadores está menos carregado de energia palpitante do que o espaço experimentado pelos intérpretes”¹². O contraste entre um espaço

¹⁰ McAuley, 1999: 275.

¹¹ Y. Tuan, “Enacting Space”, in Counsel. e Wolf, eds., *Performance Analysis*, Routledge, 2001, p.160.

¹² Tuan, 2001: 160.

composto por corpos móveis e um espaço de espectadores mais ou menos imóveis é evidente e promove uma espécie de *osmose* de níveis de *energia* entre o palco e o auditório. Trata-se, para ser mais preciso, de uma *condição de sentido* para o espectáculo. Sem uma certa demarcação entre o intérprete e o espectador (da qual a distinção cinestésica é uma parte essencial) “a oscilação de estímulo e resposta entre o apresentador e aquele a quem é apresentado”¹³ não ocorreria. Constitui, portanto, uma condição de se ser espectador que o observador se torne consciente da *inércia* inerente à sua situação no auditório. Esta inércia é uma condição necessária do *olhar* e é por causa dessa imobilidade por relação ao intérprete que, “comparados com os intérpretes, os espectadores estão mais completamente conscientes do global padrão visual de espaço”¹⁴. A capacidade que o espectador possui para se aperceber do espaço da performance enquanto “padrão visual” equivale à forma como o actor é capaz de “produzir” espaço como sensação cinestésica, tanto para si próprio como para o espectador, e mesmo que as suas possibilidades de movimentação se mantenham apenas como meras potencialidades.

Se seguirmos a equação que Tuan faz entre espaço e sensação cinestésica, então deveríamos também interpretar os métodos tradicionais de demarcação do *interior* e do *exterior* dos teatros, ou seja, a demarcação entre o espaço performativo e o espaço *real*, como formas de *desacelerar* o espectador, instigando nele, desde que entra no edifício, a manifestação de uma diferente percepção do seu próprio espaço. Os lóbis de entrada, as escadarias, o empregado que pede ao espectador mais impetuoso que lhe mostre o bilhete, até mesmo a configuração habitual do auditório com todos os tipos de obstáculos à livre movimentação (filas de cadeiras, anfiteatros íngremes e multinivelados, etc.), todos estes factores contribuem para a retenção do espectador e para a redução da sua *energia* cinestésica, transferindo-o, literalmente, para um espaço diferente. Convenientemente *encaixado* no interior de um espaço lotado, o espectador projecta, então, para o palco a sua necessidade de movimento. Mais do que a sua passividade é o facto de o espectador *precisar* de actividade cinestésica que ajuda a explicar a eventual empatia com o que se vai passar no palco.

Interior e exterior

Esta relação cinestésica entre o espectador e o intérprete, ou seja, esta transposição para o palco da necessidade de se mover, sentida de dentro

¹³ Bernard Beckerman, citado por McAuley, 1999: 276.

¹⁴ Tuan, 2001: 160.

de um espaço lotado e apertado, constitui, ela mesma, uma condição para uma maior identificação com a personagem e, portanto, uma porção, ainda não identificada, da *catarse*, se aceitarmos a definição aristotélica do teatro.

As noções de “fronteira”, “limiar” ou “limite” tornam-se, portanto, frequentes sempre que é abordado o papel do espaço no teatro. É provável que nenhuma outra forma de arte tenha mais insistentemente investigado as causas e consequências, éticas, políticas, sociais ou estéticas, da simples separação entre dimensões heterogêneas. Talvez porque a heterogeneidade como condição de possibilidade da arte não seja tão clara no teatro como noutros gêneros artísticos. A pintura, a música, a literatura e mesmo o cinema dependem claramente da distinção entre o *mundo* artístico e o mundo quotidiano. No caso do teatro, porém, aquela *membrana* é muito mais fugidia. O facto de todas as características da vida quotidiana poderem ser replicadas cenicamente torna ainda mais premente a tarefa de diferenciar o mundo do público do mundo do espectáculo. Nesse sentido, foram criados, ao longo da história, inúmeros mecanismos. A sucessão de lóbis e espaços adjacentes que vão paulatinamente introduzindo o espectador no interior do teatro numa espécie de percurso iniciático, o enquadramento do palco pelo proscénio, a cortina do palco, os bastidores inacessíveis, a “green room” dos teatros anglo-saxónicos, única sala onde o convívio entre actores e espectadores é “autorizado” como numa espécie de câmara de descompressão a meio caminho entre os dois universos. Tudo marcas físicas de segregação que ajudam à tarefa de diferenciação simbólica entre as duas dimensões.

Dada a tendência tradicional para a arte se tornar objecto da sua própria actividade, não é estranho que o tema do interior/exterior e a insistência do papel dos *limites* se tornasse num importante *Leitmotiv* da história do teatro. Tal foi, em primeiro lugar, explorado através das distinções básicas entre a condição masculina e a feminina, às quais se juntou a distinção correlativa entre o espaço público, o político, a esfera exterior dos negócios e da guerra, e o espaço da família, o *lar*, o interior (note-se, por exemplo, como a palavra grega para “esposa”, *dâmar* derivava de *dam* (casa) e de *-ar* (arranjar)).

O teatro clássico apresenta uma sucessão de exemplos do que acontece quando as fronteiras são transgredidas e as dimensões do interior e do exterior são confundidas. Antígona, Medeia, Ifigénia, Elektra, são personagens que assumem dimensões trágicas quando o seu *lugar* é, de algum modo, *perfurado* e elas são arrastadas para *fora*, sendo forçadas a uma atitude política. Todas elas aspiram ao regresso a uma esfera espacial interior, resguardada, mas que foi estilhaçada e se encontra, doravante, inacessível.

Se tomarmos em conta a configuração aberta do anfiteatro grego, podemos quase pressentir a empatia do espectador com o desejo da personagem. Expostos, tanto a personagem como o seu espectador são

conduzidos a uma percepção mais lúcida da falta de um ambiente protector e resguardado. E podemos ainda acrescentar que os próprios actores se encontram predispostos à empatia com as personagens que interpretam, dada a sobre-exposição dos seus corpos à mercê do público concentrado.

Séculos depois, a transformação das condições físicas do edifício teatral suscita um outro género de empatia e um outro tipo de personagens. Tome-se o exemplo das peças do naturalismo oitocentista e, mais concretamente, o caso de *Hedda Gabler*. Na peça de Ibsen, não é o desejo de regressar a casa mas antes a claustrofobia que impulsiona a protagonista. Não é a saudade de casa mas a náusea de estar em casa. A sua situação é enfatizada pela fenomenologia particular da situação do espectador no interior do auditório oitocentista. Mantido na sua *célula* atravancada e às escuras, sentado numa cadeira estreita desenhada para manter a sua atenção sem distrações e dirigida para o palco, ou encurralado num camarote apertado, sob uma atmosfera densa e sobreaquecida, o espectador do século XIX estaria (literalmente) posicionado para entender melhor a ansiedade de Hedda Gabler do que a agorafobia de Antígona. A empatia fenomenológica (nomeadamente, a cinestésica) entre o espectador e a personagem repete-se aqui, ligando o condicionamento específico do corpo do espectador ao desassossego neurótico de Hedda. Os próprios actores participam da empatia com este desassossego. Mantidos numa caixa demasiado iluminada e sob uma vigilância tão pesada que cada um dos seus gestos acaba por se tornar simbólico (a quarta parede é a que mais contribui para esta *claustrofobia*), os actores vivem também esta necessidade de espaço aberto. Em certo sentido, todos sentem o mesmo desconforto.

O espaço de representação, e mais ainda o espaço de onde se observa a representação, devem ser assim analisados no modo como condicionam a própria escrita teatral ou como são nela, em certa medida, emulados. Nesse sentido, *Hedda Gabler* funciona como um notável contraponto às heroínas clássicas. Do princípio ao fim da peça, a narrativa vai confinando Hedda a um espaço cada vez mais diminuto: de uma viagem de seis meses pela Europa até à Vila do marido, da sala de estar ao quarto interior onde acabará por suicidar-se. Significativamente, Hedda gostaria que o marido se dedicasse à política. Ao contrário da heroína clássica, para quem a actividade política é forçada e causa de consequências trágicas, a personagem de Ibsen vê na política, e na exposição social que ela traz consigo, uma saída da sua prisão¹⁵.

¹⁵ Também significativo é o modo como Hedda recusa qualquer referência à sua mais do que provável gravidez. Para a heroína clássica, a casa era justamente – como afirma a Chrysothemis de Hofmannsthal – o “cheiro dos bebés”. Hedda, pelo contrário, não pretende nenhuma dessas “responsabilidades” e sente-se abafada numa casa que cheira “a lavanda e a pétalas secas de rosa”.

Fluxos de informação

Henri Lefebvre explora, igualmente, a noção de espaço como dissipação de energia. Apesar de alertar para o possível reducionismo, este autor aceita a hipótese do espaço como produto de uma energia, proposta por Fred Boyle¹⁶. Todo e qualquer organismo é um “recipiente e reservatório de energias massivas”¹⁷ e uma parte significativa desta energia consiste em informação. A acumulação de energia tem de ser descarregada periodicamente e o espaço funciona como “o meio no qual a energia é gasta, difundida e dissipada”¹⁸. Ora, as representações teatrais constituem um fluxo muito denso de informação. Na ausência de mecanismos como o enquadramento variável do cinema¹⁹, por exemplo, o espectador tem de determinar por si só o que é mais relevante em cada cena. Isto torna a experiência do espectador de teatro muito mais *privada* do que a do cinéfilo. Estudos experimentais²⁰ mostraram o quão idiossincrática pode ser a percepção de um espectáculo de teatro, diferindo consideravelmente a frequência com que cada espectador *varre* o palco com o olhar ou a duração das suas fixações visuais. O carácter extremamente individual desta experiência torna-a especialmente intensa. Não apenas porque é cognitivamente mais exigente mas porque cada espectador irá aperceber-se do significado de cada cena com o seu *tempo* específico. A unificação da experiência de todos os membros do público constitui, assim, uma das mais intimidadoras tarefas a cargo de qualquer intérprete.

Se aceitarmos a equação de Lefebvre entre recepção de informação e energia, então poderemos concluir que cada espectador possui um nível de energia específico. Cada um pode aperceber-se de tal, sempre que notar que a sua reacção aos acontecimentos sobre o palco é diversa da dos outros espectadores, nomeadamente, porque se encontra *dessincronizado* em relação a eles, porque não ri no momento em que todos os outros o fazem, por exemplo. Esta consciência súbita da minha idiossincrasia como espectador pode ter várias implicações. Defendo que elas são, fundamentalmente, as seguintes: ou (a) um desejo de se entregar à sua

¹⁶ H. Lefebvre, *The production of space*, traduzido por Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell, 1991, p. 13.

¹⁷ Lefebvre, 1991: 178.

¹⁸ Lefebvre, 1991: 180.

¹⁹ O enquadramento variável do cinema subdivide-se em três mecanismos formais de domínio sobre a atenção do espectador: a *indexação* (“indexing”), no qual a câmara imita o acto de apontar ao aproximar-se ostensivamente de um objecto; a *exclusão* (“bracketing”), pelo qual se indica – ao aproximar a câmara de um objecto, por exemplo – quais os elementos de cena que devem ser considerados e quais os que não são tão relevantes; e a capacidade de mudar a escala dos objectos (“scaling”), tornando-os maiores ou menores no decurso de um take.

²⁰ Cf. McAuley, 1999: 272.

experiência pessoal, *separando-se* do resto do público; ou (b) o desejo de emular o resto do público, tornando a minha experiência mais próxima do padrão comum. Quer siga uma quer opte pela outra, o espectador sente uma certa tensão, uma certa necessidade de se *definir*, e esta tensão é, de novo, energia. A sua acumulação pode mesmo atingir níveis insuportáveis, o que se reflecte nos confrontos frequentes entre aqueles que, no final, aplaudem e aqueles que apupam um dado espectáculo. Tais reacções não são apenas dirigidas ao espectáculo que acaba de terminar mas destinam-se também aos outros membros do público.

A especificidade da experiência do *observador* contrasta, por outro lado, com o carácter mais *comunitário* da experiência do *ouvinte*. Enquanto escutamos, participamos do termo “audiência”. Note-se, porém, que não existe nenhum substantivo colectivo no singular que englobe a nossa experiência enquanto “observadores”. A linguagem sugere, assim, que o acto de escutar constitui uma experiência partilhável e comunitária, ao passo que o acto de olhar apenas pode ser individual²¹.

A justaposição destas duas capacidades cognitivas também deve ser entendida como uma fonte da tensão e da energia que envolvem o espectador. A informação áudio é imposta em comum a todo o público e é principalmente sobre ela que pode ser alcançado o consenso crítico relativamente a um espectáculo. A *captação* da informação visual, no entanto, está em larga medida dependente das *escolhas* do espectador. Enquanto ouve exactamente as mesmas entradas de texto que os seus parceiros de plateia, ele pode decidir prestar atenção a uma secção do palco que não é directamente relevante para a acção em curso. Pode estar interessado num actor em particular, ou pode ter acesso visual apenas a uma parte do palco, devido a toda a espécie de interferências visuais possíveis (o espectador alto sentado à sua frente, por exemplo). A contrária, porém, não parece verdadeira. O espectador não pode centrar a sua atenção na porção relevante do palco e estar concentrado apenas numa secção do discurso do actor, a não ser que consideremos o caso absurdo de espectadores que apenas podem captar uma secção do espectro sonoro. Nesse caso, teríamos também de considerar o exemplo de espectadores cegos. Contudo, e uma vez que a grande maioria das peças de teatro visa apelar a ambos os sentidos, devemos restringir-nos aos impedimentos circunstanciais. Os obstáculos auditivos são diferentes dos obstáculos visuais. Não são tão selectivos. E quando são circunstanciais, se afectam um dos espectadores, então normalmente afectam muitos outros. Cada espectador pode, portanto, tornar-se ciente da especificidade da sua situação: simultaneamente, um

²¹ Cf. McAuley, 1999: 251.

membro de uma comunidade (auditiva) e um colector individual de informação (visual), dentro dessa mesma comunidade.

Obviamente, os encenadores modernos aprenderam a dirigir a atenção do espectador através do uso da tecnologia, nomeadamente, pelo uso de instrumentos de controlo da luz. Numa espécie de emulação do tipo de enquadramento variável desenvolvido pelo cinema, foram experimentadas algumas tecnologias, tentando alcançar um domínio da atenção visual do espectador tão eficaz como o controlo cinematográfico. Para além do uso do foco de luz, poderia considerar-se a hipótese de espelhos que ampliassem certos detalhes da encenação, ou cortinas móveis preparadas mecanicamente para reenquadrar a acção e dirigir o olhar do espectador para os aspectos mais salientes; palcos rotativos que fossem capazes de trazer para mais perto do público as personagens mais importantes em cada cena, etc. Mas é evidente que tais mecanismos se tornariam, eles mesmos, uma grande distração²², para além de esteticamente desagradáveis. Mesmo o uso do foco de luz sobre o palco é pouco frequente na prática teatral contemporânea. Trata-se de uma forma algo *indolente* de conduzir o público para os elementos visuais relevantes. Mais ainda: não constitui uma condição necessária para a prática teatral, e se atendermos ao modo mais geral e básico de representação, é claro que o foco de luz não faz parte das suas características essenciais.

Por outro lado, ainda que a iluminação, o discurso, ou a confluência dos olhares dos outros intérpretes ou espectadores, pudessem ser bastante eficazes a *sugerir qual o foco de atenção* – i.e., aquilo para que se *deve* estar a olhar –, permaneceria sempre a possibilidade (de uma forma que não existe no cinema, por exemplo) de o espectador divergir do ponto focal pretendido e insistir em olhar para *outro lado*. Esta possibilidade – mesmo que não utilizada – garante-lhe a capacidade de construir uma versão muito pessoal da peça. A difusão geral do discurso oral garante a ligação do espectador ao núcleo diegético da peça. Mas a capacidade de *ilustrar* esse núcleo de acordo com as suas escolhas visuais continua lá. Apesar de eu não ser capaz de ouvir aquilo que os outros também não são capazes de ouvir, posso atender a partes do palco que se encontram, por assim dizer, despojadas de atenção. A consciência da minha capacidade de construir, deste modo, uma experiência estética única (ao notar a tensão entre aquilo *para que deveria estar a olhar*, se estivesse a seguir estritamente o fio do discurso, e aquilo a que decidi dar atenção, a capacidade para resistir ao óbvio) torna-se um componente importante do apelo teatral. (Qualquer instrumento tecnológico que restringisse esta possibilidade constituiria, na minha opinião, um erro grave.)

²² Para uma comparação entre a acuidade visual no cinema e no teatro, cf. N. Carroll, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p.86.

Esta discrepância *sinestésica* entre a imagem e o som deve ser, portanto, adicionada à tensão, já mencionada, entre a minha construção individual do sentido visual e o restante público. Trata-se, de certo modo, de uma espécie de *luta* política.

De notar que na maioria dos teatros, desde o anfiteatro grego até à galeria em forma de ferradura do teatro à italiana, a audição foi sempre privilegiada em relação à visão. Das filas mais recuadas do anfiteatro de Éfeso, por exemplo, é quase impossível distinguir a expressão do actor. A acústica, porém, revela-se sempre impecável. Os obstáculos à visão abundam nos teatros à italiana. Mas o som difunde-se por toda a sala. É interessante que um espaço construído para “nos dar a ver” se torne também um espaço que reconhece o facto de a comunidade dos espectadores se formar mais facilmente a partir da audição do que a partir da visão.

Olhares cruzados

Ora, se os teatros são lugares desenhados para “nos dar a ver”, deve ser assumido que uma tal predisposição não se esgotará no olhar do espectador sobre o palco. Os teatros também se constituem como redes de olhares que se cruzam de muitas formas. Tais redes caracterizam-se pelo facto de cada um desses olhares poder ser devolvido. A consciência, por parte de cada espectador, dessa possibilidade, constitui igualmente, para o *observador potencialmente observado*, mais uma fonte de tensão e *confrontação* específicas do teatro.

Como podemos discriminar esta rede de olhares? Existe, em primeiro lugar, o olhar espectador/actor, o “olhar primário”²³, com o seu já mencionado escopo de avaliação e comparação. Mas é também claro que o melhor lugar para observar qualquer um dos espectadores é a partir do palco. Os actores têm a possibilidade de devolver o olhar do espectador e com ela a oportunidade de inverter, momentaneamente, as posições de contemplador e contemplado através de um “olhar secundário”. Quando a estética naturalista e a sacralização wagneriana do drama musical ditaram o princípio da “quarta parede”, o escurecimento dos auditórios – relutantemente aceite pelos teatros londrinos apenas após a Primeira Guerra – foi visto pela maioria dos actores como tendo representado uma perda significativa da *efervescência* que deriva da circunstância de o sorriso falso do actor, ou as suas lágrimas forjadas, poderem deparar com a expressão *autêntica* do espectador. O espectáculo teatral enquanto *co-produção* entre o presentacional, o ficcional mas também a realidade

²³ McAuley, 1999: 259.

social que o envolve, via-se, em larga medida, amputado deste terceiro factor. Mas não seria apenas o actor a lamentar a perda de uma sensação de comunicação directa com o espectador e de um meio eficaz de monitorização e regulação da sua própria *performance*. Ao próprio espectador era, com esse escurecimento, retirada a “tensão moral”²⁴ que é activada com a súbita consciência de que o Rei Lear está *de facto* a devolver-me o olhar. A impressão segundo a qual o teatro é a activação de uma terceira dimensão entre a realidade e a ficção iria, portanto, sair prejudicada com o menosprezo deste “olhar secundário”.

Existe, obviamente, uma terceira espécie de olhar, aquele que é trocado entre os próprios espectadores. E também esse foi seriamente reduzido pelo escurecimento da plateia durante as representações. O tipo de tensão despertado por um tal olhar é muitas vezes de natureza sexual²⁵ mas algo deve ser dito estritamente sobre o facto de parte da condição de se ser espectador ser a de alguém que observa, sabendo estar também a ser observado. Isto cria um tipo específico de olhar, uma observação algo tensa e uma troca complexa entre a necessidade de manter o foco de atenção e a distração inerente à consciência de se ser, igualmente, objecto de atenção. Multipliquem-se os eventuais *observadores* e torna-se claro por que é que “em períodos anteriores, (...) as senhoras respeitáveis não podiam olhar abertamente para o palco, tendo antes de ocultar o seu olhar atrás de véus, biombos ou leques”²⁶. Para o nosso objectivo actual, será suficiente sublinhar a enorme tensão que é criada por este tipo de situação, na qual a *necessidade de ver* do espectador é *obstruída* pela necessidade similar de outra pessoa. A possibilidade de devolver o olhar do outro espectador é uma forma de lidar com a tensão do *observador-observado*. Mas constitui igualmente uma forma de a exponenciar.

Existe também um factor cognitivo envolvido nesta espécie de olhar espectador/espectador. Um dos comportamentos adaptativos dos animais ao encontrarem outros animais consiste no modo como tendem a seguir o olhar do outro animal até chegarem ao seu objecto-alvo. Também as crianças seguem normalmente o olhar da sua mãe até ao objecto para o qual ela está a olhar, além de que olhar para onde o interlocutor está a olhar constitui uma condição fundamental da comunicação verbal. Quando um espectador observa o olhar de outro espectador, activa este género de resposta cognitiva pré-programada. Ele pode, então, (a) resistir a esta resposta e forçar a sua atenção sobre o espectador que é, naquele momento, o seu alvo, ou (b) seguir o seu olhar até ao objecto-alvo do outro espectador, por exemplo, o palco. De qualquer modo, surge uma

²⁴ Segundo Paul Claudel, o olhar devolvido era, de facto, central à força moral do teatro.

²⁵ Cf. McAuley, 1999: 265-266.

²⁶ McAuley, 1999: 267.

tensão cognitiva. No primeiro caso, ela deriva do facto de resistirmos à tendência natural, tornando o *observar* do outro o nosso próprio objecto perceptivo. Lutamos, por assim dizer, contra a função habitual de todo o teatro instanciada na pessoa que estamos a observar – ocorre, então, um certo sentimento de *transgressão*, i.e., a sensação de que não estamos a olhar para onde *deveríamos* estar a olhar nas presentes circunstâncias. No segundo caso, e tendo em conta que ver (em comparação com o escutar, por exemplo) representa uma actividade extremamente privada, quando seguimos o olhar do outro espectador na direcção do palco, continuamos incertos quanto àquilo que ele está, de facto, a observar. A questão “Para onde é que ele está a olhar?” soma-se à sensação de discrepância visual que permeia o público.

Isto diz-nos algo de muito importante no que se refere à natureza da observação do espectador. Com frequência, mais do que um facto completo em si mesmo, esta observação compreende uma *expectativa*, ou seja, o espectador quer ver, complementando desse modo a informação áudio que lhe está plenamente disponível. “Espectador” está etimologicamente ligado a “*spectare*”, i.e., à actividade *escópica*, mas também ao “*expectare*”, à expectativa e à sua satisfação.

3. Expectativas

Centro de gravidade

Actores, directores e designers referem, frequentemente, a existência de um “ponto focal” no palco, um ponto preciso “para onde todas as energias convergem”²⁷. Resulta significativo que se tenda a mencionar este “ponto” através de termos como “energia” ou “ponto quente”²⁸. Assumindo uma relação privilegiada com a acuidade visual do espectador, este ponto é descrito como a área “onde quase toda a gente na audiência será capaz de ver o que se está a passar e ter acesso a ela”²⁹. No anfiteatro grego, trata-se, obviamente, da convergência geométrica de todos os assentos. Noutras configurações, terá muitas vezes de ser “descoberta”. Esta é, portanto, a área que melhor satisfaz a intenção do espectador de “observar o evento”. Por causa disso, ela produz um contraste importante com outras áreas – menos visíveis – do palco. De cada vez que a acção cénica se concentra sobre essa área pivot, o olhar de todo o público é igualmente concentrado.

²⁷ W. Condee, *Theatrical Space: A Guide for Directors and Designers*, Scarecrow, 1995, p.4.

²⁸ Cf. Condee, 1995: 5.

²⁹ Condee, 1995: 5.

Se a acção é deslocada ou dispersa, uma parte importante do olhar dos espectadores pode igualmente começar a dispersar-se.

Não é difícil imaginar como esta *dispersão* da atenção visual implica outras consequências somáticas. O corpo do espectador pode tornar-se mais tenso, procurando seguir a acção que, subitamente, se desloca para sítios menos visíveis, inclinando a cabeça, esticando o pescoço, movendo-se no assento. Quanto mais invisível se tornar a cena, tanto mais tensão, puramente física, será desenvolvida. Progressivamente, vai também aumentando o grau de “expectativa” inerente à necessidade de *ver*; para que nos preparou todo o ambiente envolvente. A tensão do público mas também o relaxamento geral que ocorre quando a acção se encontra concentrada nesse ponto *panóptico* serão seguramente sentidos pelos actores sobre o palco. O facto de um único ponto do palco ser capaz de satisfazer a expectativa visual de todo o público intensifica a ideia de que esse constitui o “centro gravitacional” da cena.

Visível e invisível

A distinção entre os pontos focais e os pontos “brancos” do palco constitui apenas um segmento de uma bem mais geral fenomenologia da condição do espectador, e nomeadamente, da análise da circunstância pela qual o espaço do teatro se encontra dividido “entre um interior e um exterior, um espaço visível e um espaço invisível” (por exemplo, o espaço dos bastidores). Tal circunstância constitui, “em si mesma, uma estrutura elementar inerente e uma tensão básica que carece de interpretação”³⁰. Persiste, de facto, uma contradição significativa entre um espaço planeado para “nos dar a ver” – o auditório – e o facto de aquele outro espaço para o qual a nossa atenção é dirigida *ter de* negar-nos a completa satisfação de tal predisposição. O aparecimento da *skene*³¹ nos teatros clássicos ao ar livre pode ser interpretada como o início desta contradição essencial, no modo como assinala uma clausura, um fecho no espaço aberto, um local invisível que interrompe a cena teatral num desafio à configuração *panóptica* do anfiteatro. Apesar dos esforços posteriores do teatro naturalista, a transparência não é uma qualidade teatral. Ao bloquear consistentemente a mesma percepção visual que supostamente deveria estimular, o *theatron* afirma-se, desde a sua fundação helénica, como um lugar fomentado pelas

³⁰ H. Scolnicov, *Women's Theatrical Space*, Cambridge, 1994, p.6.

³¹ A *skene* do teatro grego clássico começou por ser uma tenda ou um barracão de madeira situado no fundo do palco e onde os actores se vestiam e trocavam de guarda-roupa. Com o passar do tempo, a *skene* acabou por ser incorporada como elemento cenográfico, representando a muralha de uma cidade, parte de um palácio, uma casa.

energias da expectativa, da tensão e da frustração. Um lugar onde nem o espectador consegue ver tudo, nem o actor consegue devolver o olhar do espectador.

Temos, assim, dois fluxos importantes de expectativa a activar a fruição do público. Por um lado, existe o desejo de se mover, que é negado pela configuração do auditório ou pela demarcação simbólica do extracto social de cada espectador. O seu desejo é então projectado para o palco e produz uma espécie específica de identificação cinestésica entre o espectador e o intérprete (“ele está a mover-se por mim”). Por outro lado, existe o desejo de ver e a direcção deste desejo também para o palco. Mas também este é um desejo parcialmente insatisfeito dados os obstáculos à transparência (os bastidores escondidos, a opacidade dos cenários, etc.).

Existem outras formas através das quais os teatros geram expectativa e, portanto, tensão e *energia*. Os espectadores chegam, normalmente, mais cedo ao auditório. Os actores “chegam sempre tarde”, e mesmo no dia a dia uma “entrada dramática” é, quase sempre, uma entrada tardia. As filas de cadeiras vão-se enchendo num ritmo crescente e os níveis de ruído na plateia vão-se elevando. A sensação de que algo de heterogéneo em relação à nossa experiência comum vai “ter lugar” torna-se cada vez mais vívida e com ela, evidentemente, a expectativa e a antecipação.

Mesmo o facto de os espectadores poderem conhecer já cada detalhe do texto que está a ser representado pode ampliar esta expectativa e a subsequente tensão que deriva da comparação entre o conhecimento prévio e a nova versão que está a ser interpretada. Como já foi referido, o teatro é muitas vezes descrito como uma espécie de *terceira dimensão* que subverte “a oposição confortável entre realidade e ilusão, ou realidade e irrealdade, ausência e presença, aqui e não-aqui, agora e não-agora”³². Diz-se também que o espaço teatral constitui um “terceiro espaço que já não é cénico nem público”, sendo o produto de “um jogo entre elementos fictícios e reais que se correspondem mutuamente”³³. Deve, contudo, ser acrescentado que uma porção significativa desta *terceira dimensão* provém da forma complexa e mais ou menos crítica pela qual os espectadores se encontram cometidos à tarefa de comparar o espectáculo em curso com as memórias de outras versões da mesma peça, ou com as suas próprias encenações privadas, os seus ritmos de elocução ou as suas hipóteses de marcação e contracena. A minha experiência do Próspero de Rui de Carvalho não é apenas a minha observação da sua interpretação mas algo a meio caminho entre isso e a activação das minhas memórias de todos os Prósperos a que assisti, incluindo o *meu*. E se regressarmos, de novo, ao

³² McAuley, 1999: 255.

³³ Lefebvre, 1991: 188.

argumento de Yi-Fu Tuan, segundo o qual o espaço é, primordialmente, uma sensação cinestésica, então temos ainda mais razões para acreditar que um *terceiro espaço* está a ser construído a partir da captação, por parte do espectador, dos movimentos efectivos do intérprete em conjunto com a *execução virtual* de outros movimentos, eventualmente preferidos àqueles.

4. Conclusão

Para Henri Lefebvre, “o histórico e as suas consequências, o ‘diacrónico’, a ‘etimologia’ dos lugares no sentido do que aconteceu num determinado ponto ou espaço, tendo-o, desse modo, modificado, tudo isto acaba por se inscrever no espaço”³⁴. É certamente fascinante pensar nos sítios arquitectónicos como indistintos das suas sedimentações simbólicas e/ou históricas. Isto tornaria mais fácil, por exemplo, explicar por que é que a paisagem que rodeia Éfeso se torna muito mais impressionante quando olhada do interior do seu anfiteatro do que quando observada daquele mesmo ponto mas sem a *ajuda* do anfiteatro. Uma vez que cada lugar reteria a sua memória, o *campo de forças* complexo que constitui um auditório, a justaposição de todas estas confrontações e expectativas, permaneceria, por assim dizer, incrustado, na estrutura arquitectónica.

Desse modo, quando lemos o anfiteatro de Éfeso como um teatro, estamos a articular “o domínio do vivido, do concebido e do percebido”³⁵ que se reúnem para constituir a nossa experiência daquele espaço. E quando nos colocamos a nós mesmos no interior dessa *leitura* não podemos deixar de nos sentirmos *espectadores*. A diferença entre a análise privilegiada por um autor como Lefebvre e aquela que propus neste artigo está em que Lefebvre acredita que a predisposição do espectador é, essencialmente, um produto simbólico, assente em convenções sociais, ao passo que eu prefiro insistir sobre os aspectos *literais* em que podemos decompor essa predisposição. Suspeitamos, por exemplo, que perdura a possibilidade de retorno do nosso olhar a partir do horizonte da paisagem, ou que existe um elemento saliente intencional envolvido no enquadramento daquela paisagem. Não estamos em campo aberto. As plataformas íngremes que constituem o auditório prenunciam a hipótese de uma queda. Os nossos movimentos estão condicionados e constrangidos. O espaço livre lá em baixo, contudo, e mais ainda a larga paisagem ao longe, parecem menos *perigosos*, lugares onde a amplitude de movimentos é possível. As linhas

³⁴ Lefebvre, 1991: 37.

