

Teatro do Mundo

What's our Life? A play of passion
Lugares do palco, espaços da cidade



Teatro do Mundo

What's our Life? A Play of passion
Lugares do palco, espaços da Cidade



FLUP Iricup

U.PORTO



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
investir na ciência, tecnologia e inovação

eje

Nota de Abertura

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

“What is our life? A play of passion; I...!”,
Sir Walter Raleigh (?1554-1618), *On the life of man*

O Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto (C. E. T. U. P.) regista, com a publicação das comunicações que animaram o seu terceiro encontro internacional , realizado em 1 e 2 de Junho na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, a continuidade do projecto interdisciplinar que presidiu à sua fundação. Sem prescindir de uma perspectiva compreensiva dos saberes em que se desdobra o vasto painel da investigação universitária comprometida na relação matricial com o Teatro e com o Drama, «What is our life? A play of passion;’ — Lugares do Palco, Espaços da Cidade» enfatiza a cumplicidade estabelecida com a Arquitectura, aspecto que se revelará na dimensão atribuída a preocupações ligadas à organização do espaço - a configuração do edifício na sua relação com o público e com a cidade, a estrutura interior da construção e seu alcance funcional e simbólico, a encenação e a coreografia. Esta presença qualificada, patente nos estudos que mais directamente a manifestam e nos que de modo menos específico a reivindicam, vive em solidariedade com aliados tradicionais – a Filosofia, o Direito, a Literatura – e alarga o terreno comum a novos protagonistas. A Arqueologia e o Cinema surgem representados pela primeira vez.

Poderíamos enunciar os tópicos de um percurso desenvolvido a partir da incidência temática de valor meramente indicativo, alheia a qualquer valoração ou hierarquização dos trabalhos apresentados e aberta às prioridades do leitor. Versão mais elaborada se contém na síntese produzida à boca de cena por José Manuel Martins que encerra o volume: nesse remate, urgentíssima e pressurosa construção ditada pelo final dos trabalhos, não urdida no mais confortável espaço que precede a impressão do texto, encontrará o leitor motivos de maior inspiração do que o oferecido pelo seco inventário que se segue.

O início é marcada pelo discurso filosófico de Jorge Croce Rivera, plasmado num esforço de especulação e de abstracção disciplinado no recurso a conceitos operativos que permitem pensar o teatro como feixe de implicações inerentes a uma natureza existencial compreensiva, logo seguido pela reflexão acerca das modulações do espaço cénico no século XVIII em França, conduzida por Martial Poirson, nela se esclarecendo as conviências estabelecidas entre a distribuição arquitectónica do espaço físico e a fixação do lugar do público na economia do espectáculo, pelo incisivo testemunho de Jennifer Tiramani acerca de aspectos materiais da representação no teatro isabelino e da revitalização de práticas e soluções que o Globe Theatre, nosso contemporâneo, tem vindo a desenvolver (v. g. os jogos de luz e sombra no espaço teatral envolvidos no encanto e sortilégio de uma lição antiga) e ainda pelos exemplos da teatralização da urbe através do envolvimento do quotidiano cidadão pela metáfora viva do teatro e da representação, resposta frontal ao repto lançado por este Encontro vinda de Nantes pela pena de Marcel Freydefront; depois, a incursão peregrina de Maria Gabriela Ferreira no *Jornal do Conservatório* e no *magistério*, sempre actual, de Almeida Garrett. A intervenção foga de Vítor Oliveira Jorge, assumidamente hostil à crispação da palavra escrita, bem à semelhança da conhecida suspeição socrática em relação à retórica sofisticada, evolui no aparente sincretismo de uma errância afinal controlada, comprometida com uma visão abrangente e crítica vivamente apostada na exposição da dimensão histriónica e teatral capaz de libertar Arqueologia e arqueólogo da relação unidimensional do universo rarefeito do vestígio e do fóssil. Em seguida, a contribuição do Direito, representada nas observações de Rute Teixeira Pedro acerca das propostas que buscam regulamentar o estatuto dos actores, clarificar o feixe de actividades conjugado pela profissão e pôr termo à anomia e instabilidade casuística por que se tem pautado esta área da nossa vida cultural e laboral; trata-se de um estudo a que a entrada em vigor da lei não retira actualidade e pertinência e a merecer, em conformidade, outros desenvolvimentos e apreciações. É o momento em que as referências temáticas centrais deste número de *Teatro do Mundo* reocupam o seu espaço. João Mendes Ribeiro, cenógrafo de *Berenice*, introduz-las através de breve e compreensiva incursão na cenografia do século XX para, acto contínuo, abrir pequena sequência de testemunhos gerados a partir da experiência do encenador (Carlos Pimenta) e do leitor/espectador (Cristina Marinho), aqui se destacando as modulações de forma e sentido desenhadas na representação do texto de Racine; Carlos Carvalheiro oferece-nos nota curiosa a respeito das contingências que rodearam o espectáculo de *O Nome da Rosa* no Convento de Cristo em Tomar;

José Capela revela-nos um *work in progress* fortemente sugestivo na sua abertura a uma visão prospectiva e experimental; o olhar heterodoxo de Simon Donger explora concepções espaciais arquitectónicas e cenográficas projectadas nas descontinuidades e tensões inscritas na paisagem pelo corpo/artefacto que a habita e alegadamente a reconfigura; Romain Jobez procura explicitar as dialécticas do sujeito e do objecto na representação a partir de homologias suscitadas pela disposição arquitectónica do edifício teatral e sua distribuição interior, ou ainda pela pintura, identificando atitudes estéticas na diversidade do quadro relacional assim instituído; com Marisalva Fávero nos chegamos às propostas do «teatro espontâneo», génese e modalidades de uma intervenção bem próxima do envolvimento celebratório ou do exorcismo de intenção terapêutica, e sempre aberta a novos desenvolvimentos; a valoração de potencialidades contidas nos modelos arquetípicos na construção do lugar da cena na economia do espaço teatral, afinal preocupação conhecendo larga fortuna entre Antigos e Modernos, mobiliza a atenção de Cristina Costa. O cinema de Robert Bresson vem documentar, na reflexão segura de David Pinho Barros, o território em permanente reconfiguração que o projecto deste Centro de Estudos Teatrais acarinha desde a primeira hora. Finalmente, o notável esforço de síntese acima referido, modelado na reflexão atenta do filósofo que tenazmente resiste à ingrata moldura do imediatismo da impressão.

É claro que a responsabilidade dos trabalhos aqui publicados cabe exclusivamente aos seus autores. O mais alto reconhecimento é devido a todos os que tornaram esta iniciativa possível, a todos os que nela participaram oferecendo comunicações ou participando nos debates, a todos os que nos honraram com a sua presença e o seu interesse. E não destoará, em nota que encerra esta apresentação, um tributo comovido ao esforço generoso dos colegas e dos profissionais do teatro, muitos vindos de bem longe, que tão gentilmente acederam ao nosso convite.

Decorrência, distanciação e ambiente – a modulação temporal do espaço teatral

Jorge Croce Rivera
Universidade de Évora

Procuramos pensar o teatro desde o acontecimento teatral, o modo como no teatro há acontecimentos. Assim pensado, o acontecimento teatral indica o efectivo jogo de apresentação de uma representação, modo temporal que dizemos anterior tanto à variabilidade histórica, cultural, estilística e funcional dos acontecimentos teatrais, como à recondução desse acontecimento ao evento: evento sócio-cultural, realização das aptidões técnicas ou fenómeno psicológico dos seus protagonistas – actores, espectadores e técnicos, mas que os configura como sua possibilidade.

Qual é, todavia, o próprio do acontecimento teatral? Como se distinguem os acontecimentos teatrais dos outros acontecimentos, não teatrais? De que modo a sua temporalidade se sobrepõe, se justapõe ou se insere na temporalidade em geral, na quotidianidade vivencial ou nos processos protocolarizados em que os homens se envolvem? De que modo este acontecimento teatral possibilita a temporalidade teatral?

Para pensar o acontecimento teatral na sua generalidade, importa-nos pensá-lo no que o analoga e o diferencia dos demais acontecimentos. O que determina o acontecimento teatral como acontecimento articulado com a temporalidade em geral, quotidiana ou institucional, é a instância que denominamos de *decorrência*: breve ou demorado, o acontecimento teatral implica uma articulação de momentos que se configuram como relativas a decisões que regem o comportamento de actores, espectadores e técnicos – autores do texto dramático, encenadores, cenógrafos, luminotécnicos, sonoplastas, contra-regras, camareiros, ou, ainda, críticos, historiadores.

Que significa *decorrência*, como instância do acontecimento teatral? Como instância do acontecimento teatral, nela se subsume o discurso teatral, nele também o texto dramático, pois que na apresentação efectiva de uma representação ante um público importa a efectividade do acontecimento, não apenas a que envolve actuação dos actores segundo um modo de encenação de um texto prévio de autor dramático ou uma total

ou parcial improvisação, mas a de todas as subjectividades envolvidas, a dos espectadores e a dos técnicos, atentos ou distraídos, emocionados ou aborrecidos. A decorrência envolve uma vivência que enquanto tal não se distingue das vivências temporais em geral, pelo que a articulação de momentos que decorrem requer e rege duas outras instâncias, que enunciamos como *distanciação* e *ambiente*.

Que significa *distanciação*, como instância do acontecimento teatral? Como momento temporal de um acontecimento significa operar uma distância de si a si, como consciência da consciência, ou consciência de si como presença; como estranhamento, como tornar ou mostrar outro o que era familiar, mas também como separação do que assiste ao que é jogado para si. A distanciação é também possibilidade de um total empenhamento neste estranhamento, como alienação, que afecta tanto os actores, os espectadores, como os técnicos.

Que significa *ambiente*, como instância do acontecimento teatral? Ela não significa apenas as condições extrínsecas de realização da decorrência – som, luz, disposição no palco, a qualidade dos cenários, do guarda roupa ou da caracterização –, mas um modo de totalidade presencial subsumido no acontecimento, modo que mediatiza todos os momentos, significações, determinando-lhes a relevância ou irrelevância. O ambiente, ou na sua conjugação pela decorrência e distanciação, a *ambiência*, significa uma alteração da presença, que afecta todos os sujeitos e objectos que se apresentam e representam, todos os elementos significativos e todos os actos de atribuição de sentido, que se tornam não como algo que valha por si, mas pela correlação presencial com todos os outros.

Se a distanciação indica a funcionalidade teatral, é o ambiente o modo como o acontecimento teatral afecta o processo do real e gera a ilusão teatral. O ambiente afecta a decorrência, conferindo-lhe o *pathos* cómico, dramático ou trágico que seja, a explicação das personagens, a dinâmica da conflituosidade e o desenlace. Ele afecta a distanciação: a distração dos espectadores, a concentração dos actores e técnicos, a envolvência de todos.

Instâncias que afectam todos os momentos do acontecimento teatral, distanciação, decorrência e ambiente implicam-se, mas também se apõem e opõem, numa estrutura rítmica que é ela mesma temporal, capaz de se articular de diferentes modos.

Num sentido, a distanciação é instância anterior, necessário para que a decorrência se estabeleça e possa gerar o ambiente; noutro, o ambiente, emergindo da decorrência, é também anterior, a instância que possibilita a efectivação do estranhamento e sua vertigem. É a implicação

da distanciação no ambiente que gera a separação física dos actores, dos espectadores e dos técnicos, pelo qual se organiza a espacialidade e os lugares teatrais quaisquer que sejam as formulações e experimentações; outro sentido, todavia, a distanciação age contra a ambiência, ela implica a *desilusão* do efeito totalizador da ambiência. A distanciação não pode, no entanto, ser total, o ambiente exige que a distanciação se subordine à decorrência – do texto, da performance – para que a decorrência surja como “retrato da vida”, realidade também e as rupturas que assinalam o *tempus* teatral: as pancadas de abertura, as palmas finais, a alteração de luminosidade, as subidas do pano, a circunscrição pelo silêncio ou pelas reacções emocionadas ou intempestivas, articulam a distanciação e o ambiente, segundo os momentos da decorrência. A distanciação abre e determina o domínio da decorrência, mas para se perder na decorrência e se tornar operativa através do ambiente: o acontecimento envolve e mediatiza, i.e., transforma em correlações presenciais, as interpretações dos actores, as emoções dos espectadores, a competência dos técnicos.

A estruturação temporal interna do acontecimento teatral é relevante, não apenas porque potencia a imensa variedade expressiva que histórica, técnica e cognitivamente tem sido possível, mas porque permite pensar a subjectividade, posta pelo acontecimento teatral, desde um decisivo anterior à distinção entre espectadores e actores, por um lado, entre estes e os que sustentam as condições de actuação, mas que permanecem velados nos bastidores, por outro, isto é, reconhecer modos de subjectividade anteriores à dos indivíduos que histórica e socialmente se reconhecem como espectadores, actores e técnicos.

Pensada desde as instâncias que enunciámos, o acontecimento teatral gera uma subjectividade *comum*, que sustenta o jogo da apresentação e da representação. Jogo não unívoco, mas que emerge na decorrência segundo aqueles modos que Caillois aponta¹: o agónico (*agón*), o mimético (*mimicry*), o acaso (*álea*) e a vertigem (*ilinx*). O comum assim gerado é provido de subjectividade própria, que afecta tudo o que nele se insere, suscitando, para todos os envolvidos, actores, espectadores e técnicos, a referência a esse valor que, realizado sobre a cena, se projecta para todo o espaço teatral – para a sala, foyer, átrio, praça, cidade, ou, numa outra direcção, para o proscénio, bastidores, camarins, e que envolve indivíduos, actos, objectos, espaços e momentos.

Como emerge, se sustém e desaparece essa subjectividade comum? Que significa para a compreensão do teatro e da própria subjectividade?

¹ Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958.

Operamos aqui análoga e conseqüente diferenciação daquela que reconhecemos no acontecimento teatral: o acontecimento teatral faz emergir na subjectividade comum a diferenciação e simultânea correlação de duas instâncias: *o público como subjectividade* e a *experiência dos princípios lógicos, axiológicos e ontológicos* que possibilitam esse comum, diferenciação e correlação que não é anterior mas emerge das instâncias do acontecimento teatral: *distanciação, decorrência e ambiente*.

A apresentação comum de uma representação faz surgir, desde uma *sustentação velada*, um *modo de estar* ante uma *percepção comum*. A subjectividade pública significa a articulação 1) da sustentação velada, 2) do estar ante outrem e 3) da percepção comum numa expectativa e outorgação de valor, sentido e ser verdadeiro. Tal articulação afecta actores, espectadores e técnicos e constitui o que possibilita denominar como público o conjunto de espectadores cuja disposição cognitiva e emocional se dirige para o modo de estar cuja sustentação é velada.

Tal instância subjectiva supõe, no entanto, uma outra instância de subjectividade que dizemos *experiência dos princípios* ou *principal*, para indicar que o acontecimento teatral convoca os *princípios lógicos, axiológicos e ontológicos* que dão a consistência dos discursos, das acções e dos modos de ser, para os experimentar na constituição da determinação de sentido, valor e ser do que se apresenta como público.

A diferenciação e correlação de instâncias no comum não corresponde a uma dicotomização de objecto e de sujeito do acontecimento teatral: neste sentido redutor, o objecto seria o que está em público sobre a cena e o sujeito a experiência dos espectadores. Superando tal aposição, tanto a subjectividade pública como a experiência principal atravessam as diferentes disposições intencionais dos intervenientes públicos, a dos espectadores, a dos actores e dos técnicos, e surge como anterior às subjectividades dos indivíduos. São as instâncias do acontecimento teatral – vividas diferentemente pelos que *sustentam veladamente* o que se apresenta em público, pelos que *se expõem ao público* e pelos que assistindo *ajuízam* como público – que definem funcionalmente técnicos, actores e espectadores, bem como a sua relação com o *espacialidade* teatral, como tentaremos explicar.

É a experimentação principal que possibilita a exposição pela decorrência da diferenciação de modos de ser em geral: do divino, do humano, do animal, dos seres espirituais ou oníricos, míticos ou históricos, das relações dos heróis e dos conflitos com os deuses ou os homens, dos indivíduos ante a sociedade ou forças sociais, dos questões geracionais ou de género, dos indivíduos e a realização dos valores, pois outorga ao

que se apresenta como público *um sentido de verdade* de ser que afecta a totalidade da decorrência.

Difícil, reconhecemos, explicar com singeleza o que denominamos *experiência principal*, como instância sem a qual a identidade dos indivíduos, a coerência dos discursos e das acções, a judicação não teriam consistência. Na experiência humana comum, os princípios lógicos, axiológicos e de ser estão tacitamente presentes, nenhum discurso, acção ou modo de ser poderia consistir sem a sua determinação, mas eles só são apreendidos em situação de crise ou conflito, evocados para se reconhecer a sua anterioridade e garantia do sentido, do valor e do ser que a linguagem, os juízos e os actos realizam na subjectividade comum.

A que princípios lógicos aludimos? Na sua máxima generalidade, ao de identidade, de exclusão de terceiro, de não-contradição. A que princípios axiológicos? aos dos valores morais e éticos, dos estéticos, os políticos, dos sociais – dos indivíduos, dos grupos, dos géneros, das famílias, das classes, das nações, da humanidade; também valores carismáticos: dos seres míticos, naturais, divinos, angélicos. A que princípios ontológicos? Aos que determinam a diversidade de haver ser, assinalada nas modalidades – contingências, possibilidades, necessidades – desse ser real.

Mas o principal abarca também os correlatos opostos: a não identidade, a inclusão do denominado terceiro, que é e não é, a contradição; a inverdade, o não-belo, o não-uno e de todas as negações dos valores morais, éticos, estéticos, políticos e sociais; a obviação do modo de ser, a presunção, a ambição ou o fracasso como modos negativos de ser, e, radicalmente, a *destruição*, o *pericimento* e a *morte*.

O comum posto pela diferenciação e correlação do público e do principal não se restringe ao legado de uma comunidade cultural ou civilizacional, nem se esgota no somatório das experiências cognitivas, emocionais, psico-físicas dos intervenientes: ao invés, é ele que possibilita as experiências “mais amplas que a vida” que o acontecimento teatral suscita, provoca e requer nos intervenientes o interesse, fascínio e compreensão do diferente – ou, contrapolarmente, a desconsideração, desprezo e intento de aniquilação da alteridade.

No acontecimento teatral, desde a subjectividade comum, a experiência principal coloca os intervenientes ante a determinação dos princípios da comunidade de sentido, de valor e de ser que os constituem, determinação sempre suposta, mas raramente experimentada na constituição mesma dessa principalidade, eminentemente tensiva.

A comunidade de ser, de sentido e de valor surge por isso mais ampla que a experiência subjectiva individual, mas a rigor só pode ser experimentada

como indefinida, indeterminada – nela se confrontam os princípios pelos quais a subjectividade pública pode convocar – tecnicamente, actualmente, imaginariamente – homens e deuses, animais e bestas, sonhos e mortes, razões e desmesuras, perfídia e honradez, aborrecimento e entusiasmo.

Esta experiência principal não é apenas estritamente mental ou psicológica, dos modos anímicos individuais, específicos ou genéricos que a publicitação do acontecimento teatral convoca, mas é também dos princípios pelos quais há experiência *somática*, i.e., pelos quais o corpóreo é vivido e apreendido pelos indivíduos.

O acontecimento teatral requer a consciência de uma mesma referência tácita a um âmbito ou esfera principal, a uma presença dos princípios numa imediatez eminente, ainda que sem explícita tematização, para os confrontar na sua diversidade e na sua intrínseca constituição: por um lado, as formas de articulação entre estes princípios – o lógico, o axiológico e o ontológico cujo fundo último não pode ser alcançado e, por outro, as delimitações e definições de sentido, de valor e de ser que emergem deles e se expressam em público.

A confluência no comum do público e do principal *gera* o sentido e o valor da verdade do que é representado, segundo as instâncias do acontecimento teatral.

Assumida a dificuldade do que propomos, importam aqui duas observações: a primeira diz respeito ao âmbito dos princípios, ao principal como suposto da instância que dizemos da subjectividade comum.

A tematização mesma desses princípios – pela teorese filosófica, pelo juízo moral ou estético ou ainda em sede religiosa – empobrece a sua potência performática e a vivência que deles decorre. O principal implícita a diversidade de princípios cuja articulação tética não é directamente apreensível, mas que todos os acontecimentos supõem tacitamente, pelo que a experiência principal deve ser entendida como da potência da sua determinação: da sua latência e da sua regência.

Se a tematização dos princípios apresenta dificuldades teóricas ou surge como abusiva simplificação, os princípios, na sua mesma evidência e potência, não podem recorrer para outra instância, pelo que a experimentação da sua constituição e tensão intrínseca surge simultaneamente num duplo movimento, como referência reiterada à *latência* e *eminência* desses princípios e como *obviação* dessa indeterminação sem fundo, que dizemos abissal. É a *obviação* que tanto possibilita 1) a *judicação* requerida pela percepção comum, mas judicação no sentido mais lato – de sentido, valor e ser, anterior à enunciação ou formulação de juízos, como 2) a comunidade de sentido em todos os modos do público que afecta

a capacidade de representação dos actores, de atenção e interpretação dos espectadores, de sustentação velada da apresentação dos técnicos. Se houvesse experiência principal sem obviação haveria desatenção, desconcentração, distração – desfar-se-ia tanto o feito de estranhamento como o efeito de realidade.

A segunda observação diz respeito à dimensão experiencial dessa instância. Tomando em consideração a etimologia de *experientia*, *ae*, que radica em *experire*, cujo significado é “sair de”, “andar em direcção a”, experiência indica prova, ensaio, tentativa, saída de dificuldade: enuncia um *percurso* no qual confluem, se apõem, opõem, contrapõem valores e identidades, emergem contrariedades e contradições, exclusões e inclusões entre modos característicos ou singulares de ser, experiência de entrecruzilhadas mas também as resoluções e irresoluções.