³⁵ Lefebvre, 1991: 40.

descendentes do auditório dificultam a nossa concentração sobre outros pontos dentro do mesmo auditório, outros turistas, por exemplo. Seguimos então o seu olhar e juntamo-nos ao *olhar* comum que converge na direcção do quase-cenário da paisagem. Não será preciso muito mais para nos fazer ceder à expectativa de que, muito em breve, *algo irá acontecer*.

Gravidade e suposição – a instauração temporal do espaço arquitetónico

Jorge Croce Rivera
Universidade de Évora

As pesquisas contemporâneas sobre as condições de habitabilidade em ambientes adversos, conduzidas em plataformas petrolíferas, estações polares ou em laboratórios, sobre os efeitos fisiológicos e psicológicos da diminuição ou extremação de estímulos sobre o comportamento e a vivência em situações de grande isolamento, perigosidade e de dificuldade de socorro, têm vindo a complementar os estudos dos efeitos físicos, biológicos, fisiológicos e psíquicos nas tripulações de astronautas, realizados desde o início dos anos 60, e visam preparar viagens interplanetárias e a instalação prolongada de grupos e comunidades humanas em plataformas orbitais e estações planetárias.

Tal preparação, que a competição tecnológica pela supremacia económica e política entre as chamadas “potências espaciais” – Estados Unidos, União Europeia, Índia, China e Japão – tem incentivado nos últimos anos, parecer-nos-ia situar-se num horizonte problemático que nos seria alheio, se nele se não revelassem surpreendentemente aspectos insuspeitados das relações entre a vivência humana, o teatro e a arquitectura, razão que nos trouxe a este encontro de reflexão.

De facto, a exploração espacial obriga a considerar cuidadosamente as condições físicas, biológicas, psicológicas e sociais que possibilitam uma existência humana capaz de desenvolver proficientemente as actividades de pesquisa e experimentação científicas e os procedimentos técnicos de sobrevivência, e que não ameacem o bem-estar dos astronautas após o seu regresso à Terra. Essas preocupações tornam-se mais agudas quando interessam à vivência dos astronautas, e mesmo de populações mais alargadas, já não durante escassos dias, mas durante largos anos, mesmo decénios, em condições de gravidade diversa das do planeta originário, instalados em habitats artificiais, nichos ecológicos isolados de ambiente envolvente altamente hostil, em que se alteraram as condições de vida dos humanos com milhões de anos de adaptação.

De facto, algumas destas alterações são já conhecidas quanto os estudos, realizados nos tripulantes e sobretudo nos laboratórios orbitais, permitem conhecer algumas das perturbações fisiológicas provocadas pela radiação e pela microgravidade. Devido às modificações da gravidade, ocorrem mudanças no metabolismo ósseo e na desenvoltura muscular, nos ritmos circadianos e na performance cardiovascular. Em particular, altera-se a circulação dos fluidos no interior dos corpos, por exemplo, ao nível do ouvido interno, originando sensação de enjoo e o afluxo sanguíneo às faces. Por seu turno, as radiações têm influência nos sistemas epidemiológicos e no sistema imunitário. Têm igualmente sido estudados as alterações nos mecanismos de percepção e os reflexos psicológicos e sociopsicológicos provocados pelo isolamento e confinamento das tripulações, as dinâmicas de humor e *stress*, a produtividade operacional. Mais complexas são as consequências que as alterações gravitacionais parecem ter ao nível da inibição ou reforço das sequências genéticas, modificando os desenvolvimentos celulares, com previsíveis consequências sobre o desenvolvimentos dos embriões e fetos, na eventualidade de futuros nascimentos nessas condições ambientais.

Não é, no entanto, apenas ao nível estritamente humano que a exploração espacial nos importa. Tal como ocorreu com as gerações de astronautas até hoje, a preparação mesma da instalação desses *habitats* não terrestres implica a definição antecipada de comportamentos dos diversos intervenientes, segundo protocolos e papéis funcionais que definem, como que num texto dramático previamente conhecido, os procedimentos expectados e as sequências previsíveis de acções. Se tais protocolos se parecem com os textos dramáticos que os actores têm de conhecer antes das actuações em palco, um outro aspecto revela-se também análogo à situação teatral: durante as missões, as acções dos astronautas, desde as condições fisiológicas à resiliência psicológica, as actuações técnicas e as reacções ao imprevisto, são quase simultaneamente testemunhados e avaliados por uma audiência que, instalada nos centros de controle, verifica o cumprimento de directivas e aprecia os desempenhos das tripulações, reagindo e interferindo nas acções dos astronautas, desempenhando e reforçando função análoga à dos espectadores num espectáculo teatral.

Desaparecerá ou atenuar-se-á tal dimensão performativa durante a vivência prolongada nas estações orbitais ou planetárias ou, pelo contrário, crescerá e subtilizar-se-á na consciência dos seus futuros habitantes, que estarão a desempenhar um papel apresentado como fundamental para a “humanidade”, papel heróico e civilizacional, porventura crucial para a sobrevivência da espécie, ameaçada pelas alterações climáticas, o esgotamento de recursos e pelas formas de conflituosidade humana que daí possam resultar?

Se a nova situação humana, que a exploração espacial permite descobrir, implica alguns dos mecanismos da performance teatral, nela importa também a caracterização do habitáculo espacial, até hoje provido de uma arquitectura minimal, determinada sobretudo por constrangimentos tecnológicos, de segurança e de economia de encargos. Estando já em construção a estação orbital internacional, preparando-se a instalação permanente na Lua em 2024 e em Marte em 2030, e projectando-se viagens a outros sistemas solares, que poderão demorar várias dezenas de anos, não é, no entanto, sobre a estética de tais construtos que nos interrogamos, mas sobre o modo como neles se jogará a arquitectura.

Libertar-se-á a arquitectura dos constrangimentos tecnológicos e de segurança, mas para assumir uma forma ornamental, compensatória e reassegurante de um legado humanista, a memória do ambiente e da história terrestre? Intensificar-se-á a sua relação com a engenharia ou tender-se-á a confundir com o *design* de equipamentos? Articular-se-á com a exploração das nanotecnologias e as projecções gráficas do espaço virtual? Permanecerão nessa arquitectura as instâncias definidores do espaço público, do privado e do íntimo, fundamentais na articulação histórica do espaço arquitectónico, ou tender-se-ão a esbater, gerando nova redefinição da subjectividade humana? Que metáforas orgânicas ou esferas simbólicas a suportará, que ideologias veiculará?

Todavia, ao deslocarmos a nossa reflexão para este âmbito adveniente, ainda que já presente no imaginário literário, na ficção televisiva e cinematográfica, nas orientações políticas e estratégias, nas pesquisas científicas e tecnológicas e constituindo já possibilidade turística, corremos o risco de nos deixar fascinar pela combinatória de possibilidades, na qual se cruzam projecções realísticas e elaborações fantásticas ou fantomáticas. Há nesse risco, todavia, um aspecto valioso, pois ele permite reconhecer o que habitualmente se diferencia e desarticula: que as exigências humanas, postas desde a capacidade de sobrevivência à proficiência técnica, se implicam na esfera teatral dos papéis sociais e na disposição arquitectónica da habitação, no seu sentido mais lato de ocupação humana do espaço. Decerto que nesta implicação de vivência, teatro e arquitectura na exploração espacial há uma *deformação* operatória do teatral, uma *restrição* técnica do arquitectónico e a vivência humana realizável não subsume a totalidade da condição humana, mas, postas estas modificações – deformação, restrição, redução –, que nos permitem elas pensar, que nos revelam da articulação decisiva da vivência humana, do teatro e da arquitectura, já não relativa a um futuro emergente, mas reconhecível nas formas pretéritas e nas expressões actuais? Que nos revela aquela articulação? Procurando seguir a sugestão de pesquisa que nos foi proposta para este encontro interdisciplinar, procurarei avançar algumas linhas de reflexão desde um âmbito filosófico, ao mesmo vago e concreto, fático e

especulativo. Essa articulação não a pensamos na sua *evidência*: nos teatros como edifícios, e nas edificações monumentais como encenação, nem sobre a interferência da arquitectura no teatro – as cenografias, nem do teatro na arquitectura – os *trompe d'oeil*; também não a pensamos a partir das funções humanas supostas para os edifícios na sua ampla diversidade (de habitação, comércio, produção, defesa /ataque, de divertimento, culturais, de exercício do poder, etc.), nem da diversidade de figuras teatrais que a história literária regista.

Correndo o risco da pesquisa, intentamos reconhecer o que de tão basilar se torna *inevidente*. Dizemo-lo logo – na implicação da vivência humana, do teatro e da arquitectura manifestam-se duas instâncias: a *gravidade* e a *suposição*. Respeitando, por um lado, a significação mais imediata e restrita dos termos, por outro, valorizando a amplitude das suas significações, tomamos gravidade como um contraponto físico, mas que afecta a expressividade dos indivíduos, em si, para si e para os outros, impossível condição que não pode ser negada senão obviada. Evidenciando-se no peso, à gravidade se oporá a ligeireza, não apenas como expressão física, mas como intencionalidade emocional de personalidades, de grupos, mesmo de colectividades, de momentos e de épocas, de espaços e de objectos. O grave é o sério, o taciturno, o ponderado: o que mantém o sentido do rigor, do cuidado e da diligência, mesmo quando aparenta a espontaneidade, a efusão, o riso. Sob o efeito da gravidade é o suspenso, aquilo que parece negar o seu regime, mas que é o que melhor exprime a sua valência.

Relacionamos com suposição todas as significações, a mínima significância de um gesto subtil, mas também o universal enigma do sentido. Toda a linguagem tem como sua possibilidade a suposição, sem a qual signo, significante, significação nada valeriam, nada refeririam, nada suscitariam a qualquer locutor. Todas as variações do signo, do símile à dissimulação, do símbolo à sombra a referem; supostos são os autores, supostos os interlocutores em todas as obras arquitectónicas, em todas as acções e lances dramáticos.

Também aqui um outro termo, como a obviação à gravidade, acompanha a suposição: a estruturação, processo dinâmico, estático e extático, que recorre sempre à suposição e se constitui sempre de novo, do mais circunstancial gesto ao universal enigma. À suposição se referem a disposição zenital e climática dos edifícios, as características das suas fundações, a qualidade dos materiais de construção, os contextos urbanos ou paisagísticos, mas também os hábitos e os protocolos que condicionam os comportamentos dos potenciais habitantes.

Mas tais exemplificações não bastam para compreender de que modo *gravidade* afecta a condição humana e como modo a vivência é *suposição*, pois nelas não se reconhece a dinâmica tensiva que em cada momento

gravidade e suposição aportam. Pela gravidade constitui-se uma situação comum entre entes – não apenas sujeitos, ou coisas, mas entes que, podendo ser de diferente natureza de ser, se encontrem em condição homóloga. Assim, se quisermos expressar graficamente tal instauração ontológica, por um signo que possa traduzir a amplitude de significações, gravidade pode-se simbolizar por uma linha vertical, o que nela se mostra é a identidade do que confina com os dois lados dessa linha, a coexistência de entes diferenciados.

Ao invés, para simbolizarmos *suposição* por uma linha, com a rigorosa indeterminação de um signo gráfico, essa linha deverá ser horizontal, para que possa evidenciar que na suposição um ente ou modo de ser constitui a regência que sustém o que se patenteia: na linha horizontal, o espaço inferior garante o que no espaço superior à linha se evidencia.

Assim simbolizando, talvez se torne mais claro o que propomos por tais instâncias: relativa à gravidade é a verticalidade dos prumos nos edifícios, mas também o jogo de massas e de volumes, as impressões de peso e de ligeireza, as alturas, suspensões e fenestrações do edificado; por sua vez, a verticalidade dramática reconhece-se na cadência das cenas e nas interlocuções dos actores. Ao invés, horizontalidade apreende-se no desenvolvimento da acção dramática, nas intencionalidades dos sujeitos; e também na estabilidade do terreno ou dos materiais, na expectação das necessidades, dos hábitos ou dos usos humanos do edificado.

Apesar do risco, avançaremos um novo passo na nossa proposta: o que parece caracterizar o modo humano da articulação do teatral e do arquitectónico, que foram assumindo alcance crescentemente mais amplo, é a implicação constante e reiterada da gravidade e sua obviação, da suposição e sua estruturação. Exemplifiquemos: o que se obvia do grave faz aparecer o suposto, as aberturas de um edifício introduzem a luz no seu interior, contrastando com a sombra, num jogo vertical. A estruturação do suposto opera-se pelo que a gravidade faz consistir: em cada expressão linguística, jogam-se a tensão diferencial entre variações materiais ou intencionais que coexistem em jogo horizontal.

A implicação das duas instâncias gera um espaço que dizemos *arquitectónico*, enquanto em arquitectura joga o étimo antigo de princípio. É que este espaço principial já não é restritamente o espaço dos edifícios, mas o espaço efectivamente vivido, nele se inserindo o espaço do discurso dramático e a expressividade humana, o espaço dos corpos concretos actores e espectadores, na efectividade performativa, o das suas almas, na sua secreta intimidade.

Assim pensado, o espaço arquitectónico revela-se um jogo de tensões, de oposições e conciliações, de imposições e adaptações, espaço animado por um tempo, mínimo ou dilatado, de concepção e de construção, de

usos, de evocação; por um tempo, mínimo ou dilatado, de destruição, de desgaste, de ruína, de esquecimento.

Conduzidos ao tempo para conceber tal espaço, e posta a amplitude do que se joga na articulação entre a vivência humana, o teatro e a arquitectura, uma única instância nos parece ser possível supor, instância sumamente grave e *inevidente*, a Presença.

Assumindo a situação extrema e nova que a exploração espacial revela, como nela confluem determinações físicas, culturais e civilizacionais que fazem oscilar determinações milenares, é pensando a temporalidade desde o novo – isto é, desde uma instância anterior aos modos de ser temporal, de consciência ou vivência do tempo –, que advém possível pensar as relações entre a gravidade e a suposição, a horizontalidade e verticalidade.

São as modulações do novo – da emergência ao esquecimento, da obviação ao fascínio, da reiteração à singularidade – que permitem diferenciar as instâncias gerativas da temporalidade da Presença, em particular, as formas de “representação” e de “apresentação” que se revelam implicadas em todas as formas da vivência humana, de teatro e de arquitectura.

Não tomamos, todavia, restritamente “representação” e “apresentação”, como instâncias relativas ao conhecer, ao conhecimento enquanto processo, mas entendemo-las de um modo mais lato, recuperando e alargando o seu âmbito teatral, o sentido de representação como actuação e como espectáculo, o de apresentação como exposição pública. Um outro campo também nos interessa, o da conflituosidade e o da decisão: apresentação é o que num conflito suscita a tensão e representação o que de si e do adversário se apreende nessa tensão; representação é o quadro nocional ou ideológico de um sujeito pelo qual avalia as situações que se apresentam e nelas decide.

Não podendo neste contexto desenvolver as razões que sustentam tal disposição, nem as razões de sua formalização, propomo-nos apontar quatro articulações da temporalidade desde o novo, instâncias pelas quais ganham significação e valor as formas de consciência, de discurso e de reificação, isto é, os modos pelos quais se articulam a vivência humana, o teatro e a arquitectura.

Estas instâncias temporais estabelecem um quadro geral, pelo qual se podem apreender aposições e oposições, contrastes e complementaridades, homologias e alterações estruturais entre essas instâncias, que permitem perceber a sua intrínseca dinâmica. Para indicar tais articulações, não recorreremos a formas verbais, mas a linhas que procuram indicar os modos diferentes como gravidade e suposição se implicam, estabelecendo as diferentes relações entre “representação” e “apresentação”:

representação | apresentação

representação
apresentação

apresentação
representação

apresentação | representação

(Para o disposto pela linha horizontal, dizemos que o modo colocado na posição inferior rege o que se expressa, colocado acima da linha; por analogia, para a linha vertical, o que está à esquerda rege o que está à direita da linha.)

Que significam estas instâncias do novo, estas correlações temporais, postas tão abstractamente?: Nelas reconhecemos os tipos de jogos assinalados por Roger Caillois em *L'Homme et les jeux* (Gallimard, 1958): os jogos de acaso (que Caillois caracteriza como álea, por exemplo, o jogo da roleta), de competição (agón, as competições entre equipas), de imitação (mimicry, o jogo de máscaras) e de vertigem (ilinx, o rodopio). Tais jogos, aprendidos em situações preliminares ou marginais da vida “séria”, são modos de iniciação aos modos correntes, “normais”: o cálculo que os jogos de acaso exigem desencadeia a estruturação da vida psíquica, as experiências de vertigem permitem descobrir as condições de corporalidade, os jogos de competições preparam para a conflituosidade, os jogos de imitação para a assunção dos papéis sociais.

São tais actividades, lúdicas ou totalmente reguladas, que permitem a iniciação dos homens, sejam crianças, adolescentes ou adultos, na temporalidade que emerge desde o novo, no dinamismo renovador do tempo, fazendo-os aceder aos modos actuais ou potenciais de ser, de agir e de fazer, que, dados ou estando disponíveis, precisam de ser aprendidos, incorporados e aperfeiçoadas.

Transpostos para a formulação das instâncias do novo, a temporalidade do novo que se descobre pelo cálculo do acaso, enuncia-se como 1)

apresentação
representação

A eleição que faz uma escolha não significa uma passividade, antes o desenvolvimento de um cálculo que se aperfeiçoa. Tal acaso pode tornar-se “ornamento”, “gesto” ou assumir-se como “estilo”, independentemente de ser identificável a autoria de tal escolha. Há neste processo electivo o princípio da singularidade, pelo qual uma personalidade singular adquire presença anímica. Isolado ou posto como princípio regulador do espaço arquitectónico, tal modo temporal torna-se puramente ornamental.

2. a temporalidade do novo que emerge na experiência extrema

representação
apresentação

A experiência extrema permite estabelecer a experiência corpórea normal, actual e virtual, induzida e desejada. Para a arquitectura, tal instância assinala as funções que organizam o espaço arquitectónico: comer, dormir, vestir, acolher, conviver, trabalhar, divertir-se, aprisionar, cultuar, etc.

3. a temporalidade do novo que organiza a imitação

representação | apresentação

É a tensão “vertical”, regida pela capacidade da reconhecimento do que se apresenta, que transforma a representação em linguagem, com as suas dimensões sintácticas, semânticas e morfológicas, e reveste a apresentação diferenciada de uma imagem que pode ser imitada. Também na arquitectura se encontra esse elemento mimético, decisivo no teatro, e o edificado se mostra como um discurso narrativo que serve uma “imagem” que importa entender e interpretar.

4.a temporalidade do novo que emerge na conflituosidade

apresentação | representação

Os processos de competição e confrontação entre os humanos permitem a assunção de uma “vontade”, reconhecível na arquitectura: os edifícios ocupam território, conquistam espaço, definem-se por uma estrutura segura de sustentação ou de resistência a modificações ambientais. Tal disposição agónica não é apenas extrínseca, em relação à natureza, à implantação numa paisagem, mas presente nas relações entre os edifícios e dentro deles, reconhecível nas tensões entre o interior e o exterior, a amplitude e a circunscrição, a fenestração e a oclusão.

Concluimos com duas observações. Procurando a articulação entre a vivência humana, o teatro e a arquitectura, fomos conduzidos a uma instauração temporal do novo, que abre um horizonte de pesquisa, apenas liminarmente explorado, e nos obriga a defrontar outros abismos e escalas que os do espaço sideral. Eis a primeira conclusão: a de um perigo fecundo no âmago do mais óbvio, observação que nos conduz à segunda conclusão, sempre provisória em toda a reflexão filosófica.

Que pretendemos com a instauração temporal do espaço arquitectónico? No âmbito dos estudos interdisciplinares, a instauração temporal permite reconhecer o arquitectónico antes da arquitectura, para além da arquitectura, reconhecer o que ela envolve de outras aproximações e modos de saber. Há assim uma função heurística na compreensão da arquitectura, pois a realização arquitectónica – os edifícios e a experiência

arquitectura – têm um alcance desvelatório –, transpõe para uma outra escala o que é dado perceptualmente, pois o arquitectural não importa apenas à arquitectura, mas ao teatro e à situação humana, à biologia e à física, revelando ultimamente que o tempo se constitui arquitectónica e teatralmente na consciência comum dos homens.

Direito e Estudos Teatrais

Glória Teixeira
Universidade do Porto

“If you are involved in important affairs, you must always hide failures and exaggerate successes. It is swindling but since your fate more often depends upon the opinion of others rather than on facts, it is a good idea to create the impression that things are going well.”

Guicciardini

Breve perspectiva histórica

O teatro foi, desde as suas origens, influenciado pelo Direito, nas suas múltiplas ‘vertentes de actuação’.¹

Jennifer Wise, professora de história do teatro na Universidade de Victoria, evidencia que na Grécia antiga, os teatros foram concebidos e construídos à semelhança dos tribunais, sendo também utilizados para os mesmos fins inerentes à organização judiciária: julgar ‘os criminosos’ e colocar ‘os cidadãos’ na posição de juiz. Refere ainda que “*ambos são um exemplo da democracia em acção e da necessidade de testar a ‘letra morta’ da lei em confronto com as vivências reais da comunidade*”.

Assim, o teatro serviu e serve de instrumento de consciencialização política e social, visando também influenciar e modificar o Direito e as leis ‘socialmente injustas ou intoleráveis’.

De facto, de uma análise paralela da história do Direito e do Teatro são frequentes as intersecções, os paralelismos e paradoxalmente os conflitos e lutas entre ambos:

¹ Ver Jennifer Wise, “*Both the theatre and the law courts have their roots in Ancient Athens, the result of the same democratic impulse for a fair public hearing of both sides in any dispute*”, Universidade de Victoria, Abril 7, 2000 (*University of Victoria’s Community Newspaper*).

- Em Inglaterra, por exemplo, no período compreendido entre 1642 e 1660 e por influência dos Puritanos, o teatro foi praticamente banido e rotulado de ‘sinful’;
- Em França, as peças teatrais foram utilizadas por ‘revolucionários’, nomeadamente no reinado de Maria Antonieta, para levar até ao povo os novos ideais e abolir os anteriores.

Para além da abordagem de problemas políticos e sociais, o teatro interferiu e interfere directamente com o pensamento jurídico, alertando a ‘consciência popular’ para as leis ‘injustas’ e corrupção ou leviandade do sistema judiciário. Vejam-se, entre outros, os seguintes exemplos:

a. David Mamet, *Oleanna*, Methuen, 1993 e os ‘excessos da criminalização’

“Carol: I thought you knew.

John: What. (Pause) What does it mean. (Pause)

Carol: You tried to rape me. (Pause) According to the law. (Pause)

John:...What...?

Carol: You tried to rape me. I was leaving this office, you “pressed” yourself into me. You “pressed” your body into me.

John:...I...

Carol: My Group has told your lawyer that we may pursue criminal charges.

John:...no...

Carol:...under the statute I am told. It was battery.

John:...no...

Carol: Yes. And attempted rate. That’s right. (Pause)

John: I think that you should go.

Carol: Of course. I thought you knew.

John: I have to talk to my lawyer.

Carol: Yes. Perhaps you should.”;

b. Ariel Dorfman, *Death and the Maiden*, Duke of York’s Theatre, Nick Hern Books, 1992 e o ‘Caso Pinochet’

“Paulina: You hear the relatives of the victims, you denounce the crimes, what happens to the criminals?

Geraldo: That depends on the Justices. The Courts receive a copy of the evidence and the Justices proceed from there to –

Paulina: The Justices? The same Justices who never intervened to save one life in seventeen years of dictatorship? Who never accepted a single *habeas corpus* ever? The Justices who said that nobody had been kidnapped, that if some poor woman’s husband was missing it was because he was

tired of her and had found another woman? What did you call them? Justices? Justices? Justices?

Gerardo: What the country needs is justice, but if we can establish at least part of the truth...

Roberto: Just what I was about to say. Even if we can't put these people on trial, even if they're covered by this amnesty they gave themselves at least, we'll see their names in print.

Gerardo: Those names are to be kept secret. The Commission is not supposed to identify the authors of crimes or –

Roberto: Maybe if the citizens of this country get angry enough we may even be able to revoke the amnesty.”;

c. Wycherley, *A Mulher do Campo*, Teatro da Cornucópia, Novembro de 1986 e ‘a importância de um advogado sábio’

“...Bem sabeis, caro doutor, que o advogado mais sábio nunca revela os méritos da causa antes do processo; o homem mais rico é o que melhor disfarça a riqueza, o bom jogador o que esconde o jogo.”

A relevância do Direito nos Estudos Teatrais

Na actualidade, e tomando em consideração a complexidade e grau de especialização do Direito ao nível europeu e internacional, a análise e investigação académica dos estudos teatrais² – perspectivados na sua dimensão jurídica – aparece estruturada nas seguintes disciplinas jurídicas fundamentais³:

- a. Direito da Propriedade Industrial e Intelectual;
- b. Direito Empresarial na sua dupla vertente comercial e fiscal;
- c. Direito da Comunicação (incluindo o direito das telecomunicações e da Internet) e;
- d. Direito Penal na sua dupla vertente jurídica e científica (a criminologia).

² Ver, entre outras, a experiência da Faculdade de Direito de Columbia: o Kernochan Center for Law, Media and the Arts, o *Columbia Journal of Law & the Arts* e o *Journal of Law and the Arts* website.

³ Para além destas disciplinas fundamentais podem incluir-se outras subsidiárias ou adjacentes, nomeadamente o Direito do Desporto, Direito do Trabalho, Direito dos Contratos (Licenças, Cedências, Agência, Produção e Distribuição) e Direito Económico. Neste contexto ver, *Canadian Theatre Review*, Journals Division, University of Toronto Press.

No âmbito do direito da propriedade industrial e intelectual, o uso e protecção da propriedade industrial e intelectual têm sido objecto de cuidadosa análise por parte de organizações internacionais, nomeadamente as Nações Unidas e a Organização Mundial do Comércio. A utilização e protecção das patentes, desenhos, modelos, marcas e direitos de autor têm sido perspectivados na sua complexa e por vezes antagónica dimensão de acesso e incentivo à criatividade e desenvolvimento, protecção e prevenção de fraude e regular funcionamento de um ‘mercado concorrencial’.

Esta análise internacional é indispensável na temática do ‘Direito e Estudos Teatrais’, desde logo pela influência directa que tem nos códigos e leis nacionais e mais recentemente nas leis europeias ou internacionais, também elas directa ou indirectamente aplicáveis em território nacional em matéria de direito da propriedade industrial ou intelectual.

As questões jurídicas que se levantam neste campo específico do Direito e da sua aplicação ao teatro são complexas e apenas algumas delas começaram recentemente a ser resolvidas por países com maior nível de financiamento na I&D, como os EUA ou Canadá. Veja-se, por exemplo, a delimitação dos direitos de autor da obra *versus* direitos de autor relativos à representação, que pode, e com frequência assim acontece, alterar ‘a integralidade’ da obra original⁴ e ainda a protecção dos distribuidores da ‘obra teatral’, que também com frequência introduzem meios tecnológicos novos ou, por razões de interesse público ou social, alteram a representação original para eliminar cenas de sexo, violência, etc. São questões que estão em aberto no ordenamento jurídico português e que exigem urgente actualização legislativa e mesmo mudança fundamental em conceitos jurídicos, até ao momento imutáveis e universalmente aceites, como o conceito de exclusividade. O conceito jurídico de exclusividade inerente nos direitos de autor ‘tradicional’ e baseado em factos corpóreos ou materiais, tem vindo a ser posto em causa sistematicamente e ‘sem possibilidade de defesa’ desde a introdução da Internet e crescente digitalização de produtos e até serviços (ver, por exemplo, a utilização simultânea de um mesmo produto ou serviço, pela sua natureza incorpóreo, por uma variedade de pessoas).

Para além da questão dos direitos de autor, o teatro envolve outras áreas da propriedade industrial e intelectual como é o caso das patentes, modelos, desenhos e até marcas. O grau de incerteza e complexidade jurídica aumenta quando utilizados num âmbito informático ou tecnológico. A concepção e construção de um cenário teatral, por exemplo, compreende várias fases que podem assumir cambiantes jurídicas diversas com diferentes consequências jurídicas. Veja-se o caso da protecção jurídica da patente

⁴ Conforme refere Eyre, “*in order to survive, theatre must be more intense and more powerful than ordinary life*” (ver www.pbs.org/wnet/changingstages).

ou engenho utilizado, do desenho do cenário teatral, da iluminação, do desenho e execução musical, do desenho das roupas, etc.

O Direito da Comunicação assume um papel importante no teatro desde logo pela sua inerente função de divulgação cultural, comercial e de marketing mas também pelos desafios que coloca ao paradigma ‘estático’, ‘fixo’ e físico ou corpóreo da peça teatral. Vejam-se, por exemplo, as ‘novas’ formas de produção ou reprodução de obras teatrais através dos *media* ou com utilização exclusiva do *audio* ou *vídeo*.

O Direito Penal e o Contra-Ordenacional são também de grande relevância prática devido à frequência de violações de direitos de autor no domínio do teatro.⁵ Voluntária ou involuntariamente, com maior ou menor gravidade ou ilicitude, são cometidas infracções que por vezes dão lugar a fortes penalizações ou indemnizações.⁶

O Direito Empresarial, na sua dupla vertente comercial e fiscal, surge como auxiliar indispensável na concepção e desenvolvimento de um projecto teatral.

Na prática, e tomando por referência a bem sucedida experiência anglo-saxónica na implementação de projectos teatrais, os aspectos financeiros, jurídicos e fiscais (na sua dupla vertente da gestão e do direito fiscal) são perspectivados e planeados paralelamente, em função dos objectivos ou fins a prosseguir.

Na maioria dos casos, e porque neste sector de actividade o financiamento pode ser de natureza pública ou privada (de origem lucrativa ou não lucrativa), as formas jurídicas mais utilizadas pelos ‘promotores’ são as sociedades comerciais, nas suas diferentes modalidades, e as entidades colectivas sem fins lucrativos, nomeadamente as fundações (*trusts*, no sistema anglo-saxónico), cooperativas ou associações.

Juridicamente, o projecto teatral assenta numa dupla estrutura – a sociedade comercial e a pessoa colectiva ‘de utilidade pública’- constituídas especialmente para a gestão financeira do projecto, ficando exclusivamente alocada à sociedade comercial as actividades lucrativas ou comerciais e à

⁵ A ‘tradição de pirataria intelectual’ remonta ao tempo de Shakespeare: “*Despite all precautions, piracy was rife – scribes smuggled pen and paper into the gallery to record the script in the Elizabethan equivalent of bootleg videos, and disgruntled actors reconstructed from memory scripts in which they had played, so the plays could be rushed into publication and onto other stages*” (Kevin N. Scott, *A brief history of copyright and play licensing* em www.angelfire.com/or/Copyright4Producers/history/html).

⁶ Ver experiência dos EUA e a importância do United States Copyright Office, na divulgação e aplicação das leis que protegem a propriedade intelectual. No caso português, ver sítio do INPI em www.inpi.pt, disponibilizando-se para consulta gratuita *on-line* todas as marcas, desenhos e restantes modalidades de propriedade industrial. Estas bases de dados *on-line* permitem o acesso directo a um conjunto de informações sobre a situação jurídica de direitos de propriedade industrial.

pessoa colectiva de ‘utilidade pública’ as actividades de carácter social ou não-lucrativo, bem como a gestão dos subsídios ou donativos concedidos por entidades colectivas ou singulares, de natureza pública ou privada. Esta dupla estrutura, para além das inerentes vantagens fiscais, imprime maior transparência às actividades teatrais, possibilitando, nomeadamente uma eficiente e correcta gestão das actividades e dos respectivos fundos, distinguindo, por exemplo, os projectos mais sucedidos dos menos sucedidos, a sua receptividade junto dos patrocinadores e do público em geral, correcta quantificação dos custos e proveitos obtidos e separação ou independência das fontes de financiamento.⁷

O teatro, aparecendo como actividade de grande interesse cultural, cívico e também turístico, deve merecer o apoio do Estado, nomeadamente através da atribuição de subsídios, empréstimos ‘bonificados’ ou concessão de benefícios fiscais, mas deverá também ser testado e avaliado nas suas vertentes social e financeira.

Nos sistemas anglo-saxónicos, esta estrutura jurídica dual permite aos diferentes agentes públicos e privados conhecer e avaliar o impacto do trabalho desenvolvido, dos fundos aplicados e dos resultados obtidos.⁸

No caso português, encontramos uma pluralidade de agentes que assumem diferentes formas jurídicas em função da sua dimensão, circunstâncias ou ‘oportunidades’. Pede-se assim, e com carácter de urgência, um estudo coerente e sistemático da experiência teatral portuguesa, identificando-se ‘os diferentes actores’, formas de financiamento, avaliação dos subsídios públicos atribuídos, relevância do ‘mecenato’, impacto da atribuição dos benefícios fiscais, etc.

No âmbito deste último ponto, não há consenso entre os especialistas da maior ou menor vantagem da atribuição directa de subsídios públicos

⁷ Ver, entre outras, a experiência inglesa na peça ‘Death and the Maiden’ (acima referenciada): “*The Producers of DEATH AND THE MAIDEN wish to acknowledge financial support received from the Theatre Investment Fund, a registered charity, which invests money in many commercial productions, runs seminars for new producers and raises money for the commercial theatre.*”

⁸ Ver, por exemplo, experiência inglesa no ‘The Olivier Building Appeal’: “*The Appeal, launched in June 1988 (The Royal Court’s 100th Anniversary Year) had a target of 800,000 to repair and refurbish the fabric of the theatre building. Visitors to the Royal Court are now beginning to benefit from the results of ‘our continuing appeal’ and we hope that you will enjoy the ambiance and facilities of the Stalls and Circle Bars. The extensive refurbishment and renovation of these areas has been made possible through the generosity of donors to the Olivier Building Appeal. We have nearly reached our 1988 ‘half-way target’. There is still so much work to be done – especially if you ever have the opportunity to look backstage and in the offices! If you would like to help, and indeed would like ‘a guided tour’ to convince you of our needs, please telephone...*”.

versus atribuição de benefícios fiscais específicos. Tanto num caso como noutro, o ordenamento jurídico português impõe a sua contabilização via lei constitucional ou lei ordinária. No entanto, não sabemos do seu verdadeiro impacto, nem das suas consequências a médio e longo prazo na ‘sobrevivência ou manutenção das companhias de teatro’.

Ao nível dos agentes privados, é indiscutível, não só no país mas também no estrangeiro, a importância do mecenato, nomeadamente da atribuição frequente de donativos (‘incentivar o acto de dar’) e de um adequado tratamento contabilístico⁹ e fiscal.

No caso português, e para além dos ‘benefícios fiscais permanentes’ concedidos em sede de impostos sobre o rendimento, património e despesa a entidades que prossigam actividades de interesse público, nos termos definidos na lei, o legislador português atribui ainda ‘benefícios fiscais específicos’ em sede do Estatuto dos Benefícios Fiscais, Estatuto do Mecenato e leis fiscais avulsas. Não faltam portanto incentivos fiscais neste domínio. Urge sim, uma análise da sua importância ou impacto nos agentes privados e público em geral.

Notas finais

O teatro, pela sua inerente complexidade humana e técnica, coloca desafios sérios aos ordenamentos jurídicos. De uma breve perspectiva jurídica comparada, ressalta a dificuldade de conciliação de conceitos jurídicos tradicionais com as formas de actuação teatral, a dificuldade de prevenção da fraude (elemento sempre presente e crescente na Internet) e, acima de tudo, o problema de um correcto e equitativo financiamento das actividades teatrais. Têm-se assistido a um esforço considerável no estrangeiro, não só por parte dos agentes teatrais mas também por parte do Estado, de consciencialização dos agentes económicos e também do público em geral, da importância cultural e social do teatro enquanto veículo não só de transmissão de conhecimento intelectual¹⁰ e artístico mas também, e predominantemente, como elemento de aproximação social. Assim, a pluralidade de iniciativas que se encontram nesses países,¹¹ nomeadamente de lançamento de novas produções teatrais, publicações, periódicos, cursos, seminários e visitas guiadas, atestam a vitalidade das

⁹ Em alguns países (Holanda, Reino Unido, etc.) existem ‘planos de contabilidade específicos’ para as entidades que desenvolvem maioritariamente actividades de interesse público, humanitário ou social (e.g. as ‘charities’, ‘trusts’ ou ‘funds’).

¹⁰ Ver, entre outras, as peças ‘Guantanamo’, ‘Justifying War’ e ‘Talking to Terrorists’, no contexto do ‘teatro político’.

¹¹ Entre outros, a Dinamarca, o Reino Unido, a Holanda, o Canadá e os EUA.

escolas, universidades e das empresas e, em consequência, o gosto e satisfação que os cidadãos tiram do teatro.

Em jeito de conclusão, e citando Mike Bradwell, director artístico do *Bush Theatre* em Londres, “*One of the prime purposes of theatre is to be a nuisance and to provoke.*

If you can entertain people at the same time, you’re getting somewhere”.

Uma interpelação do Teatro ao Direito – nótula sobre a propriedade intelectual¹

Regina Redinha
Universidade do Porto

They've said yes. The Primo Levi Estate has said yes. Nine months since I tried that first draft, seven months since their initial rejection, and three months since (...) visit to London, they've said yes. Their only condition is that I write the script as simply and faithfully as in the proposal. They don't know I already have.

Antony Sher, Primo Time

Por vezes perguntar é quase responder. Perguntar pelos limites da protecção da propriedade intelectual no domínio teatral é já traçar limites, cercar possibilidades e, sobretudo, aceitar a conformação da actividade artística por um molde jurídico. Nos nossos dias, o acto teatral nasce, desenvolve-se e consoma-se condicionado pela protecção da propriedade intelectual, em geral, e muito particularmente pelos direitos de autor².

Entre nós, pouca atenção tem, no entanto, sido dispensada à relação estreita entre duas realidades aparentemente antitéticas: o teatro e o direito. Se o teatro pressupõe transgressão, o direito convenção, mas ambos se cruzam no reflexo da sociedade que os gera. Se para além deste

¹ A presente nótula constitui a versão escrita sumariada da intervenção da Autora no Colóquio e mantém o propósito discursivo para uma audiência de formações diferenciadas que inicialmente lhe foi conferido.

² A propriedade intelectual tem um âmbito extenso que compreende, no essencial, a criação literária, artística, científica, industrial e até sinais distintivos de comércio. O direito de autor tem um âmbito mais restrito, abrangendo apenas criações intelectuais do domínio literário, científico e artístico – cfr. art. 1º do CDADC. O direito de autor desdobra-se num direito moral, que é um direito de personalidade, e num direito patrimonial. Entre nós a tutela da criação tem assento na Constituição da República, art.42º, nº 1: *É livre a criação intelectual, artística e científica.* O nº 2, por seu turno, acrescenta que *Esta liberdade compreende o direito à invenção, produção e divulgação da obra científica, literária ou artística, incluindo a protecção legal dos direitos de autor.*

cruzamento, tivermos presente a crescente “industrialização”³ da cultura e do entretenimento e conseqüente necessidade de protecção jurídica do bem objecto de exploração ao longo da cadeia “produtiva”, temos uma ideia precisa da interdependência entre dois fenómenos mais próximos do que à primeira vista se poderia supor.

Não cabe aqui, por economia temática e temporal, o inventário crítico das principais questões que hoje em dia se colocam em matéria de protecção da propriedade intelectual no âmbito da actividade teatral. Assim, limitamos a nossa análise aos aspectos cruciais do regime jurídico, designadamente no Código do Direito de Autor e Direitos Conexos (CDADC) – Dec.-Lei nº 63/85, de 14 de Março, com sucessivas alterações, que têm repercussão directa e imediata sobre o desenvolvimento do acto teatral, seja por excesso seja por defeito. Ou seja, para que a actividade teatral se exerça hoje num ambiente normativamente não hostil que interpelações faz ao ordenamento jurídico?

Ora, o primeiro problema que nesta sede defrontamos é o da própria infixidez da noção de acto teatral. Em nenhum passo do CDADC, o legislador define o acto teatral objecto de protecção. Com efeito, na Secção dedicada à representação cénica, o art. 107º⁴ limita-se a desenhar a noção de representação para efeito de tutela da autoria da obra objecto de representação, não cuidando da protecção da obra teatral *a se*.

Para o surgimento de um acto teatral concorrem, na maior parte das vezes, vários criadores, situação que suscita alguns problemas de articulação e compatibilização da protecção devida à intervenção de cada um deles no *iter* criativo que se revela afinal na obra cénica. Aliás o Código centra a sua protecção nesta hipótese típica: representação concebida e dirigida por entidade distinta do autor da obra literária adaptada ou recriada para representação em palco. O objecto preferencial de protecção, quando não único, no figurino do Código é a obra literária subjacente a um contrato de representação. Daí que exaustivamente se enumerem e enunciem os extensos direitos que do contrato de representação derivam para o autor da obra – art. 113º CDADC⁵ –, sem que exista simétrica disposição relativa ao(s) autor(es) da representação. Situação particularmente desfavorável para a actividade teatral, na medida em que pode permitir⁶ uma interferência

³ Sobre este fenómeno, cfr., por todos, CAREY, Peter; SANDERS, Jo, *Media Law*, 2004, p. 82, ss.

⁴ O art. 121º equipara a recitação à representação, embora também com a mesma finalidade.

⁵ De notar que o elenco de direitos constante deste artigo é de aplicação supletiva, pelo que as partes têm a faculdade de os restringir ou alargar no âmbito da sua autonomia negocial.

⁶ Cfr. nota anterior.

unilateral do autor da obra adaptada – cfr., *v.g.*, alíneas b), c) e e) do citado art. 113º – na esfera de autonomia artística e criativa do produtor e/ou do encenador⁷.

Assim sendo, a existência de uma noção de acto teatral auto-subsistente e desligada da protecção acordada à obra literária seria um factor de enriquecimento normativo e uma fonte de independência artística, ao invés da sua consideração como subproduto criativo.

A protecção da obra encenada *qua tale* no quadro jurídico-positivo vigente é, pois, tão só uma protecção indiferenciada e genérica que não tem em conta as suas especificidades ou a heterogeneidade de meios e recursos que nela podem confluír para definir a sua identidade (pensemos, *v.g.*, nas infindáveis possibilidades de utilização de meios técnicos, como iluminação e sonoplastia, ou de expedientes cénicos inovadores, como determinado estilo de traje de cena, para criação e corporização de um *opus novum* e distintivo).

Se a autoria da obra adaptada merece indiscutivelmente a mais ampla protecção, a sua representação pode ser não apenas um factor da sua valorização como ter ela própria a originalidade requerida para a sua protecção. O Código, de resto, no seu art. 2º, nº 1, alínea b), compreende a obra dramática e a respectiva encenação entre as criações intelectuais susceptíveis de consideração como obra original, ao passo que no art. 3º, nº 1, alínea a), faz reentrar a dramatização na categoria das obras equiparadas a originais. Todavia, destes enunciados de princípio não são extraídas quaisquer outras consequências que não as de relegar tais criações para a protecção dispensada à autoria em qualquer outro domínio sem atender à particularidade de regime que reclamam. A dificuldade da protecção da obra do encenador resulta do facto de a encenação ser em princípio para o direito mera expressão da ideia de outrem, pelo que só se e quando deixar de ser expressão para ser criação paralela deverá ter lugar a tutela própria. A fronteira é muito ténue, mas é passível de determinação através do reconhecimento externo que se lhe possa assacar independentemente da obra que lhe deu origem⁸. Acresce que a obra encenada, mesmo quando

⁷ Esta questão foi em França discutida no chamado caso “Godot”, no qual se discutiu se haveria infracção ao direito moral de autor pelo facto de determinado produtor ter utilizado um elenco exclusivamente feminino na peça homónima, quando o autor queria que todos os papéis fossem desempenhados por actores – cfr. STERLING, Adrian, *World Copyright Law*, 2003, p. 358.

⁸ A este propósito, embora não diga directamente respeito ao teatro, é especialmente ilustrativo o caso Béjart v. Plank e Flamand na jurisdição belga. Ao coreógrafo Flamand foi reconhecida protecção a obra coreografada, intitulada *La chute d'Icare*, na medida em que consistia numa nova interpretação do mito de Ícaro, nomeadamente através do impedimento de voar causado por televisores amarrados aos seus pés. O tribunal considerou como elementos integrantes da cena protegida o conjunto composto por homem nu,

se reveste de originalidade própria, é, pela sua própria natureza volátil ou efémera, algo que só se completa e exterioriza verdadeiramente quando se termina. É após o final de cada representação, quando cai o pano, que a obra encenada se consoma, pelo que a sua protecção defronta uma maior desmaterialização do que na hipótese das obras literárias. Aliás, este foi um argumento recorrente na negação da tutela autoral à direcção ou encenação, mas que gradualmente tem vindo a ser desvalorizado pelas possibilidades técnicas de gravação dos espectáculos.

Por outro lado, resultando a actividade teatral a conjugação de ideações e intervenções criativas de diversos sujeitos, em maior ou menor medida, coloca-se, naturalmente, a questão do reconhecimento individual e da autoria. A complexidade técnica das produções modernas e a multiplicidade de formas de exploração económica da obra – por exemplo, através de *merchandising* – é causa cada vez mais frequente de conflito entre os criadores intervenientes, autor, encenador, produtor, actor, etc⁹, que o ordenamento jurídico tem de dirimir em consonância com os interesses em presença.

Verificamos, assim, que o particular modo de ser da actividade teatral, nas suas diversas manifestações e vertentes, convoca uma regulamentação própria que a partir de uma noção operativa de acto teatral¹⁰ permita proteger não apenas a obra objecto de adaptação, dramatização ou representação, como, igualmente, a obra encenada. O teatro pede, por conseguinte, à instância jurídica que não devote a sua atenção preferencial para o que se passa a montante do palco, mas que acompanhe com idêntica eficácia e clareza o percurso criativo que se desenrola no palco, reconhecendo, nomeadamente, a autoria criativa sempre que a obra teatral possua um cunho original que a autonomize da obra literária. Numa fórmula simples,

guarda-roupa e acessórios, posicionamento do bailarino, apresentação do cenário, e o seu significado simbólico. A cena era, portanto, uma combinação de elementos protegíveis (movimento, objectos, acessórios técnicos, significados simbólicos com capacidade evocativa). Cfr. STERLING, *ob. cit.*, p. 302.

⁹ (V., pelo interesse paradigmático, o caso na jurisdição do Reino Unido, *Brighton v. Jones*, High Court of Justice – Chancery Divison, 2004, disponível no Tribunal. Os contornos da situação fáctica reconduzem-se à disputa de autoria entre a autora da peça *Stones in His Pockets*, a encenadora que reescreveu a peça e a companhia produtora. Cfr., ainda, o denominado caso *Da Vinci Code*, High Court – Chancery Divison, 07.04.2006.

¹⁰ Uma das vantagens da solidez da noção é, por exemplo, o estabelecimento de limites precisos para a intervenção do autor da obra literária no desenvolvimento, condução e criação da obra teatral. A discussão tem sido feita, entre outras hipóteses, a propósito da paródia, que pressupõe, por definição, a desconstrução de uma obra preexistente, mas que se debate com a sistemática oposição do autor da obra parodiada. Já em 1994, o Supremo Tribunal dos EUA, no caso *Campbell v. Acuff-Rose Music, Inc.* decidiu que a paródia como forma de crítica ou comentário não implicava o consentimento do autor da obra parodiada. Cfr. <http://straylight.law.cornell.edu/supct/html/92-1292.ZO.html>.

o teatro reclama maior sensibilidade do direito para o conceito de criação. O CDADC, portanto, pode ser lido nas disposições mais imediatamente dirigidas para o domínio teatral como um instrumento normativo a aperfeiçoar e actualizar de acordo com as exigências da matéria disciplinada, sobretudo, através do desligamento da obra teatral da obra literária, sem prejuízo da protecção de cada uma delas naquilo que têm de específico e diferenciado.

Comparando a parcimónia do acolhimento reservado ao teatro no CDADC com os complexos problemas que actualmente se colocam neste domínio, ficam-nos mais interrogações e aporias do que soluções e sobretudo a pergunta essencial: a alteração legislativa terá alguma influência na vitalidade cultural e artística? Parafraçando Peter Brook¹¹, na *vida quotidiana* “se” é ficção, no teatro é experiência, no jurídico é a incerteza aniquilante.

¹¹ *The empty space*, 1990, p. 157.

No Porto, Dramaturgos Estrangeiros em Portugal

Cristina Marinho
Universidade do Porto

«Berenice, quando relembra a Tito os primeiros dias de seus amores é mais interessante? Comove mais?»

Almeida Garrett in *História do Teatro Português*¹

Em 2003, o recém-criado, na Faculdade de Letras do Porto, Mestrado de Texto Dramático² propõe um seminário intitulado «Dramaturgos Estrangeiros em Portugal» que procurará, por um lado, expor diversas formas da presença de obras dramáticas europeias no universo do drama e do teatro portugueses, evidenciando, por outro lado, uma estruturante tensão identitária³: a persistente inclinação alienatória e a fina consolidação, mais aspirada do que realizada, parecem ter, confessada ou na camuflagem dos jogos de verdade e de mentira, norteados, nomeadamente a partir do século XVIII, a nossa *praxis* dramática e a reflexão teórica que dela foi

¹ ALMEIDA GARRETT João Baptista da Silva Leitão de, *História do Teatro Português*, in dir. de Carlos Reis, *Discursos, Estudos de Língua e Cultura Portuguesa, Teatralidade e Discurso Dramático*, Lisboa, Universidade Aberta, 1997, p.128. Aqui se transcreve os dois manuscritos do autor, correspondendo a uma *História do Teatro Português* e a uma *História Filosófica do Teatro Português*, insertos no espólio de Almeida Garrett, disponível nos Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

² O referido Mestrado de Texto Dramático é criado em 2003, de acordo com o estabelecido no Diário da República de 26 de Agosto do mesmo ano, deliberação nº 1287, em espírito de diálogo interdisciplinar entre os seguintes Departamentos da FLUP: Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos, Departamento de Estudos Anglo-Americanos e Departamento de Estudos Germanísticos. Este Mestrado oferece, desde então até 2006-7, os seminários de Dramaturgos Estrangeiros em Portugal, Drama Francês, Drama Inglês, Drama Alemão e Escandinavo, Drama Italiano e Teoria da Literatura.

³ Tal perspectiva, sempre aprofundada e agora projectada nos objectivos do Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, foi desenvolvida em dissertação de doutoramento, na especialidade de Literatura Comparada, intitulada *Teatro Francês em Portugal: entre a alienação e a consolidação de um Teatro Nacional (1737-1820)*, por nós apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 1998.

emergindo em função das ideias axiais de reforma do teatro português e de fundação de um Teatro Nacional.

Na «Introdução» a *Um Auto de Gil Vicente*, Almeida Garrett escreve o que a tradicional história literária portuguesa tomará quase definitiva e por demais literalmente _ «*Em Portugal nunca chegou a haver teatro.*»⁴ _, ensombrado até o autor pelo preconceito que só na aparência engendra, seguramente com o intuito da sua provocadora inteligência que um depurado humor melhor sustenta. Napoleão não conseguira, então, com um general brilhante o que, trinta anos antes, deploráveis agentes do esplêndido teatro francês conquistaram junto das plateias portuguesas, carentes de uma produção própria, na História já hipotecada em inspirações castelhana e italiana, deitada a perder depois em traduções de excelentes e péssimos dramaturgos da França clássica, tendencial e inteiramente romântica. Aqui Garrett ditará ainda a segunda sentença sumária _ que a posteridade, não raras vezes, antigarrettiana há-de reter descontextualizada e sem qualquer penetração _, autêntica interrogação activa sobre um teatro que não pode cultivar quem é indigente ao ponto de não reconhecer sequer a necessidade, para já não falar da riqueza e do encanto, de ser cultivado, na proposta urgente da educação do gosto através de uma escola do espectador, à semelhança do estímulo de um Richelieu⁵. O dramaturgo ilustrará a crónica crise do teatro português na metáfora naturalista, gosto reminescente das famosas *Plantas* de Castel, de um ramozinho que com Gil Vicente mal brota à luz logo é «cortado à nascença», quando «ainda precisava muito abrigo e muito amparo»⁶.

Se a ironia não for lida no seu fundo traço hiperbólico, Almeida Garrett simplesmente apaga séculos de intensa actividade teatral, deitando-os a perder seja na melancolia e ascetismo de um D. João IV, pai de infantes infelizes, seja na magnificência louisquatorziana do amante meio marialva de freiras de Odivelas, teatralmente estéril se comparado com o astro francês, sufocado pela mediocridade das Academias e pelos pruridos das beatas⁷. E se radica a primeira metade do século XVIII na pacotilha das

⁴ ALMEIDA GARRETT João Baptista da Silva Leitão de, «Introdução» a *Um Auto de Gil Vicente*, in *Obras de Almeida Garrett, Porto, Lello, s.d., volume II, p.1319*.

⁵ Idem, «Introdução» a *Um Auto de Gil Vicente*, in *ibidem*, p.1320.

⁶ Idem, «Introdução» a *Um Auto de Gil Vicente*, in *ibidem*, p.1320, onde Garrett filtra a nossa História através da metáfora:

«(...) Depois de criado o gosto público, o gosto público sustenta o teatro; é o que sucedeu em França e em Espanha; é o que teria sucedido em Portugal, se o misticismo belicoso de el-rei D. Sebastião, que não tratava senão de brigar e rezar, _ e logo a dominação estrangeira que nos absorveu, não tivessem cortado à nascença a olanta que ainda precisava muito abrigo e muito amparo. (...) »

⁷ Idem, «Introdução» a *Um Auto de Gil Vicente*, p.1320. É de registar, desde já, o paralelo comparativo com a França civilizada, enquanto paradigma:

assembleias literárias, desvaloriza a renovação pombalina na insuficiência agitada de uma época que não soube ser substancialmente nova, derramada no «furacão de filosofias abstractas» que, ainda metaforicamente, não deixavam a planta medrar. Acerca da amplitude de tal novidade⁸, se é clara a recusa da «corte velha» e da «sociedade velha», identificada com o combate antijesuítico de Pombal, em sugestiva repetição qualitativa, enfatizada pela proximidade de quase justaposição no corpo textual, ela parece subtrair-se ao abstraccionismo de racionalidade Além-Pirenéus. Ora, a imagem da «terra revolvida» parece exigir a ancestralidade das próprias raízes ibéricas, de resto em conformidade com o espírito Romântico europeu, adivinhando Garrett a alma barroca prolongada que o nosso setecentismo pode bem entrelaçar na *Encyclopédie*, desorganizando-a, isto é, clarificando as suas potencialidades de desordem, para acolher um Romantismo de só aparentemente novas e estilhaçadas harmonias, na península já antigas. Estagnado ou por jesuítas que uma militância do teatro pombalino não pôde visceralmente expulsar ou pela importação de «Maintenons bastardas» que um impacto filsofista não haveria de destronar, o Portugal de Sebastião José, incensado por uns, vituperado por tantos mais, desaba em mais uma metáfora, agora da engenharia que mal edificou instáveis «barracas de madeira no meio, e casinholas de taipa», muito antes de Almeida Garrett algum dia ter edificado, ou melhor, sonhado, o templo do Teatro Nacional de D.Maria. Em consonância, quando se refere aos «reformadores», nem sequer os nomeando, parece desprezar a relatividade da sua acção, juntamente com o valor do seu pensamento, para um ajustado quadro da Literatura Portuguesa do século XVIII:

«(...) até que vieram os reformadores, como é moda agora, destruíram tudo, alicerces e tudo, fizeram muitos planos, e não construíram nada, nem sequer deixaram o terreno limpo. (...)»⁹

«(...)O Senhor D.João V, esse teve paz e fortuna, e era magnifico e grande amigo das artes e dos livros_ (...) Dizem que queria imitar Luís XIV de França: que pena que o não imitasse em proteger e animar o teatro! Talvez foram escrupulos de consciência ou beatério estúpido de alguma Maintenon bastarda...»

⁸ Idem, «Introdução» a *Um Auto de Gil Vicente*, in *ibidem*, p.1320:

«(...) mas o estado de guerra social era já muito violento de mais, andava no ar muito furacão de filosofias abstractas que não deixavam medrar o que se plantava, e a terra não se revolvera ainda bastante para lbe dar substância nova.»

⁹ Idem, «Introdução» a *Um Auto de Gil Vicente*, p.1319.

Na dissertação suprareferida na nota 3, dedicamos longa análise aos modelos franceses de Manuel de Figueiredo, na dupla vertente da sua importante teorização prefacial e traduções dramáticas que igualmente manifestam a aqui questionada tensão identitária, com a mesma particularidade de uma rejeição que não exclui o paradigma de critério crítico. Revelam-se, no entanto, neste autor, aspectos próprios de grande interesse para o aprofundamento da distância entre teoria e *praxis* dramáticas, em Portugal, no século XVIII.

Assim, Correia Garção e Manuel de Figueiredo teriam feito menos e pior do que nada, certamente na, por um lado, ainda articulada recusa da «corte velha» com certo património teatral português que a caricatura vestira de Marquês de Valença esgrimindo serôdios argumentos com um inteligente anónimo, certamente Alexandre de Gusmão, e que não frutificaria, por outro lado, no movimento duplo de algum paradoxo amoroso: o deslumbramento e reprovação do Teatro Francês que a avidez intelectual pombalina lia sincreticamente nos dois séculos de intensa evolução social e literária. As duas faces da mesma moeda não se resolveriam, insuperavelmente problemáticas, minando a possibilidade de clarividência sobre uma relação fundamental para o conhecimento da época: restavam projectos e escombros que Garrett reinveste no sentido da ordem frástica, isto é, tratando-se tragicamente de escombros dos projectos na intencionalmente exagerada «negação para o teatro em povo de tanto engenho». Este é o mesmo espírito do seu *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa*¹⁰, em que nos capítulos referentes à «Restauração das Letras em Portugal» e a uma «Segunda Decadência da Língua e Literatura», perdida a Idade de Ouro «da poesia e da língua desde os princípios do século XVI até os do século XVII», o fundador do Teatro Nacional meramente considera o Garção de excelsa delicadeza lírica, desapaixona um António José da Silva no imerecido título de Plauto português, disforme aspirante a Beaumarchais com algum talento, celebra, filintista, as virtudes de Francisco Manoel, esmorece Bocage no fogo das suas exagerações que lhe desvairam o estilo apoucado, subtraindo-lhe a perfeição dos sonetos, em geral censurando ao século a estagnação nas traduções, «alfaias nacionais» de que se veste «um corpo estrangeiro». Prematuramente falecida a promessa do «nosso melhor trágico», João Baptista Gomes, vai discorrendo sobre o antigalicismo de Filinto, as églogas de Maximiano Torres, a pureza dos versos de um Ribeiro dos Santos, depois de coroar um Cruz e Silva, premia a bem bebida fonte

Vide, «III. O GÉNIO DA REGRA, Manuel de Figueiredo e os modelos franceses: a medida desmedida, pp.149-231; As traduções francesas de Manuel de Figueiredo: para uma sociologia da nacionalização dramática, pp.231-347. Fundamental é também a consideração de Pedro António Correia Garção para a ilustração setecentista desta tensão, segundo o que podemos analisar em «Teoria e criação dramáticas de Correia Garção: Portugal e a estagnação de Artur», pp.101-121.

¹⁰ Idem, «História da Poesia e Língua Portuguesa», Capítulos V, VI, VII, in *ibidem*, volume I, pp. 504- 512, *passim*. Na página 508, Capítulo VII, o autor considera a viciosidade criativa das traduções em geral, antes de referir sumariamente o breve talento dramático de João Baptista Gomes:

«(...) Esta mania de traduzir subiu a ponto em Portugal, e de tal modo estragou o gosto do público, que não só lhe não agradavam, mas quase não entendia os bons originais portugueses: a poesia, a literatura nacional reduziu-se a monótonos sonetos, a trovinhas de amores, a insípidas enfiadas. (...)»

latina de um Frei José do Coração de Jesus, cumprimenta, jocoso, Nicolau Tolentino, supera-se na admiração generosa por José Anastácio da Cunha, príncipe da geometria e da poesia nas curvas de uma reconhecida ternura, encerra caricaturalmente, não sem simpatia, Manuel de Figueiredo no Virgílio que falhou do seu mal aplicado ouro de Énio, nota, agradado, *O homem selvagem* de um Sousa Caldas e resvala na amizade elogiosa pelos méritos de Costa e Silva. Ressalva, *malgré lui* e hoje desconcertantemente, a qualidade do poema *A Meditação* de um José Agostinho de Macedo, saúda ainda o «engenho poético» de um jovem Feliciano de Castilho, os *Ditirambos* de um Curvo Semedo, as *Odes* de Evangelista de Morais, até os *Apólogos* de Pimentel Maldonado ou as *Geórgicas* de um Mouzinho de Albuquerque, conclui do «pouco vigor» da literatura portuguesa ao tempo, sob a qual se dissimula «muita força latente». Em suma, Almeida Garrett destaca um leque razoável de berloques poéticos, suprimindo liminarmente o Teatro do século XVIII no silêncio artificial de que «muito há que os nossos autores desampararam o teatro»¹¹.

Não sem coerência, e ainda na «Introdução» a *Um Auto de Gil Vicente*, mas introduzindo uma sensível *nuance*, o autor não deixa de inscrever a acção transformadora de que é agente numa transição começada pelo Marquês de Pombal, acabando, portanto, por, deste modo, considerar o papel dos tais reformadores¹² enquanto dinamizadores do próprio espírito iluminador do Ministro que, a seu ver, desperdiçava o montante de quatro teatros nacionais numa megalómana Ópera Italiana. Se eram superiores as Óperas do Judeu e bem portuguesas as comédias de Garção, continuará

¹¹ Idem, «História da Poesia e Língua Portuguesa», Capítulo VI, p.504, in *ibidem*, volume I. É de registar que tal asserção surge a par da relativização de um Judeu, seguida do simples obscurecimento da parte dramática, nalguns casos importante, como flagrantemente em Correia Garção, de outros considerados poetas setecentistas:

«(...)Muito há que os nossos autores desampararam o teatro: eis aí o faceto António José, a quem muitos quiseram apelar Plauto português e que sem dúvida alguns serviços tem a esse título, porém não tantos como apaixonadamente lhe decretaram. Em seus informes dramas algumas cenas há verdadeiramente cómicas, alguns ditos de suma graça, porém essa degenera a miúdo em baixa e vulgar. Talvez que o Alecrim e Manjerona seja a melhor de todas; e descerto o assunto é eminentemente cómico e português. (...)»

¹² Idem, «Introdução» a *Um Auto de Gil Vicente*, in *Obras de Almeida Garrett*, ed. Cit., vol. II, p.1320:

«(...) Hoje o estado é outro, já se revolveu a terra, já mudou todo o modo de ser antigo; não está completa a transição, mas já leva um século de começada_ que a principiou O marquês de Pombal.»

Almeida Garrett, na p.1321, nota o insucesso da Academia das Ciências na sua proposta de criação de dramas nacionais, já que «escritores de bom talento» se limitavam a traduzir Racine, Voltaire, Crébillon e Arnaud, segundo o procedimento que caricaturalmente se apresenta do «acomodar ao gosto português».