Este âmbito de significação corresponde ao termo alemão *Erfabrung*, no qual se evidencia a sua relação com o verbo *fahren*, “viajar”. *Erfabrung* indica uma disponibilidade, uma espécie de necessária abertura, no qual se exprime o ímpeto de sair do familiar para se dispor a aventurar-se em lugares desconhecidos e a afrontar o risco, a surpresa e a maravilha. O termo latim *experientia* logra sintetizar o significado que Aristóteles no Livro A da *Metafísica* faz corresponder a diferentes vocábulos: 1) a *aisthesis* (sensação, intuição), como relação imediata, passiva, com uma alteridade pela qual se é afectados na sensação; 2) a *empeiria* (habilidade, prática), como capacidade de ordenar, catalogar, memorizar as impressões pelas quais se é afectado; 3) e, finalmente, a *peira* (experimento, prova) como possibilidade de ampliar a cognição, tanto para fins práticos quanto para fins teóricos².

Assim entendida, pensada desde o acontecimento teatral, vivida na superficialidade ou em profundidade, sugerida ou adensada, a *experiência* principal determina todos os intervenientes, actores, espectadores, técnicos, pois é ela que configura ser, sentido, e valor às decisões, desde a possibilidade da sua negação: não ser, não ter sentido, não ter valor, das tensões e conflitos e contrariedades, das relações modais. É esta negatividade dinâmica latente que, ao mesmo tempo, faz recorrer a decorrência para o ambiente na expectativa da resolução da experiência principal, possibilita a distanciação, o estranhamento do que surge como sentido, valor e ser, mas provido de um sentido de “realidade”.

² Seguimos neste ponto as sugestões de A. Fabris em “Esperienza e mistica” in A. Molinaro & E. Salmann (Ed.s). *Filosofia e mistica: itinerari di un progetto di ricerca*, Roma, Pontificio Ateneo S. Anselmo, 1997.

Que importam estas instaurações da subjectividade comum para a compreensão da espacialidade teatral? Não tomamos em consideração a diversidade de edifícios, de dispositivos cénicos, de encenação ou de cenografia, mas procuramos pensar a espacialidade desde o acontecimento teatral e a dupla instauração que vimos.

Para tanto, é necessário reconhecer que a correlação por ambas as instâncias do significado, valor e ser, se subsume num sentido lato como *experiência de verdade*....

Não cor respondendo a uma diferenciação do “objectivo” e do “subjectivo” – o público como o que se objectiva ante a experiência individual dos intervenientes – as instaurações são correlatas uma da outra: o público *expõe* a resolução do duplo movimento da experiência principal: a referência eminente e a obviação do principal; a experiência principal é *requerida* pelo público, mas para possibilitar uma indefinida virtualidade de significações, valores e modos de ser do que se apresenta em público, virtualidade, a rigor, excessiva.

Desta correlação emerge a espacialidade do público como exposição do *limite* – correlação dos significados, dos valores e dos modos de ser em público, aprendida como contenção do *excesso* que a experiência principal possibilita. A subjectividade pública faz reverter a aparência sobre si mesma, a partir de um sentido de *limite* que corresponde na aparência à exposição da negatividade experimentada principalmente, ao jogo das *definições* e *delimitações* posto pela decorrência teatral. *Limite* torna-se modo dinâmico de *reversão* do *excesso* principal que se apresenta em público. Através da subjectividade pública, todas as decisões postas pelo acontecimento teatral tornam-se simbólicas, pois a reversão do aparência apresenta - torna presente - o ser, do valor e do sentido como *limite* do que é, na experiência principal, apreendido como negativo: o que se apresenta é a realização de um *limite* de sentido, valor e ser, pelo que a realidade posta em público torna-se plástica e densa.

Por outro lado, e correlativamente, a experiência principal, correspondendo a um duplo movimento de entrada e saída do principal, induz a um outro modo espacial, ao *posicionamento* dos intervenientes, posicionamento não estático, mas dinâmico, não estritamente espacial, em relação ao lugar cénico ou ao edifício teatral, mas sobretudo judicativo: posicionamento dos actores, técnicos e espectadores entre si; posicionamento dos actores no palco; posicionamento dos técnicos; posicionamento diferenciado dos espectadores; mas sempre, para todos os casos, experiência assumida ou transgredida de correlativos limites.

Desde a subjectividade comum, a diferenciação desta pela instauração do público e do principal e a sua adunação pelo acontecimento teatral faz emergir a modulação do espaço teatral pela conjugação do *limite* e do *posicional*. Da articulação deles surge a articulação, variada, do lugares cênicos na sua relação com os bastidores e a assistência; o cenário como limite de revelação, excedido pelo acontecimento teatral; a espacialidade do texto dramático, a sequência decorrente, emergindo na sucessão de “cenas” e “actos”, das partes do “discurso teatral”; dela também, a caracterização do lugar teatral, do edifício teatral na sua relação com o espaço envolvente.

O público e o principal não esgotam, todavia, os modos subjectivos propostos pelo acontecimento teatral, mas possibilitam a emergência de dois outros modos de subjectividade, esses sim, referenciados em geral na consideração do acontecimento teatral: dizemo-los como *subjectividade privada* e *subjectividade íntima*. A consideração do teatro desde a correlação da subjectividade privada e do íntimo induz ao entendimento do acontecimento teatral como discurso literário de um *autor* que suscita actos cognitivos e emoções aos *espectadores* através de competências específicas e *performances* efectivas dos *actores* e dos *técnicos*. A relação da decorrência e do ambiente valoriza encenações e actuações circunscritas, transformando o acontecimento em evento, obviando a correlação do público e do principal, tornado um *suposto* axiomático presente em todos a expressão fenoménica histórica, cultural e civilizacional do teatro, da *evidente*, imediata e óbvia relação das subjectividades privadas e das suas experiências íntimas.

Posta a compreensão que propomos da instauração da subjectividade comum, que significa a subjectividade privada? Enunciamo-lo de um modo sintético mas definitivo: a subjectividade privada emerge do trânsito do principal para o público e configura-se na correlação pública da expressividade lógica, axiológica, ontológica dos intervenientes, no que se reconhece como determinações societais. É mais fácil reconhecê-la através dos papéis das personagens dramáticas – sempre tipificadas, mesmo quando é forte o traço da sua singularidade, como género, posição social, grupo etário, atributos e competências, habilitações e disposições. Mas esta subjectividade privada inclui também os outros intervenientes: as classes de técnicos, as classes dos espectadores.

Qual a *modulação espacial* que emerge desta subjectividade? Recorrendo do *limite* para o *posicionamento*, a subjectividade privada expressa-se em *escalas* e *fronteiras*: *escalas* que definem hierarquias e *fronteiras* que estabelecem delimitações cuja transgressão, ou pelo contrário, o

confinamento, ou dialéctica de ambas, são potenciadas pela decorrência do acontecimento teatral, escalas e fronteiras que expressam estática ou dinamicamente as significações, valores e modos de ser requeridos pelo acontecimento teatral.

A modulação espacial da subjectividade privada dispõe-se, por isso, para além da espacialidade dos indivíduos intervenientes, na relação de fronteiras e de escalas, isto, é, de posições hierárquicas. Esta disposição revela-se, antes de mais, sobre o palco, através da diferenciação de espaços –interior/exterior; palácio/casa; campo/cidade; templo/prça – e de um modo arbitrário ou estritamente codificado, como no teatro japonês clássico, mas também na hierarquização de lugares técnicos: cena, proscénio, fosso de orquestra, bastidores (e também: sala de adereços e guarda-roupa, camarins, armazéns, bilheteiras, etc.) e afecta também a assistência, mostrando-se na distribuição diferenciada de lugares, desde os lugares privilegiados do Rei ou dos “senhores” à “geral”.

A experiência dos indivíduos defronta-se, no acontecimento teatral, por um lado, com o sentido da subjectividade pública, na qual a exposição aparente é revestida de uma intencionalidade e carácter decisório, e, por outro, com a experiência dos princípios de sentido, de valor e de ser que são do comum em que se situa – a rigor, numa comunidade indefinida ou *enigmática*, pois se coloca no limiar do humano. É esta dupla defrontação que constitui a possibilidade da diversidade e variedade das vivências teatrais: das actuações dos actores, das encenações, das interpretações dos espectadores. Que significa então a *subjectividade íntima*?

A intimidade significa a subjectividade dos indivíduos intervenientes postos em trânsito da subjectividade pública para a experiência principal, subjectividade assim infinitamente variada, diversa em todas as ocasiões em que os intervenientes são afectados pelo acontecimento teatral

Qual então a modulação espacial da subjectividade íntima? Dizemo-la como *circulação*: os aspectos cognitivos e emocionais postos pelos acontecimentos teatrais – e segundo as instâncias que dissemos: distanciação, decorrência e ambiente – e tomados como seus pelos diferentes intervenientes, estão presentes numa circulação em que actuam a expectação, a retenção, a rememoração.

No acontecimento teatral, perspectivado desde a intimidade dos intervenientes, as decisões e as suas denegações circulam, não apenas na sequência progressiva da decorrência, do início do acontecimento para o fim, mas também em ordem reversa, do fim ao princípio da decorrência. É esta circulação que dá 1) a *conformação* comportamental dos indivíduos, de acordo com a sua *posição* ante o acontecimento teatral; 2) a *densidade*

experencial que se alarga à experiências anteriores ao acontecimento teatral, como o prolonga, depois de ele se ter concluído; e 3) a *necessidade* das partes do acontecimento teatral: referida ao que assiste, a experiência principal, assumida pelo espectador como sua, simultaneamente o distancia do que se apresenta, fazendo evocar, reviver ou reconhecer experiências extra-teatrais, e o torna cúmplice, como sujeito ele também privado, corresponsável do ambiente teatral, da resolução principal.

Análogo processo ocorre para actores e técnicos, através da potência activa do ambiente como momento do acontecimento teatral: a qualidade da representação dos actores – e a qualidade de sustentação dos técnicos – actualiza o seu treino, pelo qual se conformam as características idiossincráticas de cada indivíduo às exigências próprias, à subjectividade privada de cada personagem e função técnica.

Na intimidade, articula-se assim a subjectividade pública e a experiência principal: não apenas todos os aspectos lógicos da apresentação se tornam axiológicos e vice-versa, os ontológicos em lógicos, os axiológicos em ontológicos, mas todas as decisões e suas denegações que emergem no público devem retornar à decorrência para serem resolvidas. É assim a circulação que estabelece a diferenciação intencional das partes do discurso teatral, a sua evolução, resolução e completude, e outorga o sentido do acabamento.

Postos os quatro modos de subjectividade, público e principal, privado e íntimo, é no acontecimento teatral que os modos subjectivos se *cruzam* para mutuamente se requererem e se sucederem, numa complexidade de direcções e orientações que criam um *movimento pulsátil*: movimento, por um lado, *descontínuo*, em que o acontecimento teatral faz remeter a correlação do público e do principal para um estado de suposição axiomática e a correlação do privado e do íntimo surge como evidência imediata, em que a correlação do público e o principal antecipa e prepara a correlação do privado e do íntimo; mas movimento, por outro, *contínuo* de sucessão e conjunção, em que o que é público transita para o principal pelo íntimo e o principal transita para o público pelo privado. Retomando a tipologia de Caillois já referenciada, podemos dispor os modos subjectivos em esquemática circulação: a experiência principal entre o agónico e a vertigem, o público entre o acaso e a imitação; a subjectividade privada entre a vertigem e a imitação, a intimidade entre o acaso e a competição.

Reconhecido este movimento pulsátil, como nos permite ele apreender a espacialidade própria do acontecimento teatral? Pensar o teatro desde o acontecimento não nos conduz à espacialidade das edificações ou à história

dos dispositivos cénicos, mas às diferentes modulações espaciais que o acontecimento teatral convoca, na *pulsção* das subjectividades que nele se envolvem e decorrem. Seguindo diferente e esclarecedora perspectiva, Anne Ubersfeld³, propôs uma diferente consideração do espaço no teatro, distinguindo cinco modos de espaço: espaço teatral, espaço cénico, espaço dramático; e dois lugares: o lugar teatral e o lugar cénico. O espaço teatral, que engloba todos os outros espaços não pode ser confundido com o edifício teatral, que é um lugar teatral, distinto do lugar cénico em que ocorre a performance dentro do espaço dramático.

A interrogação do acontecimento teatral suspende, não rejeita ou critica, tal *leitura* do espaço teatral, mas os estudos sobre os lugares teatrais, as edificações ou a soluções de encenação, como exemplifica a abordagem semiótica de Anne Lubersfeld, operam uma distribuição e classificação funcional do espaço que supõe já o acontecimento teatral e a sua neutralidade, que é actualizada diversamente nas encenações, actuações e circunstâncias.

Postas igualmente as modulações espaciais dos modos subjectivos, limite e posição, escalas e circulação, que se *entretecem* no acontecimento teatral, o movimento pulsátil gerado não conduz à espacialidade das edificações ou à história dos dispositivos cénicos, nem à disposição funcional de espaços e lugares, mas a uma espacialidade *in fieri*, na *ambivalência* das modulações espaciais postas por cada modo subjectivo.

A espacialidade revela-se ela mesma em construção, uma *espacialidade deveniente*, que antecede, trespassa e ultrapassa o acontecimento teatral, a partir da qual podem ser pensadas as qualidades espaciais dos edifícios e dos palcos, dos textos e das encenações, dos cenários e dos objectos, das actuações dos actores, dos técnicos ou da audiência, ou a partir da qual se pode julgar da pertinência, falência ou sobrevivência do teatro.

³ Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre I*, Paris, Éditions Sociales, 1977¹

Le public de théâtre au XVIII^e siècle: pratiques et représentations

Martial Poirson
Université Stendhal-Grenoble 3
UMR LIRE-CNRS

«Je conviens qu'une vérité difficile sera plus tôt rencontrée, mieux saisie, plus sainement jugée, par un petit nombre de personnes éclairées que par la multitude en rumeur».

Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767)¹.

Une des principales tensions du théâtre de la période révolutionnaire est qu'il se veut par et pour le peuple, alors même qu'il vise à éliminer le public, considéré comme instance de jugement en dernier ressort, de la représentation, c'est-à-dire du dispositif d'appréciation du goût esthétique et d'attribution du sens. Ainsi, si le théâtre révolutionnaire marque l'entrée en scène du peuple, il constitue aussi et conjointement une des toutes premières initiatives pour orienter, sinon domestiquer le public, trop porté à la contestation et à la critique au goût de l'esprit de sérieux des hommes politiques et des auteurs dramatiques². Cette contradiction s'observe déjà, toutes proportions gardées et abstraction faite de la portée ironique de l'assertion, sous la plume de Beaumarchais, qui révoque en doute la légitimité du jugement public:

Et qu'un chétif auteur ne vienne pas se targuer des suffrages momentanés du public (...). Le public !... qu'est-ce encore que le public ? Lorsque cet être collectif vient à se dissoudre, que les parties s'en dispersent, que reste-t-il pour fondement de l'opinion générale, sinon celle de chaque individu, dont les plus éclairés ont sur les autres une influence naturelle, qui les ramène tôt ou tard à leur avis ? D'où l'on voit que c'est au jugement du petit nombre et non à celui de la multitude, qu'il faut s'en rapporter.³

¹ Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux* [1767], dans *Théâtre*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1934, p. 15.

² Je renvoie ici à Jeffrey S. Ravel, *The Contested Parterre. Public Theatre and French Political Culture (1680-1791)* (Ithaca and London, Cornell University Press, 1999).

³ Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, dans *Œuvres* (Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', 1988), p. 123.

On retrouve ce paradoxe au fondement de ce qu'il faut bien qualifier d'incohérence, voire d'inconséquence dans la théorie dramatique de Mercier, en particulier à travers la position équivoque sur le jugement souverain du peuple à l'égard des comédies que lui reproche La Harpe:

[V]ous pensez donc que le peuple, ce juge *infaillible*, ce *juge-né* des productions dramatiques, a pourtant si peu de bon sens, que, lorsqu'il rit bien fort, un homme sensé doit croire qu'on a dit une sottise. Voilà une terrible contradiction, et dont je pourrais tirer bien des conséquences.⁴

Le reproche porte, même animé par les plus mauvaises intentions, et la critique de la posture dramatique n'est pas dépourvue de légitimité. Cette position fait d'ailleurs écho, chez Mercier, à l'idée philosophique et politique de la «double doctrine» que l'on trouve ailleurs dans son œuvre, selon laquelle le peuple ne peut accéder à certaines idées philosophiques sans préparation, sans risque de perdre sa moralité publique:

Le bien public, ou ce qui le représente, le repos public, exige quelquefois que l'on cache certaines vérités quand elles tombent sans préparation au milieu d'un peuple causant une explosion qui ne tourne pas au profit de la vérité. (...) Un naturel pervers et corrompu décompose la signification précise des mots et loge les idées les plus fausses dans les termes les plus sacrés.⁵

Ce n'est donc pas la moindre des ironies de la pensée de Mercier, et de bon nombre de dramaturges et de philosophes de l'époque (Rousseau en tête), que de réintroduire la nécessité indépassable de la croyance, après l'avoir évacuée de l'ensemble des domaines de perception et d'intellection. Encore s'agit-il d'une croyance volontaire, d'une sorte d'illusion consentie, considérée en quelque sorte comme un fondement indépassable de la vie en société.

La problématique de la représentation qui a fait son apparition dans le domaine des arts du spectacle, conduisant à renvoyer dos-à-dos texte et spectacle, ainsi que la vogue des lectures sémiologiques et structuralistes du théâtre, n'ont pas peu contribué à obérer l'analyse socio-historique du théâtre. Dans le sillage des travaux fondateurs mais déjà anciens de Jean Duvignaud, c'est une nouvelle sociologie historique des comportements du public de théâtre que je voudrais risquer ici. Il peut en effet s'avérer fécond

⁴ Jean-François de La Harpe, *Barneveldt* [adaptation de George Lillo, *The London Merchant, or The History of George Barnwell*], drame imité de l'anglais en cinq actes et en vers précédé d'une *Préface* intitulée *Réflexions sur le drame. Réfutations du livre intitulé Essai sur l'art dramatique*, publié dans *Œuvres* (Paris, Didot, 1778), volume II, p. 36-37.

⁵ Louis-Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris* [1782-1788] (Paris, Mercure de France, 1994), volume II, chapitre DLXXIX: 'Lorgnettes', pp. 156-160 et notes pp. 1612-1613.

de délaissier un temps la vision en terme de représentation «épiphanique» au profit d'une analyse en terme de «séance théâtrale», c'est-à-dire aussi d'événement théâtral, ce qui a le double mérite de mettre en exergue à la fois la dimension ritualiste du théâtre, qui repose sur la répétition des mêmes gestes symboliques, en un temps et en un lieu précis, mais également, la dimension imprévisible de ce que Martine de Rougemont, après Max Fuchs, appelle la «vie théâtrale», elle-même profondément inscrite dans la vie sociale et située dans la vie politique de son temps. Il semble bien que le public de théâtre à l'âge Classique, s'affranchissant en partie au moins des usages définis par la poétique des genres (revisitant la fameuse *catbarsis*, déplaçant les traditionnelles bienséances), mais aussi par la stricte topographie sociale de l'édifice théâtral (en ce qui concerne tout au moins les théâtre de ville, et non de Cour), cet espace sous haute surveillance, contribue à reconfigurer l'opinion publique, au moins autant et peut-être davantage qu'il n'est influencé par elle. Une façon de réenvisager, à travers le prisme déformant de la morphologie sociale composite du public de théâtre, et surtout, la prise en compte de ses comportements sociaux, le célèbre paradigme de Jürgen Habermas à propos de la sphère publique censément structurée par la représentation bourgeoise. Le public de théâtre, ses usages, ses pratiques de parole, ses prises de position... apportent en effet une contribution considérable à la définition et à la représentation de l'opinion publique, au sens d'Arlette Farge notamment, de façon plus générale.

Il y a là de quoi tisser et articuler les éléments concrets (d'après archives de police et journaux de préfets) sur la morphologie du public de théâtre et son comportement social, avec les éléments symboliques (la représentation, dans la fiction théâtrale elle-même et son épaisseur d'écriture dramatique, du public et de ses réactions). Le tout permet de montrer qu'il s'agit d'un espace social de non droit, situé au cœur d'une logique répressive de contrainte des corps (*bexis*) et des cœurs (*ethos*), permettant dans un paradoxe qui n'est qu'apparent de mettre en place une parole décomplexée, et donc de contribuer à la constitution de la constellation de l'opinion publique... La lecture sera ainsi non seulement sociologique (composition des publics); esthétique (question de l'illusion consentie, de la pragmatique théâtrale, c'est-à-dire des effets induits sur les spectateurs); mais surtout politique (figure et place du peuple dans les débats qui engagent le devenir collectif, théorie de l'action). Elle brassera tout un corpus de réformateurs du théâtre qui s'interrogent sur cette question du public comme groupe social plus ou moins homogène, et partant, plus ou moins subversif; mais également, tout un corpus de

pièces de théâtre de la période, notamment comiques, mettant en scène la cabbale, les claqueurs, les siffleurs, la critique, voire les figures allégoriques de la Critique, la Nouveauté, ou encore Thalie... Claqueurs, siffleurs, cabalistes, auteurs, comédiens, figures allégoriques et mythologiques se retrouvent sur scène et s'entendent pour vitupérer les modes dramatiques du temps et, la cas échéant, reprendre sur le mode du travestissement grotesque les débats théoriques et poétiques du temps. Certaines pièces mettent en outre en scène l'intervention directe des factions rivales du public pendant la représentation. Il se crée ainsi un subtil jeu de renvois entre la scène et le hors scène, c'est-à-dire aussi entre pratique théâtrale et querelles théoriques.