Garrett, o certo é que o déspota, que «blasonava de filósofo», se perdeu na irracionalidade da vingança, como irracional será a proibição mariana do acesso das mulheres à cena, ao mesmo tempo que avançava «a invasão literária francesa». O autor mais uma vez reduz o *corpus* das traduções setecentistas de dramaturgos franceses a «deslavadas tragédias», «clássicas puritanas da gema», «francesas na mesma alma», isto é, a uma cosmética de nacionalização de simétricas e hipócritas obras, constituindo um preconceito de vazio investigativo em vigor até à actualidade; com efeito, num imenso universo de produção populista ou fácil em que o original se degenera em grotesca transferência, a actividade de tradução dramática, no século XVIII português, desafia com frequência, e por excelência em escritores como Francisco Manoel do Nascimento, Manoel Maria Barbosa du Bocage ou José Anastácio da Cunha em rigor textual, superação criativa e filintista brilho teorizador, critérios contemporâneos. De resto, a própria génese da escrita dramática do fundador do Conservatório muito deverá a esta qualidade de transfusão bem patente paradigmaticamente na tradução bocageana que se supera na beleza, arrebatada, é certo, do verso, como na inteligência com que reveste uma mensagem clandestina e provocadora na aparência da palavra consentida¹³.

Comparado ao Redentor, o Teatro Nacional era obrigado a nascer no casebre do Salitre ou da Rua dos Condes, de cuja frequência Almeida Garrett subtrai, com irrealismo, o povo romanticamente concebido, superior nas luzes da sua ignorância, lúcido nas raízes das suas escolhas, esmagado por uma sucessão de lutas entre fidalgos, agiotas, fadres, pedreiros livres, rimadores e uma Revolução de Setembro ultrajada na própria degradação do Teatro Nacional e do Conservatório Dramático, princípios «da capital de

¹³ Na impossibilidade de aqui sintetizar longa investigação, remeto para os seguintes capítulos da tese referida na nota 3 deste artigo: «III. O Génio da Regra / Filinto Elísio e a necessidade de um Molière português», pp.326-347; «IV. A Regra do Génio / José Anastácio da Cunha ou Voltaire nos cárceres da Sofia», pp. 412-440; Bocage, tradutor de dramas franceses: a difícil «Vitória da Religião contra a Natureza», pp.440-452. A perspectiva aqui desenvolvida sobre Almeida Garrett encontra-se esmiuçada em «O jovem Garrett: fundamentos franceses de um teatro nacional», pp.534-582.

Dada a centralidade da figura de Garrett para uma compreensão aprofundada da tensão identitária, objecto deste artigo, desta tese e de continuado interesse de investigação do CETUP, remetemos ainda para uma comunicação onde a criação dramática garrettiana é interrogada sob o mesmo prisma: «De uma versão setecentista portuguesa do *Cato* de Addison ao *Catão* de Almeida Garrett», in *Almeida Garrett Um Romântico Um Moderno*, Lisboa, Imprensa Nacional, pp. 403-413, vol. I.

Propus, no âmbito do Colóquio comemorativo do Bicentenário bocageano, na Faculdade de Letras do Porto, em Novembro de 2005, uma leitura do teatro traduzido de Manoel Maria à luz desta convergência entre a sua oculta literatura clandestina e a espectacular palavra teatral, numa comunicação intitulada: *Triunfos da Natureza e da Religião: discórdia concors*, no prelo.

uma nação culta»¹⁴. Justamente magoado perante as ruínas do seu próprio e inestimável contributo, João Baptista, autodesignando-se restaurador do fundado por Gil Vicente Teatro Nacional, arrasa por sua vez o património, salvando exclusivamente o drama vicentino e a criação operática de António José da Silva que ajuíza de «obsoletos e incapazes de cena», propondo «um drama de outro drama», conforme argutamente sublinha ao introduzir a ideia de uma «quinta crise do teatro português»¹⁵. Dois anos depois da redacção do texto introdutório a *Um Auto de Gil Vicente*, cinco anos depois desta bússola de criação dramática, João Baptista dedica uma «Memória» ao Conservatório Real de Lisboa em que assume, superado o mais do que delicioso bailado retórico da modéstia e da imodéstia, a culminância da mesma linha orientadora na perfeição de *Frei Luís de Sousa*: «dois metais de lei» dispensariam a falsa complexidade na prática do drama que se encontraria finalmente simples, de um despojamento ático, no essencial concentrado da acção, na solenidade das poucas personagens que a gradação trágica fará convergir num modulado de luz espaço cénico¹⁶. Se o autor radica a sua composição no imaginário popular de romanceiro, no fortemente impressivo baú infantil de um Norte que confundia ainda a Galiza no Minho, o estabelecimento crítico da sua criação opera-se a partir de duas referências estrangeiras, sendo que a segunda se reveste de particularidade garrettiana. Em primeiro lugar, autoriza-se, na única nota deste discurso que assim se reveste de acrescida eloquência, o binómio axial beleza-simplicidade, afinal unidade, a partir de uma espiral inglesa e alemã de juízo crítico radical sobre as concepções europeias das tragédias de Inês de Castro:

*«Profunda observação de Mr. Adamson, citando um crítico alemão, a respeito das causas por que entre tantas tragédias de Inês de Castro, portuguesas, castelhanas, francesas, inglesas e alemãs, nenhuma tinha saído verdadeiramente digna do assunto. Ver Memoirs of Camoens by John Adamson.»*¹⁷

¹⁴ ALMEIDA GARRETT João Baptista da Silva Leitão de, «Introdução» a *Um Auto de Gil Vicente*, in *Obras de Almeida Garrett*, ed. cit., vol. II, p. 1323:

*«(...) É o que eu fiz com o Conservatório e o Teatro. Fui por diante, não fiz caso dos sensorborões, e Levava-os de vencida.
Mas tem maus fígados a tal gatinha. (...)»*

¹⁵ Idem, «Introdução» a *Um Auto de Gil Vicente*, op. cit., volume II, p.1326

¹⁶ Idem, «Ao Conservatório Real», in *ibidem*, vol. II, pp.1083-1084. Almeida Garrett considera o gosto do público epocal, diverso do que lhe propõe agora:

«(...) eu quis ver se era possível excitar fortemente o terror e a piedade ao cadáver das nossas plateias, gastas e caquéticas pelo uso contínuo de estimulantes violentos, galvanizá-lo com só estes dois metais de lei. (...)»

¹⁷ Idem, «Ao Conservatório Real», in *ibidem*, volume II, p.1082, onde se distingue a singeleza camoniana nesta abordagem :

Depois, a classificação dramática de *Frei Luís de Sousa* refere critérios europeus, nomeadamente franceses, de subgénero, para sempre exprimir duplamente pertença e autonomia, ainda expressão, mais pontual, dessa tensão identitária. Inscrito na tradição antiga da boa prosa portuguesa que vale bem a dignidade do antigo verso trágico, *Frei Luís de Sousa* integra ideologicamente o universo da tragédia para se filiar no «título modesto de drama», isento, contudo, dos princípios modernos que regem «essa composição de forma e índole nova». Mais adiante, são explicitados os paradigmas de Victor Hugo, Dumas e Scribe, «escritores que alumiam e caracterizam a época», e os respectivos pressupostos da sua escrita, entendida enquanto «estudo do homem, (...) a sua anatomia e fisiologia moral», veiculadora de uma «instrução intelectual e moral» que o drama e o romance dinamizarão: Almeida Garrett intuiu, notará, a modernidade literária desde as suas primícias dramáticas, invertendo, deste modo, o movimento esperado do estrangeiro para o nacional no sentido de que o eixo francês tão só confirmará o que antecipadamente o autor português pensava e realizava já¹⁸, ainda que, ao espelho, informe a sua expressão de muito manifesto hugoliano sobre o drama romântico no plano fundamental do povo que deve reconhecer a actualidade na arte, o tempo nela reflectido, agindo sobre ele.

No mesmo sentido, afiguram-se interessantes e coerentes os manuscritos *História Filosófica do Teatro Português* e *História do Teatro Português*, aqui não examinados nos seus diferenciais, tanto no elogio da Idade de Ouro literária e dramática, na apologia crítica da *Castro* de António Ferreira, como na direcção do espelho invertido, recorrente autorização do drama português a partir do critério estrangeiro, norma, mas superado na sua normatividade pela excelência de uma concepção nacional:

«(...) E que fazia entanto o nosso teatro? Mais porventura, que nenhum outro da Europa. Que há hi polas antigas cenas de Itália, Espanha, ou França, que mereça ou sofra âpodo com as comédias de Gil Vicente, Ferreira, Sá de

«(...) Inês de Castro, por exemplo, com ser o mais belo, é também o mais simples assunto que ainda trataram poetas. E por isso todos ficaram atrás de Camões, porque todos, menos ele, o quiseram enfeitar julgando dar-lhe mais interesse. (...)»

¹⁸ Idem, «Ao Conservatório Real», in *ibidem*, volume II, p.1086, *passim*. Na página 1087, conclui:

«(...) Os leitores e os espectadores de hoje querem pasto mais forte, menos condimentado e mais substancial; é povo, quer verdade. Dai-lhe a verdade no passado no romance e no drama histórico no drama e na novela da actualidade ofereci-lhe o espelho em que se mire a si e ao seu tempo, a sociedade que lhe está por cima, abaixo, ao seu nível e o povo há-de aplaudir, porque entende: é preciso entender para apreciar e gostar.
Eu sempre cri nisto; a minha fê não era tão clara e explícita como hoje é, mas sempre Foi tão implícita. (...)»

*Miranda, mesmo de Camões, e sobretudo com a imortal Castro? Esta última principalmente foi sempre de minha infância literária o objecto das minhas admirações, (...)*¹⁹

A este título, são reveladoras muitas das notas marginais dos manuscritos que procuram confirmar o filtro de opinião do autor junto de reputadas fontes internacionais, tanto teóricas num sentido de roteiro metodológico, como no caso de Lemerrier e do seu *Cours de Littérature*, ou o de La Harpe, sempre a *Art Poétique* de Boileau, Brumoy e o seu *Théâtre des Grecs*, como literárias, referindo Cervantes, Chateaubriand, Racine, Voltaire, Corneille, Arnaud, Crébillon e La Motte, em múltiplos juízos sobre a sua criação que sustentam argumentativamente o virtuosismo de uma composição nacional como a *Castro*²⁰. Destacariámos exemplarmente a nota 47 que relaciona a sublime piedade com felicidade trabalhada por António Ferreira com as insuficiências francesas de dramaturgos tão traduzidos e tão amados nas cenas portuguesas, culminando no defeito raciniano que só o génio transformou em arte:

*«Crébillon seria o príncipe dos trágicos se (com melhor versificação, e linguagem) adoçasse, ou mais exactamente avivasse os seus quadros, verdadeira e tragicamente terríveis, com a piedade. Disgraçadamente quando vai a exprimir este afecto a pena do grande homem desfalece, e cai. La Motte (principalmente na Castro) é o contrário: suas cenas são uma enfiada de madrigais, que por fim enfastiam. Racine na Berenice pela má escolha de assunto nem com toda a sua arte se salvou deste defeito.»*²¹

O defensor da simplicidade na arte, isto é, do subtil encobrimento da construção de dificuldade miraculosa, deseja aparentar uma linearidade teórica que encerra na redução do objecto movimentos dialécticos, no sentido de edificar uma identidade nacional pelo drama. Sobre os escombros dos projectos de lamentados reformadores setecentistas, o reformador do que Gil Vicente apenas fundara lançará novos projectos que outros destruirão,

¹⁹ Idem, *História do Teatro Português*, in *op. cit.*, p.118.

²⁰ Idem, *História do Teatro Português*, in *op. cit.*, p.137-141. O texto multiplica os exemplos deste princípio.

²¹ Idem, *História do Teatro Português*, in *op. cit.*, p.140, nota que se articula com as seguintes considerações sobre «Afectos-Piedade», in *História Filosófica do Teatro Português*, pp. 124-125:

«A comoção teatral, que na tragédia se faz por meio dos affectos de terror, e piedade, maravilhosamente se exerce na Castro. Conquanto porém estes dous affectos ambos necessários, e fundamentai nas composições trágicas, nem devam nunca ser um do outro separados; conquanto manifestamente errassem os que, como Crebillon e La Motte, deram a preferênciã a um, ou a outro, (...)»

conforme magoadamente Almeida Garrett há-de destruir na avidez de terreno limpo, folha imaculada sobre a qual Ícaro sonha o drama da perfeição. No Porto, o seminário de Dramaturgos Estrangeiros actualiza particularmente as presenças de Samuel Beckett, de Alfred Jarry, de Shakespeare, como de Molière, e outros, entre nós, na letra, como no palco, referindo o eixo dessa tensão identitária que procuraremos aprofundar nas actividades deste Centro de Estudos Teatrais desta Universidade: o Teatro Português estrutura-se no Teatro em Portugal. Berenice chorando a despedida que Tito adia por amor e por crueldade, digna e inteira, comoverá mais do que a desgraça pairando sobre os versos em que do segredo se ilumina, incontida, a maior afeição de Pedro por Inês? A que morre aos olhos dos adorados infantes que ainda brincam no seu regaço dilacera mais do que aquela que definhará na tragédia de nunca os ter tido? Berenice e Inês podem bem organizar interiormente Madalena de Vilhena, na sedução sobretudo inconfessada das leituras de que se faz a Literatura.

Paisagem Mental

(A máquina de cena setecentista reinventada)

Cenografia para a peça *D. João*, de Molière, encenação de Ricardo Pais

João Mendes Ribeiro

Universidade de Coimbra

O dispositivo cénico concebido para o ciclo *Convidados Mortos e Vivos*, no qual se inclui a peça *D. João*, de Molière momento inaugural e projecto matricial, foi “palco” de diversos eventos, dos quais se destacam *Fiore Nudo*, espectáculo de ópera concebido a partir de *D. Giovanni* de Mozart/Da Ponte, sob a direcção musical de Rui Massena e a direcção cénica de Nuno M Cardoso e a leitura encenada de *Frei Luís de Sousa*, a partir de Almeida Garrett, dirigida por Ricardo Pais e com música composta e interpretada ao vivo por Bernardo Sasseti.

D. João de Molière, como a maioria das peças de repertório, arrasta uma história própria, que inclui revisitações e novas versões ao longo dos anos. Algumas destas têm procurado actualizar o tema e problematizar as questões enunciadas na sua narrativa. Assim acontece com esta versão de Ricardo Pais.

A peça *D. João* foge aos estereótipos da representação de um clássico universal, dos figurinos e dos cenários do século XVIII. Este *D. João* apresenta um cenário intemporal, “terra de ninguém”, simultaneamente contemporâneo e minimal e “capaz de recuperar o espírito da máquina de cena setecentista italiana¹, propícia a todas as fantasias e jogos possíveis, incluindo a morte de D. João, no final.”²

Nesse sentido, considerou-se essencial conceber uma estrutura versátil e “aberta”, multi-funcional, susceptível de se adaptar às especificidades dramáticas e/ou estilísticas das distintas representações.

No caso particular da peça *D. João*, o projecto cenográfico baseia-se na experimentação estilística em torno da ambiguidade de leituras e da multiplicidade de significados contidos no texto dramático. Procura-se dar forma a essa ambiguidade por meio de uma construção de carácter

¹ D. João é a primeira comédia-máquina de Molière em que ele põe em causa as regras da unidade tempo e de lugar; para tal, Molière mandou construir cinco cenários, cinco objectos diferentes, fascinado que estava pela prática italiana dos efeitos (Ricardo Pais, in Suplemento Y, Público de 17 Fevereiro 2006, p.17)

² (Ricardo Pais, in Manual de Leitura de D. João, TNSJ, p.19)

transitório que se transfigura consoante a evolução das personagens ou a especificidade de cada cena.

Partindo de uma construção precisa e elementar – uma plataforma regular, sobrelevada e ligeiramente inclinada, contrastando com a acentuada verticalidade da caixa de palco – delimita-se o espaço da representação e vão-se configurando os diversos lugares onde decorre a acção. A inclinação dessa plataforma indicia, de certa forma, “o destino fatal do protagonista” e, conforme sugere Miguel-Pedro Quadrio em artigo no “Diário de Notícias” de 30 de Abril, “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.”

Essa ideia de inconstância e precariedade, a indistinção entre vida e morte, os anacronismos e contrastes que perpassam toda a narrativa estão também presentes na concepção do cenário.

A evocação da morte é constante ao longo da peça e traduz-se no desenho geométrico da superfície do praticável, constituindo uma metáfora para o traçado repetitivo e ortogonal de um cemitério, ou ainda nos alçapões que se abrem no pavimento como cavidades sepulcrais. Os despojos urbanos que revestem a superfície da plataforma surgem como lápides e as marcas do seu uso funcionam como inscrições.

Estes alçapões que podem ainda assumir a forma de portas ou janelas, concentram momentos cruciais da acção, como a entrada e saída de actores, a encenação de lutas ou a representação de rituais fúnebres, e atravessam transversalmente o praticável, desenhando um longo rasgo. Este rasgo estabelece uma fractura na geometria regular do cenário e, de certa forma, desconstrói a simetria rigorosa da composição, enfatizando o desequilíbrio e a instabilidade da acção. A sensação de estranheza é ainda reforçada com a abertura dos alçapões, pela imagem dos actores reflectida (duplicada) na superfície espelhada do seu interior; ou pela força expressiva das explosões que deles irrompem ou ainda pelo efeito sonoro resultante da amplificação e *recriação* dos sons produzidos pelos movimentos em cena.

Pretende-se, acima de tudo, prefigurar uma espécie de *paisagem mental*, conceber um dispositivo visível para um *imaginário* e, não tanto, dar forma a espaços físicos concretos e reconhecíveis.

Nesse sentido, a cenografia para esse *imaginário* caracteriza-se por uma concepção não-naturalista, abstracta e minimal, sugerida pelas ideias de leveza e plasticidade de uma folha de papel, e consiste num dispositivo elementar, aparentemente suspenso, que se transforma e que, tal como o papel, pode ser dobrado e moldado para assumir diferentes configurações. Explora-se a tensão entre a densidade, a “espessura” dos despojos de construções que revestem a superfície da plataforma e a ideia de levitação subjacente à folha de papel. Ou como interpreta o encenador Ricardo

Pais: “É como se uma parede tivesse caído de uma cidade proibida, e ao levantar se abrissem alçapões que nos permitem ouvir o som para além dela,”³ indiciando a presença de um outro mundo, outra realidade e, nesse sentido, o cenário pode ser lido como uma espécie de fronteira.

Em *D. João* constrói-se um palco dentro do palco transformando deste modo os bastidores visíveis num espaço de representação. A nova cortina de cena reconfigura o palco. Construída a partir da imagem fragmentada da própria cortina régia do Teatro São João, impressa em película transparente colada em acrílico, deixa visíveis os sistemas de suspensão a partir da teia, reenquadrando o novo palco.

A reprodução da cortina da boca de cena num material transparente e semi-reflector introduz um elemento de leveza e permeabilidade na solidez da estrutura, e acentua a tensão entre elementos opostos ou materiais contrastantes.

Partindo de um plano inicial fixo o cenário altera-se com sucessivos movimentos e rotações, assumindo a verticalidade de um muro/parede e o encerramento de espaços internos ou expandindo-se horizontalmente na forma de rampa ou pequena elevação, para evocar ambientes exteriores.

A eventual estranheza e rigidez indiciadas pelo carácter depurado e pela precisão geométrica da composição ou pelo tratamento textural das superfícies vão-se dissipando e abrindo a novas leituras com as transformações e as diversas configurações que o cenário assume.

O uso de elementos arquitectónicos reconhecíveis, como as portas ou janelas inseridas na superfície irregular do praticável, confere à estrutura um sentido de *realidade*, assinalado pela noção de escala, volume e profundidade.

A (re)utilização de materiais preexistentes, precários, tais como despojos de construções ou fragmentos de obras, enfatiza a ideia de transitoriedade e a ambiguidade que pontua toda a acção. Esses materiais, descontextualizados e destituídos da sua conotação material e simbólica, adquirem um valor essencialmente plástico e nessa medida neutralizam os espaços disponibilizando-os para apropriações diversas.

Com a utilização destes elementos não se pretende porém figurar um arquétipo arquitectónico, mas explorar a ambiguidade disciplinar do território cenográfico articulando as referências da arquitectura com um propósito conceptual de *instalação*.

O dispositivo criado para a cenografia da peça *D. João* constitui-se, assim, como um objecto-território susceptível de múltiplas modelações onde se acumulam acontecimentos e significados que qualificam e identificam possíveis lugares.

3 Junho, 2006

³ (Ricardo Pais, in Manual de Leitura de D. João, TNSJ, p.19)

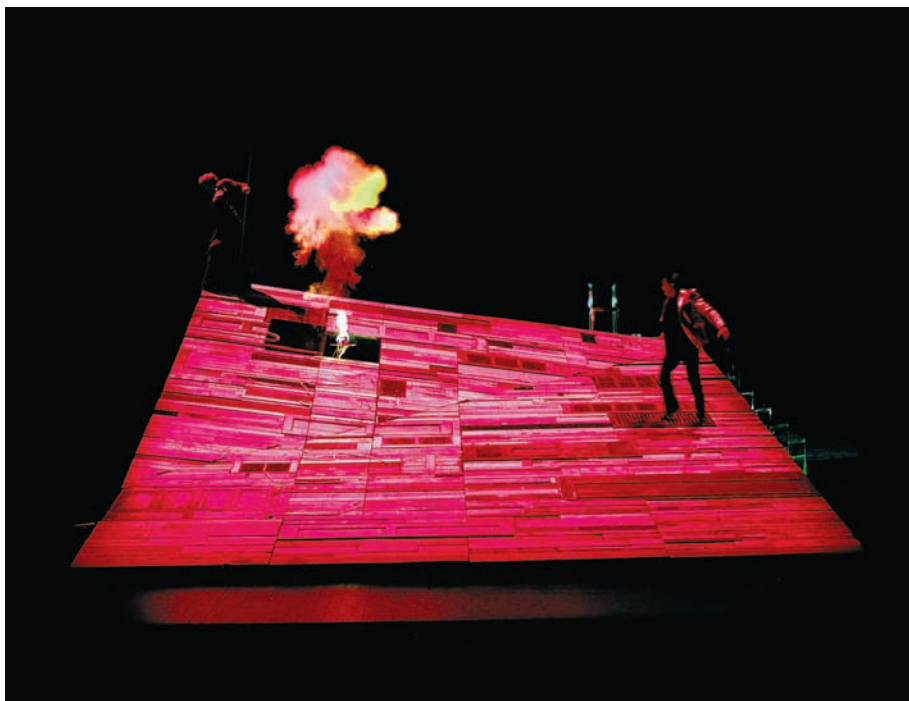


Foto: João Tuna / TNSJ



Foto: João Tuna / TNSJ

O Teatro Greco-Latino na tradição dramática do Ocidente

Belmiro Fernandes Pereira

Universidade do Porto

O título da minha intervenção carece de subtítulo que a traga aos seus modestos propósitos; na verdade, as notas que se seguem, sobre a presença do teatro Greco-Latino na cultura ocidental, pretendem apenas delinear linhas de pesquisa que justifiquem a colaboração dos docentes do grupo de estudos clássicos da Faculdade de Letras do Porto no projecto que ora se apresenta.

Têm estes classicistas orientado o seu trabalho de investigação sobretudo em três áreas: a filosofia moral, a retórica, o teatro. Ana Maria Ferreira prepara tese de doutoramento sobre as *Vidas* de Plutarco, riquíssimo manancial que, como se sabe, muito aproveitou a não poucos dramaturgos europeus. Manuel Ramos estuda a oratória e a retórica de Quatrocentos em textos de Jean Jouffroy e, sobre os discursos do embaixador enviado pela duquesa da Borgonha a D. Afonso V, apresentará em breve a sua dissertação de doutoramento; da retórica do período seguinte ocupei-me eu próprio em *Retórica e eloquência em Portugal na época do Renascimento* (Coimbra, 2005), tema que, subsidiariamente, me levou a rastrear a presença do teatro de Terêncio na pedagogia humanista. Maior contributo, no entanto, têm dado aos estudos teatrais os colegas Jorge Deserto e Marta Várzeas; depois de *Figuras sem nome em Eurípides* (Lisboa, Cosmos, 1998), Jorge Deserto está prestes a concluir o seu trabalho de doutoramento com um estudo sobre *Electra e Orestes em Eurípides*; de Marta Várzeas temos *Silêncios no teatro de Sófocles* (Lisboa, Cosmos, 2001) e a dissertação de doutoramento intitulada *A força da palavra no teatro de Sófocles: entre retórica e poética* (Coimbra, Faculdade de Letras, 2005).

Que o texto dramático dos antigos gregos e latinos interessa a um número cada vez maior de estudiosos atestam-no não só cuidadas edições, como a bibliografia imensa que todos os anos se acumula e a constante renovação de perspectivas e abordagens; mas, tão ou mais importante, pois por vezes a proliferação crítica pode obnubilar a literatura, no caso do drama antigo comprovam também a sua pervivência e vitalidade a quantidade de traduções ou de obras de divulgação e, mais ainda, frequentes

representações, quer em iniciativas isoladas, quer em festivais de teatro clássico. Na verdade, sobretudo no que respeita ao teatro greco-latino, muito importa que a produção de espectáculos e a investigação académica se complementem e que cada vez mais comuniquem entre si, única forma, talvez, de obviar a que a cultura de massas – desta nossa sociedade das distrações, que, no dizer de Fumaroli, perdeu o sentido do *otium*, da *skolê* – reduza obras-primas do passado, perdida a memória da sua função, a objectos sem vida, ainda que venerados.

A actualidade do drama greco-latino entre nós ficou mais nítida com a publicação dos três primeiros volumes de *Representações de teatro clássico no Portugal contemporâneo* (Coimbra, 1998-2004), resultados de um projecto em curso dirigido por Maria de Fátima Sousa e Silva. Têm colaborado neste valioso levantamento investigadores que são ou foram docentes da Faculdade de Letras do Porto; refiro-me a Ana Paula Quintela, Carlos Morais, Marta Várzeas e Jorge Deserto. Contemplando todo o tipo de espectáculos apresentados em Portugal por grupos nacionais ou estrangeiros, profissionais ou amadores, coligem-se nos volumes já editados notícias de centenas de representações de peças antigas ou de versões nelas inspiradas. O recenseamento de materiais tão variados permitiu realizar já pesquisas mais aprofundadas em trabalhos parcelares. De entre estes merece nota o conjunto de estudos coordenado por Carlos Morais, *Máscaras Portuguesas de Antígona*, publicado pela Universidade de Aveiro em 2001.

Ora, as versões modernas constituem um outro aspecto que revela a fecunda persistência do teatro clássico na história do Ocidente e o vigor com que tem animado a tradição dramática europeia, sobretudo nas épocas mais conturbadas. De facto, ao longo dos tempos, não poucas vezes se reacendeu, com comprovada eficácia, a dimensão política e religiosa do teatro antigo. Deixando de lado os Édipos e Filoctetes, as Andrómacas, Fedras e Ifigénias, que marcaram o teatro barroco e neoclássico ou o drama romântico e contemporâneo, passo a recordar, a título meramente ilustrativo, as múltiplas reelaborações que sofreram as figuras trágicas de Antígona, Medeia e Prometeu, principalmente nos dois últimos séculos a propósito de guerras e tiranias, de libertações e emancipações.

Antígona, a virgem mártir de todas as resistências (Schlegel), deu origem a tantas réplicas que estas, no dizer de Simone Fraisse (*Le mythe d'Antigone*, 1974), são inseparáveis da história política, pelo menos desde a Revolução Francesa. Pela repercussão que tiveram no teatro português, assinalem-se as Antígonas de J. Cocteau (1927), Jean Anouilh (1946) e B. Brecht (1948), mas sobretudo as versões portuguesas de António Sérgio (1930), Júlio Dantas (1946), António Pedro (1954), João de Castro Osório (1954), Hélia Correia (1991), Eduarda Dionísio (1992).

Já Medeia, a mulher traída e a maga terrível, quantas vezes não serviu para representar problemas políticos e sociais! Trechos da peça de Eurípides eram recitados pelas sufragistas; o infanticídio, a condição feminina surgem em *Absolvição para Medeia* de Ursula Haas, na *Medeia* de Christa Wolf, no drama de Heiner Müller; a oposição grego-bárbaro transfigura-se na crítica anticolonialista ou anti-imperialista das obras de Vergel e Magnusson; não deixou também Medeia de encarnar o protesto contra as perseguições raciais da II Guerra nas versões de Jean Anouilh ou de Corrado Alvaro (*Lunga notte di Medea*).

Outra personagem sobre-humana do teatro antigo tantas vezes reelaborada foi, como é sabido, Prometeu. O embusteiro mestre de todas as artes, mas sobretudo o amigo dos homens, o filantropo rebelde, motivou obras de Goethe (*Prometheus*), Shelley (*Prometheus Unbound*), Guerra Junqueiro (*Prometeu libertado* em esboço nas *Vibrações Líricas*), uma visão cristã do mito no *Prométhée* de Edgar Quinet, uma abordagem sarcástica no *Prométhée Mal Enchaîné* de André Gide.

Mas que há no *trágico* para tanto atrair o homem europeu? Que motivos tornaram o teatro grego na nossa cultura uma das formas mais privilegiadas de compreender a condição humana, um dos modos mais penetrantes de perscrutar o mistério do mal e do sofrimento, de indagar o sentido da culpa pessoal e hereditária, ou de questionar o absurdo da inocência culpada?

Problematisando o imanente por referência ao transcendente, o trágico parte de temas universais, representados no mito ou abstraídos da própria história humana: a *dikê*, a justiça na relação do homem com os homens, a *eusébeia* e a *hybris*, a piedade e a insolência na relação do homem com os deuses. O mito, segundo Walter Burkert, é «narrativa aplicada, que verbaliza dados complexos, supra-individuais, colectivamente importantes», quer dizer, uma linguagem que traz em si as marcas da história mas que serve para transmitir um saber de interesse colectivo, saber de aplicação imediata e finita, mas com valor universal. Já nos *Persas* de Ésquilo, como sabemos, acontecimentos recentes, vividos pelos próprios intervenientes no espectáculo, são depurados até à atemporalidade do mito. Resulta o trágico, pois, do confronto entre o homem e forças transcendentais, conflito gerado pela *ananchê*, pela necessidade, pela Moira, que paradoxalmente torna manifesta a um tempo a fragilidade humana e a grandeza do indivíduo destruído. Mas, se assenta o trágico numa concepção fatalista representada pelas forças esmagadoras do destino, todavia essas forças não impedem a expressão da liberdade humana, condição indispensável à relação que se estabelece entre acção e sofrimento: o herói trágico é compelido a agir e por isso sofre, mercê de um erro grave, *hamartia*, provocado pela falta de lucidez, *âtê*. Por isso se manifesta o trágico na passagem da felicidade à desgraça; por isso é o sofrimento moral e físico, o *pathos*, essencial à

emoção trágica. Nesta simultânea afirmação da grandeza e miséria da condição humana reside em parte a actualidade da tragédia. Mas também no modo como o desvela: revelando verdades na sua vitalidade original, precisa o trágico da linguagem oracular, da ambiguidade que ilude os heróis e desafia a razão. Ainda daqui decorre, por outra via, a actualidade da tragédia. A nossa sociedade racionalizada, a razão obscurecida pelo culto da *ciência*, necessita do trágico como de uma luz vinda de fora: para entrever o sentido, para conhecer (recorde-se o *gnôthi sauton* do templo de Delfos), importa voltar à tragédia, pois, como advertia Nietzsche, «não há tradução intelectual de tudo». Não é o homem trágico adversário da ciência, antes a coloca no devido lugar, evitando, nas avisadas palavras de Jean Marie Domenach, que a condição humana se reduza a estatísticas, a esperança a prospectiva, o risco a probabilidade. Em *O retorno do trágico*, um livro que hoje valeria a pena reler, Domenach lembra que na tragédia grega aprendemos que «o mal não tem a claridade lógica que desejaríamos que tivesse».