Il s'agira donc d'envisager dans un premier temps les conditions socio-historiques d'émergence de cet artefact politique que constitue la communauté théâtrale comme force de contestation à part entière (*Archéologie de la communauté théâtrale*); puis, de considérer la fictionnalisation de cette réalité historique, autrement dit le processus dramaturgique qui permet de désamorcer cet potentiel subversif (*Une dramatisation de l'opinion publique*), ce qui revient à reformuler la question de la *catharsis*, tout en préfigurant les grandes utopies théâtrales de notre modernité, celles d'Artaud, de Brecht, ou même de Jean Vilar...

Archéologie de la communauté théâtrale

L'analyse des archives de police nous offre aujourd'hui une source aussi divertissante par l'abondance richement documentée des anecdotes inédites de la vie théâtrale au XVIII^e siècle que solidement documentée: elle remet en effet en question un certain nombre d'idées reçues sur les conditions de réception du spectacle à l'âge classique ainsi que sur la composition et surtout le rôle du public. Certains historiens anglo-saxons, en particulier Jeffrey S. Ravel⁶, ont en effet établi le premier inventaire d'une telle ampleur des archives de police concernant les incidents du parterre au théâtre: archives départementales (Théâtre d'Angers, de Bordeaux), archives des principaux théâtres parisiens (Comédie-Française, Comédie-Italienne, Opéra) sont convoquées pour permettre de dresser un bilan des pratiques sociales du public de théâtre sur plus d'un siècle d'activité (1680-1791).

⁶ En particulier Jeffrey S. Ravel, *The Contested Parterre: Public Theater and French political Culture, 1680-1791*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.

On découvre ainsi, au gré des savoureuses déclarations de police (arrestations pour trouble à l'ordre public, déclarations de vol, d'agression...) un public qu'il est difficile d'imaginer aujourd'hui, où la représentation théâtrale tend à devenir un rituel et l'édifice théâtral, un espace consacré. Les troubles les plus divers s'y observent en effet, dans un grand débordement humoral et passionnel: non seulement les gens boivent, mangent, mais encore défèquent, pissent, et surtout, se livrent à la violence et au vol, s'adonnent aux attouchements furtifs (c'est en particulier un lieu d'expression privilégié de l'homosexualité masculine, pourtant sujet d'opprobre au XVIIIe siècle), ou même se livrent parfois à des actes sexuels en public (il est de bon ton d'afficher sans ambages une vulgarité ostentatoire, considérée comme un attribut de la virilité). Les désordres sont de mise dans cet espace à part, ce non lieu de tous les brassages sociaux: mélange entre catégories sociales, entre genres (on trouve bien des femmes au parterre, contrairement aux idées reçues), entre âges de la vie, et entre appartenances géographiques.

Cela commence dès la rue, où l'on se masse pendant des heures dans des files d'attente interminables, où l'on se livre aux trafics et aux stratégies les plus divers afin d'essayer d'arracher son billet chèrement payé. Et cela s'intensifie jusque dans la salle surpeuplée, en dépit du prix du billet (même au parterre, où la place équivalait pourtant à une journée de gage d'un artisan), surchauffée, mal aérée, exiguë et désordonnée, en dépit de la savante ségrégation sociale ménagée par l'architecture de l'édifice (on est bien loin du théâtre de Cour et de sa perspective ordonnancée en fonction de la ligne de fuite de «l'oeil du Prince» à laquelle on réduit trop souvent le théâtre classique).

En effet, et c'est là un résultat important qui engage à nuancer les analyses même les plus sérieuses sur la question du public (en particulier le livre de référence de Henri Lagrave), la morphologie du public du parterre dans les théâtres parisiens paraît des plus composites: on est très loin de la simple dichotomie entre «public riche» et «public populaire». Les archives de police permettent d'envisager au contraire le parterre comme un espace intermédiaire de mixité sociale: les officiers de l'armée y côtoient en effet les simples soldats, les avocats, financiers, bourgeois, les marchands, les maîtres artisans, mais aussi les apprentis, garçons, domestiques... On y trouve encore des clercs, des étudiants, des gens de province, et des personnes sans emploi. Au sein même de chaque catégorie socioprofessionnelle constituée, on observe de plus de grandes disparités de fortune et de «condition», comme, parmi les hommes d'argent, entre «Chevalier Grand trésorier des ordres militaires et hospitaliers», «banquiers

de Paris» et «vérificateur des douanes du Roy de la généralité de Bourges». Tous ces gens partagent pourtant la même promiscuité dans un espace public réduit où les corps semblent faire abandon de toute retenue et échapper au processus de «civilisation des moeurs» décrit par Norbert Elias à propos du règne de Louis XIV et du système de la Cour. On est dans un espace d'«égalité sociale carnavalesque».

Et il y a plus, à travers ce constat, qu'un enjeu de brassage social: l'enjeu n'est rien de moins que la réfutation de l'idée selon laquelle émanerait du parterre un goût artistique unifié, des attentes homogènes. Le parterre est au contraire traversé de violentes contradictions. Il a partie liée avec la construction de l'opinion publique et même des représentations politiques. C'est en effet un des rares lieux où peut s'exprimer dans une quasi impunité l'opinion de la majorité. Car le public de théâtre est loin de la contemplation béate à l'époque. Il est, bien au contraire, actif et réactif. C'est un acteur à part entière de la représentation théâtrale. Il fait donc partie intégrante du spectacle (qui plus est, certaines catégories de spectateurs sont encore présentes sur scène, jusqu'à la suppression des banquettes). La situation d'inconfort physique de la station debout contraint en effet à un effort d'attention soutenue, car les stimulations physiques les plus diverses font barrage à la réception du spectacle. Il en résulte, bien au-delà de toute «Cabale» (en grande partie fantasmée par les écrivains et les acteurs médiocres), une posture critique extrêmement vivace de la part du public, qui n'hésite pas à faire interrompre le spectacle ou changer la programmation en fonction de son humeur et du jugement immédiat produit sur la performance des acteurs. La représentation consiste donc à une relation d'interaction entre les artistes et les spectateurs participatifs.

L'exemple de la composition et des pratiques sociales du parterre permet donc d'adopter une perspective d'histoire politique et de voir dans la période qui s'étend de 1680 à 1791 un moment charnière entre le l'Absolutisme d'Ancien Régime et le fonctionnement des démocraties modernes. L'agitation du parterre, et les jugements qu'il émet, représentent donc l'émanation d'une culture populaire qui conquiert par la situation théâtrale droit de cité. Cette thèse entre en contradiction, au moins en partie, avec les analyses de Jürgen Habermas sur la «sphère publique structurée par la représentation bourgeoise». Cette émergence se caractérise par la périodisation suivante: d'abord, la généalogie des pratiques sociales «modernes» du parterre, et les débats auxquels elle donne lieu chez les théoriciens et hommes de théâtre, de 1630 à 1680; ensuite, de 1680 à 1725, la constitution du parterre comme acteur social à part entière; en parallèle,

les premières tentatives de domestication (*policing*) du parterre, de 1697 à 1751, puis leur durcissement entre 1751 et 1789.

Car une telle liberté de parole et d'intervention dans le domaine public n'est pas au goût de tout le monde: ainsi, divers projets voient le jour tout au long du XVIIIe siècle (dont on peut se faire une idée à travers la riche iconographie de l'époque allant des coupes architecturales, notamment celles de Charles De Wailly, aux gravures de Wille, Coypel...), qui tentent, surtout à partir de 1697, de «policer» le parterre: les dramaturges et hommes de théâtres proposent à maintes reprises d'asseoir le parterre sur des bancs, pour entamer sa véhémence; de substituer un placement fixe au placement libre de la billetterie, pour éviter le brassage des conditions; de créer un système de gradins pour casser l'unité indistincte du nombre; ou encore, de créer un vide au centre de l'espace. Ce sont les projets de D'Aubignac, de Voltaire, de Blondel, de Ledoux... et de tant d'autres. C'est finalement l'article de La Harpe et celui de Marmontel, en 1777, qui sont les plus révélateurs de deux conceptions opposées du Parterre, respectivement centrées sur la défense des auteurs dramatiques, qui suppose d'assagir en l'asseyant les réactions trop vives du public, et sur le jugement plus sûr du public debout, soustrait à l'influence émolliente des loges.

La première moitié du XIXe tendra à donner raison à Marmontel et à son souci de «démocratisation», même si la nouvelle topographie sociale de l'édifice théâtral est tout sauf démocratique. En effet, il convient de nuancer un tel constat et de ne pas verser dans un mode de perception téléologique de l'histoire: si voir dans le théâtre du XVIIIe siècle un moment fondateur de l'«identité nationale» et en particulier de la conscience politique peut se justifier, il est contestable d'y voir pour autant une préfiguration des démocraties modernes. C'est en effet faire peu de cas des réformes structurelles de l'édifice théâtral, à partir de 1780: le public est définitivement assis, ce qui provoque un renchérissement du prix des places et contribue à renvoyer le public au balcon le plus élevé, «paradis», ou comme on dira dès 1830, au «poulailler», même dans des théâtres à vocation plus immédiatement «populaire» comme le Boulevard du Crime. C'est là une stratégie de ségrégation économique qui vise à éliminer le public du dispositif dramatique et à le soustraire, dans une large mesure, au regard. Il n'a plus, dès lors, voix au chapitre, et sa présence est, autant que faire se peut, euphémisée.

Après avoir articulé histoire matérielle (conditions de réception des spectacles, pratiques sociales et culturelles) et histoire sociale (morphologie des publics, place du peuple de Paris dans les débats publics, construction de l'opinion publique), il convient maintenant de faire la part belle à

l'histoire des mentalités et des représentations (modalités de l'illusion dramatique, jugements esthétiques), à travers un parcours cursif dans un corpus de pièces de théâtre de la même période présentant une sorte de représentation du public au miroir. Il semble bien que s'exprime dans ces pièces la conscience historique, de la part des auteurs dramatiques, d'un changement dans le dispositif de la représentation théâtrale, et partant, dans la fonction d'interlocuteur d'un public de plus en plus conçu comme souverain juge de la représentation indissociablement théâtrale et sociale en train de se faire.

Une dramatisation de l'opinion publique

AIR: (Les triolets)
Quand je siffle et quand j'applaudis,
Je fais le destin d'une pièce;
J'en baisse ou j'en hausse le prix, (...)
La fuit ou bien y met la presse:
Quand je siffle ou bien j'applaudis,
Je fais le destin d'une pièce.⁷

C'est ainsi que s'exprime l'allégorie de la Première représentation, dans la scène 3 du Prologue éponyme des *Mariages du Canada* de Lesage, représenté en juillet 1734 à la Foire Saint Laurent, qui met en scène son conflit avec l'Impression, en présence de Thalie et d'Apollon, au Parnasse. Flanquée de sa suite de comédiens, celle-ci prétend voler la vedette à l'Impression et à sa «troupe d'épiciers et de beurrières» en dictant au public ses suffrages. Ainsi, quand elle souhaite que la pièce soit couronnée de succès, n'hésite-t-elle pas à ébranler «l'hôtel comique par de furieux battements», cependant que lorsqu'elle est désireuse d'orchestrer l'échec de la pièce, elle procède de la façon suivante:

Quand je suis de mauvaise humeur,
Je bats des mains d'un air moqueur,
J'approuve tout d'un ton railleur,
J'inspire la terreur.
Je répands sur tout ma fureur.
Quelle rumeur ! quelle clameur !
Je siffle avec l'auteur

⁷ Alain-René Lesage, *La Première représentation*, prologue en un acte et en vers aux *Mariages du Canada*, publiée dans le *Théâtre de la Foire I. Baxter et Saurin*, Paris, Ganeau, 1721-1737, volume IX. Représentée à la Foire Saint-Laurent en juillet 1734. C'est de cette source que proviennent les citations qui suivent.

*Jusqu'au meilleur acteur;
Je n'épargne pas le souffleur,
Je siffle même le moucheur.
(Scène 3)*

Prologues, préfaces, articles, critiques, mémoires ou encore pièces polémiques concourent à créer un véritable mythe littéraire de la «cabale», cette figuration du jugement public considéré à travers «coteries», «brigues», «claque», «siffleurs» et autres «factions rivales»⁸. Je veux voir dans ce motif littéraire le signe d'une déterritorialisation de la querelle dramatique, qui passe par la naissance et affirmation d'une forme d'opinion publique réellement structurante pour la représentation en matière de critique dramatique⁹, qui ne trouve pas de meilleure illustration que dans ce que j'appellerais volontiers la «comédie allégorique»¹⁰ telle qu'on peut la voir, notamment, au Théâtre-Italien¹¹, à l'Opéra-Comique, à la Foire¹², mais aussi sur la scène de la Comédie-Française.

L'hypothèse consiste ainsi à décentrer la notion de querelle et partant, de critique dramatique, en les prenant au pied de la lettre et les envisageant, non plus simplement à travers un corpus secondaire de textes théoriques produits par des professionnels de la doctrine dramatique, mais à travers un corpus primaire d'œuvres de théâtre conçues par des praticiens du spectacle. Autrement dit, la querelle n'est plus considérée ici simplement sous l'angle d'un métadiscours à visée normative, mais d'un infradiscours à vocation expérimentale. Ainsi, c'est au sein même d'un ensemble de pièces qui s'attachent à mettre en scène, autrement dit à fictionnaliser et dramatiser les querelles esthétiques du temps que je chercherai à isoler,

⁸ On lira, sur ces questions, Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 465 et suivantes.

⁹ C'est particulièrement net dans *Arlequin défenseur du Public ou Les Critiques critiqués et dupés*, opéra-comique d'auteur anonyme écrit en 1729, et demeuré à l'état de manuscrit [B.N.F. manuscrits français, n°1188]. Remerciements à Isabelle Martin pour avoir eu la gentillesse de me communiquer la transcription qu'elle a faite de ce manuscrit.

¹⁰ Sur ce sous-genre comique, dont je prétends qu'il relève d'une poétique constituée dans le dernier tiers du XVII^e et la première moitié du XVIII^e siècles, je me permets de renvoyer à mon ouvrage, en cours de publication *La Comédie allégorique, un théâtre des idées à l'âge classique*, mais aussi à mon article «Quand la Cabale entre en scène», déjà mentionné.

¹¹ En particulier du Nouveau Théâtre italien, récemment inventorié par Ola Forsans dans *Le Théâtre de Lelio: étude du répertoire du Nouveau Théâtre italien de 1716 à 1729*, Oxford, SVEC 2006: 8.

¹² Isabelle Martin consacre quelques très bonnes pages à la question dans sa typologie des formes et des personnages dans *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, Oxford, SVEC 2002: 10.

au sein même de l'*opsis*, la présence d'une critique dramatique en action. Mise en abyme, personnification, allégorie, fable insérée... constituent en effet l'arsenal des mises en scène d'un public participatif présenté comme souverain juge de la représentation en train de se faire, ce qui, on l'a vu, n'est pas dépourvu d'un certain fondement historique. Censeur impartial, ce public-juge en dernier ressort entre ainsi dans une stratégie de légitimation¹³ de la part des auteurs dramatiques soucieux de court-circuiter les instances habituelles du jugement esthétiques (auteurs, doctrinaires, théoriciens du théâtre, chroniqueurs, journalistes...), qui règnent sans partage sur les textes imprimés, mais non pas sur les spectacles représentés, dont le succès public est susceptible de leur échapper, même provisoirement. Partant, ce public arbitre apparaît comme une sorte de «tiers inclus», autrement dit comme une troisième voix (et de quelle force elle se fait entendre), placée tout juste entre le dénigrement patenté des cercles mondains (souvent représenté dans les pièces sous les traits de la «Médiance», victime de l'«Ennui») et les empoignades de bon alois des cafés littéraires (habituellement désignée par les termes de «brigue», de «claque» ou encore, de «sifflets»). Susceptible de disputer aux professionnels de la critique dramatique alors en plein processus d'institutionnalisation non seulement la vedette, mais jusqu'au monopole du jugement théâtral, et partant, du bon goût, le public contribue ainsi à la reconfiguration d'ensemble des normes du goût, en revendiquant l'expression tapageuse d'un «goût moyen».

C'est donc l'indice clair d'une profonde et radicale mutation du jugement: théoriciens, auteurs, journaux, brochures, libelles... contribuent à une inflation du discours critique sur les pièces (envisagées au double plan du texte et de la représentation) qui est de plus en plus le fait d'une critique «professionnelle» qui a su s'institutionnaliser dans un espace particulier du champ littéraire. Comme telle, elle cherche à s'ancrer dans des pratiques herméneutiques standardisées, sinon cohérentes entre elles, fondées sur les critères suivants: jugement différé (on évite le commentaire à chaud), conforme aux règles de l'art, et exprimant un point de vue subjectif sur les œuvres (c'est une œuvre seconde qui se superpose à celle dont elle prétend dresser le bilan). *A contrario*, le jugement du public, si tant est que cette dénomination globale ait un sens, se construit sur la revendication d'une certaine immédiateté (dans le temps de la représentation), non assujettie à des codes préétablis, relevant d'une certaine forme d'opinion publique

¹³ Alain Viala, dans le sillage du paradigme bourdieusien, a fait la lumière sur les logiques sociales et les stratégies de «réussite» ou de «succès» qui structurent le champ littéraire dès le XVII^e siècle, dans *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Editions de Minuit, 1985.

et affichant un arbitraire assumé et sans complexe, ce qui contribue à le rendre contradictoire, donc agonistique.

Bien au-delà du simple effet comique anecdotique auquel on la réduit trop souvent, il semble bien que la représentation scénique de la cabale¹⁴, *a fortiori* sous forme allégorique, réponde ainsi à des considérations tant esthétiques qu'idéologiques, et permette d'exprimer sous forme symbolique une «critique dramatique en action» révélant la fonction mathésique de l'*opsis*, seule susceptible de supplanter les considérations poétiques (*mimesis*, *catharsis*) d'ensemble de nature essentialiste au profit d'une sorte de «poétique empirique» de type existentialiste qui procède, non plus par déduction, mais par induction¹⁵. On passe ainsi d'une relation d'échange traditionnelle a priori «auteur-lecteur»¹⁶ à une nouvelle relation d'échange a posteriori «auteur-spectateur», fondée sur la renégociation du pacte de créance et sur l'habilitation du public comme source autonome et affranchie du jugement dramatique.

Le public de théâtre, dont la compétence culturelle en matière d'appréciation des spectacles n'est plus à prouver¹⁷, manifeste ainsi au théâtre, de façon ostentatoire, toute une culture somatique intimement liée aux conditions de production et de réception du spectacle et des affects (bâillements, rires, sifflets, murmures, apostrophe...¹⁸), que cherchent à endiguer tant bien que mal les harangues, excuses et autres adresses au

¹⁴ Henri Lagrave, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, *op. cit.* pp. 475-476: «La cabale est trop bien entrée dans les habitudes du théâtre pour que les auteurs comiques aient négligé l'effet qu'ils pouvaient tirer de sa représentation sur scène. Nous avons fait état (...) d'allusions malicieuses ou caustiques à cet usage, parsemées dans les prologues; le genre polémique (...) ne manque pas d'exploiter cette veine».

¹⁵ J'abonde sur ce point dans le sens de Guy Spielmann dans «Poétique(s) du merveilleux dans les arts du spectacle aux XVII^e-XVIII^e siècles», disponible sur le site Internet de Georgetown University: www.georgetown.edu/faculty/spielmag/index.htm.

¹⁶ David Trott, *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards*, Montpellier, Espaces 34, 2000, pp. 92-93, à propos de la critique théâtrale au XVIII^e siècle: «On voit s'installer une nouvelle configuration d'échange: celle de l'écrivain et son critique. Comme chez Diderot où se multiplient déjà les variantes du couple de l'auteur et de son lecteur (...), l'œuvre de Beaumarchais se campe sur cet espace de va-et-vient qui relie et dynamise l'artiste-écrivain et son public. Il instaure une trajectoire création-réception, et ce par un dépassement recherché des limites de la pièce».

¹⁷ C'est un des points forts de la démonstration de Pierre Mélèse dans *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, Genève, Slatkine Reprints, 1976. L'auteur met précisément en évidence les «moyens d'information» et le circuit de diffusion de l'information dramatique (gazettes, journaux, lettres, mémoires...)

¹⁸ Ce qu'on appelle, scène 10 des *Précieuses ridicules*, «faire le brouhaha»; et dans *L'Impromptu de Versailles*, scène 1, Molière met en garde ses comédiens en ces termes: «Allez-vous en réciter comme vous faites, vous verrez si vous ferez faire aucun *ba* !».

public, se transformant peu à peu, au prix d'une domestication partielle du public, en jugement de goût. Or la monstration de cette sémiologie des affects fait sens.

Sauf à prendre en considération la mercantilisation du statut de public partisan («claque», «brigade», «siffleurs» et autres spectateurs à gages...), ce dont ne se privent pas certaines pièces provenant d'auteurs souvent marginalisés, on peut ainsi envisager le public comme catégorie autonome du jugement esthétique, affranchi des pressions du milieu artistique. Ce mouvement d'idées bénéficie en outre de deux atouts: le discrédit relatif des professionnels, toujours soupçonnés d'allégeances partisans, de jalousie artistique ou d'intérêts cupides, et l'affirmation progressive du statut d'auteur dramatique¹⁹, qui cherche à se démarquer des anciennes solidarités et pressions en créant un rapport direct avec un public susceptible de phagocytter les habituelles instances intermédiaires de légitimation.

S'il existe, dans le théâtre de la fin du XVII^e siècle et de la première moitié du XVIII^e siècle, une évocation précise de ce qu'il est convenu aujourd'hui d'appeler la «vie théâtrale»²⁰, elle n'a ainsi d'autre fonction, selon la perspective défendue ici, que de légitimer un nouveau régime de production des affects ainsi mis en spectacle par les comédies de la période. Et ce n'est pas le moindre des paradoxes de ce type de théâtre que de proposer, à travers la dénégation systématique des règles de composition, un jugement esthétique fondé sur le seul plaisir, autrement dit, précisément, l'absence de critère de jugement doxographique.