Na cultura ocidental não foi menor a repercussão da comédia greco-latina: se parece limitada a fortuna da comédia política de Aristófanes, já a comédia de costumes, o drama psicológico, da *Néa* ateniense, por via das suas imitações latinas, configurará em larga medida a comédia europeia. O *italum acetum* vasado na *uis comica* plautina, a comédia de enganos que valoriza a individuação de tipos sociais, perviverá em consabidos avarentos, parasitas e anfitriões (Camões, Molière, António José da Silva). Mas ainda mais afortunado do que Plauto foi Terêncio, tal a influência do seu teatro em todas as épocas. Se a crítica das convenções sociais, o escopo psicológico e pedagógico do teatro terenciano, não será estranha ao moderno drama burguês, por outro lado, a tradição milenar do ensino do latim sempre distinguiu a linguagem de Terêncio como paradigma de pureza e correcção. Foi, por isso, o Africano um dos poucos autores clássicos que gozaram de transmissão ininterrupta e de continuado trânsito escolar. No Renascimento atribui-se-lhe o maior relevo pedagógico: nos *Adagia* e nos *Colloquia* Erasmo eleva Terêncio a modelo de *latinitas* e de conversação latina, nos comentários à sua obra os humanistas acabam por fixar as características essenciais da dramaturgia moderna.

Finalmente, um outro aspecto da relevância do teatro clássico na história da cultura europeia quero frisar: o seu contributo para a produção metalinguística e metaliterária. Na verdade, o texto dramático desde cedo suscitou a reflexão sobre os mecanismos da criação literária; não se estranhe, pois, que na arte poética ocupe o drama lugar central, nem que neste encontremos os primeiros reflexos do processo que conduziu à autonomização da arte retórica. A este propósito, talvez não seja descabido recordar o parentesco que existe entre ‘teatro’, *théatron*, e ‘teoria’, *theôria*, ‘acção de ver, de examinar, de observar, de assistir a um espectáculo ou

a uma festa': ambos os termos derivam dos verbos cognatos *theáomai*, 'contemplar, considerar, ser espectador no teatro' e *theoréo*, 'observar, ver, examinar, passar em revista, contemplar, pesar, comparar'.

Com efeito, é no teatro do séc. V a. C., ainda antes de a oratória se constituir como arte, que encontramos já sinais inequívocos de uma consciência retórica sofisticada; testemunham-no a tragédia, no processo de Orestes (pelo menos assim o entenderam os retores posteriores) e em inúmeros passos de Eurípides, mas mais ainda a comédia, tanto na sátira política e literária, como na crítica à educação dos sofistas (e. g. *Acarnenses*, *Nuvens*, *Rãs* ou *As mulheres no Parlamento*). Por isso, foi também na comédia do séc. V que surgiram os primeiros ensaios de crítica teatral, os primeiros esforços de reflexão sobre os mecanismos da produção do texto dramático: o julgamento da arte de Ésquilo e Eurípides – debate a que preside o mais competente dos juizes, Dioniso, o próprio deus do teatro – ocupa toda a segunda parte das *Rãs*; a imitação paródica de cenas euripidianas alarga-se em peças como *Tesmofórias*, *A Paz* ou *Acarnenses*. Se a tragédia não dispunha das oportunidades que a parábase oferecia à comédia para a crítica de poetas, nem por isso do texto da tragédia está ausente a consideração dos meios e dos efeitos da sua arte. Assim sucede nalgumas peças de Eurípides da década de vinte do séc. V a. C., sobretudo naquelas a que muitos têm recusado o título de tragédia, a *Ifigénia entre os Tauros* e a *Helena*.

Tendo em conta os tópicos que acabo de enunciar – a permanente actualidade do teatro clássico, a sua vocação universal, a acção performativa e a operatividade metalinguística do texto dramático – que contributo poderemos trazer ao projecto que aqui nos congrega? Na medida das nossas capacidades, poderemos colaborar em iniciativas que concorram para o conhecimento do teatro greco-latino, acompanhar o trabalho de dramaturgia (de produção, encenação, escolha, adaptação ou contextualização de textos do património antigo), elaborar estudos de crítica teatral, analisar as relações entre teatro, poética e retórica, estudar a recepção do teatro clássico na cultura portuguesa dos sécs. XVI e XVII.

À Prof^a Cristina Marinho, em meu nome e em nome dos meus colegas, não só agradeço o convite que nos endereçou, como lhe transmito esta nossa disponibilidade.

Espaços de leitura e planos de representação em William Shakespeare: breves considerações em torno de uma experiência de ensino

Nuno Pinto Ribeiro
Universidade do Porto

Começaria por saudar a Reitoria da Universidade do Porto e o IRICUP, ambos representados pelo Senhor Professor Doutor Marques dos Santos, Vice-reitor da universidade e presidente do instituto, e agradecer a sua presença e a sua intervenção, estendendo o gesto aos participantes neste Ensaio e Projecto e não esquecendo todos os que manifestam o seu interesse nesta iniciativa acarinhando-a com a sua vinda. A todos o meu reconhecimento.

Não procuro nesta comunicação enunciar teses acerca de um dramaturgo firmemente ancorado no centro do cânone ocidental e abundantemente revisitado no ensaio e na crítica, na leitura e no palco, e sempre evocado nos registos consagrados da memória colectiva ou nos gestos mais simples do quotidiano. Reeditar o que já é oferecido no vasto painel da literatura consagrada à obra do dramaturgo correria o risco da glosa saturada, e reavaliar a força conformadora do mito aqui mais não faria do que arrombar portas abertas. O veículo por que se exprimiu e exprime a obra do dramaturgo de Stratford e o imenso acervo de leituras e comentários que suscitam e que igualmente ajudam a firmar esse mito, de resto de sufocante universalidade e de quase exclusiva patente no discurso científico ou na comunicação internacional, constituiria, desde logo, argumento dissuasor de qualquer tentativa de síntese, por tímida que fosse. A língua inglesa, a mais internacional das línguas do Ocidente, é ainda a língua de Shakespeare, e se o «ver claramente visto», a «apagada e vil tristeza» ou o «saber de experiência feito» recuperam um tempo que fazemos nosso, quanto mais não seja no travo nostálgico despertado por tais fórmulas, ou simplesmente em ocorrências de algum exibicionismo retórico, também «the rest is silence», «we are such stuff as dreams are made on» ou «a local habitation and a name», inicialmente o domínio exclusivo daquela pequena ilha afortunada, «royal throne of kings» ou «earth of majesty», evoluem agora com desembaraço nas diversas latitudes que o Império Britânico habitou e veio a legar aos seus tão vários descendentes. O meu propósito é outro,

desejavelmente mais pragmático do que a torturada exegese de uma obra fartamente revisitada, desgraçadamente bem menos ambicioso do que a discussão de razões e sentidos de uma presença tutelar.

Uma disciplina que tenha a obra dramática de Shakespeare como objecto requer uma contextualização prévia que a refira às tradições em que ela se filia – a popular e medieval, a renascentista e erudita – e uma explicitação dos códigos e convenções que a sustentam. Esta herança não conhece direitos de preferência e não se faz a benefício de inventário: o que noutros lugares se reprimiu como bárbaro e supersticioso, exorcizado resquício dessa *media aetas* intrometida entre o momento renascentista e a época áurea e feliz de gregos e romanos, virá conjugar-se na Inglaterra de Shakespeare, Marlowe e Ben Jonson em produtiva simbiose de solicitações ostensivamente contraditórias a que só a Espanha de Calderón, Lope de Vega e Tirso de Molina iria verdadeiramente responder. A estrutura das moralidades, o legado de uma *psychomachia* a que novos paradigmas mentais e existenciais darão concreteza e vida, exprimirão os dilemas de uma época que já não se contenta com a abstracção e a ilustração prosélita de verdades eternas, e a exuberância e o vitalismo dos *miracle plays* ou os desenvolvimentos paralelos da acção dramática, esse *multiple plot* caprichoso, finalmente reconduzido, embora, à talentosa unidade compositiva e à unidade de efeito, desintegram a regra da unidade da acção consagrada na lição aristotélica e depois renovada nas poéticas renascentistas e na *praxis* dramática dos criadores mais atentos ao magistério clássico; por seu lado, o jogo desconcertante do tempo representado, comprimido, distendido ou agitado em laboriosos processos de montagem, desarticula outro princípio estruturante da composição dramática, alegadamente inscrito também na lição do estagirita e tornado imperativo na versão horaciana que a zelosa vigilância de um Scaligero ou de um Castelvetro viria a confirmar. Acresce, naturalmente, aquela multiplicação de quadros e de sequências que pulveriza a unidade de lugar, ou a profanação do *decorum* tradicional pela convivência de reis e bobos no palco – de resto denunciada, à volta de 1580, por Sir Philip Sidney na sua *An Apology for Poetry or Defense of Poesie* (1595) –, cruzando registos e atitudes, e pelo estranho fascínio pela representação da violência e do excesso, tudo já acolhido nos *pageants* dos ciclos medievais.

Por outro lado, este drama de contrastes em que se perfilam a fúria suicida de Macbeth, as imprecações e a perfídia de Iago ou de Ricardo III lado a lado com a lealdade indefectível do Duque de Kent ou com a virtude de Cordélia e de Desdémona, e em que convivem o martírio brutal de Gloucester ou de Ricardo II com o enlevo ledó e cego dos amantes de Verona ou a sonora gargalhada de Falstaff a ressoar na taberna de Boar's Head, não pode ser compreendido sem o conhecimento das suas convenções ou do quadro genérico das suas condições sociais e materiais

de representação. Falar-se-ia aqui inevitavelmente de um teatro comercial e popular que vive na zona penumbrosa dos *liberties*, ambígua na sua indecisa sujeição à alçada da coroa, da igreja ou da municipalidade; e na matriz de uma representação sobre as tábuas de um *apron stage*, o palco em forma de avental rodeado por três lados de um público entusiasmado de artesãos, aprendizes e marginais que se apinha ruidosamente nos *groundlings*, ou dos comerciantes ou mesmo aristocratas que povoam as galerias daquele «wooden o» a que se refere o Prólogo de Henrique V, o edifício circular do *public theatre* isabelino (o teatro coberto e de lugares sentados, mais selectivo mas informado de uma lógica não inteiramente divergente, o *private theatre*, mereceria depois algum esforço de caracterização e qualificação); falar-se-ia depois das companhias e dos actores, elas acolhidas à protecção de um nome ilustre que não as financia mas lhes cauciona a sobrevivência – *The Lord Admiral's Men* e *The Lord Chamberlain's Men* adquiriram especial notoriedade – e organizadas, tendencialmente, pelo menos, segundo um modelo próximo das corporações de artes e ofícios ou de acordo com os padrões mais flexíveis das entidades comerciais de crescente importância na Londres urbana e capitalista, e eles negociando a existência precária advinda da tradição recente de itinerância, da hostilidade do sentimento puritano para com o divertimento e o palco, rival do púlpito e alegada fonte de corrupção e vício, e da suspeita independência face a uma qualquer autoridade definida que por eles se responsabilize. Fixar-se-ia depois a atenção nos dramaturgos, neles se destacando por certo os *university wits* – Robert Greene, Thomas Nashe, Christopher Marlowe ou Thomas Kyd –, aqueles intelectuais alienados a que o título académico não abria as portas do mecenato e do círculo de cortesãos e de notáveis, agora forçados a vender os seus talentos, por regra em regime de empreitada, às companhias, titulares dos direitos de autor, e à voracidade da plebe sedenta de novidades e emoções fortes. Oportunidade haveria ainda para se particularizar a reflexão em torno do espaço teatral e do teatro como experiência física e como emblema moral, para se examinar a matriz quase única de uma relação entre actores e público marcada pela intimidade do solilóquio e da mútua interpelação, ou ainda para se convocar os significados decorrentes da configuração dos edifícios e da sua localização na *polis*, explicitando-se a sua dimensão estética, social e simbólica.

Itinerário tão compreensivo nada teria de novo ou surpreendente, e não ofenderia a autonomia da literatura e suas atitudes científicas e metodológicas específicas, já que os *words on the page*, as palavras no branco da página, afinal o *corpus* electivo da indagação dos procedimentos retóricos e sua intenção e eficácia persuasivas, ou seja, do esforço de análise e interpretação textual – estilística, semiótica ou estrutural, pouco importa para o caso – não se fecham necessariamente no autotelismo da

lexis nem, por outra via, a contextualização redundante forçosamente numa deriva insensata que transforme o texto em mero pretexto. Entender histórico-literariamente o texto convoca, até, as homologias reveladas no confronto com outras áreas do conhecimento, sempre apoiadas na *plaque tournante* do seu núcleo duro mas abertas a uma vasta e diversificada zona de interesses que iluminam objectos de uma paisagem comum. Pois não recorre o Professor Domingos Tavares, na sua monografia de Miguel Ângelo, a uma incursão na dialéctica dos saberes do tempo renascentista italiano, nele buscando a arquitectura na história, e assim evitando a derrapagem conceitual que a insubstancialidade de uma simples história da arquitectura envolveria? E da mesma cautela se não rodeia o mesmo autor, no seu estudo sobre Inigo Jones, o auto-didacta que foi encenador e arquitecto e apenas se deixa compreender no cenário de uma filtrada inspiração italiana a cruzar-se com a procura de uma linguagem estética de cunho nacional, aí recuperando as tensões experimentadas pelo teatro popular e comercial quando este se afirma na grande urbe isabelina? E nessa retórica dos espaços e das formas em busca do seu lugar e função, também o palco do conflito entre uma técnica de construtores e as reivindicações de uma arte liberal pontuada pelas leis da matemática e as aspirações a uma beleza absoluta, não se cruzam com alguma insistência o racionalismo da tradição aristotélica e um gnosticismo de raiz platónica, amplamente documentado também nos estudos de Frances A. Yates sobre o teatro isabelino, onde, de resto, a memória de Vitruvius e a lição de Sebastiano Serlio ou de Andrea Palladio convivem com o esoterismo de John Dee, com as especulações do matemático Robert Fludd e com o génio de Ben Jonson, companheiro de percurso de Inigo Jones? A solidária cumplicidade estabelecida com áreas do conhecimento diversas, como as que nesta ocasião se congregam sob o tecto da Reitoria da Universidade do Porto com os sons indistintos da cidade como pano de fundo, partilha desse novo humanismo com que o Professor da Faculdade de Arquitectura um dia, em conversa informal, procurou definir o arquitecto: o estudioso ou o profissional em que vivem a um tempo a sensibilidade do artista, que o aproxima das belas-artistas, o saber do técnico, que o aproxima da engenharia, e a curiosidade do humanista, que o aproxima das ciências humanas; ou da contribuições das Professoras Glória Teixeira e Regina Redinha, que convocam a este fórum um dos mais tradicionais e nobres membros dos *studia humanitatis*, oferecido como resposta a um acervo de interesses também de relevância estratégica na economia de uma formação integrada em estudos teatrais – *v. g.* fiscalidade e gestão empresarial no contexto da produção cultural e da indústria da cultura, regime da propriedade intelectual e direitos de autor, estatuto dos criadores, actores e companhias –, deste modo se ratificando as perspectivas de um trabalho conjunto.

O texto dramático é um género literário e, como tal, abre-se ao esforço de análise e interpretação no espaço da página escrita, cabe nos objectivos de uma disciplina como a Ciência da Literatura, vive nos domínios de uma História da Literatura e reconhece a jurisdição de uma Crítica Literária. Inevitavelmente se ressalva, no entanto, a vocação espectacular da criação dramática: ela nasce, em última instância, para viver no palco entre actores, abandonando o diálogo silencioso mantido com um leitor individual confiante na solidez logocêntrica do texto impresso, e abrindo-se ao destinatário colectivo e aos incidentes de uma representação que é sempre efémera e única. Precária e condicionada enquanto artefacto prometido a uma reapropriação contingente, organismo de palavras ameaçado pela metamorfose que a despojará dos equilíbrios e da integridade associados, pelo menos desde Aristóteles, à literatura, a peça escrita convoca outros patamares da expressão estética, o que permite falar da ampla constelação de códigos cénicos, proxémicos ou cinésicos responsáveis pela sua consumação em espectáculo. A ficção dramática não se desdobra na linearidade de uma diegese sequencial, articula-se numa espessura de sentidos. Quando uma personagem fala, o que fazem as outras? Como entender o ritmo dos gestos ou a sobreposição de vozes? O que pôde ser ouvido por esta personagem do diálogo entre as outras? É na intimidade de um sentimento genuíno ou como figura pública que o protagonista se exprime aqui? Até que ponto serão os seus gestos condicionados por sombra ou presença que o envolva no seu horizonte visual? E como entender a lentidão deliberada e voluptuosa, ou a brusquidão pressurosa dos seus movimentos? Que significa o olhar que se detém num objecto ou se perde no vazio? Quem comanda a cena: a distribuição no espaço denuncia relações de força, o «tempo de antena» distribuído a cada personagem hierarquiza o lugar de cada uma na totalidade complexa das suas relações? Na leitura se activa a atenção a processos de composição e montagem e se revelam referências temáticas e motivos de irónica insinuação: em *Romeu e Julieta* o actor, ofegante após uma cena que lhe exigiu muito esforço, precisa de algum tempo para se recompor e recobrar alento, o que lhe permitirá responder ao exigente desafio no *hortus conclusus* e sob a varanda de Julieta – e aí está o Coro, zeloso nessa preciosa ajuda; em *Hamlet* o solilóquio do protagonista que abre com o famoso “To be, or not to be, that is the question:” oferecer-se-á a diferentes modulações de leitura conforme se imagine que o Príncipe da Dinamarca se apercebeu ou não da trama que compromete Ofélia como *agent provocateur* de Polónio, Cláudio e Gertrudes; o cestinho do Frei Lourenço que colhe as flores no primeiro encontro com o jovem Montéquio poderá ser o mesmo que guardará o viático com que o frade permitirá encenar a morte aparente da jovem, e o mesmo motivo poderia reaparecer quando o veneno fatal é entregue a Romeu pelo boticário (e que ironia se iria inscrever nesse momento se

a figura macilenta e enfermiça do farmacêutico fosse interpretada pelo mesmo actor que incarnara a personagem de Mercúcio!), o punhal com que a donzela já tornada mulher brande em prometida auto-imolação é o mesmo com que na catástrofe ela se entrega à sua morte anunciada, o leito de núpcias de Julieta é sugestivamente o seu túmulo, aproximação recuperada em *Otelo*, aí o leito de Desdémona é o seu féretro também. Quantas dúvidas, quantas perguntas! Somos também pequenos encenadores quando lemos o texto dramático.

Os alunos, especialmente os envolvidos no Mestrado em Texto Dramático Europeu da minha Faculdade, desde o primeiro momento se dispuseram a essa articulação entre saberes diversos. Outra coisa não seria de esperar de quem é frequentemente oriundo do mundo do teatro e se move agilmente na representação e na encenação, buscando numa formação literária um diálogo que confira outros sentidos aos sentidos do espectáculo. Trata-se de um processo recíproco, e para os seminários é trazida uma experiência vivida por dentro que solicita a abertura dos interesses da investigação e do terreno do debate ao percurso seguido pela palavra escrita no espaço teatral ou, mais especificamente, na imaginação da construção cénica ou na energia transfiguradora do palco e do actor. Surgem, então, propostas de tradução dramatúrgica, acareações de representações do mesmo texto separadas no tempo, estudos que procuram articular a análise do espectáculo e a explicitação dos diversos andaimes que a ele conduzem, e até exercícios bem sucedidos no domínio da criação dramática.

A palavra escrita é para ser dita e o texto dramático adquire novas iluminações, por vezes inesperadas, sobretudo quando a matriz performativa se procura emancipar de uma alegado espartilho logocêntrico ou quando a intenção criadora rejeita explicitamente a fidelidade autoral, mas esta generalidade formular, que se tornou proverbial, não deixa de abrir o flanco à crítica em situações em que a absolutização do corpo do actor e a estética da presença tem que enfrentar os reptos de um discurso de sofisticada integração e severamente regido pelas normas da declamação e da retórica, a exigir do espectador aquilo que ao leitor já não teria sido fácil: aquele pensamento vertical que permite a discriminação de sentidos e a captação de modulações e inflexões no corpo de uma oralidade pautada por deliberados e delicados equilíbrios. O tempo foi desgastando essa capacidade, e nada surpreende a supressão ou mutilação de longas falas, como a do Arcebispo de Cantuária, da segunda cena do primeiro acto de *Henrique V*, na sua torturada defesa dos direitos de soberania do monarca inglês sobre as terras de França, ou a longa analepse, em larga medida de recorte autojustificativo, oferecida pelo contrito Frei Lourenço da última cena de *Romeu e Julieta*, uma e outra entendidas como redundantes ou fastidiosas e, como tal, soberanamente ignoradas nas suas potencialidades de actualização dramática.

Gostaria de terminar quase como comecei: agradecendo a todos o empenho manifestado na participação e na presença. Aos meus companheiros de percurso, que vieram até aqui com tanta abnegação e generosidade, os meus votos de que este ensaio seja capaz de dar corpo a um projecto fecundo e mobilizador. E julgo que a simbiose de que o texto dramático e o texto teatral são capazes poderá expandir-se, em solidária aproximação, ao olhar rasgado de um novo humanismo que junta em diálogo as contribuições da reflexão filosófica, da arquitectura do espaço, dos estudos jurídicos, dos estudos dramáticos, da experiência da dramaturgia e da crítica de teatro. Entretanto, lá fora e na nossa cidade, os dramaturgos estrangeiros continuam a falar através das nossas companhias, dos nossos actores e dos nossos tradutores: há bem pouco foi a vez de Alfred Jarry, que neste momento, em *tournée* por terras de França, se exprime no português de Luísa Costa Gomes, a de Martin Crimp e de Brian Friel, que o talento incansável e brioso de Paulo Eduardo Carvalho nos deu a conhecer, e a de Anton Tchékhov, a que a escrita de António Pescada ajudou a dar vida; hoje é a vez de Caryl Churchill, ainda na tradução de Paulo Eduardo Carvalho, e a de Carl Dierassi e Roald Hoffmann, dois químicos que são também dramaturgos, traduzidos por Manuel João Monte, químico e homem de teatro, e curiosamente dados à estampa em edição da própria Universidade do Porto.

Reitoria da Universidade do Porto, Janeiro de 2006.

Um Hamlet a mais Um desenho do Fantasma

Tânia Leão de Sá
Universidade do Porto

Introdução

Na sequência da temática seguida no trabalho para a disciplina de Drama Inglês, a relevância da personagem do Fantasma na estrutura dramática de *Hamlet*, o presente estudo pretende compreender o papel ocupado pela mesma personagem na encenação da peça de 2003 por Ricardo Pais, *Um Hamlet a Mais*.

A análise desta encenação far-se-á então tendo como ponto central a construção desta figura e a reflexão em torno da morte por ela implicada no conjunto da acção dramática. O objecto do nosso olhar será estudado de *per se*, sendo a nossa intenção, deste modo, desvendar o modo como cada elemento cénico contribui para a *ascese da morte que está em todo o Hamlet*¹.

Partindo de uma breve reflexão sobre a importância desta personagem na tessitura dramática, apresentaremos seguidamente o contexto desta encenação para passarmos então à análise dos seguintes aspectos da representação, a saber: o trabalho de actores; a análise da sequencialidade de cenas seguida pelo encenador (bem como o recurso à esgrima como tema estruturante da peça) avessa àquela da peça original; o estudo do momento em que o Fantasma contracena com Hamlet e a sua repercussão no conjunto da encenação e a análise dos efeitos cénico do desenho de som e da imagem como *interactores* do espectáculo.

A centralidade do Fantasma

O papel ocupado pela personagem do Fantasma na tessitura textual da peça afigura-se como fundamental para a construção da acção dramática. É do Fantasma que surge a indução de Hamlet na vingança contra o seu

¹ TUNA, 2004, Ricardo Pais.

tio Cláudio. A primeira vez que o espectro surge diante do príncipe da Dinamarca tem o objectivo claro de o instigar à vingança – *Revenge his [thy father] foul and most unnatural murder*². O resultado desta aparição para o desenrolar da acção é notório nas palavras do protagonista: *O cursed spite, / That ever I was born to set it right*.³

O controlo exercido sobre a actuação de Hamlet é de tal maneira efectivo que o Fantasma ressurgue, no *closet scene*, apenas para lhe lembrar do seu discurso inicial, no qual insistia na preservação da figura de Gertrudes: *Do not forget. This visitation / Is but to whet thy almost blunted purpose. / But look, amazement on thy mother sits. / O step between her and her fighting soul. / Conceit in weakest bodies strongest Works. / Speak to her, Hamlet*⁴. O mistério é aqui objectivado em termos da acção dramática, apenas Hamlet o vê, levando Gertrudes a acreditar na loucura do seu filho. No entanto, no final da cena é notória a melhoria da relação mãe – filho: enquanto que Gertrudes demonstra algum arrependimento em relação ao casamento apressado com Cláudio, Hamlet perde a faceta amarga, incriminatória e irónica que o instigava contra a mãe no início da cena.

O modo como o espectro inquieta o protagonista e o conduz a agir torna-se também evidente no motivo que leva Hamlet a encenar a peça que surge dentro da peça: ela tem lugar apenas porque o príncipe pretende comprovar as palavras do Fantasma. As dúvidas que possuía em relação à natureza da aparição (*The spirit that I have seen / May be a devil, and the devil hath power / T'assume a pleasing shape, yea, and perhaps, / Out of my weakness and my melancholy, / As he is very potent with such spirits, / Abuses me to damn me*.⁵) levam-no a encenar uma representação capaz de espelhar no Rei a culpa do assassinato do seu pai: *The play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the king*⁶. Depois da peça Hamlet parece resolver a sua hesitação em relação às afirmações do Fantasma, não colocando de parte, contudo, a sua incerteza em relação à origem do espectro.

A centralidade da aparição no seio da acção dramática de *Hamlet* é sinteticamente resumida por Harold Bloom, aquando da conferência “The Future of Literature”, integrada na rede de conferências “O Futuro do Futuro”, no âmbito da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura: *Would Hamlet be so persuasive if the Ghost didn't hunt him?* O protagonista afigura-se como *the leading self-overbearer in all literature*⁷, destacando-se deste modo pela sua capacidade auto-reflexiva, pelo modo como espelha o seu

² SHAKESPEARE, 2001: 54.

³ SHAKESPEARE, 2001: 64.

⁴ SHAKESPEARE, 2001: 154.

⁵ SHAKESPEARE, 2001: 104-106.

⁶ SHAKESPEARE, 2001: 106.

⁷ BLOOM, 1994: 49.

profundo conflito interior. O Fantasma surge como o elemento catalizador dessa constante indagação.

No decorrer da peça torna-se claro o modo decisivo como a aparição contribui para adensar a reflexão sobre a dialéctica morte/vida, realidade/aparição. A natureza dúbia do Fantasma instaura a possibilidade de especular sobre áreas da percepção humana pouco racionalizáveis. A oscilação entre o bem e o mal é uma constante nas expressões empregues para caracterizar a aparição. Na primeira cena do primeiro acto a dúvida é claramente expressa por Horácio, quando se dirige ao Fantasma: *If there be any good thing to be done/That may to thee do ease, and grace to me,/Speak to me;/If thou art privy to thy country's fate,/Which, happily, foreknowing my avoid,/O speak;/Or if thou hast uphoarded in thy life/Extorted treasure in the womb of earth,/For which they say your spirits oft walk in death*⁸. Também o facto de o espectro desaparecer com a luz do dia, e o de aparecer à meia-noite, levam o espectador a associá-lo ao mal. A hesitação evidencia-se na expressão de Hamlet ao ver o espírito do seu pai pela primeira vez *Be thou a spirit of health or goblin damn'd*⁹. A natureza do espectro é enunciada pela própria personagem, na cena referida anteriormente. De facto, ao incitar Hamlet à vingança, o Fantasma pretende alcançar a paz, deixando o que se parece assemelhar ao Purgatório em que se encontrava: *Doom'd for a certain term to walk the night,/And for the day confin'd to fast in fires,/Till the foul crimes done in my days of nature/Are burnt and purg'd away*.¹⁰ Hamlet refere-se à aparição como *honest ghost* e *perturbed spirit*, levando Horácio a atribuir credibilidade mesmo ao inexplicável: *There are more things in heaven and earth, Horácio,/Than are dreamy of in your philosophy*¹¹. Depois de comprovar a culpa de Cláudio através da peça que encena, Hamlet afirma acreditar nas palavras do Fantasma¹², pretendendo assim reconduzir de modo mais efectivo a sua vingança. No *closet scene*, anteriormente referida, Hamlet dirige-se ao espírito de seu pai através da expressão *gracious figure*, permitindo a sua associação com o Bem.

Da reflexão propiciada pela constante dúvida suscitada pela origem do Fantasma, realidade/ficção/projecção psíquica, surgem várias denominações que procuram definir o espectro. Logo na primeira cena, expressões como *this thing, our fantasy, dreaded sight, apparition, it, portentous figure, this spirit, illusion* vão sendo enunciadas por Horácio, Marcelo e Bernardo como modo de se referirem ao Fantasma, que surgira já duas vezes diante dos guardas. O facto de o espectro surgir três vezes antes de dialogar

⁸ SHAKESPEARE, 2001: 22.

⁹ SHAKESPEARE, 2001: 50.

¹⁰ SHAKESPEARE, 2001: 54.

¹¹ SHAKESPEARE, 2001: 64.

¹² *I'll take the ghost's Word for a thousand pound*. SHAKESPEARE, 2001: 134.

com Hamlet atribui-lhe uma credibilidade capaz de criar expectativa no espectador. A parecença com o Rei, primeiramente negada pelo cepticismo de Horácio, rapidamente é comprovada pela própria personagem: quando interrogado por Marcelo sobre esta semelhança, Horácio responde, *As thou art to thyself*¹³. Esta quase identificação com o pai de Hamlet é imediatamente evocada pelo protagonista ao confrontar-se com a figura: *I'll call thee Hamlet, /King, father, royal Dane*¹⁴. No *closet scene*, a origem do Fantasma é também discutida, já que apenas Hamlet tem acesso à visão do pai¹⁵. Na cena do cemitério, a morte do Rei surge curiosamente associada a um marco na vida do Coveiro, levando o espectador a associá-lo unicamente a uma memória de uma história cada vez mais longínqua. A última vez que o Fantasma é evocado aparece despersonalizada, Hamlet refere-se unicamente ao rei, e não ao seu pai, como fazia anteriormente no mesmo diálogo com Horácio¹⁶.

O espectro contribui também de modo decisivo para tornar mais densa a reflexão sobre a morte. Ao longo dos solilóquios, e durante toda a peça, o dilema que atrasa a acção do protagonista prende-se com uma constante interrogação em torno da morte. No primeiro solilóquio¹⁷, ainda antes de Hamlet dialogar com o Fantasma, a indagação efectua-se tendo como base essencialmente o sentido da vida capaz de levar ao suicídio, a fraqueza das mulheres (tendo como exemplo o casamento prematuro da sua mãe com Cláudio), a angústia resultante de um constante conflito interior. Na quinta cena do quinto acto¹⁸, o protagonista, após ter sido confrontado com o pedido de vingança do Fantasma, reitera a promessa de vingança contra Cláudio. O terceiro solilóquio¹⁹ desenrola-se em torno da dúvida sobre a natureza do Fantasma, instigadora da sua acção contra Cláudio, ao empreender uma armadilha em forma de peça para o seu tio. No momento seguinte no qual Hamlet expressa os seus mais íntimos dilemas, apercebemo-nos do medo da morte que o invade, impedindo-o de agir: *To be or not to be, that is the question*²⁰. O quinto solilóquio²¹ é marcado pelo desejo de vingança reaceso pela reacção de Cláudio à peça

¹³ SHAKESPEARE, 2001: 18.

¹⁴ SHAKESPEARE, 2001: 50.