La réappropriation mathésique

Evolution socio-historique de la nature du public, qui modifie en profondeur fréquentation et pratiques et évolution pratico-esthétique des conditions de production et de réception du spectacle vivant concourent à une évolution dramaturgique dans la représentation et conception même du public qui n'est pas dépourvue d'implications non seulement esthétiques, mais encore politiques, comme je me suis attaché à le montrer. Pourtant, cette tendance à l'accréditation du public fait long feu, puisque dans la

¹⁹ On lira sur ce point Martial Poirson, «La résistible ascension de l'auteur dramatique dans le théâtre français (fin XVII^e-XVIII^e siècles)», publié dans Henri Durantou, *Le pauvre diable. Destins de l'homme de lettres au XVIII^e siècle*, Saint-Etienne, Presses universitaires de Saint-Etienne, 2006, pp.

²⁰ Selon l'expression de Max Fuchs, reprise à son compte par Martine de Rougemont dans *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris Champion, 1988 [Genève, Slatkine, 1996].

second moitié du XVIII^e siècle, la critique dramatique retourne dans les livres, et si le spectateur est encore susceptible d'entrer dans le champ de préoccupation des dramaturges, c'est dans des paratextes destinés à la lecture et en position seconde, le couple auteur-lecteur remplaçant progressivement le couple auteur-spectateur, conformément à la tendance générale du retour/recours au texte.

Je ne reconnais plus d'autre juge que vous, sans excepter messieurs les spectateurs, qui, ne jugeant qu'en premier ressort, voient souvent leur sentence infirmée à votre tribunal.²¹

Il n'est pas étonnant que ce mouvement de réinsertion du discours critique dans l'écrit aille de paire avec une tentative de domestication du public dont la suppression des banquettes, en 1759, puis le fait d'asseoir le parterre, et finalement de reloger le public populaire dans les combles, au «poulailler», constituent les faits saillants les plus caractéristiques. Comment en effet mieux éliminer le public du dispositif de la représentation et partant, considérer son jugement comme quantité négligeable ? La parenthèse est ainsi, refermée, qui autorise une conception passive du public simplement réactif et en aucun cas actif de laquelle nous sommes aujourd'hui largement héritiers, avec les conséquences que l'on connaît.

²¹ Beaumarchais, «Lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier de Séville», *Œuvres*, édition Pierre Larthomas Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1988, p. 270.

Sharing The Same Light

Jenny Tiramani
Glob Theatr, London

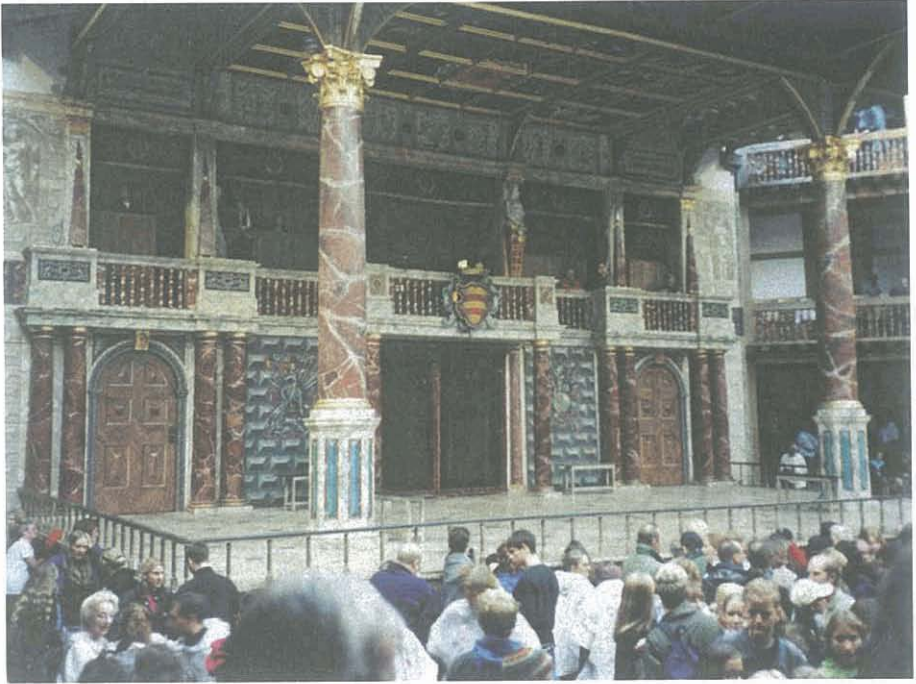
When Shakespeare's Globe Theatre opened on London's Bankside in 1997 it was immediately evident that seeing and hearing a play in this arena was a very different experience to that found in most theatres today. As Director of Design at the Globe until 2005, I designed productions for the Globe itself, for venues originally used by the Shakespeare company four hundred years ago, and later for tours to Japan, Italy and the USA. The experience of working in the Globe affected the design for subsequent tours until it developed into a contemporary style of its own, and this is a brief description of that journey.

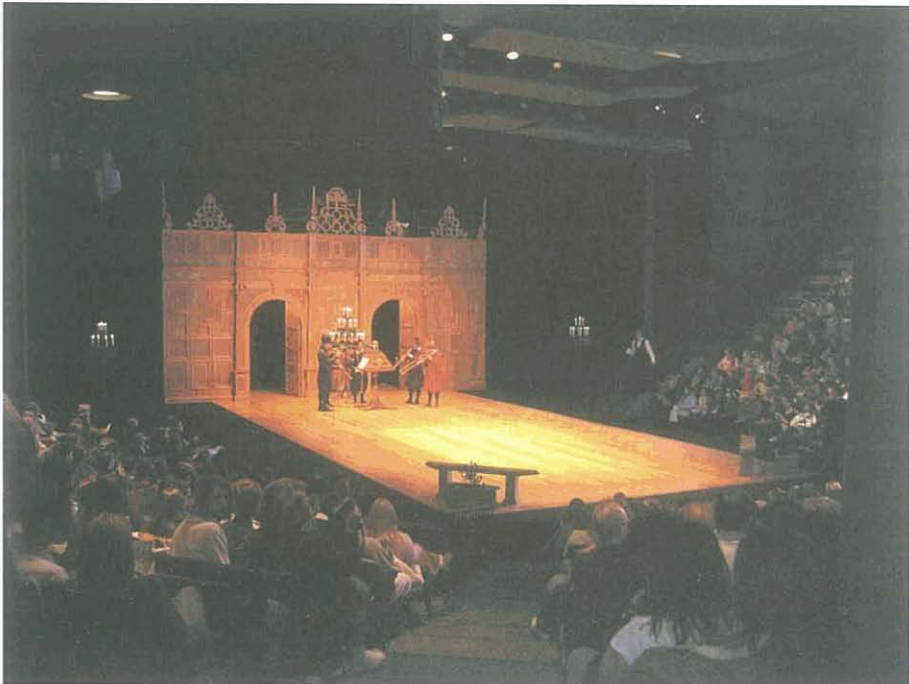
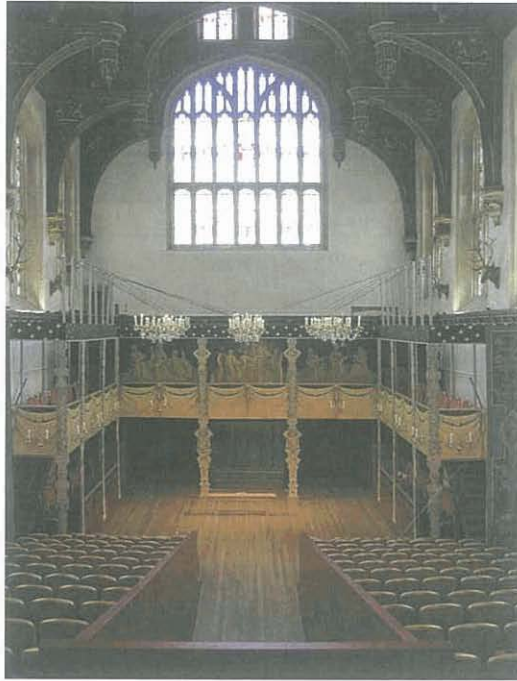
During the afternoon performances in the Globe the audience are lit as brightly (and often brighter) than the players on stage [FIG.1], just as they were in the late sixteenth century. Because of the roof or 'shadow' over the stage, and the orientation of the theatre being such that the sun is behind the stage throughout the afternoon, there is indeed a shadowy quality to the light onstage. Although this is helpfully non-specific for plays where the action swiftly shifts from night to day, gloomy storm to bright weather, or indoors to outdoors, the lack of ability to focus attention on the players by the use of light means that the audience look at whoever is speaking. In other words they listen first and look second, making them much more of an audience than a group of spectators – indeed Shakespeare himself referred to play-going as hearing a play in these three examples,

Theseus: 'I will hear that play'
A Midsummer Night's Dream, Act V, Scene I, line 81

Lord: 'For yet his honour never heard a play'
Taming of the Shrew, Induction, line 96

Hamlet: 'Follow him friends: we'll hear a play tomorrow'
Hamlet, Act II, Scene II, line 541.





Undoubtedly, there were great spectacles and sumptuous costumes to be seen in the outdoors playhouses, but this does not necessarily mean there was an expectation to see everything clearly, and many of the audience seated above the stage or at the sides could not possibly have seen inside the discovery space where sights such as Miranda and Ferdinand playing chess in *The Tempest* were revealed. Hearing the play was of paramount importance and much of the descriptive information given visually in today's theatre was delivered instead by the words of the playwright in Shakespeare's own time.

When invited to play Globe productions elsewhere, we decided to maintain this overall, unfocused lighting on both players and audience, although it proved difficult to use the low levels of light that Elizabethan audiences were accustomed to. In 2000 *Hamlet* was performed in the 1585 Teatro Olimpico in Vicenza [FIG.2] and as a single lighting state was needed, it was decided that it should be quite bright. This meant that even the Spirit of Hamlet's Father appeared in the same lighting as all the other scenes (as had been the case at the Globe), so the atmosphere of dark battlements at night was created simply with the words and the action of the scene. However, in the late sixteenth century performances in the Olimpico would have been much gloomier than in modern electric light. There are high windows around the rear of the auditorium to let in some daylight and many sixteenth century holders remain for oil lamps on the Frons Scenae and street scenes behind, but it would not been bright, by any means.

For later visits to perform Globe productions in the 1570 Middle Temple Hall in 2002 (where *Twelfth Night* was performed in 1602) and Hampton Court Great Hall of 1532-5 in 2004 [FIG.3] we continued the principle of lighting the audience and players equally. In 2003 another invitation had caused us to go further and construct our own playing space to tour the USA. We chose to use elements common to many sixteenth century indoor playing spaces such as Hampton Court and Middle Temple— that of an oak screen with two doorways for entrances, a platform behind it to appear above, and a boarded oak floor [FIG.4]. This flexible kit has been used on conventional stages such as seen here at the Guthrie Theatre, Minneapolis, and also in non-theatre spaces such as warehouses, with seats added around three sides to create a kind of 'hall' set-up.

We made more effort with each one of these ventures to reconstruct the original lighting conditions of these indoor playing spaces by using electric candlelight either above the stage or on standing candelabra, although we were unable to use real flame for reasons of health and safety. This was heavily supplemented by theatrical electric lighting because electric candles give very little actual light to a large area, and nothing like the eerie diffused glow of real flame. On the 2005 Globe tour of *Measure for Measure* in the USA, we played in lower lighting levels than ever before, with a larger proportion of the light coming from overhead electric candles, and this was perhaps our most successful attempt at indoor lighting. Today the enormous power of artificial light is available to make our playing spaces bright, so even on gloomy afternoons when the daylight indoors is dim, the instinct is to make it brighter – because we can. Sadly, what can get lost is atmosphere and perhaps we do not trust the audience of today to sit in a dark interior to hear a play. Elizabethan audiences lived in candlelight and they could not make their rooms as bright as we can. Despite the shortcomings of electric light, all the theatrical experiments with the past described above have gained from the fact that by lighting the audience as well as the players, the play has become a shared event with a less passive audience that is usual for Shakespeare performances, and maybe in the future we will even be allowed to play indoors in natural light and flame alone.

* Photos gently provided by Jenny Tiramani

Lieu, scène, salle, ville

Marcel Freydefont
Université de Nantes

Théâtre urbain, une ville qui bouge

Depuis les débuts de la photographie, les photographes ont vu la ville comme un théâtre. En France, acteur ambulant après avoir vainement nourri le rêve d'entrer au Conservatoire d'art dramatique, Eugène Atget est devenu photographe, fixant Paris sur des clichés à partir de 1890 tandis que se poursuivaient les transformations initiées par le Baron Haussmann, transformations architecturales qu'ignore Atget. Il préfère pour sujet les vieilles rues et ses personnages. «Pour lui, les personnages qui animent ces rues façonnent l'espace urbain et sont, littéralement, la ville¹». Le regard porté est double: il «pose le décor de son théâtre urbain en photographiant les rues vides du vieux Paris» puis il saisit «l'activité des Parisiens», prenant ceux-ci «dans leur environnement immédiat»². Il veut saisir la ville qui bouge, la population. Ce thème du théâtre urbain a été constamment traité par les romanciers du XIXe siècle où l'on découvre une ville qui fourmille de vie et d'intrigues. Pour prendre un autre exemple au hasard, une exposition – Urbanopolis – présentée au Musée de la civilisation en 2008 à Québec, pour le 400e anniversaire de la fondation de cette ville, use de cette métaphore: «Un théâtre urbain, rythmé par le cycle jour et nuit et par la lumière et les sons de la ville». Les scénographes dans l'histoire de cet art ont abondamment conjugué ce thème depuis plus d'un demi-millénaire au service de la dramaturgie et du jeu. Les études urbaines récentes s'attachent à cette dimension à partir de la notion d'ambiance. La scénographie Neustadt de Bert Neumann à Berlin, et les Machines de François Delarozière à Nantes nous offrent une variation instructive de ce motif: la ville au sein du théâtre puis le théâtre dans la ville.

¹ Guillaume Le Gall, La rue, <http://expositions.bnf.fr/atget/arret/06.htm>

² idem.

La ville dans le théâtre: Neustadt à Berlin

Le scénographe allemand Bert Neumann³ place son travail scénographique sous l'égide de l'imitation de la vie⁴, puisant son inspiration dans la ville moderne et les cités populaires, les jardins ouvriers, les architectures provisoires, containers ou baraques à frites, mobilier bon marché, chaises en plastique blanc («la chaise par excellence» dit-il), rideaux de fer, néons, enseignes lumineuses rose criard, papiers peints fleuris et toutes sortes de détails de la vie courante, objets et matériaux pas chers. Il a réalisé en 2002 au sein de la grande salle de la Volksbühne⁵ à Berlin pour le metteur en scène Frank Castorf une scénographie temporaire dénommée Neustadt, un espace largement ouvert, «une ville de roman» conçue au fur et à mesure du travail de répétition pour *L'Idiot* d'après Dostoïewski⁶. Cette scénographie bouleverse les frontières entre la salle et la scène, en créant un lieu unique dans un espace qui est habituellement un lieu divisé. A l'emplacement de la scène, se trouve l'hôtel Romantic World et dans l'alignement, des immeubles à plusieurs étages. L'ancienne salle est recouverte par une grande esplanade gradinée, bordée de magasins, de bars, d'un salon de coiffure. Le jeu se déroule à l'intérieur des immeubles et à l'extérieur sur l'esplanade. De grands écrans vidéo, des téléviseurs à l'hôtel, disposés dans les différents espace de jeu, retransmettent en direct ou en différé les scènes d'intérieur. Il est impossible pour chaque spectateur debout et mobile comme dans l'espace public (la jauge est

³ Bert Neumann, né en 1960 à Magdebourg. Il travaille avec Frank Castorf depuis 1988 et est devenu chef décorateur à la Volksbühne en 1992.

⁴ *Imitation of Life. Bert Neumann, Bühnenbilder*, Editeur, Theater der Zeit, Berlin, 2001

⁵ Ce théâtre a été construit en 1914 par l'architecte Oskar Kaufmann. sur Bülowplatz. Détruit par un incendie suite à un bombardement à la fin de la seconde guerre mondiale, il a été reconstruit en 1954 par l'architecte Hans Richter. La salle a été portée de près de 2000 place à 800 place. Le premier intendant de la Volksbühne am Bülowplatz a été Max Reinhardt de 1915 à 1918. Piscator dans les années 1920 et Benno Besson dans les années 1970 y ont travaillé. Frank Castorf a été nommé intendant en 1992 et le théâtre a pris le nom de Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. La grande salle comporte un parterre et un balcon.

⁶ Dans la mise en scène de Frank Castorf, la Neustadt est l'espace où se réunissent les personnages du roman. Dans ce paysage urbain, leur société éclate. Le prince Myschkin porte un projet «authentiquement humain, parfait et beau». C'est un homme incapable d'intrigue et de méfiance, un humaniste comme dans un livre d'images, et donc, malheureusement, un idiot, naïf et ignorant.

limitée à 230 personnes) de tout voir en même temps. Comme dans la vie. Comme dans la ville⁷.

Ce bouleversement tient aussi au fait que cet espace n'est pas seulement destiné à la représentation du spectacle pour lequel il a été construit, mais aussi – comme un forum ou une agora – à des concerts, à des performances, à des temps de rencontre, de discussion et de débat et cela jusqu'en 2004. Plus que de construire un théâtre dans un théâtre, redéfinissant la position des acteurs et des spectateurs, il a ainsi réellement construit une place urbaine dans cet espace clos du théâtre, place qui témoigne par ses références architecturales sommaires, du délitement, de l'effritement, de l'effrangement que connaît en ce début de XXI^e siècle la ville occidentale.

En portant ce diagnostic – qui fait référence notamment à l'étalement urbain (gare à la catastrophe horizontale de l'urbanisme pavillonnaire !), à la prolifération des constructions, à la dégradation de certains quartiers sinon à leur destruction, au phénomène analysable en terme de misère économique et sociale de ce que l'on appelle pudiquement «les quartiers sensibles», à la «gentryfication» d'autres zones protégées, je ne veux pas exprimer une nostalgie à l'égard d'une ville européenne figée dans son image idéalisée par le projet qui fut celui de l'embellissement au XVIII^e siècle en Europe. Je fais un constat.

Neumann quant à lui ne veut pas décider de «ce qui est beau ou laid», et il prend les choses comme elles sont dans notre environnement quotidien. Bien sûr, tout cela est un décor, certes praticable, il n'en demeure pas moins que son réalisme tient moins du trompe l'œil que de l'analogie ainsi constituée entre cette ville artificielle et la ville du dehors, une ville qui bouge. D'autant plus que Neumann exerce ce réalisme et cette illusion avec une certaine naïveté (volontaire) et approximation, renforcées par le choix de laisser clairement visible l'envers du décor. Le désir d'imitation de la vie mène à une nouvelle ville.

Surtout ce qui frappe dans cet espace ouvert de la Neustadt, c'est ce qu'il se situe au cœur d'un théâtre qui fut un des lieux emblématiques de ce que fut Berlin-Est. L'ouverture de l'espace ne peut pas ne pas faire penser à la chute du rideau de fer et du mur de Berlin. Par ailleurs la Neustadt masque le théâtre historique, en se nichant par-dessus salle,

⁷ Le lecteur trouvera des informations complémentaires sur le site de la Volksbühne: www.volksbuehne-berlin.de

balcon et scène. Surtout, Berlin est une ville qui se métamorphose de façon étonnante depuis sa réunification. Et le lieu unique que propose Neumann est aussi une interrogation critique sur ce qu'il advient de cette ville en mutation.

La création de Neustadt a été en effet l'occasion de développer une réflexion et des débats urbanistiques pour tenter d'éclaircir à l'époque actuelle la «notion opaque d'espace urbain». La Volksbühne souligne dans ses programmes le fait que «le théâtre est très étroitement lié au développement de la ville et à l'émergence d'une population urbaine⁸». Ainsi, à partir de l'automne 2002, une série de rencontres ont été organisées sur le thème fédérateur de *Ersatzstadt* – avec notamment le rapport entre ville et musique, ville et politique, la question des représentations urbaines – pour s'interroger sur ce qu'est aujourd'hui une ville et comment se pose aujourd'hui dans la ville la question du public. Ainsi, dans la Neustadt construite par Bert Neumann, et dans d'autres lieux et institutions à Berlin, les participants ont analysé la substitution de la ville physique par «une ville virtuelle», formant ainsi une réponse à la Civitas issue du modèle européen, bouleversant l'idée de citoyenneté, l'idéal d'une ville issue de la planification économique et social, les processus et l'organisation spatiale qui en découlent.

Cette relation étroite entre le lieu, la scène, la salle et la ville caractérise le théâtre occidental et ses rêves scéniques depuis plus de deux millénaires, comme en témoignent les *città ideali* de la Renaissance⁹, comme en témoigne Baldassare Peruzzi, Sebastiano Serlio, Andrea Palladio au XVI^e siècle, ou encore un architecte comme Claude-Nicolas Ledoux au XVIII^e siècle. La métaphore réciproque du théâtre et de la ville reste donc vive en ce début de XXI^e siècle. La considérer aujourd'hui implique cependant de prendre acte d'une transformation de l'idée que l'on peut se faire aussi bien du théâtre que de la ville elle-même. Dès lors, l'examen des pratiques et des expériences quant à la nature des lieux scéniques et leur usage peut nous permettre de saisir cette mutation du théâtre et de la ville. A coup sûr, l'exemple de Bert Neumann est emblématique tant par le dispositif inventé que par le nom qui lui est donné et par le patronyme de celui qui l'a conçu.

Par cette démarche, Neumann et Castorf se situent dans une longue filiation européenne. Le lien particulier qui unit le théâtre à la ville, la comparaison entre un théâtre et une demeure ou entre la ville et la maison

⁸ idem.