¹⁵ *Hamlet – Do you see nothing there?/Gertrudes – Nothing at all; yet all thatt is I see*. Esta expressão de Gertrudes parece abrir caminho para uma interpretação que atribuirá o Fantasma unicamente à mente melancólica do protagonista. SHAKESPEARE, 2001: 154.

¹⁶ SHAKESPEARE, 2001: 220-222.

¹⁷ SHAKESPEARE, 2001: 32.

¹⁸ SHAKESPEARE, 2001: 58.

¹⁹ SHAKESPEARE, 2001: 104.

²⁰ SHAKESPEARE, 2001: 110.

²¹ SHAKESPEARE, 2001: 140.

encenada, e aqui o protagonista regressa às palavras do Fantasma. Segue-se uma reflexão decorrente da hipótese colocada pelo protagonista de matar Cádio²², abandonada em seguida pelo facto de se abrir a possibilidade de salvação do seu tio, por este se encontrar a rezar. O último solilóquio²³ espelha a contínua reflexão sobre a morte, desta vez marcada pela guerra como realidade funesta para o homem. Neste momento parece ser a própria indagação sobre a morte que leva Hamlet a recuperar a sua sede de vingança, a sua necessidade de agir: *O, from this time forth/My thoughts be bloody or be nobing worth.*

A cena do cemitério²⁴ propicia uma visão grotesca e simultaneamente paródica da morte pela atitude de ligeireza com que os caveiros se relacionam com os cadáveres. Neste momento parece haver um culminar no auto-reconhecimento do protagonista: após ter percebido que decorria naquele instante o funeral de Ofélia, a personagem confessa o amor que sempre o ligou a ela, e assume-se como um novo homem – *This is I, Hamlet the Dane*²⁵.

A estrutura interrogativa da peça – marcada pelo seu iniciar com a pergunta *Who's there?*²⁶ – parece assumir um ambiente escuro assaltado pelo medo, pela vigília constante, que acaba por se sintetizar numa tragédia sobre o estado de estar morto. Nela é o inexplicável, o irreal que constitui o veículo da realidade: o Fantasma é a entidade reveladora do assassinato, o responsável pela corrente de vinganças que desemboca num final trágico.

A segunda versão de Hamlet no Teatro Nacional S. João

A peça *um Hamlet a mais*, uma produção do Teatro Nacional de S. João, foi representada de 24 a 31 de Julho de 2003 no Rivoli Teatro Municipal. A encenação é de Ricardo Pais e a versão dramaturgica é baseado na tradução de António Feijó de 2001²⁷, montada depois para esta peça pelo encenador e pelo tradutor. O elenco é formado por João Reis (Hamlet), António Durães (Fantasma e Cláudio), Luísa Cruz (Ofélia e Gertrud), Nicolau Pais (Laertes, 1º Actor e Prólogo), Pedro Almendra (Horácio, Seguidor e Actor Rainha) e Pedro Giestas (Polónio, Fortinbras, Mensageiro, Actor rei

²² SHAKESPEARE, 2001: 144-146.

²³ SHAKESPEARE, 2001: 172-174.

²⁴ SHAKESPEARE, 2001: 220 e ss.

²⁵ SHAKESPEARE, 2001: 214.

²⁶ Esta expressão indicia logo no iniciar da peça uma possível aparição, apontando para o posterior surgimento do Fantasma. (SHAKESPEARE, 2001: 14).

²⁷ SHAKESPEARE, William, 2001 – *Hamlet*, Lisboa, Edições Cotovia.

e Capitão). Esta peça é reposta no Teatro Nacional de S. João entre 17 de Março e 4 de Abril de 2004²⁸, assumindo exactamente os mesmos moldes da estreia de 2003.

Esta encenação tornar-se-ia apenas possível após a representação de um primeiro *Hamlet* sob a direcção de Ricardo Pais, em 2002. Esta versão, mais canónica do texto shakespeariano, uma co-produção do Ensemble – Sociedade de Actores, teatros nacionais D. Maria II e S. João, Teatro Viriato – Centro Regional das Artes do Espectáculo das Beiras e Auditório Nacional Carlos Alberto, estreava a 4 de Abril de 2002 no Teatro Viriato em Viseu, passando depois para o palco do Teatro Nacional de S. João a 20 de Abril do mesmo ano e a 11 de Maio para o Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa. A versão dramaturgica que serve de base a esta representação seria a mesma daquela utilizada para a *um Hamlet a mais*, e o elenco seria mais vasto, tendo como principais diferenças a atribuição do papel de Gertrudes a Emília Silvestre, o de Cláudio a Jorge Pinto o de Ofélia, a Lígia Roque, o de Polónio a Jorge Vasques, o de Laertes a Rui Baeta e o de Horácio a Fernando Moreira. Do conjunto de personagens faziam ainda parte Rosencrantz, Guildenstern, Bernardo, o Primeiro Coveiro, Marcelo, o Embaixador, o 1º Marinheiro e os dois Mensageiros.

Neste primeiro *Hamlet* a matriz da peça foi conservada, tendo sido seguido sequencialmente o texto shakespeariano, submetido a uma *redução sistémica*, tal como refere Ricardo Pais numa entrevista concedida a Fernando Villas-Boas²⁹. Uma das principais preocupações do encenador prendeu-se com a tentativa de *exacerbar e exaltar aquilo que no Hamlet é eventualmente mais modernizante e que cria mais futuro: a topicalização do universo mental, da reflexão auto-filosofante como factor de dinamização, ou como factor de ruptura*³⁰.

A versão dramaturgica de *um Hamlet a mais* demonstra cortes significativos em relação à da primeira. No que diz respeito à tradução de António Feijó, uma das posições fundamentais foi a de que se deveria traduzir este texto, mas que *ele não podia passar pela vulgarização, trivialização ou pela banalização do discurso. Mas, se aquele texto é um objecto linguisticamente exótico para os ingleses, esse texto deve ser comparativamente exótico para os espectadores portugueses*³¹. Ricardo Pais, numa entrevista concedida ao Comércio do Porto a 16 de Julho de 2003, explicita o modo conciso como se reunificou a acção dramática às temáticas que considera essenciais: *O António Feijó conseguiu, com uma agilidade soberba, integrar toda a*

²⁸ Desta encenação resulta a gravação em DVD do espectáculo na íntegra, com a realização de Fábio Iaquone e Paulo Américo, bem como o *Making-ok*, de João Tuna.

²⁹ *Um Hamlet a Mais – Manual de Leitura*, 2003: 4.

³⁰ *Um Hamlet a Mais – Manual de Leitura*, 2003: 4.

³¹ TUNA, 2004, António Feijó.

*informação numa pequena sequência de cenas, condensando o principal da acção em volta dos temas a explorar: o da loucura de Ofélia e o do esvaziamento de poder em que a sucessão de mortes precipita o país.*³²

A relação entre as encenações de 2002 e a de 2003 é de continuidade, de causalidade³³: *Se nunca se tivesse feito o primeiro, eu nunca poderia ter feito este. (...) Este um Hamlet a mais é um exercício a partir do outro.*³⁴ Tal como explica Ricardo Pais, não se parte com o mesmo conceito da representação de 2002, agora pretende trabalhar-se sobre os temas excluídos da versão de 2002 (a guerra, a tomada do trono dinamarquês pelo príncipe da Noruega) *porque não se trata de fazer Hamlet em Hamlet, aqui trata-se de fazer um Hamlet a mais, o que sobra. Portanto o que nós estamos a trabalhar é nas sobras, que são luxuosas. Este espectáculo é sobre as sobras, a imensidão de coisas que ficaram por fazer, a imensidão de coisas que ficaram por visitar, a inutilidade de visitar a maior parte delas*³⁵. Acima de tudo sublinha-se que *isto não é uma peça de teatro. Há um grande equívoco aqui se se pensar que estamos a assistir a um peça. Nem a dramaturgia teve a pretensão de se constituir em objecto, mas sim a de constituir-se em objecto legível per se*³⁶. António Feijó refere a importância de uma primeira recepção para a consecução da encenação de 2003: *Tendo sido feita esta primeira versão, a segunda tornava-se possível porque agora há uma educação de todas as pessoas envolvidas. (...) Eu acho que há uma extraordinária generosidade aqui do ponto de vista do encenador no sentido em que, tendo construído um objecto muito legível agora diz, agora permitam-me que eu continue este trabalho, prossiga e faça o que poderia ter feito se a recepção deste objecto fosse uma recepção ampla e sem obstáculos*³⁷.

Com *um Hamlet a mais*, um espectáculo que discursa sobre questões fundamentais do texto shakespeariano, pretende-se *despoletar imaginários*

³² *Seleção de Recortes de Imprensa*, Julho de 2003, Ricardo Pais.

³³ Nicolau Pais, o actor que desempenha os papéis de Laertes, 1º Actor e Prólogo, utiliza a imagem de uma matriosca para explicitar o nascimento de *um Hamlet a mais*: a primeira boneca representaria o texto original de Hamlet, abrindo essa surgiria o *Hamlet* de 2002, *um bocadinho mais pequena, onde foi cortado o complô político*, seguidamente apareceria a tradução de António Feijó, depois surgiria *um Hamlet a mais* e, finalmente, uma *espécie de matriosca embrionária biperdensa que é o mistério do Hamlet desde o qual tudo isto surgiu. Não há nada neste espectáculo que não surja da capacidade arrasadora de mistério que esta personagem, tem sobre todos nós.* (TUNA, 2004).

³⁴ *Um Hamlet a Mais – Manual de Leitura*, 2003: 4.

³⁵ TUNA, 2004, R. Pais.

³⁶ TUNA, 2004, R. Pais.

³⁷ TUNA, 2004, António Feijó

*alternativos aos originais*³⁸. *O arquétipo é o de o espectáculo montado sobre poesia*³⁹.

Trabalho de Actores

Um dos aspectos fundamentais a referir na análise de uma peça de teatro é a sua preparação, o modo como nasce e se desenvolve dentro de cada interveniente neste processo de construção. Procurando dar mais relevo à construção das personagens de Hamlet e do Fantasma, passaremos contudo pela produção deste espectáculo aos olhos de cada participante.

A iniciar esta abordagem será talvez relevante referir o modo como António Durães e Ivo Alexandre (actor responsável pelo papel do Coveiro na encenação de 2002) descrevem o ambiente de trabalho dos ensaios. Ambos tornam bem claro a capacidade de Ricardo Pais de criar um ambiente familiar, capaz de permitir o respeito mútuo pelo trabalho de cada elemento do elenco, de criar laços de cumplicidade e amizade muito fortes entre os actores e de permitir um acumular de informação no decorrer do trabalho de equipa que possibilita o exponenciar de todas as potencialidades de cada momento da peça.

Para referir o trabalho de actores desta encenação torna-se necessário regressar à sequencialização de ensaios seguida na representação de 2002. Tal como foi explicado por Durães na entrevista gentilmente cedida para este estudo, o primeiro passo para a estruturação das personagens em palco foi o diálogo, a reflexão, o estudo. No caso específico da Durães, áreas como a teologia, a espiritualidade, a concepção histórica de Purgatório ao longo do tempo, constituíram a base de discussão e reflexão para a construção da personagem. Desta primeira fase fez igualmente parte a indagação sobre a possibilidade de comunicação com seres humanos que morrem (tendo mesmo sido colocada a hipótese de o actor assistir a um espectáculo de espiritismo, o que acabou por não se concretizar). Seguidamente refere-se o momento de transporte de toda essa informação para o corpo do actor, para a sua voz. O facto de a primeira encenação ter criado uma *memória de corpo* no actor que persistia em *um Hamlet a mais* dificulta a concepção de uma personagem que deveria ser estática, de um Fantasma amputado do corpo, que apenas daria a sua voz a esta personagem. Esta é a grande diferença referida por Durães na construção dos dois Fantasmas: *a única diferença é que o corpo está completamente diluído, o corpo está testamentado a um outro corpo que esse sim age. Este*

³⁸ TUNA, 2004, R. Pais.

³⁹ TUNA, 2004, R. Pais.

*corpo fala, o outro age*⁴⁰. Resumindo o trabalho de actor ao fundamental, *descobrir o caminho das pedras que está por baixo da linha de água do texto*⁴¹, Durães demonstra essencialmente a importância de a voz não substituir o texto, afigurando-se apenas como um instrumento que suporta a causa do texto.

O facto de não existir um fio condutor relativo à sequencialidade textual é referido por João Reis, o actor responsável pela representação de Hamlet, como factor condicionador do seu trabalho de construção da personagem. Por considerar o espectáculo *um Hamlet a mais* mais difícil do que o anterior, conclui igualmente que este seria proporcionalmente mais desafiador e interessante. O actor procura estruturar uma personagem mais racional, mais fria, menos emocional em relação à encenação de 2002. O cenário branco é referido pelo actor como elemento destabilizador do seu desempenho – o branco intensificado pela luz coloca o actor perante um ambiente dispersivo. Dando como exemplo a cena do Fantasma, João Reis refere a barreira imposta pela tela branca que o divide do público como responsável pelo retirar da sua noção de profundidade. Por considerar a maquinaria usada em palco muito impositiva, afirma recorrer à criação de um Hamlet mais agressivo de modo a corresponder aos elementos cénicos ligados à tecnologia que o rodeiam.

Luísa Cruz (Ofélia e a Rainha) sublinha igualmente a construção das suas personagens como um desafio. A sequencialidade com que se passa de uma para a outra personagem obriga a um desempenho *rápido e imediato*, que conduza o público instantaneamente para esse transporte.

Um aspecto relevante a adicionar a esta reflexão em torno do período de concepção da peça é o facto de cada um dos actores ter sido submetido a uma aprendizagem da esgrima, tendo como orientador o mestre de esgrima Miguel Andrade Coelho (professor de esgrima clássica e campeão mundial de Esgrima Artística). A partir destes ensaios tornou-se também possível transportar os gestos inerentes a esta luta para a Rua de Santa Catarina no Porto, a 9 de Julho de 2003, sob a forma de uma aula de esgrima, cujos resultados a nível da recepção se demonstraram bastante gratificantes.

O modo como cada actor, e todos os elementos que participam activamente na concepção do espectáculo, se envolveram nesta criação conduziu a uma espécie de afirmação colectiva que coloca encenador e actores de acordo: a peça parece auto-construir-se. Na opinião de Vítor Rua, responsável pela música original executada ao vivo, a peça afigura-se como uma partitura que se mostra aos diferentes elementos do grupo envolvidos na peça, levando-os a participar, a segui-la. Ricardo Pais afirma

⁴⁰ Entrevista concedida por A. Durães para o presente trabalho.

⁴¹ TUNA, 2004, António Durães.

não ter percebido verdadeiramente a razão de ter produzido alguns dos melhores momentos da peça, esse sentido ser-lhe-ia apenas clarificado depois de as ver acabadas em palco.

(des) Sequencialização textual

O modo como esta representação efectua a montagem do texto é talvez uma das maiores demonstrações da centralidade atribuída ao Fantasma nesta leitura cénica.

A cena de abertura da peça corresponde à sétima cena do quarto acto do texto shakespeariano – o momento no qual Cláudio e Laertes planeiam a morte de Hamlet. A esta breve cena segue-se um exercício de esgrima entre um grupo de lutadores. Quando Cláudio exprime o seu plano uma voz irrompe do palco gritando *Silêncio*. A única esgrimista, a actriz que encarnará Ofélia e Gertrudes, solta este primeiro grito, interrompendo o cruzar de duelos espelhado em palco.

Na segunda cena assiste-se ao duelo final entre Hamlet e Laertes (a segunda cena do quinto acto). Sem se estabelecer diálogo algum entre os dois opositores, Laertes é ferido, iniciando-se a narração da história por Horácio através da repetição das palavras do moribundo ao morrer. Logo após o falecimento de Hamlet, cumpre-se o seu elogio fúnebre pelas palavras do seu herdeiro, Fortinbras.

A terceira cena corresponde à cena do Fantasma (a quarta cena do primeiro acto). Logo após as pancadas de Molière, provocadas por Vítor Rua, parece dar-se verdadeiramente início ao espectáculo – Hamlet levanta-se do chão e é confrontado pela aparição do Fantasma. Inicia-se a corrente explicativa dos acontecimentos que conduziram ao final trágico inicialmente apresentado, no qual o espírito do pai de Hamlet ocupa uma posição de destaque.

Segue-se o momento no qual Horácio e Marcelo são obrigados a prometer não desvendar o sucedido naquela noite entre Hamlet e o Fantasma (a quinta cena do primeiro acto). A facção que se oporá a Cláudio, liderada pelo mestre de esgrima vestido de negro, Hamlet, forma-se em palco pela prática de exercícios de esgrima.

Seguidamente somos transportados para a segunda cena do primeiro acto, a cena da corte, na qual Cláudio toma conta dos assuntos de estado, beneficiando o cumpridor Laertes e argumentando contra o luto de Hamlet.

Desenha-se uma caixa branca em palco e o protagonista, à esquerda deste quadrado de luz branca, no seu primeiro solilóquio (segunda cena do primeiro acto) é vigiado pelo Rei, pela Rainha e por Polónio, que se encontram dentro da caixa branca.

Avança-se para a segunda cena do segundo acto, na qual Hamlet lê em voz alta as suas cartas a Ofélia. O diálogo no qual Polónio revela ao par real o que julga ser a causa da loucura do príncipe é lido por Hamlet, que segue o livro da tradução da peça.

A primeira cena do terceiro acto surge logo de seguida para demonstrar o encontro entre Hamlet e Ofélia. Esta personagem procura ser ouvida, isto é, procura o melhor microfone para fazer um pedido: que Hamlet aceite a devolução das suas lembranças. A retribuição do príncipe é violenta, evidenciando uma profunda misoginia. A esta cena assistem Polónio e o Rei, como que espiando os passos de Hamlet. Segue-se a afirmação de Cláudio no sentido de enviar o seu sobrinho para Inglaterra. A cena que coloca Ofélia perante o microfone entoando de modo descoordenado as canções que revelam a sua loucura parece responsabilizar cada uma das personagens que a vão espicaçando com os floretes pelas costas pelo seu estado de demência.

Retrocede-se de seguida para a segunda cena do segundo acto, na qual se dá a chegada dos actores. Hamlet pede ao actor que acrescente versos à peça que oferecerá à corte, de modo a aumentar o choque do Rei perante a verdade do seu crime.

Sequencialmente, assistimos ao terceiro solilóquio de Hamlet, no qual se expressa a necessidade de comprovar as palavras do Fantasma numa peça que resultará numa armadilha para Cláudio.

A cena seguinte corresponde à segunda cena do terceiro acto – a representação da peça dentro da peça. No entanto, antes de se dar início à representação, tem lugar o quarto solilóquio de Hamlet (primeira cena do segundo acto). Só quando afirma *perdem o nome de acção* se inicia a representação. No final da peça todos caem no chão.

Hamlet levanta-se para dar lugar ao quinto solilóquio (a segunda cena do terceiro acto), exprimindo a sua angústia decorrente da fugacidade que caracteriza cada um de nós. Mais uma vez se grita *Silêncio*.

A terceira cena do terceiro acto de seguida, mostrando a hesitação de Hamlet na oportunidade que rejeita de matar o seu tio. Por estar a rezar este poderia alcançar a salvação.

Segue-se a *closet scene* (a quarta cena do terceiro acto), marcada pela imobilidade de Hamlet e da Rainha, reunindo apenas nas palavras toda a intensidade dramática deste momento.

Ofélia entoa seguidamente a cantiga de despedida de seu pai (quinta cena do quarto acto), anunciando a sua loucura. Convida todos para participarem da sua demência, cantam todos, e despede-se do maestro.

Na quinta cena do quarto acto apercebemo-nos da morte de Ofélia e deste modo do amor que a unia a Hamlet (através da imagem projectada de ambos por sobre as águas). Entra Laertes para procurar num balde as lágrimas de um irmão ausente. O esgrimista Laertes exercita o seu ódio

de vingança sobre um fundo de guerra que o transporta até aos nossos dias.

Segue-se a explicação do Capitão a Hamlet do vasto quadro de guerra, que implica o sacrifício inútil de muitos homens, a quarta cena do quarto acto.

Num ambiente de escuridão absoluta vemos apenas Hamlet, filmado de cima e projectado em duas imagens iguais – é o sétimo solilóquio a anunciar a morte do protagonista.

Horácio demonstra o seu temor face à provável impreparação de Hamlet para o duelo final (segunda cena do quinto acto) enquanto ambos exercitam a esgrima. Do fundo entram os restantes esgrimistas que, retirando as máscaras, nos cumprimentam no final do combate, enquanto Hamlet repete as palavras do sétimo solilóquio:

*Que dizer de mim,
Que tenbo um pai morto, uma mãe poluída,
Transtornos vários na razão e ânimo,
E tudo abismo no sono, humilhado
Pela morte iminente de vinte mil homens
Que, por uma fantasia a astúcia do acaso,
Vão para a cova como para a cama.*⁴²

Após esta breve sinopse do espectáculo, facilmente nos apercebemos que são essencialmente duas as temáticas relevadas do texto shakespeariano: a misoginia e a guerra, assumida como pano de fundo desta encenação. A guerra é em palco personalizada pela esgrima⁴³ – metáfora do conflito inerente a toda a peça. Os sucessivos treinos vão demarcando as equipas de esgrimistas que ao longo da peça se preparam para o duelo final. Entre os esgrimistas existe apenas um mestre, vestido de negro, Hamlet. É ele que dirige todos os outros, precipitando a acção com a representação da peça dentro da peça.

Desta breve síntese do espectáculo destacaremos alguns dos aspectos que conduzirão à compreensão da peça a partir do papel assumido pelo Fantasma na acção dramática.

⁴² SHAKESPEARE, 2001: 175.

⁴³ A ideia de evidenciar o duelo, passando-o para algo explicado durante toda a peça, surge em 2000 quando Ricardo Pais colocou a hipótese de encenar o *Hamlet* sem o duelo final. Ao falar com William Hobbs, que na altura desenhava as lutas para *A Ilusão Cómica*, confrontou-se com a posição absolutamente incontornável de Hobbs: não é possível representar *Hamlet* sem o duelo final. Esta obrigatoriedade foi-se concretizando no pensamento do encenador até se espelhar nesta mesma encenação.

Papel assumido pelo Fantasma na acção dramática

Se destacarmos da estrutura cénica as cenas nas quais o Fantasma intervém apercebemo-nos não só da interpretação do encenador em relação à natureza e origem do espectro, como também da importância que lhe é atribuída no desenrolar dos acontecimentos.

Após a expressão clara do plano premeditado de Cláudio para matar Hamlet, assistimos à sua concretização no duelo final entre o príncipe e Laertes. A encruzilhada de mortes que vitima Laertes, Hamlet, Cláudio e Gertrudes será explicada pelo desenrolar da acção. Esta corrente explicativa é iniciada precisamente pela cena do Fantasma, a primeira cena da peça anunciada após as pancadas de Molière – só então se dá início à peça⁴⁴. Ainda antes da cena da corte, na qual se evidencia o estado desencantado do protagonista face ao casamento prematuro da mãe, anuncia-se em palco o motivo para Hamlet iniciar o seu plano de vingança contra Cláudio, o mesmo que conduz às mortes a que assistimos no final – o encontro com o Fantasma. O facto de a peça abrir com a morte de Hamlet leva-nos a acreditar, tal como afirma Fernando Villas-Boas, que *sempre que Hamlet entra em cena (...) já está morto; ele e o Fantasma estão exactamente no mesmo plano*⁴⁵. No entanto, a voz discordante de António Durães afirma que as duas personagens se encontram em patamares diferentes: *É como se se afirmasse – ele [Hamlet] já morreu, mas agora vamos fazer de conta que não morreu*⁴⁶. Para o actor do Fantasma, Hamlet não se encontra morto em palco.

Apesar de se abrir espaço para a ambiguidade da natureza deste espectro, o facto de a cena ocorrer dentro de uma caixa de névoa conduz o espectador para a *caixa da mente* de Hamlet, que duvida dos seus próprios sentidos. O abismo estabelecido entre a voz e o corpo do Fantasma instaura a dúvida no público: será o espectro uma projecção psíquica de Hamlet? No entanto, ao ver Hamlet ser tocado no ombro pelo espectro, o espectador é conduzido a atribuir uma dimensão corpórea, física ao Fantasma. A ambiguidade prevalece.

No *closet scene* a aparição parece ser unicamente atribuída à mente melancólica de Hamlet – é João Reis que enuncia a fala do Fantasma.

⁴⁴ *O aparecimento do Fantasma, no original, ocorre a seguir – e surge aos amigos, que lhe dizem para ir falar com ele; não é Hamlet que o procura. Ora, isto altera tudo.* (entrevista concedida por Ricardo Pais ao *Diário de Notícias* a 23 de Julho de 2003) Se entendermos o aparecimento do Fantasma como uma procura feita pelo protagonista, facilmente atribuímos a aparição à psique conturbada de Hamlet, uma interpretação de Ricardo Pais, que no entanto não retira a importância da personagem para o decorrer da acção dramática.

⁴⁵ *Um Hamlet a Mais – Manual de Leitura*, 2003: 9.

⁴⁶ entrevista concedida por António Durães.

No entanto, é notório o modo como a fala do espírito do pai de Hamlet reconduz a sua acção. Hamlet e a Rainha iniciam a cena imóveis, de joelhos em frente a dois microfones, *bá um enxugamento total do processo da escrita para a representação sem que se perca nada daquilo que está no conteúdo dramático (...) como se a narração e a força toda do diálogo saísse de um corpo que não é necessariamente o que ali está*⁴⁷. Contudo, no momento em que se ouve a voz do Fantasma, a projecção de um cortinado no painel de fundo (onde Polónio se escondera) dá lugar a uma dupla imagem de Hamlet deitado no colo da actriz que interpreta a Rainha e Ofélia. A imagem de ternura transparece um ambiente oposto àquele em que a cena abria. Segue-se a repetição do quinto solilóquio, enquanto a Rainha retira a coroa, dando lugar a Ofélia, que com um grito interrompe Hamlet levando-o a gritar *silêncio*. Então, Hamlet deita-se no colo de Ofélia, levando o espectador a regressar à imagem que o Fantasma instaura em palco, a de ternura mútua entre mãe e filho.

O modo como o fantasma nos é apresentado nesta leitura cénica de *Hamlet*, aproxima-o de uma projecção psíquica do protagonista, enquanto, simultaneamente, o coloca num plano fisicamente palpável, inquestionável. Por outro lado, os momentos em que surge demonstram a efectividade com que conduz a acção na tessitura dramática – na cena inicial como motivo essencial para o final trágico apresentado no duelo no *closet scene* como entidade capaz de redireccionar a acção de Hamlet.

Efeitos cénicos

O cenário é essencialmente constituído por quatro paredes que, ao longo do espectáculo vão desenhando o espaço da acção. Em *um Hamlet a mais*, esta caixa branca enuncia-se essencialmente como um gaiola, uma prisão. No entanto, elas assumem-se simultaneamente com um carácter de virtualidade, reafirmada pelo material semi-transparente e branco através do qual se torna possível *perscrutar o espaço interior e o que está para além da caixa, nas suas quatro faces, definindo fronteiras entre o ser e não ser*⁴⁸. Por detrás de painéis translúcidos encontram-se frequentemente personagens interessadas em invadir o espaço alheio, em vigiá-lo. O facto de qualquer uma das paredes estar sempre visível em palco cria

⁴⁷ TUNA, 2004, R. Pais.

⁴⁸ *Um Hamlet a Mais – Manual de Leitura*, 2003: 9. Um exemplo desta ambiguidade é a cena em que as personagens surgem perfiladas por detrás do ecrã, sendo as suas sombras projectadas – de Hamlet apenas vemos a sombra, o negro, enquanto das outras personagens vestidas de branco distinguimos a personagem e sua sombra. Daqui decorre a barreira ténue entre ser e não ser criada, curiosamente, pela quarta parede.

uma noção de levitação, de equilíbrio instável ou de gaiola suspensa. Por outro lado, a existência de um painel frontal implica a existência de uma quarta parede que obrigatoriamente distancia as personagens do público, negando aos actores o trabalho com o espectador. A utilização desta tela divide-se entre a funcionalidade da sua limitada transparência e a de superfície de projecções monocromáticas, em obediência a um plano rigoroso de alternância.

Esta *caixa branca* funciona em palco, tal como explica Paulo Eduardo Carvalho, como um *condensador visual*, responsável pela concentração do olhar do espectador. Pelo seu *formalizado minimalismo*, esta *estrutura abre-se a uma metaforização quase infinita*, espelhando a sala de esgrima, a claustrofobia da corte dinamarquesa e *prestando-se, sobretudo, a metamórficas delimitações do espaço, através das possibilidades várias de articulação das suas quatro paredes autónomas*⁴⁹. Este dispositivo permite também alcançar níveis diferentes de distribuição dos intérpretes pelo espaço, enunciando um *princípio de transformabilidade*.

Sobre um cenário essencialmente branco, apenas Hamlet, vestido de negro, sobressai acentuando a busca da identificação face à homogeneidade em que se desloca. Todas as outras personagens surgem com fatos de esgrima ou casacos que permitem uma camuflagem no espaço envolvente, como se a única realidade (ou irrealidade) fosse a de Hamlet. Por outro lado, o facto de os actores se transformarem perante o público, mudando de roupa em cena, contribui também para a *leveza da acção* e para a *dessacralização do espaço cénico*, tal como explica António Lagarto.

Na cena do Fantasma, a *gaiola branca* permite uma associação com a mente de Hamlet. No entanto esta aparente linearidade é quebrada pelo facto de a voz do Fantasma surgir de fora da caixa – é deixada em aberto a natureza do espectro, a sua origem.

Som

Francisco Leal, responsável pelo desenho de som da peça, sublinha o trabalho de Vítor Rua, que, a partir de gravações e da execução musical ao vivo, sustenta a banda sonora de toda a peça. Este último, associando técnicas e tipologias musicais como o rock, o minimalismo, a música ambiental, a improvisação e a composição contemporânea, revê na peça uma antologia, uma síntese do seu trabalho até então. Referindo-se à música ao vivo, João Henriques, preparador vocal, afirma que *criar este*

⁴⁹ CARVALHO, 2003: 18.

*um Hamlet a mais com o Vítor Rua foi, diria, como se nós tivéssemos a palavra a nascer no momento da criação do espectáculo*⁵⁰.

Ricardo Pais define este espectáculo como sendo *ao* microfone, e não *com* microfone. Apenas quando se fecha sobre si próprio, nos solilóquios é que deixa de existir *ao microfone* para passar simplesmente a *haver microfone*. A amplificação de voz é completamente assumida através do uso de microfones de mão, colocados em palco como próteses contra o afastamento irresistível⁵¹. Tal como explica João Henriques, *a intenção número um é a de fazer o texto chegar o mais claro possível. (...) a máquina amplifica, não contribui para nada*⁵².

O trabalho sobre a voz dos actores é muito mais complexo, surgindo, tal como explica Paulo Eduardo de Carvalho, *acompanhado de uma multiplicidade de outros efeitos sonoros, de que são exemplo a artificiosa e distorcida amplificação do embate das armas durante os combates de esgrima, o som amplificado das lâminas a cortar o ar, bem como a extraordinária variedade de motivos musicais recorrentes que pontuam o espectáculo, entre a violência das cordas de uma guitarra eléctrica e a sugestão distanciada de um ambiente cortês*⁵³. O desenho de som é ainda enriquecido pela utilização do theremin, o aparelho trazido para cena e operado primeiramente pelo 1º Actor e depois por Hamlet, responsável pela colocação do espectador num *terreno de surpreendente eloquência expressiva*⁵⁴.

A dimensão sonora do espectáculo assume também uma importância dramática evidente nos múltiplos e variados apelos à escuta, referências à audição e ao órgão por ela responsável, o ouvido. Um dos exemplos deste aspecto é a fala do Fantasma *Encosta grave o teu ouvido/ àquilo que vou expor-te. (...) Ouve, ah, ouve, ouve! (...) Ouve-me Hamlet (...) e o ouvido todo da nação (...) e no átrio dos meus ouvidos deixa cair (...)*.