⁹ Panneau dit d'Urbino, panneau dit de Baltimore, panneau dit de Berlin, vers 1470.

se retrouvent à différentes époques par exemple chez Leone Battista Alberti, Claude-Nicolas Ledoux, Camillo Sitte ou chez Jacques Copeau. Alberti¹⁰ a considéré la ville comme une grande maison et la maison comme une petite ville. Ce jeu d'emboîtement et d'échelle inclut le théâtre. Ledoux signale cette règle de grandeur qui doit organiser le rapport entre une scène et une salle en prenant pour exemple la relation entre une pièce habitée et l'espace au dehors: «La salle étant à la scène, ce que la pièce habitée est au vide que l'on découvre au-dehors, le théâtre [la scène] doit être plus vaste que l'espace qui contient les spectateurs. C'est la véritable place des illusions magiques de la scène¹¹». Sitte se réfère à une description du forum romain chez Vitruve¹² pour souligner «l'analogie du théâtre avec le forum» et l'importance de premier ordre des places alors, qui «furent le théâtre des principales scènes de la vie publique». Plus loin dans le même chapitre de son ouvrage sur *l'Art de bâtir les villes*, il ajoute que «le forum joue dans les villes le rôle de l'atrium dans la maison». Cette remarque peut être rapprochée de Copeau, quand il écrit en se remémorant la demeure de son enfance que «l'appartement tout entier» était pour lui «comme un théâtre». Qu'il relie au dedans ses propres rêveries aux formes obscures du salon, ou, qu'il se penche au dehors par la fenêtre en percevant des toits bas ou une cour encaissée, il voit le monde comme un théâtre étrange, étendue offerte où il cherchait «l'ébranlement d'une fibre secrète» transformant la vie en l'exaltant¹³. Neumann joue également de cette analogie à sa manière en se définissant dans son rôle de scénographe comme celui qui propose un espace scénique habitable et habité comme le serait un bon logement.

Pour terminer sur ce premier exemple, il vaut de rappeler d'autres créations qui jouent très différemment sur cette compénétration du théâtre et de la scène urbaine, par exemple la scénographie conçue en 1983 par Yannis Kokkos pour la mise en scène d'*Hamlet* par Antoine Vitez au Théâtre national de Chaillot. Kokkos a construit un théâtre dans la grande salle de Chaillot, qui fut conservé pour d'autres spectacles. Sur scène, il offre une perspective urbaine accélérée et épurée, toute blanche, synthèse

¹⁰ L. B. Alberti, *L'art d'édifier*, traduit du latin, présenté et annoté par P. Caye et F. Choay, Paris, Seuil, 2004. La première édition de la traduction française établie à partir de l'édition italienne (éd. princeps, Florence, 1485) date de 1553. L'ouvrage d'Alberti a été rédigé en 1452.

¹¹ Claude-Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, tome premier, 1804.

¹² Camillo Sitte, *L'art de bâtir les villes: notes et réflexions d'un architecte*; traduites et complétées par Camille Martin, Ed. Atar, Genève, H. Laurens Paris, 1900.

¹³ Jacques Copeau, «Vocation» in *Registres I, Appels*, Gallimard, Paris 1974.

de la vision de Sebastiano Serlio et de celle d'Edward Gordon Craig. Un cadre de scène sépare de la salle, et ce cadre ménage en dessous une entrée d'acteurs à la face. Je pourrais citer également la scénographie de Guy-Claude François pour *La Ville parjure* au Théâtre du Soleil en 1994, scénographie qui servira également à la représentation de *Tartuffe* en 1995. La ville imaginée par Guy-Claude François s'inspire d'une nécropole.

Le théâtre dans la ville: Machines à Nantes

Deux aventures artistiques à Nantes, solidaires et distinctes, celle de Royal de Luxe et celle de la Machine, inscrivent leurs créations sur un temps long, et en même temps sur des temps courts, instaurant dans l'espace ouvert, à l'extérieur, une relation particulière entre la ville et le théâtre. Pour situer l'importance de cette ville, disons brièvement que l'agglomération nantaise (Nantes Métropole) compte environ 600 000 habitants et la ville de Nantes elle-même 270 000 habitants.

Royal de Luxe est une compagnie française de théâtre de rue fondée en 1979 à Aix-en-Provence. Depuis sa création, cette compagnie a multiplié des formes théâtrales inédites: parade, théâtre de place, accident de théâtre, plus récemment théâtre de vitrines¹⁴. Parmi ces formes, il y a un type de spectacle à grande échelle qui se déroule sur trois ou quatre journées, fait d'une parade avec des stations, spectacle qui se donne pour objectif de raconter une histoire à une ville entière en propageant une rumeur à partir de l'apparition de géants, accompagnée de phénomènes surprenants: un géant de 9 mètres de haut, tombé du ciel et marchant dans la ville, actionné par des Lilliputiens en livrée rouge, une girafe et un girafon, un petit géant noir, une petite géante qui fait de la trottinette, un éléphant, des voitures transpercées par une fourchette monumentale, un autobus coupé en deux dans le sens de la longueur par un couteau, des voitures cousues sur le macadam. Cela relève de ce que le metteur en scène de la compagnie, Jean-Luc Courcoult, appelle «un réalisme imaginaire¹⁵». Ainsi de 1993 avec *Le Géant tombé du ciel* jusqu'à à 2005 avec *La Visite*

¹⁴ *La Révolte des mannequins*, spectacle créé en 2007 à Charleville-Mézières et présenté en 2008 à Nantes, Maastricht, Calais, Amiens, Anvers. Les scènes s'inscrivent dans des vitrines de magasins.

¹⁵ Marcel Freydefont, entretien avec Jean-Luc Courcoult, «La fragilité d'une image» in *Théâtre de rue, un théâtre de l'échange*, Etudes réunies par Marcel Freydefont et Charlotte Gran-ger, Revue Etudes Théâtrales, Louvain la Neuve, 2008.

du Sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps créé pour la commémoration à Nantes et Amiens de l'écrivain Jules Verne, la légende des géants a marqué les esprits. Au Portugal, Royal de Luxe a présenté *La Maison dans les arbres* à Lisbonne en 1988 et *Le Rhinocéros* à l'occasion de l'Exposition Universelle de Lisbonne en 1998. *La fabuleuse histoire du géant enterré vivant de Santa Maria* va être présentée en mai 2008 à Santa Maria da Feira dans le cadre du Festival International du Théâtre de rue Imaginarius, ainsi que la comédie musicale *Les cauchemars de Toni Travolta*, mise en scène par Jean-Luc Courcoult et Royal de Luxe avec l'interprétation de la compagnie chilienne Gran Reyneta.

Installé à Nantes depuis 1989, Royal de Luxe a changé et rythmé la vie nantaise, notamment avec cette saga des géants, provoquant à chacune de leurs apparitions l'enthousiasme de la population, marquant de leur présence les grandes artères et les places de la ville, modifiant le regard porté sur cette métropole en lui conférant un aspect surréaliste qui n'est pas sans écho avec son histoire moderne (rappelons qu'affecté à l'hôpital de Nantes en 1916 comme interne en médecine, André Breton rencontre le poète Jacques Vaché; Breton disait de Nantes qu'elle est une ville où il lui semble qu'il peut lui «arriver quelque chose qui en vaille la peine»). Ainsi, les grandes parades de Royal de Luxe, mais aussi d'autres événements tels que les Allumées, ou encore depuis 2007 la biennale Estuaire, donnent une dimension scénographique à cette ville¹⁶.

Dans cette dynamique se tisse un fil précieux et tenace qui court des spectacles de Royal de Luxe jusqu'au théâtre urbain composé par un projet singulier, celui des Machines de l'Île. Ainsi, passe-t-on avec ce dernier projet de la ville éphémère à la ville pérenne, associant événement et aménagement. Cela peut rappeler dans un registre démocratique la pratique des Entrées princières à la Renaissance qui était l'occasion de bouleverser l'ordre ordinaire de la cité et de préfigurer sa mutation physique.

Le projet des Machines s'inscrit dans le cadre de l'aménagement d'un territoire, celui de l'Île de Nantes. Ce territoire central a une étendue de 337 hectares, enlacé par la Loire, de cinq kilomètres de long et un kilomètre de large. A deux pas du cœur historique de la cité situé sur la rive nord de la Loire, ce territoire s'est constitué au cours des siècles par la réunion de plusieurs îles. La partie Ouest de l'île a été jusqu'en 1987 le

¹⁶ Marcel Freydefont, «Cette ville met nos vies en scène» Revue Place Publique, Nantes, 2008.

siège des industries navales. Avec leur disparition, ce territoire représente un potentiel exceptionnel de plus de 800 000 m² constructibles, à répartir entre logements, commerces, nouvelles activités économiques et grands équipements. Lauréat du marché de définition pour cet aménagement lancé en 1999, le paysagiste Alexandre Chemetoff a depuis 2000 la responsabilité du plan-guide de cette opération de renouvellement urbain dont le maître d'ouvrage est Nantes Métropole et le maître d'ouvrage délégué depuis 2003 la Samoa. Jean Nouvel a édifié là le nouveau Palais de Justice. La nouvelle Ecole nationale supérieure d'architecture est en construction sur ce site (architectes Lacaton et Vassal).

Le projet artistique, urbain et touristique des Machines de l'Île a été initié, conçu et développé dans ce cadre par François Delarozière et Pierre Oréface. Delarozière l'envisage comme «une grande scène de théâtre, où le public va être acteur». Ce qu'il appelle une machine est un objet actionné, sculpté, de métal, de bois et de cuir, de grande taille, à figure animale. La machine n'a de sens que parce qu'elle engendre une histoire. Le mouvement, condition de la vie, en est le maître mot, avec le jeu que la machine engendre. François Delarozière et Pierre Oréface ont longtemps travaillé avec Royal de Luxe avant d'initier leurs propres aventures. Scénographe, dessinateur, constructeur, François Delarozière a dessiné et construit de 1993 à 2005 tous les géants de la compagnie de Royal de Luxe, machines de théâtre de rue.

Implantées sur la pointe ouest de l'Île de Nantes – la Prairie-au-Duc – face au quai de la Fosse, de vastes halles de fer, de béton et d'acier nées au début du 20^e siècle, abritaient les ateliers de grosse chaudronnerie des Chantiers de la Loire destinée à l'équipement des navires. Elles ont été, jusqu'à leur fermeture en 1987, le haut lieu de la construction navale nantaise. A travers la réhabilitation de ces grandes nefs, c'est l'histoire de la Navale, symbole de la culture industrielle et maritime nantaise, qui est ainsi sauvegardée et mise en valeur. Les Machines qui ont pris possession de ces lieux consacrent la nouvelle vie des «nefs» qui deviennent un nouvel espace public de la ville.

La première des Machines est sortie en juin 2007: il s'agit d'un Eléphant mobile pouvant marcher et transporter dans son ventre et sur son dos 45 personnes. Véritable architecture en mouvement (haut de 9 mètres, il a la hauteur d'un immeuble de quatre étages), l'Eléphant constitue un belvédère sur la ville qui se transforme fortement à cet endroit névralgique de la métropole. Les passagers découvrent, de l'intérieur, les engrenages et les

pattes en mouvement, peuvent déclencher le barrissement et contrôler certains mouvements de l'animal. En 2009 devrait être inauguré le Manège des Mondes marins, carrousel géant de près de 25 m de haut et de 20 m de diamètre, peuplé de créatures sous-marines, qui sera implanté sur les bords de la Loire. Certaines de ces figures sont déjà réalisées et exposées dans une Galerie des Machines sous les nefs: le Luminaire des grands fonds, la Larve de crabe, le Poisson pirate, le Calamar à rétropropulsion, la Raie manta. La visiteur peut chevaucher ces animaux de bois et de métal et les actionner. En 2011, sera inauguré l'Arbre aux Hérons, architecture monumentale en acier, au cœur de l'Ile, de 45 m de diamètre et de 28 m de haut. Surmonté de deux hérons actionnés, les visiteurs pourront embarquer sur les ailes de ces oiseaux pour un vol circulaire. Pour y accéder, ils auront à parcourir de branche en branche d'incroyables jardins suspendus. En attendant la réalisation de ce projet, une branche prototype de ce futur Arbre aux Hérons traverse la façade des Nefs et s'éclot sur le parvis. Elle mesure 20 m de long et s'ouvre sur 20 m au-dessus de la terrasse d'un bar. Sa structure en acier pèse 14 tonnes. Il y a encore dans les cartons bien d'autres machines. Ces projets artistiques sont financés par des fonds urbains (et non par des fonds culturels) dans le cadre d'un vaste projet de reconversion urbaine. Nantes métropole a fait le choix de ce type de projet plutôt que d'identifier sa mutation à travers un grand geste architectural comme la ville de Bilbao l'a fait avec le musée Guggenheim par exemple.

Il faut faire observer que l'Eléphant Machine de l'Ile n'est pas inspiré par le spectacle de Royal de Luxe *La visite du Sultan des Indes sur son Eléphant à voyager dans le temps*. C'est le spectacle qui a été inspiré par la Machine. Lors de la présentation du spectacle à Nantes en 2005, le final lors de la quatrième journée a vu la parade de l'Eléphant s'achever sur le site de la grue Titan, vestige classé, en passant devant les nefs alors encore en friche, drainant derrière elle le public de la ville qui franchissait donc à nouveau le Loire pour arpenter ce site. Cette action anticipait le devenir de ce territoire et sa reconversion. Par ailleurs, l'Eléphant du spectacle est différent de celui des Machines: il a servi de prototype; plus théâtral, il était actionné par une trentaine de Lilliputiens tandis que l'Eléphant Machine est conduit et actionné par un seul pilote assisté par des commandes automatisées et informatisées. On voit ainsi se dessiner une chronologie et une généalogie qui mêle réalité et fiction, projet scénographique et projet dramaturgique, projet théâtral et projet urbain. Il y a une différence entre le projet de la Machine et le spectacle de Royal et il y a un lien qui court

entre les deux aventures dans les deux sens. Seulement dans un cas, celui de Royal, on est dans le domaine du spectacle, ce qui ne veut pas dire, que l'on ne joue pas sur le temps long avec la mémoire des habitants, et que l'on ne se situe pas dans une perspective urbaine. Dans l'autre cas, celui des Machines de l'Île, le projet s'inscrit dans un projet urbain de longue haleine, ce qui n'exclut nullement le temps court, ni la dimension spectaculaire, dramatique, théâtrale. Et les deux projet se revendiquent fortement comme des actes artistiques populaires et non pas comme des vecteurs d'animation commerciale. Pierre Oréface fait le lien entre les Machines et l'Île: «Il y a une cohérence entre une machine qui bouge et un territoire qui se transforme»

Outre cette double dimension artistique, théâtrale, il convient de relever l'état d'esprit et la méthode mise en œuvre par l'urbaniste et paysagiste chargé du plan général de l'Île de Nantes. Pour Chemetoff – se révélant en la matière scénographe, ce dont témoigne pleinement son vocabulaire et sa pratique sur ce site – le projet urbain n'est pas l'exécution d'un dessin abstrait, désincarné, mais la réalisation patiente et progressive d'une stratégie d'écriture déterminée par la réalité de «situations construites». Projeter c'est regarder en avant (sens ancien du mot perspective). «Le projet» dit Chemetoff «est une façon de regarder le site». Adeptes d'une «esthétique de la transformation», il privilégie «la conversation à la conservation». Dans ce but, il est attentif à «rentrer en connaissance avec le lieu afin d'en comprendre la singularité» et de dialoguer avec lui. Aussi le projet de l'Île de Nantes est-il selon lui une manière d'organiser «un changement à vue» qui part d'une histoire passée pour tracer l'horizon d'une histoire à venir. Il entend ainsi composer «un théâtre de relations», entre ce qui a été et ce qui va advenir, et cela également avec les habitants. Sur ce théâtre, la ville ne constitue pas un décor inerte, mais l'image d'un horizon possible: «Tout cela compose une scène urbaine qu'on ne regarde plus de la même façon». Cela trouve sa juste expression avec la remise en valeur des Nefs des Chantiers navals désaffectées et leur affectation en partie aux Machines de l'Île. Là se trouvent avec bonheur à la fois la Galerie des Machines, la gare de l'Éléphant, mais aussi les ateliers de construction de la Machine où se préparent de nouveaux projets. Ce théâtre urbain renouvelle à la fois l'idée de théâtre et la pratique de l'urbanisme.

Pour reprendre une formule de Chemetoff appliquée aux deux exemples exposés ici – la Neustadt à Berlin et les Machines à Nantes – la composition d'un théâtre urbain actuel procède de l'instauration d'un «théâtre de relations». Relier, relater, relativiser, en un mot mettre en perspective le

vivant au sein du cadre qu'il habite et dont il fait battre le cœur, tel est la propriété de ces dispositifs. Lors du colloque de Porto, une compagnie, Visões úteis, a exposé aux participants son spectacle *O Resto do Mundo, Teatro num Taxi pela cidade*, inspiré d' *Au cœur des ténèbres* (*Heart of Darkness*) de Joseph Conrad. Il s'agit d'un voyage en taxi à travers les quartiers populaires Est de la ville de Porto, de Trindade à Dragao, avec la diffusion par casque audio du texte de Conrad, une méditation sur la prolifération urbaine précaire, sur le paysage urbain actuel et sa déshérence. Etre ou ne pas être à Porto. Une belle illustration du thème de ce colloque et une belle conclusion à mon propos.

Teatro ao gosto de Almeida Garrett

Maria Gabriela Ferreira
Universidade do Porto

– Como revelar segredos dessa arte de mentir com verdade, consentindo que descortinemos essa mentira de sob os esforços para alcançar realidades?

Almeida Garrett, *Jornal do Conservatório*.

Preâmbulo

O fim das lutas liberais, assinada que foi a Convenção de Evoramonte, em Maio de 1834, e o restabelecimento de um clima de paz libertadora propiciaram um clima de euforia e sede de novidade e diversão, ao mesmo tempo que um grande dinamismo a nível político e literário, de feição reformista e civilizadora, se intensificava, após a expansão da ideia liberal no nosso País.

A nova estrutura social não era compaginável com as leis do passado e reclamava, portanto, nova regulação jurídica, a par da formação ideológica, cultural e política dos cidadãos, que motivasse uma verdadeira regeneração nacional, à luz dos ideais românticos de reconhecimento de um passado histórico, de tradições castiças, de crenças, de costumes. Havia, pois, que usar os meios civilizadores, susceptíveis de mais facilmente se estenderem ao alcance de todos, como o teatro e a imprensa, nomeadamente a jornalística, espaço, por excelência, de informação e formação. Neste contexto, o teatro conquista um lugar central e torna-se alvo de entusiásticas rivalidades, profusamente ilustradas no grande número de jornais dedicados à literatura dramática e às actividades teatrais.

São inúmeros os títulos que nos ficaram dessa época entusiasta, em que surgiam periódicos para defender um teatro ou para atacar um outro; para idolatrar uma actriz ou para amesquinhar um encenador ou um dramaturgo; mas também para dar a conhecer o que se passava em cena, nos diferentes palcos. São desses anos prolíferos títulos como *O Entre-Acto*, *A Sentinela do Palco*, *O Elenco*, *O Raio Teatral*, *O Espelho do Palco*, *O*

Desenjoativo Teatral ou a Atalia Nacional dos Teatros, para focar apenas alguns dos nomes que circularam entre as décadas de 30 e 40 do século XIX, testemunhando bem o interesse votado pelas hostes ao teatro.

O conservatório geral de arte dramática

A arte dramática portuguesa tinha ainda, contudo, um longo caminho a percorrer, pois que, salvo as tímidas tentativas que iam sendo ensaiadas no Teatro da Rua dos Condes ou no do Salitre, maioritariamente com “macaquices francesas”, como foram apelidadas pelo dramaturgo de Frei Luís de Sousa as traduções representadas, não havia escola de actores em Portugal. É, então, que João Baptista de Almeida Garrett resolve propor a mais audaz reforma do ensino artístico alguma vez posta em prática entre nós: por decreto de 15 de Novembro de 1836, é criada a Inspeção Geral dos Teatros e, simultaneamente, estabelecido o Conservatório Geral de Arte Dramática; Lisboa teria, finalmente, uma instituição dedicada à formação de actores, a par com o ensino da música e da dança.

Teoricamente, estavam lançadas as disposições legais que possibilitavam o surgimento de uma nova era para as artes dramáticas portuguesas, visto que a proposta garretteana abarcava um programa pedagógico para criar actores, visava um novo repertório dramático, através do lançamento de concursos para novos dramaturgos, e pugnava por um projecto arquitectónico que fizesse surgir um novo Teatro Nacional. Na prática, para além de todo o complexo trabalho de organização da nova estrutura, só faltava encontrar um espaço onde o dito Conservatório pudesse funcionar. A sorte caiu no edifício do extinto Convento dos Caetanos, que se encontrava devoluto desde que Joaquim António de Aguiar decretara o fim das ordens religiosas e o confisco de todos os seus bens. O “outrora asilo ameno de sábios” recebeu, então, a 12 de Janeiro de 1837, a Escola de Música, a Escola de Dança e a Escola de Declamação, sendo que esta última se revestiu de uma importância especial, dado que dela sairia a futura Companhia de Actores Nacionais, instruídos pelos melhores actores dos teatros de Lisboa.

A 24 de Novembro de 1838, Almeida Garrett, Vice-Presidente do Conservatório e Inspector Geral dos Teatros, apresenta ao Governo o regulamento e os programas das três Escolas, por si integralmente redigidos. Como constatou Duarte Ivo Cruz, trata-se de um documento “extremamente detalhado, que cobre praticamente todas as áreas, desde o apoio social aos alunos através de um investimento de bolsas, até ao funcionamento dos

concursos de dramas, contendo também a estrutura curricular do ensino das Escolas de Declamação, de Dança e de Música”.