Na cena do Fantasma o uso da voz é um instrumento importante para a concretização da aparição. Amputada de corpo, a voz subsiste, de fora da caixa de névoa, criando uma profunda ambiguidade entre a natureza psíquica desta aparição e a sua efectividade, exterior à caixa da mente de Hamlet. No *closet scene*, tal como foi referido, a voz do Fantasma surge

⁵⁰ TUNA, 2004, João Henriques.

⁵¹ Uma cena exemplar do uso dos microfones, é aquela em que Ofélia, procurando a melhor maneira de dizer a Hamlet que lhe queria devolver os seus presentes, vagueia de microfone em microfone até a sua voz estar completamente nítida, até ter descoberto a melhor forma de se dirigir ao príncipe.

⁵² TUNA, 2004, João Henriques.

⁵³ CARVALHO, 2003: 17.

⁵⁴ CARVALHO, 2003: 18.

da boca do protagonista, levando o espectador a identificar a aparição com a mente melancólica do Príncipe da Dinamarca.

Vídeo/Imagem

A imagem em palco assume-se, nas palavras do videasta, Paulo Américo, como uma personagem independente. *O vídeo tem um guião próprio, aparece num determinado momento, não porque ali fica bem, mas (...) porque tem uma linguagem integrada no próprio espectáculo*⁵⁵. Fabio Iaquone explica a importância da imagem pela sincronia que estabelece com a história (dando-lhe simultaneamente um suporte) e pelo espaço cénico educativo, narrativo, estético e didascálico que introduz em palco. António Lagarto, cenógrafo da peça, reflecte em torno da auto-referencialidade da imagem, sublinhando o facto de a projecção criar uma ambiguidade com o espaço real, assumindo-se ela mesma como o real no qual as personagens se deslocam⁵⁶.

A imagem surge também na peça associada a ambientes psíquicos⁵⁷, à amplificação do teatro mental, penetrando a intimidade de cada personagem. Nos solilóquios a câmara filma frequentemente Hamlet de cima assemelhando-se a um sistema de vídeo-vigilância com microcâmaras de segurança que emitem para dentro de uma *Dinamarca-prisão*. Tal com afirma Ricardo Pais, *O vídeo é o elemento mais evidente deste circuito fechado, a um tempo introspectivo e explosivo*⁵⁸. O espelho que se afigurava no *Hamlet* de 2002 como o único espaço onde o protagonista resolvia o problema da sua auto-representação, fechado no seu teatro de pensar, dá lugar em 2003 a uma imagem mais distorcida: *No fundo, as telecâmaras funcionam, no seu conjunto, como uma câmara de espelhos que nos devolvem uma imagem que não tem nada de límpido. Ao mesmo tempo, olham para as personagens apesar delas, porque elas tanto jogam com as câmaras como são vistas sem o desejarem*⁵⁹.

⁵⁵ TUNA, 2004, Paulo Américo.

⁵⁶ Um exemplo claro desta utilização do vídeo ocorre no *closet scene*: Polónio esconde-se de Hamlet por detrás da imagem projectada de uma cortina vermelha.

⁵⁷ Paulo Eduardo Carvalho refere ainda a importância da abertura das projecções sobre o ecrã do fundo *à duplicação do corpo dos intérpretes, em jogos complexos de escala e de tensão entre corpos vivos e a sua imagem desnaturalizada, permitindo, inclusive, a multiplicação de perspectivas sobre a cena*. (CARVALHO, 2003: 18).

⁵⁸ *Seleção de Recortes de Imprensa*, Julho de 2003, Ricardo Pais (entrevista concedida ao *Comércio do Porto*, 16.Julho.03).

⁵⁹ *Seleção de Recortes de Imprensa*, Julho de 2003, Ricardo Pais (entrevista concedida ao *Diário de Notícias*, 23.Julho.03).

O circuito fechado de vídeo transmite simultaneamente a claustrofobia de pensamento e a possibilidade de constituir ambientes humanos, como aquela que evoca a relação que o fantasma pretende que Hamlet alcance com a sua mãe, no *closet-scene*.

Conclusão

Afirmando que a legitimidade da designação *dramaturgia* existe apenas efectivamente *quando um texto adaptado para cena vive por si e se afirma autónomo da encenação*⁶⁰, Ricardo Pais, com *um Hamlet a mais*, procura *potenciar um espectáculo que concatenasse, a partir da metáfora, só à primeira vista estranha, da sala clínica de treino de esgrima, um conjunto de situações que ilustrasse, em conteúdos vários, a lucidez demente e paralisada da personagem titular*⁶¹.

Localizando-se *no território da performatividade cénica*, a peça abarca a música, o tratamento de som e o *jogo livre de associações plásticas* como conducentes à criação de uma espécie de *poema dramático*. De facto, partindo de uma versão dessequencial de *Hamlet*, apoiada no uso de tecnologias várias, cria-se um objecto cénico autónomo, independente. O contributo do desenho da luz, do som, das lutas, a música original ao vivo e o vídeo são os suportes de um espectáculo que pretende montar-se sobre a poesia.

Nele, o Fantasma surge como o primeiro elemento explicativo da cena trágica inicial na qual assistimos à morte de Hamlet, da Rainha, de Cláudio e de Laertes. Marcando o início de uma peça anunciada pelas pancadas de Molière, o espectro assume um carácter de centralidade incontornável, responsável pela acção de vingança que moverá o protagonista durante toda a peça.

O presente estudo poderá afigurar-se apenas como uma espécie de introdução a uma possível análise aturada da personagem do Fantasma de *Hamlet*, e do seu desenho por Ricardo Pais nas duas encenações de 2002 e de 2003. Essa investigação obrigaria a ser produzida uma entrevista com Ricardo Pais e António Feijó (tradutor da versão dramática utilizada pelo encenador), um estudo da tradução destinada exclusivamente a estas encenações e uma reflexão acerca da recepção das duas peças, enquadrada numa mais ampla análise de *Hamlet* em Portugal.

⁶⁰ *Um Hamlet a Mais – Manual de Leitura*, 2003: 3.

⁶¹ *Um Hamlet a Mais – Manual de Leitura*, 2003: 3.

Bibliografia Literária

SHAKESPEARE, William, 2002 – *Hamlet* (edição bilingue; trad. de António M. Feijó), Lisboa, Edições Cotovia

*Bibliografia Crítica***Livros:**

- BLOOM, Harold, 1994 – *The Western Canon, the Books and School of the Ages*, United States of America, Harcourt Brace and Company
- ELLIOT, G. R., 1951 – *Scourge and Minister, a Study of Hamlet, a Tragedy of Revengefulness and Justice*, Durham, Duke University Press
- CARDIM, Luiz, 1949 – *Os Problemas do Hamlet e as suas Dificuldades Cênicas (A propósito do filme de Sir Laurence Olivier)*, Lisboa, Cadernos da Seara Nova
- LEWINTER, Óscar, 2003 – *Shakespeare na Europa*, Mem-Martins, Publicações Europa-América
- LEWIS, C. S., 1973 – “Hamlet: The Prince or the Poem” in *Studies in Shakespeare, British Academy Lectures*, London, Oxford University Press
- SERÓDIO, Maria Helena, 1996 – *William Shakespeare: A Sedução dos Sentidos*, Viseu, Edições Cosmos

Publicações Periódicas:

- CABRITA, António, 2004 – “Os mil fantasmas de Hamlet”, *Duas Colunas*, Março de 2004, p. 8
- CARVALHO, Paulo Eduardo, 2003 – “Escutar pelos olhos, ver pelas vozes: metamorfoses perceptivas em um Hamlet a mais”, *Duas Colunas*, Setembro de 2003, pp. 17-18
- FERREIRA, José Luís, 2003 – “Hamlet regressa. Que tencionais Fazer?”, *Duas Colunas*, Junho de 2003, p. 4
- PEREIRA, João Luís, 2003 – “Músicas para Shakespeare”, *Duas Colunas*, Junho de 2003, p. 5
- PEREIRA, João Luís, 2003 – “Pedro Giestas, Auto-retrato de um actor no intervalo dos ensaios de um Hamlet a mais”, *Duas Colunas*, Junho de 2003, p. 4
- Seleção de Recortes de Imprensa*, Julho de 2003, Rivoli Teatro Municipal
- SERPA, Ana, 2004 – “Finta de Um Dois, marcha a fundo!”, *Duas Colunas*, Março de 2004, p. 7
- Um Hamlet a Mais – Manual de Leitura*, 2003, Centro de Edições do TNSJ
- Um Hamlet a Mais – Manual de Leitura*, 2004, Centro de Edições do TNSJ
- VASCONCELOS, Helena, 2003 – “um Hamlet a mais”, *Duas Colunas*, Setembro de 2003, p. 22
- VASQUES, Eugénia, 2003 – “Screens, screens, screens”, *Duas Colunas*, Setembro de 2003, p. 19
- VILLAS-BOAS, Fernando, 2003 – “ ‘Ouçamos uma fala’; Algumas notas sobre o espectáculo um ‘Hamlet a mais’ “, *Duas Colunas*, Setembro de 2003, pp. 20-21

DVD:

TUNA, João, 2004 – “Um Hamlet a Mais: Making Of”, in *Um Hamlet a Mais*, Porto, Teatro Nacional de S. João

Páginas da Internet:

PEREIRA, João Luís, 2002 – *Hermenêutica dramatúrgica*, consultado a 14.03.2004 em www.tnsj.pt



Foto: João Tuna / TNSJ



Foto: João Tuna / TNSJ

Entrevista:

Entrevista concedida por António Durães para o presente trabalho a 16.03.2004

Anexo

Entrevista concedida por António Durães a 16 de Março de 2004 para o presente trabalho.

Tânia Sá.

Já tinha tido anteriormente algum contacto com o texto, como leitor, actor ou encenador?

António Durães.

Conhecia o texto como leitor. Tinha estudado partes do texto em situação académica, mas não tinha o conhecimento do *Hamlet* mesmo como tenho hoje.

Tânia Sá.

Qual a importância que julga que o fantasma assume no conjunto da acção dramática?

António Durães.

É o fantasma que move o Hamlet, o Príncipe da Dinamarca à acção. É pela morte dele e sobretudo pelo seu aparecimento pedindo vingança que toda a acção depois se desenrola. Porque até aí havia apenas uma amargura grande do rapaz como acontece com todos os filhos quando perdem os pais. No caso dele essa amargura era tanto mais sofrida quanto as circunstâncias à volta da morte do pai e sobretudo o que sucedeu logo a seguir, o casamento da mãe com o tio. Estas circunstâncias fizeram-no ficar com a alma ainda mais negra. Mas penso que não se passaria muito daí. Ela faria as suas reflexões, todas e mais algumas a propósito da dor que sentia mas não seria impelido nunca à acção. E repare-se que no *Hamlet* morre muita gente. É um infundável de gente. A mortandade é muitíssimo grande. Algumas mortes são da responsabilidade do plano premeditado do jovem, outras são dimensões que vão correndo paralelas àquilo que sucede.

Tânia Sá.

Quais seriam as principais diferenças que apontaria entre a encenação de 2002 e a de 2003?

António Durães.

O processo entre uma leitura cénica (esta) e a outra, que era muitíssimo mais encenação, no sentido clássico do termo, é muito diferente. A diferença é imensa, mesmo na escolha por parte do encenador da figura retórica que as classifica, uma classifica de encenação e a outra de leitura cénica. A determinação destas formas diferentes determina abordagens diferentes. Por exemplo, a primeira era muito mais próxima do texto, sequencial em relação ao texto de Shakespeare, muito mais narrativa do ponto de vista tradicional, enquanto que esta está completamente subvertida do ponto de vista sequencial – começa pelo fim e anda lá pelo meio, está imensamente cortada. Depois há uma série de propostas cénicas que eu acho que são muito interessantes que colocam o mesmo actor a fazer o Fantasma e o Chefe dos Actores, a Actor Mor, o Chefe da Trupe, e isso também era uma leitura interessante que nos colocava num outro patamar, embora não fosse original. São diferenças imensíssimas. Esta é muitíssimo mais tecnológica, o som ganha uma dimensão completamente diferente. Eu suponho que esta será uma leitura mais complicada, mais arrevesada do que a anterior. A anterior é muitíssimo mais coerente com a ideia que nós temos da narrativa. Daí que a determinação cénica seja diferente.

Tânia Sá.

Em relação ao *Hamlet* de 2002, o que destacaria do seu processo de construção da personagem do Fantasma?

António Durães.

Em primeiro lugar conversámos muito sobre coisas da ordem da espiritualidade, até da ordem da teologia – o que é isso do purgatório? A ideia do purgatório era recentíssima quando o *Hamlet* foi escrito, o que quer dizer que Shakespeare estava atentíssimo, era um ser especialmente arguto, atento a todo um pensamento que ia surgindo, e rapidamente se apropriava dele ou pelo menos colocava um reflexo dele na sua obra. E é do purgatório que o Fantasma fala, dizendo que está condenado a viver de noite e de dia a confinar-se ao fogo. Depois trabalhámos muito nessa possibilidade de comunicação com os seres que morrem. E é de uma complexidade enorme para quem recebe a muito atípica visão desse ser que entretanto morreu. Mesmo do ponto de vista histórico tentámos perceber o que é que isso poderia significar. Levantámos inclusivamente a hipótese de eu ir assistir a um espectáculo de espiritismo, coisa que depois não se concretizou, não sei se para descanso meu... E depois tentei transportar toda essa informação para o meu corpo, para a minha voz. Nesta encenação é mais complicado porque tenho a memória do meu corpo da primeira encenação. Nesta estou amputado do corpo, tenho a voz. É muito complicado também para o João Reis porque havia

um contacto, havia uma proximidade que nesta encenação não há. Existe unicamente como que um corpo desfasado da voz, que vagueia por lá com um capacete enormíssimo tipo de assador de castanhas para dar altura ao actor, o que quer dizer que mesmo desse ponto de vista há uma espécie de tentativa de recolocar as coisas, de colocar um corpo, digamos assim, com a mesma massa a vaguear no espaço com o João. E isso deve servir de alguma forma de ilusão ao espectador que quer entrar neste jogo quase eu diria de empatia.

Tânia Sá.

Nesta primeira encenação do *Hamlet*, a única cena em que o Hamlet contracena com o Fantasma é marcada pelo momento em que o espírito coloca Hamlet ao seu colo. Qual julga ter sido o principal objectivo do encenador ao tomar esta opção e quais as consequências dela no imaginário do público?

António Durães.

O universo é o infantil, o universo da infância. É uma espécie de retorno à infância. É importante dizer que no estudo que nós fizemos fomos concluindo uma série de coisas. Primeiro, que este pai era um pai objecto. Era sobretudo um guerreiro, ele morre e aparece armado. Terá sido um pai ausente sempre a tocar as questões das guerra em que permanentemente se via envolvido. Um pai ausente e um marido ausente. Essa ausência determinava esse movimento. É como se fosse preciso que acontecesse a morte para que aquelas duas personagens de repente estivessem mais próximas. E há uma espécie de regresso também ao imaginário infantil que nós temos, espectadores, quando nos sentamos nas cavalitas, no pé ou no joelho e se faz esse tipo de brincadeiras. Por outro lado há uma espécie de conforto, este Fantasma é um Fantasma que faz chantagem com o filho. E a chantagem será tanto mais profícua, sortirá tanto mais efeito, quanto o filho estiver amansado. Bom, ele está, está amansado pela dor. E até pela maneira de ser do pai, apesar dessa ausência, porque é a morte que faz haver esta proximidade tão grande com o pai. E o facto de acontecer ali um momento de ternura infantil, de ternura que eventualmente eles nunca terão experimentado, permite retornar a um momento mágico, voltar a ser criança. Depois torna muitíssimo mais forte a mensagem que ele lhe dizia ao ouvido, claramente ao ouvido (é uma peça em que se fala imenso de ouvidos): *Se tens em ti sentimentos, vingá. Será tanto mais persuasor nessa ordem quanto mais ele estiver memorável, criança, desprovido das defesa que nós principalmente reconhecemos aos adultos.*

Tânia Sá.

A encenação de 2002 parece assumir uma versão mais *assombrada* do Fantasma. Na sua opinião, quais são os mecanismos que contribuem para a criação desse ambiente?

António Durães.

Esta personagem é uma inspiração muito profunda, dramática, densa. Nós experimentámos que eu me passeasse na plateia, que houvesse um momento do próprio teatro na plateia. Depois acabou por não surtir grande efeito ou pelo menos retirava alguma força à aparição final do Fantasma. E por outro lado impedia um pouco a minha entrada em cena a seguir. Havia ali uma atmosfera sepulcral que tem a ver com a própria natureza do Fantasma. O pai morto que aparece ao filho para lhe contar a história da sua morte. Tive de negociar com o encenador, e sobretudo com o professor de elocução a consistência da minha voz. Eu gostava que ela fosse menos concreta, mais cavernosa, mais baixa. Mas a voz deixava de estar tão suportada tecnicamente como o professor de elocução gostava.

Tânia Sá.

Passando agora para *um Hamlet a mais*, e retomando a pergunta que fiz em relação ao primeiro *Hamlet*, o que destacaria do seu processo de construção da personagem?

António Durães.

Os impulsos são exactamente os mesmos. Desse ponto de vista e do ponto de vista dramaturgico as diferenças não são substanciais. A emoção é a mesma. Mas eu tento que seja uma coisa um bocadinho mais distante do que era na anterior versão. Mas a memória dramaturgica é rigorosamente a mesma. A única diferença é que o corpo está completamente diluído, o corpo está testamentado a um outro corpo que ele, sim, age. Este corpo fala, o outro age. Como se a morte tivesse dividido com uma faca afiada o rei em duas partes, duas metades, e eu tivesse ficasse apenas com uma metade. Se bem que a memória que eu tenho do corpo me leve muitas vezes a ter de procurar outras coisas. Essa é também a grande diferença dum ponto de vista do espectador.

Tânia Sá.

Em *um Hamlet a mais* a cena em que o Fantasma contracena com Hamlet é colocada após a cena do duelo, logo a seguir ao elogio fúnebre de Hamlet. Acha que podemos falar de uma centralidade do Fantasma em relação à corrente explicativa da acção trágica com que abre a peça?

António Durães.

O Fantasma aparece imediatamente após as pancadas de Molière, agora é que o teatro vai começar. A ideia de causalidade em relação às mortes que iniciam a peça é correcta, mas eu acrescentaria essa transmissão. As pancadas de Molière acontecem, e então, se a peça começasse ali de facto, desenrolar-se-ia assim... E isso ouve-se na fala de Horácio.

Tânia Sá.

Partindo do pressuposto de que, tal como afirma Fernando Villas-Boas, quando Hamlet entra em cena já está morto, podemos falar de uma mudança da relação entre Hamlet e o Fantasma em comparação à encenação de 2002?

António Durães.

Isso é muito engraçado. O Fernando é um ser especial, tem uma capacidade de ler absolutamente imprópria, devia ser proibido. Isso é muito verdade, porque nós, espectadores, já assistimos à morte de Hamlet, já vimos como as coisas se processaram. Mas mesmo assim eles estão em patamares diferentes. Isso tem a ver com essa magia. Magia que o Vítor Rua transporta ao bater aquele pau no chão naquele preciso momento. É isso que nos recoloca novamente na narrativa do *Hamlet*, no teatro, digamos assim. É como se ele já tivesse morrido, mas depois se dissesse agora vamos fazer de conta que não morreu. Para mim ele não morreu. É uma espécie de matriosca metida dentro de outra, uma mais pequena, mas perfeitamente igual à anterior.

Tânia Sá.

Como actor, qual das duas experiências mais o marcou?

António Durães.

Eu gostei muito de fazer o outro *Hamlet*. Houve uma série de razões que me fizeram gostar imenso dessa experiência. O facto de termos estado um mês e meio a trabalhar no palco é uma experiência que poucas vezes é possível. Isto permite aprofundar imenso o trabalho que estamos a fazer. Coisa que não aconteceu nesta, foram cerca de oito dias de palco no Rivoli para começar a representar o espectáculo. E isso só era possível porque

tínhamos o background do outro completamente memorizado. Agora a primeira vez é a primeira vez...

Tânia Sá.

Como descreveria o ambiente dos ensaios na preparação dos dois espectáculos?

António Durães.

O ambiente é completamente familiar e isso é fantástico. Normalmente o Ricardo consegue criar, construir um ambiente entre pessoas que se respeitam muitíssimo. Tecem-se laços muito fortes de cumplicidade e amizade artística. A informação vai-se acumulando no trabalho de equipa. O espaço dado ao actor para construir o seu próprio caminho é negociado.

Tânia Sá.

Como encenador, com qual das encenações mais se identificaria?

António Durães.

Nunca me pus essa questão... Eu diria que a primeira é muitíssimo mais normal, mais próxima do texto e provavelmente eu não arriscaria ir muito mais além. Esta segunda é o resultado do conhecimento fabricado do texto. Mas ele tem um conhecimento muito completo do texto, vai para além da minha imaginação. Eu diria que não arriscaria muito. Seria uma coisa próxima, muito a partir do texto, da natureza do texto.

Tânia Sá.

Quais as expectativas que tem para esta reposição, em relação à recepção da peça?

António Durães.

Eu acho que nós fomos atropelados no Rivoli. Fizemos seis ou sete espectáculos, tivemos seis mil espectadores, uma coisa completamente anormal. Eu gostaria que acontecesse a mesma coisa. Mesmo sabendo que a lotação do Teatro Nacional de S. João é diferente, é maior. Penso que esta expectativa se irá cumprir, a venda de ingressos vai bem. Gostava muito que acontecesse, mas também não me preocupo muito se não acontecer. Houve pessoas que não gostaram. Eu gostava que o espectáculo tocasse as pessoas, que gostassem ou que não gostassem, que se manifestassem sobre isso, que os levasse a crescer também um bocadinho...

Encontro em Possível Meeting in Possible Rencontre en Possible

Mário Montenegro
Universidade do Porto

Personagens

(por ordem de aparição)

BILL

JAMES

PETER (depois ARMANDE)

JOHN

RICHARD (depois CHARLES)

CARL

HAMMERMAN (depois DELACROIX)

JEAN

Breve introdução

Na escrita desta peça tive como preocupação deixá-la o mais aberta possível. Neste sentido procurei não vincar uma localização histórica precisa, tanto temporal como espacial, em tudo que é dito pelas personagens.

O contexto histórico que me serviu de base à construção desta peça atravessa quase um século – os períodos de vida de Shakespeare e Molière – e dois países – Inglaterra e França, e é assente em factos concretos desses períodos que a peça se desenrola.

O facto de o palco do teatro tudo permitir, com a ajuda, claro, da capacidade de abstracção do público, convida ao quebrar das tradicionais regras de unidade, mesmo que aparentemente tal não aconteça.

Optei por utilizar os nomes próprios dos dois escritores nas personagens que criei pois o peso de um Molière (JEAN) e de um Shakespeare (BILL) ao longo do texto não só tornaria a peça mais fechada como criaria um maior distanciamento do leitor/espectador relativamente a essas personagens e à acção.

Utilizei, em casos específicos, nos nomes das personagens que acompanham os dois escritores, nomes próprios de pessoas que com eles conviveram e que estão, de alguma forma, relacionadas com os seus trabalhos e com as suas vidas.

Noutros casos permiti-me inventar dentro do contexto da minha imaginação.

Evitei ao máximo, e no sentido de apresentar o texto o mais aberto possível (característica que, de momento, me parece muito importante), introduzir indicações de cena. Houve algumas que acrescentei no final como forma de “ajudar” os sentidos numa primeira leitura. Tenho naturalmente consciência que ao fazê-lo fechei determinadas interpretações que existiriam antes. Mas foi um compromisso que decidi fazer tendo em conta que o texto iria ser analisado enquanto tal e não, pelo menos de imediato, do ponto de vista de ser posto em cena.

Entre os factos que são “insinuados” ao longo da peça e que serviram de matéria-prima para o que escrevi estão, obviamente, o *Hamlet* de Shakespeare e o *Dom Juan* de Molière, a primeira “Guerra Civil Inglesa” com a conseqüente fuga de Charles II para França e, mais tarde, a Restauração. Ligado a estes últimos acontecimentos está o período de dezoito anos em que os teatros ingleses estiveram fechados e a sua posterior abertura com o regresso de Charles II de França “com o Molière no bolso”.

Ao longo da peça vou entrelaçando estes acontecimentos com as personagens, criando ligações, fazendo sugestões, e, sobretudo, abrindo possibilidades, que me sinto agora a fechar à medida que avanço neste discurso.

Por isso não vou esticar mais a minha introdução ao que escrevi para não trair todos os significados possíveis nas leituras que dele forem feitas.

Acrescento só (como, aliás, faço no fim da peça) a ideia do espaço onde se desenrola a peça ser o interior da cabeça de Molière e o tempo em que se desenrola ser o tempo de um pensamento.

Mas também pode não ser.

Bill, *com uma manta sobre as costas*

Tragam-me uma manta. Assim não aguento. Tem tudo de correr mal? Frio, frio, frio. Serei o único a sentir? Frio. Tudo para trás, voltem ao princípio. E larga o miúdo, Carl. O único com sentimentos. Uma manta, já disse!

James

Recomeçamos?

Bill

Meu pretensioso fardo de palha. Não. Recomeçar o quê, se vocês ainda nem sequer chegaram. Começamos. Começamos. A minha manta?

Peter, *vestido de mulher*

Já aí está.

Bill

O quê? Isto? Chamas a isto manta? É isto a manta?

Peter

Isso é a cadeira.

Bill

E isto? Será isto a manta? Diz-me Eddie, é esta a tua manta?

Peter

A manta não é minha...

John

Tens a manta nas costas, Bill.

Bill

Nas costas? Isto? Então é este o peso que sinto nas costas. Quem ma trouxe, quem me pôs este peso nas costas? Ninguém se acusa? Eddie, terás sido tu?

Peter

Peter...

Bill

Peter? Foi ele? E onde está essa peça?

Peter

Eu sou Peter.

Bill

Peter pôs peso nas costas de Bill... Tu és Peter... Tu...?

Isto é uma manta?

Peter

Sim...

Bill

Ou será um cobertor?

Peter

Sim...

Bill

Tu és Peter.

Peter

Sim...

Bill

Uma manta? Uma anta? Um lençol. É o que isto é, um lençol. E se não consegues reconhecer aqui um lençol, Peter, não és Peter, Eddie. Percebes isto?

Peter

Sim...

Bill

Raios me partam! Esse vosso vocabulário limitado exaspera-me. Será que não compreendem que o que vos sai pela boca é suposto ser consequência do que vos vai por dentro? – *Silêncio* – E é. Tens razão, Eddie, tens razão. Já me calaste. És bom rapaz, volta para o teu lugar.

Peter

Onde?

Bill

Pode ser aí, sim, deixa-te estar. No fundo acabaste por não sair daí.

Vamos começar. Mas, por favor, evitem o frio. A maior parte sabe como é difícil o processo de criação. As ideias, as leituras, as pessoas certas... Larga o miúdo, Carl. Vocês são solavancos na estrada do meu pensamento. Estou perdido...

John

As pessoas certas...

Bill

Não há tempo a perder. Dez dias. Dez. E ainda a enunciar os mandamentos. Não faças isto, não faças aquilo, larga o miúdo. Deus nos salve a nós, também.

Richard, *pinta o retrato de Bill*

Podes parar um instante?

Bill

Perdoa.

James

Começamos?

Bill

Não, James, não começamos. Recomeço. Quem não consegue ver um lençol nas minhas costas? Todos conseguem? Ótimo. Então tragam-me a manta. É impossível trabalhar aqui dentro sem manta. Só isso? Silêncio? Se não se riem quando ouvem, como será quando forem vocês a dizer? Buracos, cavernas enormes na estrada. Tragam-me ao menos a manta.

John

Posso ir buscar uma a casa.

Bill

Não. Ninguém sai daqui. Obrigado John, não leves a mal, eu vi-te, há pouco, a sorrir. Mas não chega. Arranjem algo para me cobrir. Até consigo ver o meu discurso.

James

Só se for o tapete.

Bill

Sem dúvida, James, bela imagem. Um brilho de espírito vindo de um sítio tão improvável que nem consegue reconhecer o alcance da sua frase. Tens razão, mais vale ir-me habituando. A este ritmo são só dez dias até tudo me passar por cima. Que imagem fabulosa, James.

James

Estava a brincar...

Bill

Nem mais uma palavra. Não estragues a poesia. Estou determinado a não desperdiçar o único rasgo de imaginação que tiveste em meses. Vai buscar-me o tapete, Eddie.

Peter

O tapete?

Bill

Sim, sabes o que é um tapete? Não é uma manta, não é um lençol, é um tapete.

Peter

Mas trago o quê?

Bill

Traz aquilo que te parecer mais um tapete.

Deixa-te estar aqui Carl, gosto de te ver.

Peter sai.

Bill

A juventude é algo precioso. Devemos tentar preservá-la, em nós e nos outros. “Mas trago o quê?”. É nestas pequenas coisas. Percebem? Tu percebes, John.

Peter entra.

Peter

O tapete.

Bill

Sobre as costas, Eddie.

Peter põe-lhe o tapete sobre as costas.

Bill

Pffff. Raios me partam, Carl, não te tenho dito para deixares as botas lá fora? Parece que tenho toda a corte às costas.

Carl

É que está frio...

Bill

Carrego toda a tua porcaria, Carl. Que vos sirva de exemplo.

Carl

Eu posso ir limpar...

Bill

É tarde. Isto compõe-se. Também já a apanhaste, James? Tem piada, não é? Finalmente cheiraste o que andam aqui a fazer há dias. Não podia ser mais adequado. Acabamos por nos habituar.

Richard

Bill...

Bill

Tens razão. Há que ganhar tempo. Mas tem piada. Matar o frio com o cheiro.

Só vocês me faziam rir. Olhem para mim. Que figura. Não é risível? Se já aqui por baixo, onde é mais o cheiro que o que vejo, sinto uma vontade verdadeira de me rir... Não é cómico? Olhem que figura. Um tapete cheio de cheiro às costas. Isso. Acompanhem-me. Não receiem rir comigo que não me tiram o prazer. Dá para todos. É isto, são estes momentos que procuro. Benditas botas, Carl. Imaginem o título: “Um escritor carrega um tapete de merda”. Guardem bem esta imagem. É isto que quero de vós. Não só a porcaria no tapete. Tudo. Quero tudo.

Vá, James, recomeça.

James

Recomeço?

Bill

Já. Vá.

James

‘Para nós e para a nossa tragédia,
Inclinando-nos à vossa clemência,
Aos vossos ouvidos pedimos paciência.’

Bill

E aos olhos, porque não?

James

‘Para nós e para a nossa tragédia,
Inclinando-nos à vossa clemência,
Aos vossos ouvidos e olhos pedimos paciência.’

Bill

Pára. Não te mexas. Ouve.
‘Para nós e para a nossa tragédia,
Inclinando-nos à vossa clemência,
Aos vossos ouvidos pedimos paciência.’

James

‘Para nós e para a nossa tragédia...’

Bill

Pára. Morre.

James

Morro? Mas ainda tenho mais texto...

Bill

James, James, James, não teimes, teimes, teimes.

Esta vai ser a ultima vez que te vou explicar. A partir daí a responsabilidade dos ovos que encherem o palco neste enorme solilóquio é apenas tua. E prometo-te que os vou contar um a um e devolver-tos a dobrar como recompensa pela forma descuidada como estás a rasgar os meus versos com os teus dentes. Faz das orelhas montanhas. ‘Diz o discurso, imploro-te, como eu o pronunciei, ágil na língua. Mas se o pões na boca da forma que muitos actores fazem, então prefiro o homem que diz os pregões a dizer os meus versos. Nem serres demasiado o ar com as mãos, usa tudo suavemente. Pois na própria torrente, tempestade ou até turbilhão da tua paixão tens de agarrar e manter um equilíbrio que lhe possa dar suavidade.’