Em 1839, o Conservatório Geral de Arte Dramática passa por um processo de reestruturação, saindo beneficiada a Escola de Música, em detrimento das outras duas. Note-se, porém, que os alunos da Escola de Declamação só completavam a sua formação depois de terem passado pelo conjunto das três escolas, sendo que, num primeiro termo, frequentavam uma Aula de Recta Pronúncia e Linguagem, uma Aula de Rudimentos Históricos e uma Aula de Dança (na Escola de Dança); num segundo termo, continuavam os Rudimentos Históricos e uma Aula de Declamação, assim como uma de Rudimentos de Música (na Escola de Música); num terceiro e último termo, continuavam na Aula de Declamação e passavam por uma Aula de Canto (novamente na Escola de Música).

Desta feita, com a supremacia da Escola de Música, já não faz sentido manter a mesma designação - Conservatório Geral de Arte Dramática - e, sendo seu Presidente o rei-consorte, D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha, passará a ser designado Conservatório Real de Lisboa, para o qual Garrett redigirá novos e ampliados estatutos, que só virão a ser promulgados a 24 de Maio de 1841.

Importa salientar o conteúdo do primeiro artigo dos novos estatutos, pelo significado que encerra: é anunciada a nobre missão de “restaurar, conservar, e aperfeiçoar a literatura dramática e a língua portuguesa, a música, a declamação, e as artes mímicas”; promover “o estudo da arqueologia, da história e de todos os ramos da ciência, da literatura e da arte que podem auxiliar a dramática”. Para atingir estas finalidades, o Conservatório organizará conferências e reuniões literárias e artísticas, fará publicar os seus trabalhos na imprensa, exercerá a censura sobre os teatros e, naturalmente, desenvolverá actividades consentâneas nas suas escolas. É neste âmbito que surgirá na mente do seu fundador a ideia de criar um novo JORNAL.

O jornal do conservatório

- FINALIDADES

Dentro deste quadro, em que se nota em Portugal uma tendência decisiva para a arte dramática, surge, pois, a ideia de fundar um JORNAL DO CONSERVATÓRIO, com o intuito de divulgar as actividades da mesma instituição, assim como as dos principais teatros de Lisboa, mas acima de tudo com uma intenção marcadamente pedagógica. Pejado de ensinamentos

sobre a difícil arte dramática e tudo o que a possa coadjuvar, o JORNAL DO CONSERVATÓRIO é notoriamente significativo pela sua abrangência, não só em termos de conteúdo, mas ainda mais por se destinar a ser lido por todos os que frequentavam os teatros, quer como actores, quer como dramaturgos, quer como meros espectadores, dos mais variados níveis culturais. Por estes, o JORNAL não se detém na divulgação dos espectáculos que sobem aos diferentes palcos da capital, mas vai bem mais além: dá a conhecer textos literários, da Antiguidade aos seus contemporâneos; apresenta os dramaturgos e os actores, cantores e bailarinos, jornalistas e críticos; disserta sobre música e dança, sobre as origens da arte dramática e da poesia, sobre tradução e imitação; por fim relata todo um curso literário, tudo ilustrado por uma vasta erudição, que se estende aos mais diversos campos e que o transforma num manancial de ensinamentos, ainda hoje não negligenciáveis

Efectivamente, quem folhear os vinte cinco números e o suplemento, saídos à estampa entre 8 de Dezembro de 1839 e 5 de Junho de 1840, neles reconhecerá, para além de tudo o que pudesse estar relacionado com as actividades do Conservatório, não apenas a programação dos teatros da moda da Lisboa daquela época, mas sobretudo uma autêntica Escola de Públicos, que urgia (ou, passados quase 170 anos, ainda urge) formar. Deste modo, ficava vincada, não somente a necessidade de fazer autênticos actores, mas simultaneamente de tornar o público ilustrado e esclarecido, capaz de usar construtivamente o seu espírito crítico e, acima de tudo, mais civilizado e humano, já que o teatro não prospera senão sob tais condições. Daí a premência de transformar os palcos em verdadeiras bibliotecas populares, “com mais escrupulosa selecção que qualquer outra, porque tem mais leitores e em geral menos instruídos”, fazendo do teatro o mais instrutivo “livro dos que não têm livros”.

Para os dramaturgos, ou para os que tencionassem vir a sê-lo, para além de todos os aspectos já mencionados e de tudo o que pudesse interessar ao público em geral, o autor do JORNAL, não se contentando com a divulgação e crítica de literatura dramática, dá a conhecer as peças idas a Concurso, promovido pelo Conservatório, juntando-lhes os pareceres do júri, não raras vezes bem detalhados e com boas sugestões de alterações, passíveis de virem a ser adoptadas em novos e originais dramas.

- FORMAÇÃO DE ACTORES

Aos actores, em especial, mais uma vez para além de tudo o que pudesse ser dirigido aos eventuais espectadores, nomeadamente a minúcia com que são feitas as críticas aos espectáculos em cena, o redactor do

JORNAL dedica a rubrica “Qualidades e deveres do Comediante”, numa série de nove artigos cujo conteúdo não será, ainda hoje, irrelevante.

Se lembrarmos como era composto o curso de formação de actores, ministrado pela Escola de Declamação do Conservatório Geral de Arte Dramática, facilmente nele reconheceremos os requisitos que Garrett associava ao bom actor:

“A arte do comediante (...) exige a posse dos naturais dotes de uma grande inteligência, pureza e força no órgão da voz, graça e beleza no corpo; (...) o estudo, a observação, e o trabalho, farão somente que a perfeição se atinja”.

O órgão da voz é destacado como o principal, pelo que deverá ser permanentemente exercitado, graduado e domado. Ainda o olhar tem de ser treinado, para se revelar expressivo, tal como a audição, que tem de ser permanentemente atenta, para que as falas surjam no momento certo e não ocorram respostas a perguntas que não foram feitas. Para a imitação, ou arte de mentir com verdade, devem os actores buscar modelos na natureza e não noutros actores. Do mesmo modo, deve cada actor procurar conhecer bem a personagem que representa e todas as circunstâncias históricas que a circundam, assim como comportar-se em palco de acordo com o que deve ser e não com o que julga que o público vai aplaudir.

Sobremaneira importante é que o actor procure conhecer bem o texto e a intenção do autor, para que complete com a expressividade o que lá está, mas as palavras não dizem, já que o segredo para comover um auditório reside na forma como o actor dirige a sua própria sensibilidade (ou capacidade de se deixar possuir por toda a espécie de sentimento, já que o grande actor não deixa que o seu carácter se sobreponha ao da personagem), visto que, se ela é real, todos a compreendem, sentem e aplaudem. Aliás, a arte aperfeiçoa a inteligência e dirige a sensibilidade e é, exactamente, a reunião da arte ao talento do actor que pode conduzir este último à perfeição; até porque “o homem de honra pode representar um infame (...); mas para pintar a grandeza e a virtude de um herói cumprirá elevar-se além da natureza humana”. Além disso, aliada ao aturado estudo e à inteligência, “quando a alma se possui de sentimentos grandes e elevados, os olhos, os gestos e as inflexões da voz, que dela são claros intérpretes, dão a todo o corpo um aspecto de respeito e admiração, que cativa o espectador”.

Se a nobreza de carácter, aliada à sensibilidade e à inteligência, deverá ser apanágio de qualquer comediante, no capítulo dos deveres fica bem claro quanto essas duas aliadas são fundamentais para uma perfeita adequação da fisionomia, do gesto e da voz à ilusão que o actor deseja

produzir, consoante o tipo de texto que lhe é apresentado (tragédia, comédia ou drama), de acordo com os princípios da arte declamatória e segundo critérios de decência e beleza, ou mesmo condizentes com a origem e época do texto e das personagens.

Por último, mas de modo algum despiciendo, é salientada a importância de que se reveste o papel do actor para uma boa recepção de qualquer peça. Daí que deva concentrar-se todo na declamação; daí a pertinência de ser natural e espontâneo, despindo-se de todos os gestos estudados que as convenções sociais lhe possam impôr; daí a relevância do decoro, da justa medida, que só pode discernir-se através da observação atenta da natureza e não de qualquer modelo humano, por eminente que seja, e que conduz ao belo, que é o fim a que tende a arte, de que a grega é paradigma, porque bebida na unidade e perfeição da natureza.

Para corroborar a importância das qualidades e deveres enunciados, e de que todo o actor deve munir-se, assim como dos principais meios para os alcançar, vários são os demonstrativos exemplos que Garrett semeou nos relatos biográficos de celebrados artistas, difundidos nos vinte cinco números do JORNAL, para conhecimento do grande público, mas sobretudo para exemplo de todos os futuros implicados na difícil arte dramática, pois que “o artista que não tomar para modelo um tipo de perfeição, nunca passará de ser medíocre”.

Nesta concepção de actor fica evidente a vertente helenística da formação garretteana, envolta nas novas roupagens do século XIX. De qualquer modo, muitos destes princípios permanecem incontestavelmente na ordem do dia. Se analisarmos os actuais currícula da Escola Superior de Teatro e Cinema, herdeira do Conservatório Geral de Arte Dramática e, ainda hoje, orgulhosa de ostentar, não apenas a forma como se auto-designa - Casa de Garrett -, mas também a possibilidade de proporcionar uma formação ímpar, “com raízes no Conservatório fundado por Almeida Garrett, alicerçada numa das mais antigas tradições europeias, articulando os momentos axiais da História do Teatro Ocidental com as mais relevantes experiências no âmbito das artes performativas contemporâneas”. À partida, ao fundador do Conservatório agradaria tal definição, pela dupla vertente, tradicional e contemporânea, entroncando no programa da antiga Escola de Declamação e, simultaneamente, enformada pelos novos princípios programáticos, de acordo com as “Qualidades e deveres do Comediante”, enunciadas pelo redactor do JORNAL DO CONSERVATÓRIO.

Quem hoje prestar atenção ao programa da licenciatura em Teatro, ramo Actor, da Escola Superior de Teatro e Cinema, nele reconhecerá, efectivamente, inúmeros vestígios do programa garretteano, obviamente

transposto e adaptado à actualidade; senão, vejamos: as unidades curriculares Corpo e Voz são uma constante nos seis semestres do Curso, logo seguidas pelas Teorias da Arte Teatral e Música e Espaço Acústico, ambas do 1º ao 4º semestre, e pela Interpretação, do 2º ao último semestre; no 1º e no 4º semestre, está presente uma unidade de História do Teatro, acompanhada de outra de História de Arte, do 1º ao 3º semestre; por fim, a Literatura Dramática é leccionada do 2º ao 4º semestre do Curso, que inclui, ainda, no último semestre, uma unidade de Escritas Dramáticas da Contemporaneidade.

Se quisermos ir um pouco mais longe e tomarmos como termo de comparação o modelo ministrado pelo Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, de Paris, não podemos deixar de vislumbrar uma matriz comum, ainda que assumindo diferentes matizes. Na verdade, o Curso do Conservatório de Paris compreende dois anos de Interpretação, sendo que o 2º ano inclui um estágio de seis semanas, seguido de um 3º ano de ateliers, orientados por actores ou encenadores; dois anos de Corpo e Espaço (Dança, Tai-Chi, Esgrima), de novo incluindo um estágio no 2º ano e ateliers no 3º; Música, Voz e Dicção (Técnica Vocal, Acompanhamento e Formação Musical, Dicção, Fonética, Respiração), durante um ano, com estágios (Canto Polifónico) no 2º e 3º; finalmente, um ano de História do Teatro, estudo e prática da língua (História do Teatro, Dramaturgia e Cultura Geral Artística), seguido de dois anos de estágio (Iniciação à leitura ao microfone, Peças radiofónicas e Direito do Espectáculo).

Analisando os dois actuais programas (Lisboa e Paris), somos assaltados pela ideia de uma linha histórica comum. De facto, podemos perfeitamente radicar o Conservatório Geral de Arte Dramática no modelo congénere parisiense, ainda que sejam mais as diferenças que as semelhanças que os unem, o que nos pode fazer suspeitar da existência de um terceiro modelo no qual teriam radicado o de Paris e o de Lisboa, qualquer deles adaptado às respectivas circunstâncias, que não eram de modo algum as mesmas.

No Conservatório de Lisboa, os alunos da Escola de Declamação eram obrigados a passar pelo conjunto das três Escolas, já que lhes era exigido o conhecimento de rudimentos musicais e de canto, assim como uma boa postura e elegância de movimentos, para além das óbvias técnicas de declamação e um bom domínio da língua e história, ou não tivesse o programa sido elaborado em plena época de dramas românticos. Note-se, pois, a preocupação em exigir dos futuros actores nacionais a mais completa e adequada formação, capaz de ombrear com a dos melhores que o mundo conhecia na época, concretamente os formados pelo Conservatório de

Música e Declamação de Paris, cuja matriz programática poderá ter servido de base ao Conservatório Geral de Arte Dramática, que Garrett arquitetou para Lisboa, como a tantos outros na Europa do século XIX. De toda a forma, voltamos a frisar que são mais as diferenças que as semelhanças que unem as duas instituições, visto que o reformador do teatro português não se limitou a copiar qualquer modelo estrangeiro, mas antes partiu do modelo, o enriqueceu com seu saber e o adaptou à realidade nacional, criando assim uma escola portuguesa, para intérpretes de teatro português, ainda que devessem atingir a capacidade de desempenhar qualquer papel, de qualquer repertório.

O Conservatório Nacional de Música e Declamação de Paris, indiretamente oriundo da Escola Real de Canto, importada do Antigo Regime através do Instituto Nacional da Música, é criado em Agosto de 1795, em clima de plena efervescência da Revolução Francesa de 1789. Assente em princípios laicos e, mais do que isso, anti-clericais, o Conservatório de Música e Declamação enfatiza a sua vertente nacional e é alheio a qualquer espécie de fins caritativos, no que difere dos venezianos e napolitanos seiscentistas. Também o nosso Conservatório Geral de Arte Dramática, ainda que abarcasse o Colégio dos carenciados da Casa Pia, tem, à partida, uma orgânica diferente da escola de música de Belém, aproximando-se mais da ideologia subjacente à criação do seu congénere parisiense, sobre o qual terá sido modelado. Não esqueçamos, contudo, que a França já tinha um bom repertório dramático, o que explica que, por exemplo, enquanto em Portugal foram abertos concursos de dramas originais portugueses, Paris já se encontrava num patamar diferente, abrindo, pois, concursos de interpretação, em que o mais almejado prémio era o ingresso na Comédie-Française, depois das diversas apresentações a exames mensais, tal como acontecia em Lisboa. Até 1841, quando a dança e a esgrima, assim como a história do teatro, a literatura e a mitologia (relacionada com a tragédia) se juntaram à formação de actores, o ensino das Artes Dramáticas centrava-se fundamentalmente em aulas-modelo, em que grandes actores exibiam os seus dotes exemplares.

Consciente da especificidade do caso português, Garrett quis dotar Lisboa de uma instituição autenticamente portuguesa, mas capaz de formar tão bons actores como os que vira noutros países, capaz de incentivar a escrita de um bom repertório original, capaz de criar uma companhia de actores digna do novo teatro nacional, capaz de se tornar o verdadeiro meio de construção da nova sociedade culta e civilizada, única, onde o teatro, meio por excelência de uma cultura de massas, pode prosperar.

Encenações do passado: coreografia de sítios arqueológicos

Vitor Oliveira Jorge (*)
Universidade do Porto

«Teatro: área onde algo acontece»
(dos dicionários)
«We shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time.»
T. S. Eliot
«Four Quartets», p. 43.

Abstract

Staging the past: choreography of archaeological sites

In recent years, to think theatre and archaeology together has become one of the ways of overcoming traditional archaeology, in its positivistic and naive obsession of «rebuilding the past».

First, the conceptual boundaries of theatre and common life have dissolved. We know that every human action is not so much representation or acting, but performance, in the sense that every human being is submerged in the symbolic (in the sense of the French psychoanalyst and philosopher Jacques Lacan). Formal theatre and the «re-presentation» of each one of us in everyday life is intrinsically fluid and ambiguous: that ambiguity, that incapacity of reducing everything to a definitive «explanation» is the very reason of life, of desire, of the capacity for us to fantasize.

Second, any field of knowledge / creative activity is equally able to let us enter into the world of transdisciplinarity that characterizes our present attitude: the dissolution of boundaries. Archaeological sites / landscapes are not fixed settings. Their are enhanced by our own activity of studying them, restoring them, using them for our own good. An archaeologist is a performer (and not just an actor) as any other social being; and people who participate in this activity (as collaborators or as simple visitors/consumers of its products) are performers too. We are all consumers of the «past», as proposed to us by heritage and tourist industries.

Archaeology should not be considered as a minor partner in this building of modern landscapes, where the symbolic order presents itself as a reality of signs, of «culture values», full of «place-myths» (John Urry) to be appreciated as public resources.

1. Conceito do senso comum: a vida é um teatro, cada um de nós um «actor»; ou mais que um actor, algo de fluido, um «performer»; e, podia acrescentar-se: se cada um de nós tirasse as máscaras todas, ficaria sem cabeça. Não há uma «verdade» por detrás da máscara, do véu, de um ser humano, nem nunca houve. Não há uma «essência» por detrás da aparência. Tudo é, num certo sentido, «encenação», presentificação a partir de um lastro, de uma herança, de uma expectativa que se reorienta continuamente para novas intencionalidades.

A minha «intuição» principal desta última década (pelo menos) é: não se consegue «reformular» a arqueologia (área da minha especialidade) a partir de dentro. É preciso fazê-lo de fora. A «teoria da arqueologia» (e a sua metodologia) só se enriquece e é útil se for construída multiplicando os ângulos, os pontos de vista. Esse princípio aplica-se aliás a toda a «démarche» do saber contemporâneo, muito mais atento à fluidez e à agilidade do que à rigidez e à fixação disciplinada. O tema do «teatro», aqui em causa, é tão bom como qualquer outro. Espero que me seja ressaltado o atrevimento de, nunca tendo sido propriamente «estudante» de teatro, ou da sua complexa temática, história, e teoria, me atrever a entreabrir a cortina de uma cena tão fascinante. Sou uma espécie de intruso que nem bilhete pagou e que, levado pela curiosidade, se atreveu a entrar nos bastidores. Mas as «pessoas do teatro» são, em geral, generosas e benevolentes.

De facto, neste breve texto⁽¹⁾, e como é óbvio, não vou poder sequer aflorar as múltiplas teorias do teatro, do actor, da pessoa, do ritual, da performance, da «imagem» (no seu sentido mais lato, do espectáculo, da identidade e de tantos outros conceitos conexos – e sua «história», bem como os numerosos campos das ciências sociais e das «humanidades» em que se espalharam (ver por exemplo Carlson, 2004, uma excelente visão geral).

São temas em que me encontro e encontrarei sempre em processo de aprendizagem, tanto em antropologia, sociologia ou psicologia, como em psicanálise, ou em estudos literários, para só mencionar alguns. Apenas pretendo deixar aqui algumas notas para se perceber a (minha particular, e decerto limitada visão da) complexidade do assunto e as implicações directas ou indirectas que o arqueólogo encontra no seu discurso quando trata de «encenar o passado».

«Encenar o passado» (2) é desde logo uma expressão ambígua, e polissémica, que pode portanto ser lida em muitos sentidos.

O que nos ocorre de imediato é, evidentemente, uma «recriação viva» (não em vitrinas ou com manequins do museu, tradicional ou não, ou na «realidade virtual» do computador, mais ou menos sofisticada, etc.) de

«cenas do passado», com trajes e ambientes da época, em que pessoas obviamente actuais «imitam», para um público, o que julgam ter sido «quadros de vida» desses tempos. O objectivo pode ser puramente didáctico e de lazer (voltado para um público de todas as idades e formações culturais, por exemplo), ilustrativo, ou, noutro limite, ter uma intenção também experimental, e – por que não – de investigação até, na medida em que é através da acção que certas dificuldades ou impasses de interpretação poderão eventualmente ser superados. É claro que a sobreposição destes vários objectivos numa acção determinada raramente se conseguem.

Essa «encenação» tanto se pode fazer em cenários formais de teatro, tradicionais (isto é, pressupondo uma distância espacial, arquitectónica, e portanto «psicológica», institucionalizada, «estatutária», entre palco e público, entre actores e espectadores), como se pode realizar ao ar livre e medir-se por parâmetros mais fluidos que lembram, ou se identificam mesmo com, a modalidade da performance (no sentido estrito desta). Pode ainda, evidentemente, desenrolar-se no contexto de sítios ou percursos «arqueológicos», desdobrando-se em muitas dimensões, e tendo como ponto de partida a vontade, hoje muito corrente, de «animar» o «sítio», ou seja, partindo do princípio de que a simples visita, mesmo acompanhada de um guia, não é suficiente para transmitir às pessoas o que se pensa que pode «ter acontecido ali», qual o significado «histórico» daquele lugar.

Toda esta actividade de «animação», com longa tradição nos «cortejos históricos» e eventos afins de grande espectacularidade (em que se recriavam e recriam cerimónias ou factos ditos «históricos»), normalmente para o chamado «grande público», sem esquecer os seus objectivos «políticos», é cada vez mais apelativa hoje, porque as terras e as cidades procuram atrair visitantes (turistas), e constantemente se inventam comemorações, tradições, eventos que coloquem no mapa turístico e ao mesmo tipifiquem e nobilitem as ditas terras e cidades, tornando-as produtos de consumo no mercado global.

Há por outro lado aqui uma conotação de «festa» que indiscutivelmente, tal como os rituais (ligados à repetição e à inculcação de certas «referências» ou marcas nos espaços/tempos «externos» e psicológicos), é dos fenómenos mais antigos da humanidade e mais importantes na constituição e rejuvenescimento (reforço) dos laços sociais.

Permitindo encontros, emoções, exaltações, alguns desbragamentos, ultrapassagem ou inversão (sempre regulamentada, é claro) de comportamentos normativos, a festa atrai imensamente na possibilidade de transgressão simbólica da «ordem» que supostamente oferece por umas horas ou uns dias. Todas as pessoas que estudaram as religiões e os rituais

sabem quanto tais fenómenos estão espalhados e se articulam com ritos de passagem, com momentos decisivos da vida individual e comunitária, com a presentificação de determinados símbolos, com a centralidade do corpo.

O pretexto da festa não precisa de ser profano, como é óbvio, e para utilizar uma dicotomia muito simplista. Pode ser sagrado, pode até ser um acontecimento que ocorre por ocasião de um funeral (servindo por exemplo de terapêutica individual e colectiva, acompanhando o luto), sendo que a maior parte das festas se caracteriza precisamente (como muitas das moderníssimas performances) pela fluidez dessas «classificações», entre o sério e o cómico, entre o sacro e o seu oposto, entre a alegria e a melancolia (a máscara do palhaço triste é disso arquétipo) que pode ir até à carnavalesca ostentação de «obscenidades» e «perversões».

As sociedades humanas (e os seres humanos, claro) parece terem adiverz do evento: aquilo que, para além do júbilo ou da desgraça, escande o tempo, cria um antes e um depois, permite a elaboração de memórias, rememoração, narrativas, comemorações, «passatempos» de toda a espécie. Abre-se às «estórias» que compõem a história colectiva e as biografias individuais.

A festa é um excesso. E, como excesso, tolera-se durante ela coisas que na «vida normal» o não são, pelo menos explicita e publicamente, sendo também uma boa ocasião para os arqueólogos, como tantos outros actores sociais, fazerem passar a sua mensagem para o «grande público» (perdoe-se-me a desgastada e mesmo simplista expressão). De facto, estas «encenações do passado», se não forem feitas em contexto «estritamente laboratorial» (o que não é o seu espírito nem «modus operandi»), envolvem sempre largos aspectos de imperfeição, de improvisação, de tentativa, que passam bem no meio de um ambiente fluido, mas seriam intoleráveis cientificamente.

De modo que se multiplicam hoje os eventos do tipo «um dia no Neolítico» (ou noutra período qualquer), em que, às vezes, actores improvisados ou os próprios «arqueólogos» se vestem com trajes (mais ou menos) inventados e realizam tarefas para gáudio dos presentes, elementos de uma assistência que é também, ocasionalmente, convidada a participar nas tarefas ilustradas. Todo este mundo se insere dentro do objectivo de atracção de públicos e da tendência para a transmissão lúdica de saberes «fora do texto», por via da incorporação, por parte de cada um, de um conhecimento mais entendido como experiência do que como conceito abstracto.

O lúdico da sociedade de consumo de massas neo-liberal («horizontal» nos direitos proclamados ou em certos comportamentos exercidos, mas de

facto muito «vertical», elitista, no acesso aos consumos culturais de prestígio, se a considerarmos à escala global) aparece unido, pois, à fluidez própria do conhecimento da modernidade tardia (ou pós-moderna, ou como queiram chamá-la, para a distinguir da ciência/vivência que preponderou desde o racionalismo dos sécs XVII/XVIII/XIX até há algumas décadas – anos 70/80 do séc. XX).

Esta sociedade pós-moderna é anti-essencialista. Não se baseia na reprodução do mesmo, como no tempo do fordismo, por exemplo, mas na constante inventabilidade, diluição, liquefacção, miscigenação – a todos os níveis (o que até põe problemas relativamente à tradicional ideia de autor, como sabemos). Que isso conviva com barreiras invisíveis ou mais subtis de classificação, discriminação e de liminaridade (limiares difusos, cada vez mais propagados) só surpreenderá um inocente. Por isso a disseminação da performance, muito mais «plástica» do que o teatro (mesmo do que as inúmeras tentativas que este fez ao longo do séc. XX para se «modernizar», acompanhando ou antecipando os vanguardismos e todos os experimentalismos das outras «artes») é uma realidade dos nossos dias. No seu «mito» ou desejo mais profundo, por assim dizer, a «performance» seria, ou é, a subversão do teatro, o seu reverso, a outra face da «sua» moeda, embora também muitos não pensem assim (v. Auslander, 1997).

Claro que as «encenações do passado» e a «animação de sítios arqueológicos» se não reduzem ao já dito. Isso não pode acontecer, porque seria o não-acontecimento. A encenação passa-se sempre no presente, é uma reactivação, e nesse plano, em princípio (e mau grado todas as tentativas em contrário) opõe-se ao património, que é um «peso morto». A encenação conota-se com uma certa espontaneidade, por mais que a montante desta exista uma longa preparação e um espartano e disciplinado treino dos «performers», a começar pelo profundo «domínio» do seu próprio corpo – tudo matérias que dariam para longas excursões...

O restauro de sítios, a proliferação de parques e de rotas propriamente arqueológicas com os seus centros de acolhimento, as publicações impressas ou áudio-visuais de todo o tipo, etc., enquadram-se nesse mundo da reactivação, da animação para tornar atractivo, visitável.

Adentro da vontade de «dar uso moderno aos monumentos» inclui-se a realização de espectáculos, tendo os ditos monumentos, sítios ou lugares como cenário (por vezes privilegiado, como os grandes teatros e anfiteatros romanos e gregos), e isso é apenas um aspecto da preocupação em diluir as barreiras entre um património (que tendencialmente se conota com uma herança, em degradação e/ou morta) e a chamada «criação contemporânea», coisa viva e emergente.

Como se houvesse (para além das questões práticas administrativas e de enquadramento legal/regulação estatal) possibilidade de dividir as duas facetas. Pois é óbvio que nunca se faz algo a partir do nada, sem absorver uma herança (até a literatura dita de «aeroporto», ou light, tem já os seus clássicos) e o património só existe e se põe como um problema porque é reconhecido como tal, por nós, hoje. Ou seja, fomos nós que o inventámos e o colocámos em situação de necessidade urgente de salvamento ou recuperação. A encenação de uma «peça de teatro» é a mais perfeita ilustração da fusão entre algo que vem de trás (uma obra literária, dramática, que está escrita ou até impressa) e o que acontece agora, neste presente tão abstracto como o passado e o futuro que com ele intimamente convivem.

Num certo sentido mais amplo, poderíamos considerar que toda a vida corrente é uma «encenação do passado», ou seja, implica uma fusão, em constante fluidez e alteração a muitos níveis, entre a memória (visão retrospectiva) e a imaginação de futuro (visão prospectiva). Todas formam uma unidade muito complexa e sensível, como a psicologia ou a psicanálise nos ensinam ao nível individual, ou a sociologia e a antropologia ao nível colectivo – para não referir muitos outros campos de pesquisa, entre os quais os estudos teatrais, os estudos performativos, etc.

Como escreve Schieffelin (1998, citado por Mitchell, 2006, p. 384) a performance é a «criação de presença», é apresentação e presentificação ao mesmo tempo, e nesse sentido global tende a confundir-se com a própria vida e a disseminar-se em todas as ciências sociais e mesmo no léxico quotidiano. Na medida em que qualquer comportamento é, num certo sentido, sempre «público», envolve sempre mais de um «eu» abstractamente considerado (quanto mais não seja para a relação que mantenho com o espelho, físico ou fictício, em que me projecto, ou para com a minha consciência), ele é já, desde a raiz, performance, com toda a indeterminação que esta palavra implica no que respeita às identidades fixas, que são dissolvidas. Numa acepção ampla, presentificar o passado é, simplesmente, viver, todos os dias, improvisando na contingência mais total.

A iniciar esta parte do texto refere-se a questão da máscara, da verdade e da mentira, da aparência e da essência. São afirmações óbvias, e que têm a ver com o já dito, mas também com o que sumariamente se vai ler a seguir.

2. Não acredito em certas generalizações modernas que procuram encontrar «universais», por exemplo, na expressão facial das emoções. Somos seres da ambiguidade; vivemos no plano do simbólico. É isso que é a base de

qualquer «encenação», quer no sentido metafórico, geral, quer em particular no do teatro: todos («actores» e espectadores) participamos continuamente de uma «verdade» mentirosa e de uma «mentira» verdadeira, que às vezes encenamos sob a forma de «espectáculo».

Tenho-me interessado (suprema ambição para quem não é filósofo, mas incontornável problema para quem tenta pensar... e para quem procura também fazê-lo com a «instrumentação» poética) pela questão da relação entre a «aparência» e a «verdade», ou, posto de outro modo, pela forma como se pode ir, através de um processo de interacção (com pessoas, com lugares e coisas, com conceitos, com emoções) passando do «evidente» (do que se incorporou como indiscutível) ao menos evidente. Esse desejo de saber é compulsivo, porque o que é evidente, fatiga.

Este último (o «evidente») aparece-nos muitas vezes não obviamente como a «verdade derradeira» (que assustadora figura, que impensável seria esse?!) mas como a «revelação» de algo que de repente nos permite fazer sentido, colocar em rede uma série de impressões ou conclusões localizadas, que não tínhamos ainda conseguido arrumar ou articular. A satisfação desse encontro (de nós com algo, e de várias coisas/conceitos entre si) é muito parecido com o que temos em arrumar as nossas casas e sentir a disponibilidade dos objectos e dos espaços, a sua ordem, e o nosso relativo poder de fruir deles. Essa satisfação precisa sempre de ser partilhada com outrem. Por outro lado, não se trata tanto de descobrir algo, ou desvelar a verdade por detrás do véu, mas de um puro jogo de ir retirando sucessivos véus, um jogo para o qual em última análise um autor como Lacan tem sugestões muito interessantes.

Aliás, a ilusão do re-conhecimento passa muito pelo rosto, pela interacção face a face. Mas, justamente, e de forma paradoxal, essa relação é muitas vezes o lugar do enigma. Quanto mais julgamos perceber do outro, se este realmente nos dá sinais (mesmo que mínimos, ou então por nós fantasiados) de que podemos avançar nessa descoberta, mais a insatisfação cresce.

Para Lacan a ordem simbólica, designada o «grande Outro», é composta de regras implícitas que regulam a nossa vida, sem que nos demos conta disso, e que tornam em última análise a relação humana impossível, a relação sexual impossível, o amor impossível. Em que sentido? No sentido de que tal ordem repousa em última instância numa ausência de fundamento (v. por ex. Salecl, 2000, p. 4), ou seja, ela é «circular». Essa inconsistência radical (a de não haver, nem ter sentido haver uma verdade última em que nos apoiarmos) tem relação com o conceito de «pequeno objecto *a*», que é a fantasia, a causa do desejo, algo com que inconscientemente

procuramos preencher a sensação última de vazio com que o desejo de satisfação plena, de conhecimento ou identificação total, se depara (assim o alimentando). Não se trata, como acentua aquela autora eslovena, do objecto do desejo em si, mas de algo de indefinido que nos atrai para esse objecto (como quando estamos apaixonados, precisamente não tem sentido a infantil questão de tentarmos saber por quê; esse «porquê» extinguiria de imediato tal paixão).

Acontece que há aqui uma especularidade nesse objecto do desejo: é que para Lacan ele é, em última análise, o próprio sujeito desejante, na sua falta fundamental (sujeito «bloqueado»), a qual supostamente, para ele, aquele objecto preenche. Portanto, resume a mesma autora (op. cit., p. 6), o grande Outro, a inconsistência última, digamos assim; o pequeno objecto a, o embraiador do desejo; e o sujeito bloqueado (incapaz de consumir o seu desejo, de atingir a completa «jouissance») – estão interligados. O sujeito não tem significante possível, na ordem simbólica ele sofre de uma castração fundamental.

Sendo impossível resumir aqui a complexa teoria de Lacan (que para mim, simples aprendiz, se mantém como uma hipótese de trabalho muito interessante em diversos dos seus aspectos), importa acrescentar que, por outro lado, há um paradoxo fundamental no poder: é que ele, ao querer exercer-se, perde força, revelando um outro, invisível poder virtual. Como um juiz corrupto (continuo a seguir Salecl, p. 8) que apenas ao envergar a sua toga pode exercer o poder em nome do «grande Outro», da ordem simbólica, o sujeito precisa de se referir a uma ausência para consumir qualquer potencialidade; essa consumação é sempre ilusória, portanto. São muito interessantes os exemplos que são dados pela autora em nome de Lacan, para melhor explicar o seu pensamento (no último capítulo da mesma obra, intitulado «Love and sexual difference: doubled partners in men and women», pp. 297-316). Como é o caso do indivíduo (celibatário ou casado) com a sua «vida organizada», que projecta numa figura do desejo, inalcançada, as suas fantasias; mas quando as circunstâncias da vida lhe permitiriam consumir essa aproximação ou relação com o objecto do seu desejo, o indivíduo em causa muitas vezes prefere afastar essa possibilidade para que ela continue a «funcionar», digamos, na sua própria inacessibilidade. A resignação, a aceitação da castração simbólica permite ao sujeito continuar a usufruir do prazer do desejo.

Esta referência extremamente esquemática e simplista ao pensamento de um grande autor, conhecido pelo seu hermetismo, serve apenas, aqui, para nos advertir de que o «enigma» contido no rosto, nas relações humanas, e em última análise na tentativa de compreendermos e de absorvermos o

que nos escapa é-nos consubstancial. E por isso todas as inspirações vindas de uma sociologia subtil como a de um Goffman e tantos outros devem ser alvo de nuances. Por outro lado também não nos podemos esquecer de que muitas feministas (numa posição portanto totalmente diferente da de Salecl ou Zizek) se inspiraram em Lacan, como Julia Kristeva ou Elin Diamond (v. Carlson, p. 51), mas procuraram dissolver as identidades, sexuais ou outras, para que pode tender a interpretação cristalizada daquele autor. Este é um terreno que piso com cuidado, repito, com a precaução de um estudante.

Seja como for, a «performance social» no sentido genérico (tanto a de todos os dias, como a mais ritualizada), ao permitir a continuidade da ordem simbólica, a referência a um «real» que é como uma caixa negra que sustenta a tríade lacaniana (imaginário, simbólico, real), é fundamental para a própria existência das sociabilidades.

O laço social é criado pela partilha de crenças e de tarefas que ligam as pessoas a uma realidade vivida como «natural», tornada espontânea pelo «habitus» e portanto continuamente reproduzida (até certo ponto, pois há momentos de ruptura ou de inovação acelerada) como a única possível. Permeada embora pela linguagem, o que de mais importante nela ocorre é em geral da ordem do subentendido, do não problematizado. A psicanálise lacaniana também não visa, como se depreende do que foi dito, desvelar um suposto estrato profundo do ser humano, individual ou colectivo, como muita psicanálise fez. A relação analisado-analista (este último, ou melhor, a função que ele exerce, investida pelo primeiro na categoria de «sujeito suposto saber», permitindo a «transferência») não visa chegar a uma conclusão, à decifração de um enigma ao modo detectivesco, mas tão somente estabelecer um tipo particular de encontro entre dois seres, que, a ser bem sucedido, transformará ambos e ajudará aquele que foi procurar quem o escutasse. A psicanálise, neste sentido, e se bem entendo, não é suturadora de feridas sociais ou pessoais, mas tão só uma prática que serve de apoio a um indivíduo sofredor,

Os rituais formais, momentos especiais de performance, correspondentes à junção de pessoas num determinado espaço/tempo (como por exemplo são os ritos de passagem) são justamente muito importantes neste campo, pois deixam marcas nos participantes que se repercutem neles (mesmo que inconscientemente) para o resto da vida.

Mas na verdade a(s) fantasia(s), o desejo, é o que conduz o ser humano. E essas fantasias são também a «alma» do teatro formal, quer dizer, do teatro como espectáculo, como objecto para ser visto a certa distância, o que por exemplo já não acontece no ritual ou na performance moderna, onde

a divisão actor-espectador se dilui. O teatro é um jogo, uma brincadeira, muito importante, diria vital, porque nela se podem plasmar as nossas ambiguidades, as nossas fantasias, até um ponto praticamente ilimitado, servindo de contraponto às misérias da rotina quotidiana.

No dia a dia urbano lidamos com pessoas que são para nós em larga medida incógnitas, com as quais temos uma relação parcelar, de tipo «funcional». As pessoas pedem-nos uma informação, um produto ou um serviço, «assediá-nos» para obterem de nós assentimento para algo que desejam fazer e para o que a nossa opinião ou decisão conta; e, uma vez obtido o que desejam, desaparecem por um tempo mais ou menos longo. E cada um de nós faz o mesmo. Mas em esferas progressivamente mais íntimas, este tipo de quase anonimato vai dando passagem a relações cada vez mais densas, emotivas, e portanto também empenhadas e conflituosas (de que o «casal» pode ser um dos paradigmas), porque a acção do outro influencia e condiciona mais ou menos o cerne da minha própria autonomia, a minha esfera de privacidade. Aí, torna-se essencial a confiança, isto é, um mínimo de estabilidade na fundamental acção do outro, no sentido de conseguir um tono de fundo sobre o qual se poder desempenhar um conjunto de papéis que tragam um mínimo de satisfação estabilizada, a longo prazo, a cada um dos intervenientes. É certo que qualquer forma de estabilidade (aparente, encenada, mais ou menos «real»... as distinções são como todos sabemos do domínio do apenas imaginável) está hoje em crise, devido à centração geral sobre o indivíduo abstracto e a sua mítica (in)felicidade.

3. Olhar para os seres humanos anteriores (e exteriores) à nossa cultura greco-latina, por sua vez de raiz próximo-oriental, isto é, ser um arqueólogo como eu, que se dedica ao «passado pré-histórico», significa ter sempre em mente a ideia de que passado, presente e futuro são três modos do mesmo, mesmo esse que ocorre na minha consciência, ou na nossa consciência colectiva de ocidentais – ou seja, uma representação – senão vou projectar ingenuamente numa humanidade-outra (ainda por cima imaginada por mim) aquilo que é específico dessa minha cultura ocidental, cristã, moderna, etc. Ou seja, fecho o círculo da tautologia.

Esse descentramento filosófico, antropológico, é criticamente importante. Por isso perceber o que eventualmente há de constante (se é que o há) e o que há de contingente na história do ser ambíguo por excelência que é «o humano» habilita-me a tentar compreender outras humanidades, outras formas de criação (de encenação) da identidade, tanto individual como colectiva. Essa obsessão de entender o Outro, de representar o Outro, de

re-apresentar (representar, encenar) o Ausente, é aliás tipicamente ocidental. E a própria ideia de «outras humanidades» é em grande medida típica deste pensamento totalizador, absorvente, ávido de tudo preencher, que herdámos do moderno racionalismo, no qual fomos «criados». Essas «outras humanidades» são em grande (para não dizer em total) medida apenas construções nossas. Mas impedirmo-nos de as conceber não seria também uma centração impensável em nós próprios, uma forma de solipsismo?

Tentemos desenvolver esta questão, que implicaria uma metafísica da ausência e da presença, e uma reflexão sobre o tempo, que em última análise escapa à minha formação de arqueólogo e, mais básica e longinquamente, de «historiador».

Circunstâncias várias e muito complexas fizeram com que a nossa cultura se preocupasse inusitadamente até hoje (e cada vez mais) com a fixação, ou seja, com o estabelecimento de formas de registo e de arquivamento por meio de sistemas de signos extremamente abstractos e permitindo ao mesmo tempo uma variedade tendencialmente infinita de actualizações (de usos).

É certo que a escrita, considerada como uma característica da «civilização e do Estado», é comum a muitas sociedades que dantes chamávamos «complexas» (embora os incas tenham construído um imenso império sem ela). A escrita é uma forma de fixação, mas de início estendia-se a âmbitos muito limitados da realidade (contabilidade, mitologia, anais, ou seja, elementos ligados ao controlo da riqueza e do poder simbólico). No entanto, por exemplo, a anotação musical clássica da Índia nunca pretendeu ser exaustiva, deixando larga margem para a interpretação, como aliás praticamente pressupunham estruturas melódicas muitíssimo complexas.

Há portanto uma parte da realidade que sempre resistiu à fixação, ou que em muitas «culturas» nunca se procurou (ou imaginou querer) fixar; e tal se verificou mesmo na nossa, antes de aparecerem as formas da modernidade, do registo cada vez mais preciso (o desenvolvimento do poder burocrático). Mesmo assim, e por muito mecanizado e codificado que esse registo seja hoje (eu sou sobretudo um número, de identidade, de contribuinte, etc.), há sempre algo de essencial que fica à parte, em anexo: a minha imagem (foto de «tipo passe»), a minha assinatura (escrita pelo meu pulso), o meu historial (o código permite o acesso a um registo de eventos que me situam e circunscrevem, que «me contam», o meu «cv»). E embora tudo isso seja essencial para efeitos da minha «administração» por parte do poder (da minha posição de disponibilidade permanente para ser con-firmado, identificado, certificado por ele), eu sei bem (cada um de nós sabe bem) que a minha «totalidade» como pessoa não entra nos arquivos,

não é em última análise arquivável, mesmo que sejamos figuras públicas «dignas» de biografias. Porque essa totalidade não existe, mesmo depois da minha (da nossa) morte. Não é possível reduzir a realidade ao seu registo (para grande desespero dos burocratas; e a arte, entre tantas manifestações vitais, está aí para o provar, apesar de todas as suas «crises»).

Quer isto também dizer que olhar, observar, registar (mesmo cientificamente) é sempre colocar-se num ponto de vista, situado historicamente, encontrar um «fio à meada», o que pressupõe uma evidente interferência do observador no observado. O produto da observação é sempre o resultado de um diálogo contingente dos dois.

As ciências sociais, as «humanidades», e as próprias sociedades com as quais elas interagem em ambos os sentidos, têm procurado desenvolver conceitos, métodos, procedimentos que permitam uma fixação de realidades, um isolamento de «partes» em relação ao «todo», para que se tornem mensuráveis e permitam o estabelecimento de invariantes a diversas escalas e níveis. Mas as comunidades, as identidades, as tradições são, como se sabe bem, realidades imaginárias, invenções que se tentam estabilizar (sob a forma de patrimónios acumulados) contra a própria fluidez da vida (incluindo as suas formas expressivas, performativas, no sentido mais geral), ela mesma (património «imaterial») já arvorada em bem por excelência a preservar, a lacar.