Embora não seja este o caso. Vá lá, respira fundo e surpreende-nos.

James

‘Para nós e para a nossa tragédia,
Inclinando-nos à vossa clemência...’
Ouve-se bater.

Bill

Parem esse barulho. Se não criarmos o silêncio onde as palavras se afundam não conseguimos avançar. Silêncio.
Continua o bater

Bill

Quem está a martelar? Carl...

Carl

Eu estou aqui, quieto.

Bill

Deixa o miúdo sossegado e descobre de onde vem o barulho.

Peter

Eu vou.
E sai a correr.

Bill

Aqui Carl, tu ficas.

Carl

Mas o mestre disse para eu ir...

Bill

O mestre diz para ficares. James, senta-te. Vamos ver a segunda aparição. Richie, podes parar agora?

Richard

Só mais um toque.

Bill

Malditas pancadas. *Começa a bater a cadeira no chão.* Malditas pancadas, malditas pancadas, mal... Bem, parece que pararam.

Richard

‘O ar morde, cortante. Está muito frio.’

Bill

Não podia ser mais apropriado. Vamos lá.
Entra Peter a correr.

Peter

Mestre, mestre.

Bill

Calma miúdo, parece que viste um fantasma.

Richard

‘Anjos e ministros da graça, defendei-nos.’

Peter

Estamos fechados, mestre, estamos fechados.

Bill

Fechados? Claro que estamos.

Peter

As portas, mestre, as janelas. Estão fechadas.

Bill

E bem. Assim deixamos o mestre frio lá fora.

John

Deixa o miúdo falar. Que aconteceu, Peter?

Peter

Um homem, lá fora, está a pregar as janelas com tábuas. Estão fechadas.

Richard

‘Ó vilania. Hei! Que a porta seja fechada. Traição.’

Bill

Espera Richie, assim confundes-me. Quem é esse homem que ao pregar nos impede o trabalho? Que arranja ele? Não poderá fazê-lo em silêncio?

John

Não sei de arranjo nenhum. Vou ver o que se passa.

John sai.

Peter

Ele tem um martelo.

Bill

Claro que tem um martelo. Não o imaginava a pregar com a cabeça. Carl, vai com ele.

Carl

Eu?

Bill

Não és Carl? Mexe-te.

Carl sai.

Bill

Isto hoje está impossível.

Richard

Vou voltar à tela.

Bill

Espera, vamos à cena da aparição.

Richard

Não dá, Bill. Sem o Carl não dá.

Bill

Porque é que estes mortos não sossegam quietos? Só trazem confusão.

Richard

Sossega tu um instante. Dá o exemplo.

Bill

Quem durará mais, eu ou a minha imagem?

Richard

Não vou pôr o tapete.

Bill

Então é ela, certamente.

Peter

Já aí vêm. O Carl está a sangrar.

Richard

A sangrar?

Bill

Se não estivesses aqui pensava logo em ti, Eddie. Terá finalmente recebido o que merece?

Entra John a amparar Carl. Recomeçam as pancadas.

Carl

Ai, ai.

Bill

Vejam todos, aproveitem. Dor. Isto é dor. Superficial mas dor.

Richard

O que foi John?

John

Fecharam-nos.

Peter

Foi o que eu disse.

Richard

Peste?

Bill

Peste não. Tudo menos peste.

John

Não sei, é um edital. Fecharam todos os teatros.

Richard

Porquê?

John

Não percebi bem, o homem vem aí.

James

E o Carl?

Carl

Bateram-me.

John

Quis soltar uma tábua e levou com o martelo.

Bill

Nunca se deu bem com as tábuas. Temos agora um fantasma que sangra. Surpreendente. Se estiver a sangrar da orelha...

Entra o HAMMERMAN.

Hammerman

Como representante do poder representante do povo venho anunciar que todas as representações teatrais públicas terminarão a partir deste momento e que serão doravante proibidas.

Bill

Não lhe estendo o tapete.

Hammerman

Como tal todas as salas de espectáculo serão encerradas definitivamente e qualquer tentativa de retomar a actividade ilícita será punida enquanto tal.

Bill

Punida enquanto tal...

Richard

John...

John

Já tentei, Richie, não dá, estamos fechados.

Carl

Estamos presos, estamos presos...

Hammerman

Se infringirem as regras serão presos.

Bill

Então estamos apenas fechados.

Richard

Mas porquê? É a peste?

Hammerman

É a cura. Cura para a doença moral que está impregnada nestes antros do vício, onde as moscas da subversão semeiam as suas larvas. Fechei todas as portas e janelas, não há verme que se possa esgueirar, não há alma que possa entrar.

Bill

Moscas da subversão... Interessante. Estávamos fechados, fechados continuamos.

John

O rei vai saber disto.

Hammerman

O rei já não existe.

Richard

O rei morreu?

Hammerman

O rei já não é rei.

Richard

Um rei só deixa de o ser quando morre.

James

O rei morreu?

Hammerman

É como se tivesse morrido.

Bill

Deixou de governar.

Hammerman

Há muito. Há muito que o rei fugiu.

James

Para onde?

John

E nós como ficamos?

Hammerman

Fechados. E não vale o esforço tentar sair. Tal como eu, são milhares os que lá fora trabalham.

Bill

São muitos martelos. Qual a construção?

Hammerman

Trabalhamos para um mundo melhor.

Bill

Curioso, também nós.

John

Mas fechou-se cá dentro connosco. Também não pode sair.

Hammerman

É o preço a pagar.

Richard

Porquê?

Hammerman

Para ninguém poder entrar. Quero a vossa bandeira.

Richard

A bandeira? Está lá fora.

Hammerman

Estão fechados. Está cá dentro.

John

Mas não tem nada de especial.

Bill

É simbólico.

Hammerman

Todas as formas de comunicação têm de ser controladas.

John

James, vai buscá-la, por favor.

James sai.

Richard

E agora? Não podemos sair, o teatro está fechado, o que podemos fazer?

Bill

Vamos à cena da aparição.

Richard

Mas não podemos, Bill...

Bill

Estive a ouvir atentamente o senhor...

Hammerman

Oliver.

Bill

...o senhor Oliver, e das palavras precisas que ouvi concluo que estamos proibidos de representar publicamente. Não será isto?

Hammerman

Exactamente.

Bill

O que não nos impede de ensaiar. Por isso vamos à cena da aparição. Poderá ser?

Hammerman

Não percebo.

Bill

Ouvir com os ouvidos e com os olhos ver. Estamos por si condenados a ficar aqui encerrados, uns com os outros e com os outros. Por isso bem podemos entreter-nos e continuar o que fazíamos antes de entrar em cena. Se me permite a sugestão, poderá aproveitar para julgar das nossas acções em actividade. Vamos retomar numa pequena cena em que o fantasma do pai aparece a um filho para lhe ensinar o penoso caminho da vida. Rogo-lhe a par da aguda atenção um discreto silêncio.

Hammerman

Se o texto assim mo permitir.

Bill

É o máximo que esperamos do público. Richie, estás preparado?

Richard

Vamos mesmo ensaiar?

Bill

Não temos outra saída. Todos aos lugares.

John

Mas o Carl está magoado.

Bill

Quero-o morto. Carl, mexe-me esse rabo. Ainda sangras?

Carl

Já não. Mas tenho aqui um galo.

Bill

Então não o deixes cantar antes de terminares o teu texto. Vá, lá para cima.

Richard

De onde arrancamos?

Bill

A segunda aparição.

Richard

Falta o James.

John

Não deve encontrar a bandeira.

Peter

Eu vou lá.

Peter sai a correr.

Bill

Então começamos na cena do muro.

Richard

‘Aonde me levas tu?’

Bill

Sim. Carl, estás pronto?

Carl

Dói-me a cabeça...

Bill

Ele que não cante. Comecem.

Entram James e Peter.

James

Cá está.

Peter

Estava a lavar.

John

E agora o que pretende?

Hammerman

Tenho de a queimar. Dê-ma cá.

John

Mas está encharcada.

Bill

Hoje nada corre bem. Senhor Oliver, com essa bandeira mais facilmente apaga um fogo do que ateia um incêndio.

Hammerman

Molharam-na de propósito para não poder queimá-la.

James

Eu não fiz nada, ela já estava assim.

John

Foi ontem posta de molho. Estava um pouco maltratada. Não é Carl?

Bill

Maltratada? Também serviu para limpares os pés?

Carl

Eu já pedi desculpa.

Bill

Que tempos estes. Já nada tem valor. Livrem-me dos amigos...

Hammerman

Assim não me serve de nada. Que maldição foi esta?

John

Uma infeliz coincidência.

James

Pode sempre rasgá-la.

Richard

James!

Bill

Dos amigos e das bestas que ladram.

Hammerman

Tem de ser purificada pelo fogo. É a única forma de castigar toda a impureza que ajudou a espalhar.

Richard

Mas se ela já não serve de nada... Não poderemos encostá-la a um canto e deixá-la apodrecer? Se já não a podemos utilizar...

Hammerman

Tem de arder. A chama da purificação tem de ficar gravada nas vossas memórias.

Bill

Nesse caso só resta uma alternativa, temos de aguardar que ela seque. Dá-me licença? *Pega na bandeira*. Dás-me licença, Richie? Vou deixá-la aqui a secar juntamente com a tua obra. Por cima. *Coloca-a sobre o cavalete*

com o retrato. Assim. Ótimo, adoro acções carregadas de significado. Tu percebes. Não é a tua obra, é o que ela representa. E na verdade ela também tem de secar. E nós de ensaiar. Poderá ser assim, senhor Oliver? Aguardamos que ela seque e depois fazemos uma brilhante fogueira cheia de significado. E calor. Este frio gela. Hoje tudo serve para me tapar. É nestes dias assim, em que tudo corre mal, que as pérolas ganham forma. Vamos aproveitar.

Hammerman

Fico aqui ao lado dela.

Bill

Ela não voa.

Hammerman

Quando estiver seca, arde.

Bill

Vamos, Richie?

Richard

Anda, Carl.

James

Recomeçamos?

Bill

Vamos à segunda aparição. Deixa-te ficar, Eddie.

Peter

O rei fugiu?

Hammerman

Qual é a tua idade?

Bill

Dezasseis.

Hammerman

Pareces mais novo.

Bill

O teatro rejuvenesce.

Hammerman

O teatro escurece as almas. Afasta os jovens do caminho do bem. Basta um olhar para esta cara inocente aqui, neste campo de abutres, para sentir reforçada a minha fé. Que infâmia.

John

Os miúdos recebem. Todos recebem.

Hammerman

Que miserável papel os obrigam a desempenhar. Tão jovens e já no caminho da heresia. Obrigavam. Cada jovem lançado na podridão é um prego nas portas da vossa desgraça. Fazer um todo passar por costela. Lançá-lo aos olhares cheios de saliva, dia após dia, obrigados na sua inocência a subverter o funcionamento da obra celeste e a incendiar com imagens doentias as cabeças dos que não sabem julgar melhor.

Bill

Têm menos pêlo e a voz mais fina.

Hammerman

São crianças.

Bill

Uma subversão leva a outra subversão. Não afirmo que tenha já visto mulheres capazes de representar, porque na realidade não o podem fazer. Nem digo que as imagine a pisar um palco e a roubar os papéis que lhes são atribuídos por mim, na minha cabeça, pois vejo bem a distinção entre o que me passa na ideia, o que passo para o papel e aquilo que passa para o palco. Sei, no entanto, que se levasse os meus olhos a olhar o feminino dentro do feminino nas linhas do palco, perderia por certo a cabeça.

Hammerman

Fala como se estivesse a escrever.

Richard

Sempre.

Bill

Eternamente.

Hammerman

Até este momento.

Bill

É através dos seus filhos que as mães se sentem parte do universo. Num mundo que vê no teatro os seus reflexos...

Hammerman

Que via...

Bill

Num mundo que via no teatro os seus reflexos sombrios, as mulheres, de cujo ventre maduro fomos expulsos, instrumentos de procriação e destino dos nossos caprichos, viam no teatro um prolongamento da sua condição. Não eram dignas de ser representadas. São os seus frutos masculinos que as fazem viver em palco. Existir.

Hammerman

Faziam...

Bill

Eddie, quem te trouxe até nós?

Peter

A minha mãe.

Hammerman

Pobre desgraçada. Vendeu o filho para comer.

Bill

A vida lá fora não é responsabilidade nossa. Criamos às pessoas momentos de alheamento, em que a dor sentida é dos outros, em que a felicidade é visível. É isto que vendemos.

Hammerman

Isto é engano, falsidade. Enchem de fantasias as cabeças às pessoas e elas, quando saem daqui, estão mais longe da realidade, custa-lhes compreender o mundo verdadeiro.

Richard

Ou então passam a compreendê-lo melhor.

Hammerman

Um rapaz vestido de mulher – o que querem que as pessoas vejam aqui? O que é que se compreende aqui senão um desvio da realidade, um negação da natureza divina?

Bill

É o mundo que temos. Recomeçamos, então. Carl, vai lá para baixo. Avança, Richie.

Richard

‘O ar morde, cortante.’

Bill, e se disser “O ar afiado morde”? Não te parece mais limpo?

Bill

‘O ar morde, cortante.’, ‘O ar afiado morde’. Sim, gosto mais, o verbo no fim da frase. Fica assim.

Richard

‘O ar afiado morde. Está muito frio.’

John

‘Está uma atmosfera impaciente que arranha.’

Richard

‘Que horas são?’

John

‘Penso que são quase doze.’

James

‘Não, já bateram.’

John

‘A sério? Não ouvi. – Aproxima-se então o momento em que o espírito costuma passear.’

Ouve-se bater.

John

O que significa isto?

Richard

Não faço ideia. És tu Carl?

Continua o bater.

Bill

Mas que bater é este agora?

James

Vem do inferno.

John

Carl?

Carl

Estou aqui em cima.

Bill

Que fazes tu aí em cima? Era suposto estares lá em baixo. Olha que temos assistência. Se apareces aí de cima ainda somos mais fechados do que já estamos.

John

És tu que estás a bater?

Carl

O quê? Ai, ai.

Richard

Que foi agora?

Continua o bater.

Carl

Ai, ai, ai.

John

Pensei que já tinham terminado. Andam mais martelos por aqui?

Hammerman

Somos muitos, mas aqui sou único.

Richard

O que se passa, Carl?

Carl

Raios, bati com a cabeça.

James

Vem do inferno.

Bill

Então torna-se claro que não pode ser um deles. James, vai lá ver.

James

Não, não vou.

Bill

Será que temos fantasma?

Continua o bater.

Bill

Mas este morto tem bom ouvido. Ouçam. Reparem neste ritmo regular. Ora mais lento... um... dois... três... Agora mais breve... seis... de novo lento... três.

Silêncio.

Bill

Esta alma preocupa-se com a forma. Sossegou? Richie, dá-lhe a deixa.

Richard

Como?

Bill

Dá-lhe a deixa.

Richard

Mas não sabemos quem está ali...

Bill

De acordo. É um fantasma. De certeza que nos vai surpreender. Já o fez. Vamos tirar o máximo proveito da ocasião. Dá a deixa. Pior que o Carl não pode acontecer.

Richard

A história é tua...

Bill

Hoje não.

Richard

‘...esses homens que carregam, digo eu, a marca de um defeito, por oferta da natureza ou da estrela do destino, as suas outras virtudes, sejam elas puras como a graça e tão infinitas quanto um homem possa suportar, serão corrompidas, na censura de todos, por essa falha singular: a gota de mal, com o seu próprio escândalo, salpica de dúvida toda a nobre substância.’

Jean aparece do sub-palco.

Jean

Estes breves momentos em que caio embalado no porão do teatro, levado pelas ondas que agitam o estreito canal por onde o sangue me chega à mente, estes momentos... valem muitas vidas.

Sentir os agudos salpicos de génio que sobram das vagas ideias que me encharcam... Poder passar o papel pensado por penas passadas pelas próprias pontas e gozar ao criar frases só com pê...s...

É aqui, onde me escondo, que me encontram. Neste buraco escuro sem fundo, limitado pelo universo, que deixa de fora os gritos dos que me chamam – Jean, Jean – cada vez mais longe – Jean, Jean, Jean – que eu não ouço cada vez mais, entregue ao atento silêncio de abrir livros. Lucrécio. ups. Terei apenas pensado ou dito em voz alta? Que dizias tu Charles? Ah! Falavas da nobre substância, um bom momento para entrar.

Richard

Eu não sou Charles.

Jean

Não és Charles? Se tu não és ele onde é que ele está?

Peter

Fugiu.

Jean

Fugiu? E tu és?

Peter

Peter.

Jean

Ah! Peter. Gosto mais de te ver com a roupa habitual, porque não vais trocar?

Peter

Vou já.

Peter sai a correr.

Jean

Mas eu preciso do Charles agora, tu és bastante parecido com ele, importas-te de ser Charles?

Richard

Assim seja. E faço o quê?

Jean

Há uma coisa que desejo experimentar. Deixa-te estar no palco. Tu... Ah! William. *Ri-se*. As mais respeitosas desculpas. Podes tirar o tapete. Foi uma frase com pés. Peço-te que fiques aqui, preciso do teu conselho.

Bill

É pouco provável que vá a algum lado enquanto aqui estiveres.

Jean

E tu, o que fazes tu?

John

Eu?

Jean

O outro, o que tem a cruz na mão.

Delacroix

Isto não é uma cruz, é um martelo.

Jean

Parece-se bastante com uma cruz. Não te parece, William?

Bill

Eu diria que é um instrumento.

Jean

O que fazes então? Pregas?

Delacroix

Já preguei o que havia a pregar aqui. Apenas aguardo que a bandeira seque. E certifico-me que ninguém entra aqui.

Jean

Aqui? Onde, no teatro?

John

Estamos fechados.

Jean

Impossível.

Delacroix

Tranquei todas as entradas possíveis.

Jean

Então como é que eu entrei?

Delacroix

Já cá estavas dentro, enfiado lá em baixo.

Jean

A falta de imaginação é a porta mais fechada que pode existir. Como é possível pensar conseguir fechar um teatro? É o edifício com mais portas e janelas que conheço. Com entradas por cima e por baixo, dos lados, por trás, pela frente, à vista e escondidas, truques e alçapões. É impossível! É infinito! Por cada porta que se fecha abrem-se, no palco, dezenas de janelas.

Delacroix

Por isso aqui permaneço, à espera que elas abram. As pragas que semeiam nessas tábuas não hão-de passar por mim.

Jean

Quando ouço algo semelhante, fervo de vontade de...

Entra Carl atrás de Armande, esta com um vestido diferente do que trazia quando era Peter. Representam.

Armande

Peço-vos, senhor, por favor, parai. Sou uma mulher casada.

Carl

Quanto mais nisso penso, mais sinto a boca aguada.

Armande

Parai, senão terei de chamar o meu esposo.

Carl

Mas qual a necessidade de o termos aqui? Acreditai que consigo ser mais extremo.

Armande

Meloso, sem dúvida alguma. Escorreis pela sala como uma colher de mel rançoso.

Carl

Vem cá, borrachinho, vamos rezar o terço juntos.

Armande

Isso nunca, que é pecado.

Delacroix

Ímpios.

Armande e Carl deixam a primeira representação.

Carl

Vem cá agora, que ele não está a ver.

Armande

Ele está sempre em todo o lado.

Carl

Vi-o descer ao inferno

Armande

Lá para baixo? Há muito?

Carl

Há bocado. Já deve estar a ressonar no meio dos ratos, o velho.

Armande

Não o trates assim, é o pai dos meus filhos.

Carl

Sabes lá tu. Eu não apostava.

Armande

Porco.

Carl

Que dorme com a porca.

Armande

Malvado.

Carl

Pronto, desculpa. Sabes como é que eu sou, quando abro a boca só digo asneiras. Vem cá.

Armande

Podias ser mais sensível. Sabes o que eu tenho de aturar.

Carl

Sim, pronto, não vale a pena. Já é muito tempo a representar. Vamos fazer uma pausa enquanto ele está lá em baixo. Vamos lá para cima?

Armande

Ele pode voltar e não gosta quando não nos vê...

Carl

Ele só precisa do Charles, é a cena da estátua. E se perguntar, dizemos que estávamos a decorar as tetas...

Armande

És um depravado.

Carl

Fazes-me assim.

Jean

Parem! Chega! Desapareçam!

Armande e Carl desaparecem.

Jean

Porque é que não deixei as coisas como antes? Infeliz. Será que a imaginação se tornou realidade? Merecia pauladas bem fortes nesta cabeça para ver se aprendo. Paciência. Uma peça de cada vez. Vivendo e criando.

Delacroix

O miúdo é uma mulher. Que indecência extrema. Onde já se viu?

Bill

É realmente indecente. Tantos anos de trabalho sem poder ver as minhas palavras mulher na boca de uma actora. É assim que se diz?

Jean

Actriz.

Bill

Que suavidade, leveza, emoção...

Delacroix

Infâmia. Hão-de arder nas chamas do inferno.

Jean

Precisamos de uma estátua...

Quem fazia o fantasma?

Richard

O Carl.

Jean

Essa cara não quero.

Bill

O James é uma magnífica estátua.

Jean

Perfeito. James, para o palco

James

Eu?

Jean

És a estátua. Para o palco. Mexe-te. Vou utilizar um pouco do teu discurso, Delacroix, mas para teu proveito. Vou fazer o que me pedes.

E tu, que sabes de tudo, Charles, e não me dizes nada, deixas-me ser arrastado nos comentários desdentados da população.

Charles

Tu és quem sabe tudo, Jean. És o grande escritor. Aquilo que sei foi o que me disseste.

Jean

Eu penso demais. Já não sei onde acaba o meu existir. Tudo se mistura. No início, lembrás-te, quando nos ríamos de nós próprios e em que nos divertíamos a fazê-lo? Aí sinto que fui feliz. Entusiasmava-me vasculhar as ideias dos outros, dissecá-las, mudá-las de contexto, reavivá-las. Ainda gosto. Mas agora é diferente. Deixei de distanciar os meus pensamentos das minhas acções. Nisto que estou a fazer, neste momento, estou a viver ou a actuar? Estou a filosofar, pensas tu. Se eu quiser que penses, claro. E no fundo é verdade. Em cada frase que crio, em cada deixa que falas, em cada cena que pinto, é isso que faço. Filósofo. Filósofo eu? Porque não? Viver a minha filosofia é o que custa. Dia atrás de dia a senti-la passar-me pelo corpo, pelos gestos, pela voz, e a misturar-se com a minha vida. Onde começo e acabo eu? Porque não te limitas a escrever? Pergunta-me.

Charles

Porque não te limitas a escrever?

Jean

Porque não sou eu que decido. Neste exacto momento, em que todo este discurso vai dentro da minha cabeça, sinto que estou a ser manipulado por algo que me ultrapassa. Para lá da minha imaginação. Há sempre algo acima de nós que nos orienta os passos e explica o que não sabemos explicar. E se o meu caminho foi assim construído, no palco, e se dele não me puder afastar, então é até ao fim que aí vou viver. E representar. Manda-me para o inferno.

Charles

Vai para o inferno.

Jean

Mais teatro – mandem-me todos para o inferno.

Todos os presentes

Vai para o inferno.

Jean

Eu tomo o teu papel, Charles, hoje teremos um D. Jean. Delacroix, qual o castigo para aqueles que ousem praticar o teatro?

Delacroix

A prisão em vida e o inferno na morte.

Jean

Que aguardas então, meu mastim insidioso?

Que tal William, fui bem?

Bill

Fez-me franzir o nariz.

Jean

Que esperas para me rodeares com as garras? Não fiz outra coisa senão teatro, desde que aqui entrei.

Delacroix

Vocês estiveram a ensaiar. Isso não é teatro. O teatro só existe com o público. E esse garanto que não põe aqui o pé.

Jean

Foste enganado, rafeiro, foste usado da pior forma que podes imaginar. Tu foste o público para os meus caprichos teatrais. Estás sujo, peganhento, impuro. Escorres a tinta com que te pinteí. Vem, martela-me com a tua cruz. Dá sentido à minha vida. 'Dois e dois são quatro. Quatro e quatro são oito.' Aqui, no palco, sou deus.

Delacroix

Miserável.

Corre para Jean. 'A insensibilidade face ao pecado acarreta uma morte funesta, e as graças do Céu que rejeitamos abrem o caminho à excomunhão.'

Martela Jean com a cruz.

Jean

'Céus! Que sinto eu? Queima-me um fogo invisível, já não suporto mais, e todo o meu corpo está a tornar-se...'

Jean agarra-se a Delacroix e descem os dois para o inferno.

James

Ele disse a minha fala.

Bill

Mesmo para estátua és demasiado lento. Richie, também perdeste a fala?

Richard

Agora sou Richie?

Bill

Levou a cruz com ele.

John entra.

John

O rei voltou. O teatro está aberto.

Bill

Ainda não, ainda não, temos de terminar. Onde estávamos nós?

Richard

Na aparição.

Bill

De novo? Hoje já lhes perdi a conta. John, temos que ter actrizes. Faz o que for preciso, convence como puderes, mas quero actores mulheres.

John

Saio já.

John sai.

Bill

Nada de miúdos, Richie. Finalmente teremos a nossa Gertrudes. Vamos à aparição.

Richard

Não podemos, o Carl desapareceu.

Bill

Eu faço o fantasma. Arranca.

Richard

‘Para onde me levas? Fala. Não avançarei mais.’

Bill

‘Ouve-me.’

Richard

‘Assim faço.’

Bill

‘A minha hora é quase chegada e terei de me render às chamas do enxofre e do tormento.’

Richard

‘Oh pobre fantasma!’

Bill

‘Não tenhas piedade de mim. Ouve com a tua mais séria atenção aquilo que vou revelar.’

Richard

‘Fala. Estou destinado a ouvir.’

Bill

O que é que digo agora?

James

A bandeira já está seca.

Bill

O quê?

James

Está seca. Mas ficou manchada de tinta na parte de trás.

Richard

A minha pintura...

Bill

A minha cara...

Richard

Parece que não houve dano.

Bill

O nariz ficou algo borrado. Parece-me demasiado grande.

Richard

Isso, Bill, já não há nada a fazer.

James

Esta cara não me é estranha.

Richard

Olha, ficou duplicado na bandeira.

Bill

Sempre quis lá ter a minha cara, mas não sei se os outros vão aceitar...

Richard

Não, não és tu, repara...

James

É o outro.

Bill

O pintor.

Voz de Jean, por toda a cena

As coisas com que ocupo a cabeça...

Cai uma enorme cabeleira de homem do séc. XVII a fechar a cena.

Notas finais e bibliografia

Os excertos das peças de Shakespeare e Molière utilizados (e colocados, no texto, entre plicas) foram por mim livremente traduzidos e essa tradução foi apoiada nas seguintes edições:

- Shakespeare, William – *Hamlet*, edição bilingue, Trad. Sophia de Mello Breyner Andresen, Lello & Irmão, 1987
 Molière, *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*, ed. Georges Couton, Gallimard, 1999
 Molière, *Escola de Mulheres e Dom João*, Trad. Maria Valentina Trigo de Sousa, Publicações Europa-América, 1974
 Molière, *Dom João ou O Convidado de Pedra e O Médico Volante*, Trad. Henrique Braga, Lello & Irmão, 1971

Bibliografia

Para além das peças de Shakespeare e Molière já mencionadas, serviram de base à construção desta peça as seguintes obras:

- Alexander, Peter (Sel.), *Studies in Shakespeare* – British Academy Lectures, Oxford University Press, 1964.
 Bloch, Olivier – *Molière / Philosophie*, Ed. Albin Michel, 2000.
 Ford, Boris (Ed.) – *The Age of Shakespeare* – The Penguin Guide to English Literature, Penguin Books, 1955.
 Goy-Blanquet, Dominique – *Shakespeare et l'Invention de l'Histoire*, Le Cri Edition, 1997.
 Knutson, Harold C. – *The Triumph of the Wit: Molière and the Restoration Comedy*, Columbus-Ohio State University Press, 1988.
 Niderst, Alain – *Molière*, Ed. Perrin, 2004.
 Righter, Anne – *Shakespeare and the Idea of the Play*, Penguin Books, 1962.
 Spurgeon, Caroline – *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*, Cambridge University Press, 1935.

O Teatro na Universidade <i>José Marques dos Santos</i>	5
Ensaio e Projecto <i>N. R.</i>	9
Organização do espaço na referência simbólica do palco <i>Domingos Tavares</i>	11
(R-)enseigner Le Theatre: Les Arts du Spectacle, de Quoi Parle-t-on? <i>Martial Poirson</i>	15
Études théâtrales et conscience critique: un enseignement des deux côtés du Rhin <i>Romain Jobez</i>	41
Modelos e Réplicas. A arquitectura dos teatros históricos Portugueses <i>Luis Soares Carneiro</i>	49
O espaço teatral e a condição do espectador <i>Vítor Moura</i>	75
Gravidade e suposição – a instauração temporal do espaço arquitectónico <i>Jorge Croce Rivera</i>	93
Direito e Estudos Teatrais <i>Glória Teixeira</i>	103

Uma interpelação do Teatro ao Direito – nótula sobre a propriedade intelectual	
<i>Regina Redinba</i>	111
No Porto, Dramaturgos Estrangeiros em Portugal	
<i>Cristina Marinbo</i>	117
Paisagem Mental (A máquina de cena setecentista reinventada)	
<i>João Mendes Ribeiro</i>	127
O Teatro Greco-Latino na tradição dramática do Ocidente	
<i>Belmiro Fernandes Pereira</i>	131
Espaços de leitura e planos de representação em William Shakespeare: breves considerações em torno de uma experiência de ensino.	
<i>Nuno Pinto Ribeiro</i>	137
Um Hamlet a maisUm desenho do Fantasma	
<i>Tânia Leão de Sá</i>	145
Encontro em Possível Meeting in Possible Rencontre en Possible	
<i>Mário Montenegro</i>	171

Título

Teatro do Mundo
O Teatro na Universidade: Ensaio e Projecto

Edição

Faculdade de Letras da Universidade do Porto



Execução Gráfica

SerSilito – MAIA

Tiragem

500 exemplares

Depósito legal

252749/07

ISBN

978-989-95312-0-8



Organização do espaço na referência simbólica do palco

Domingos Tavares

(R-)enseigner Le Theatre: Les Arts du Spectacle, de Quoi Parle-t-on?

Martial Poirson

Études théâtrales et conscience critique: un enseignement des deux côtés du Rhin

Romain Jobez

Modelos e Réplicas. A arquitectura dos teatros históricos Portugueses

Luis Soares Carneiro

O espaço teatral e a condição do espectador

Vítor Moura

Gravidade e suposição – a instauração temporal do espaço arquitectónico

Jorge Croce Rivera

Direito e Estudos Teatrais

Glória Teixeira

Uma interpelação do Teatro ao Direito – nótula
sobre a propriedade intelectual

Regina Redinha

No Porto, Dramaturgos Estrangeiros em Portugal

Cristina Marinho

Paisagem Mental (A máquina de cena setecentista reinventada)

João Mendes Ribeiro

O Teatro Greco-Latino na tradição dramática do Ocidente

Belmiro Fernandes Pereira

Espaços de leitura e planos de representação em William Shakespeare:
breves considerações em torno de uma experiência de ensino.

Nuno Pinto Ribeiro

Um Hamlet a maisUm desenho do Fantasma

Tânia Leão de Sá

Encontro em Possível

Meeting in Possible

Rencontre en Possible

Mário Montenegro

APOIOS



DEPER



FLUP
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Iricup

U. PORTO

NUCLEO DE ESTUDOS
LITERARIOS

NEL
U. PORTO
NUNO ALVES COELHO



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
CENTRO DE CIÊNCIAS, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO

CITE

ISBN 978-989-95312-0-8



9 789899 531208