Os próprios textos literários (incluindo os dramaturgicos) são evidentemente formas de fixação, não de uma realidade externa (sentimento/imaginação do artista, contexto social, etc.), anterior/exterior a eles, mas de algo que se vai construindo durante o próprio processo da sua concepção: há aí, como em todos os campos, um certa «autopoiesis», onde o papel da improvisação, da intuição, é crucial. Por isso muitos estudiosos do literário preferem uma «close reading» (quase um fechamento crítico no que os textos «dizem por si») a uma «distant reading» (em que os textos seriam tendencialmente explicados pelos seus pre-textos, contextos, etc., quase numa perspectiva histórico-sociológica). De facto, por muito contextualizado que seja um texto, e que isso seja indispensável ao acesso aos seus «sentidos» (intertextualidade – nenhum texto parte do nada), o que de mais pregnante ele tem, o que faz dele um texto único, é precisamente a sua imprevisibilidade, o que nele nos surpreende (nos prende, nos fixa a atenção) e é irreduzível a qualquer explicação.

No entanto, os críticos, os analistas, os estudiosos e os historiadores entretêm-se a tecer periodizações, escolas, movimentos, influências, enfim, fixações que aos artistas suscitam por vezes uma reacção estranha: encantados por alguém se interessar em dissecar o seu trabalho (é para

os leitores que afinal escreveram), mas desejosos de não irem demasiado por aí, no sentido de, com tanto conceito presente (sempre um modelo ou receita) secarem a própria fonte da criatividade. Que foge sempre, está sempre a uma certa distância do pre-visto. Isto não é sacralizar a arte ou o texto literário: pelo contrário. É dissolver um pretenso sentido subjacente, último, do mesmo, nas suas múltiplas reinterpretações, infindas leituras e reactualizações.

Uma peça de teatro pode ser lida (como um romance ou poema), mas de facto vive sobretudo pela performance, pela encarnação que permite, pela sua pública presentificação, única e irrepetível, pelo elo de emotividade que se estabelece naquele momento preciso entre artistas e público, entre cada personagem e as outras, e entre todas e cada elemento do público. Ora, se isto já é assim para o teatro «tradicional», muito mais o é para a moderna performance, que desloca o eixo da própria teatralidade. Não se trata de encarnar personagens, mas de se apresentar a si mesmo (por parte do «performer») como personagem encarnando-se ali, no momento, com mais ou menos guião, com mais ou menos improvisação, com mais ou menos troca de papéis entre espectadores e actores (tendencialmente, como num ritual informal, esta dualidade dissolve-se e o próprio «espectáculo» é a vida toda, e não uma «cena» distante).

Estas reflexões são-nos úteis para a arqueologia. Esta, em vez de ser uma actividade neutra, repetitiva, para desvendar e expor algo prévio, que se desoculta – que é aquilo que a experiência mais evidente nos parece impor como verdade, como realidade indesmentível, como «património» hirtó – é uma actividade de criação colectiva, em que cada momento é rigorosamente irrepetível. Dir-se-á: é assim em toda a actividade humana. Decerto, mas aqui em arqueologia o mais importante não está necessariamente do lado das invariantes, do que extraímos, mas do lado da experiência em si, que incorporamos. Por isso uma monografia exaustiva de um sítio exaustivamente escavado pode existir – e quem nos desse que existissem muitas – mas não esgota a vivência que a escavação, que a discussão com os autores da mesma, que a visita frequente àquele local implicam. Ou seja, há um lado performativo na arqueologia que se prende com o irrepetível da experiência e com o facto de esse irrepetível ser tão importante, ou mais, do que o que se acha como invariante, como integrável em taxonomias e em princípios gerais. É difícil aceitar isto após décadas, séculos de realismo ingénuo e de positivismo, eu sei. Mas é uma questão de assumirmos, como valor, aquilo que todos sentimos, como insuficiência ou perda.

O passado não «está lá», nessa metafísica da presença, está nas nossas imaginações, nos nossos raciocínios, na nossa acção dialógica com os materiais, está na permanente efigie da sua ausência, que nos motiva e que nos força a continuar. Está na própria paixão de trabalhar, de «pôr em cena», na vida real, num sítio ou paisagem, um conjunto de acções concertadas por forma a encontrar um sentido colectivo para o facto de estarmos ali, coisas e pessoas e paisagem. Não um sentido oculto que estivesse escondido por detrás ou debaixo das pedras, como se o «passado» jogasse connosco, infantilmente, ao gato e ao rato.

O passado de um sítio é tudo o que ali aconteceu antes e que podemos imaginar, com a ajuda dos materiais e no encontro com a sua resistência (na sua «mudez»), na perplexidade da nossa ignorância. Porque muitas «especialidades» seriam necessárias para conseguir uma experiência mais diversificada e rica do que a dos simples arqueólogos – mas só estes têm paciência para permanecer no local, porfiadamente, e fazer a sua análise anatómica». O sentido de um sítio é multivocal, múltiplo: é o que cada um tira das sua experiência dele, do que leu sobre ele, do que conseguiu «inventar» sobre ele e que estabelece uma textura de inteligibilidade comunicável, partilhável, discutível, sempre em aberto. E mais rico seria se mais investigadores, cada um aportando a sua experiência própria, quisessem participar desse evento único que é sempre uma escavação, e cuja unicidade em última análise não é redutível a relatórios nem a arquivos. É avessa à universalidade irracional dos arquivos, alucinatoriamente imposta como racional.

A arqueologia que não compreende isto corresponde à sua própria castração. É estéril no seu afã imparável e no seu gasto de recursos para criar discursos mitológicos. É uma má peça, porque parte de um equívoco, de uma mentira. Esta não convence ninguém, só se impõe pela autoridade dos protocolos, pela arbitrariedade das regras. É desvairada, julgando que quem pensa «pós-modernamente» é que está a delirar. Sofre da pior doença que se pode ter, que é a ignorância da mesma, enquanto as metástases se propagam. Muita da arqueologia que se faz é, pois, em termos de conhecimento, inútil e não muito digna, só se explicando a sua propagação pela criação de narrativas mitológicas que alimentam a imaginação corrente e a indústria cultural e turística. É uma produtora de «estórias» e de lugares desgarrados, sem qualquer verosimilhança, numa paisagem pós-moderna de facto cada vez mais inoperante para nos fixar a atenção e a emoção, a vivência. Não há tempo nem espaço para essa fixação, para essa interrupção imaginária do fluxo. Por isso circulamos de sítio para sítio, de caso arqueológico para caso arqueológico, de descoberta

em descoberta, num afã que se alimenta da nossa própria frustração. Alguns acreditam que não é assim, prosseguindo rotinas, acrescentando observações, convencendo-se a si próprios, na beatitude da repetição. Trata-se, de facto, de um ritual.

Num quadrante problemático diferente, um colega dizia há dias na FLUP (Cornelius Holtorf, da Universidade de Lund, Suécia, um «discípulo» de I. Hodder) que podemos não saber as respostas sobre os significados que as coisas tiveram no passado, mas podemos ao menos fazer as perguntas. E essas perguntas não precisam de se dirigir a um passado como sequência linear até hoje, mas a um passado em que cada momento imaginável por nós, hoje, teve também uma experiência de passados anteriores. Ou seja, as relações deixam de ser de nós a um passado como sequência «estratigráfica» presentificável, mas podem estabelecer-se entre passados diversos. Por exemplo, o que é que num sítio megalítico fariam «romanos» (pessoas da época romana) em determinado momento, quando o monumento já lá estava, provavelmente em ruínas? Que poderá ter pensado um oficial do séc. XIX que lá deixou cair um botão do casaco quando esteve no local, onde não só certamente a anta como talvez o material romano, à superfície, podiam ser realidades visíveis?

Penso que esta perspectiva é ainda uma variante do realismo reconstrucionista (passe a expressão), isto é, que busca mais avidamente que qualquer arqueologia anterior a «totalidade» da significação do sítio, descentrando o presente, e instalando a escavação como mais um momento da história do local. Por isso o autor fala de passar de uma arqueologia contextual (a que Hodder propôs) para uma arqueologia em contexto, ou seja, assumida como uma intervenção mais, e onde cada acto, desde o pequeno-almoço ou a dormida de descanso após a refeição, até aos artefactos deixados pelos visitantes no local, têm num certo sentido «a mesma importância» de um resto de ânfora romana ou de uma estrutura pré-histórica. Em parte o autor tem razão, ao valorizar a experiência presente e a totalidade do sítio (a recolha tendencial de tudo o que o solo contém, o que em última análise é difícil de delimitar), no fundo como um cenário de performance. Mas por outro lado parece dar razão àquela frase que ele próprio citou, de um céptico, segundo a qual se o arqueólogo moderno nunca encontrou a resposta adequada às suas perguntas, o arqueólogo pós-moderno nunca encontrou mesmo as perguntas.

Creio que a esta perspectiva, que tem a sua coerência, não o nego, subjaz um profundo cepticismo. A arqueologia de campo (não considerando agora a prospecção) é apenas um exercício, no presente, de um conjunto de pessoas que «escavam». E se uma destas perde um anel no decurso dos

trabalhos, ele é erigido em dado arqueológico ao mesmo título de qualquer outro, porque ao menos é decifrável: sabe-se a data de quem o usou e os sentimentos que experimentou quando o perdeu e o recuperou.

Trata-se afinal de uma etnografia experimental do presente, de um presente construído e assumido como puro «teatro experimental» num sítio arqueológico, digamos assim, não sendo de estranhar que uma das participantes tenha afirmado que se sentiu calma como nunca em qualquer escavação arqueológica anterior. De facto, não havia tensão. O resultado do trabalho era ele mesmo, não estava criado um objectivo de «resistência», uma dificuldade de interpretação, uma vontade de responder a perguntas realmente incómodas, que têm a ver com temporalidades que se podem circunscrever, com «tecnologias» que se devem descrever, com o elencar de hipóteses interpretativas que apesar de tudo se devem explicitar e tentar documentar e discutir.

As pessoas estavam a registar, antes de tudo, a sua própria estadia e acções no local, num movimento totalmente do tipo da «pescadinha de rabo na boca», isto é, estavam a descobrir-se apenas a si próprias, sem qualquer outro referente ou problema que lhes viesse perturbar essa performance, no sentido mais chão desta palavra. Uma certa inocência e um certo hedonismo encontram aqui, a coberto da arqueologia, um cenário ideal para se realizarem. Com todo o respeito pela experiência e pelo colega que benevolmente no-la veio transmitir, e como aliás pessoalmente lhe disse, não partilho dessa pretensa radicalidade, porque eu foco o meu interesse, apesar de tudo, numa série de observações sobre a especificidade dos lugares e sobre informações que apesar de tudo eles me dão. Claro que essas «respostas» têm íntima conexão com as perguntas que eu faço. Claro que eu tenho de negociar com outros quais as boas perguntas e as pertinentes respostas. Claro que tudo isso é um processo contingente, como já disse.

Mas não pode ser puramente auto-referencial, isto é, tem de se reportar apesar de tudo a um elemento externo à equipa que circunstancialmente ocupa um local, o anima, e ali realiza um conjunto de tarefas. Esse elemento externo, esse questionário de pesquisa, esse «problema» que se quer resolver é variável, contingente, político; é uma espécie de caixa negra ou ponto de embraiagem – mas tem, apesar de tudo, que existir. Não é a «reconstituição do passado»: é sobretudo o registo, a narração e a interpretação retrospectiva dos meus esforços (e dos da equipa no seu conjunto, evidentemente) para delimitar as questões e as interpretações que o confronto com uma certa sequência de acções não previsíveis me coloca. Esse registo não é, evidentemente, uma descrição de emoções

descontextualizadas, mas as interrogações que uma determinada experiência, cujas condições exactas tenho de descrever (e pelas quais tenho de responder perante uma comunidade), me suscita. Não são problemas vistos como resultado de uma exumação: é a metodologia da exumação, ou, se quisermos, da fabricação do local por nós a partir de uma matéria-prima que em parte está lá, e não é delimitável «a priori», nem enquadrável em categorias universais, apriorísticas, que está aqui em causa. Este ponto é crucial.

A arqueologia que defendo é uma arqueologia tensional, que parte de problemas para encontrar outros problemas, e não uma arqueologia para nos acalmar, quer dizer, para nos fazer «passar» uma qualquer «experiência agradável» num local, de algum modo achatando todas as observações numa mesma dimensão valorativa (ou em função das emoções/impressões que me despertam). A ausência de opções não é solução, e a assunção de que a escavação é sempre uma destruição/criação é, a meu ver, necessária. É a tensão da criatividade interrogante, própria da experiência em geral, da «artística» de forma óbvia, mas também da «científica» no seu melhor, que eu advogo. Uma «paixão» inegável mas que se mescla da delimitação de questões muito concretas e partilháveis, sempre em negociação no processo de pesquisa, conforme os interlocutores/trabalhadores presentes. É uma arqueologia onde eu tenho de me explicar a intervenientes ou visitantes que não são arqueólogos, e desdobrar o meu discurso numa série de outros sem nunca defraudar, ou relativizar em extremo, o que eu penso que é a mais adequada linha de conduta, demasiado consumidora de tempo e dinheiro, de recursos e energias, para não me exigir uma constante atitude de opção e portanto de tensão.

4. Quando um «sítio arqueológico» é criado para visita pública, como «dispositivo comunicacional e microcosmo vivencial» incluído numa certa paisagem, isso insere-se, como se referiu, numa atitude moderna ligada ao turismo, à viagem, à mobilidade, ao prestígio pessoal (de «ter estado mesmo lá»), ao conhecimento que valoriza muito o visual e a experiência directa, táctil, sensorial, e o seu registo para ostentação ulterior, etc.

Claro que há aí, pressuposto, todo um lastro de ingenuidade sobre a «verdade» do visível e do palpável. Por ser «material», o objecto, sítio ou paisagem arqueológicos passa por ser a re-presentação de algo acontecido, de uma verdade. Não o é, nem podia ser, porque as categorias de passado, presente e futuro são produtos da nossa imaginação, quer dizer, são formas conceptuais de organizarmos a existência como sequência.

O objecto ou sítio arqueológico substitui as teofanias, ou seja, as irrupções de Deus no real: é, a seu modo, sagrado, representa uma laicização dos signos da eternidade, do que escapou ao tempo, e por isso o «grande» achado é o achado intacto, intocado, tão completo quanto possível. Pompeia ou o túmulo de Tutankamon são exemplos disso. O fascínio de contemplarmos o tempo para além da nossa individual e diminuta temporalidade: a própria imagem do sublime, do belo que está para além do belo, porque é também securizante, isto é, porque parece sugerir que neste mundo em permanente fuga para a frente podemos, de vez em quando, entrever outro(s) em que algo parou, e não envelheceu, ou, pelo menos, sobreviveu. Por isso a grande descoberta arqueológica é uma das formas modernas do «milagre», do sinal do divino presentificado. E talvez que, no Portugal de Salazar como no de hoje, Fátima estivesse e esteja de certo modo destinada a substituir a arqueologia que não tivemos nem temos. Para quê «lugares sagrados» do passado se enormes massas populacionais consumiam e cada vez mais «consomem» lugares sagrados do presente, ainda por cima monumentalizados em grande escala por um poder terreno legitimado religiosamente?

O desenvolvimento do turismo, incluindo o religioso, como uma forma de peregrinação moderna, inclui evidentemente a arqueologia e o património, mas estas tendem a ser alvos de grupos sociais médios ou altos, de pessoas com um mínimo de escolaridade. Porque a arqueologia e o seu fascínio se ligam à laicização da sociedade e ao processo do individualismo contemporâneo, em que cada um quer ter acesso directo, pessoal, emotivo, íntimo, ao passado da humanidade no seu conjunto. Só o poderia desejar quem se destacou da crença nas explicações teológicas da origem do mundo e seu governo, no creacionismo e seus derivados, e procura uma cosmologia e uma cosmogonia de substituição, que lhe é oferecida pelas ciências.

Se essa fuga ao tempo que o objecto arqueológico permite palpavelmente experienciar é um facto, a múmia, por exemplo (sempre é a zona dos museus mais visitada e há muitos tipos de múmias, não são só as egípcias... o importante é que se esteja perante um corpo incorrupto, que era uma antiga forma de santidade) é a relíquia por excelência, a cápsula de tempo colada à imagem projectada de nós (de um ser humano) como ser atemporal (pelo menos numa parte de si mesmo), e também como fotografia do instante da morte, ou seja, do limiar e do ponto de encontro entre a contingência e a imortalidade, entre o espírito e a carne: o lugar do cadáver, fantasma por excelência. Uma figura que re-presenta uma ausência definitiva e que no entanto está ali, na sua presença de pessoa, dir-se-ia

que mais presente do que se estivesse viva, porque finalmente reduzida ao seu corpo hirto, à sua estátua, ao seu ícone, tal como na fotografia. A figura do cadáver, da múmia, do sítio petrificado no tempo são fantasmas que povoam o imaginário colectivo, mas podem ser tão atraentes para as pessoas que fizeram o luto da crença ingénuo numa vida eterna como para aquelas que nela ainda acreditam – são atractores universais.

Aliás, os sítios arqueológicos são lugares de culto da modernidade e a problemática em torno da sua «animação» e da sua «transparência» está intimamente ligada a essa margem de sombra que consiste na ambiguidade ou duplicidade inerente aos lugares de culto: eles têm de ser entendidos pelos fiéis, esse entendimento tem de ser comungado por todos, de criar um sentido implícito de «comunitas». Mas também tem de haver no local de culto uma pregnância de sentidos que o mantenha como um sítio vivo, onde se dão transformações, milagres, curas, acontecimentos (públicos ou privados) e performances de toda a espécie, que levem as pessoas a frequentá-lo, individual ou colectivamente.

É neste contexto que nos é pedido, a nós, arqueólogos, que façamos o necessário para uma utilização didáctica dos sítios, por exemplo, e que seja mais ou menos «séria», baseada na nossa própria vontade de os entender e de os tornar inteligíveis, dependendo portanto de uma investigação científica subjacente e, também, da colaboração de especialistas da comunicação no seu sentido mais alargado (que de certo modo tendencialmente somos todos).

Um sítio pode ser «reactivado» por uma performance, mas não no sentido passivo, «decorativo», apenas alusivo, de ele ser utilizado como um mero «cenário» estático ou activado indirectamente (como por exemplo quando se monta uma ópera ou produz um concerto num teatro grego ou romano, o que é hoje frequente, em festivais também relacionados com o turismo, etc.).

Um sítio pode ser um produto de consumo fácil (o que se poderia chamar «fast past»), quer dizer, uma mistificação quase «disneylândica» (com a diferença de que quando vamos a um parque arqueológico podemos ingenuamente julgar ou crer estar a ouvir/ver/experienciar «a verdade» e não «a fantasia»).

No extremo oposto, um sítio (arqueológico, ou criado hoje como parque temático ou «local de lazer», de ocupação de tempos livres) poderia convocar pessoas (através de um sistema de selecção anterior, por exemplo) para «experimentarem» com os arqueólogos, para realizarem «simulacros» de acções ou tarefas «do passado», para, em suma, contribuírem mesmo

com o seu trabalho voluntário para actos de investigação e em particular de arqueologia experimental.

Esta problemática tem também a ver com a filosofia da conservação e restauro intimamente ligada à discussão sobre o «património» (sobretudo o arquitectónico e artístico) que desde o séc. XIX se desenvolve, balanceada entre extremos mais puristas (de «tipo John Ruskin») e outros mais «voluntaristas» (de tipo Viollet-le-Duc e seu «restauro estilístico») passando por Camillo Boito e seu «restauro científico», etc., etc. (ver González-Varas, 2003).

De discussões circunscritas a arquitectos e outros elementos da elite, o problema foi passando para o domínio público, nomeadamente com as grandes guerras que afectaram a Europa e com a necessidade de actuar depressa (conjugando a preocupação «científica» com a urgência de travar maiores degradações). Também, com uma cada vez maior pressão do turismo para um ordenamento do espaço que o tornasse num cenário de fruição «moderno» e atraente, em relação com o consumo museológico-turístico, ansioso de «ver de perto», fotografar, experienciar e, numa atitude de «zapping» (constante mudança de alvo da atenção), «passar a outra» experiência.

Mas, mesmo aqui, à medida que o turismo de massas se intensificou, levando as pessoas «comuns» (menos letradas, ou com menos preocupações intelectuais, isto é, especializando o fruir pelo fruir, com a superficialidade inerente) a toda a parte, as elites foram também criando os seus alvos e destinos de «distinção», ou seja, prosseguindo a velha economia: o valioso é o raro e o partilhado apenas por grupos relativamente fechados, onde «se está entre os seus», entre «os pares».

E entre essas atitudes/comportamentos de distinção está obviamente a contemplação demorada, a frequência de «produtos» que exigem uma competência e um tempo que não está (que se não deseja muito preocupadamente que esteja) ao alcance das «massas».

Claro que a atitude politicamente correcta (além de economicamente viável) é «franquear as portas» a toda a gente (desde que tenha tempo, dinheiro e desejo de «penetrar» nesses «santuários» urbanos de iniciação estético-filosófico-científica; isto é cada vez mais frequente entre jovens já escolarizados desejosos de entrar nas esferas de elite, de adquirir capital simbólico), assistindo-se por vezes, no final de certas conferências, por exemplo, a um período embaraçoso. É que há por vezes pessoas que estão ali mas depois se chegam a irritar, ou frustradas por não terem entendido nada, ou frustradas por intuírem de forma difusa que estão «out». Todos estes jogos (com os moderadores a acalmarem educadamente algum

exaltado) e circulações de mensagens fluidas são muito interessantes de observar, não pela degustação do pitoresco, mas por sinais que são de toda uma atmosfera cénica, de toda uma imensa representação.

Perdoe-se-me num texto suposto ser sobre arqueologia e teatro o uso frequente de meras metáforas teatrais. Isso também se deve à escassez de tempo que nós, universitários, temos para escrever estes textos⁽³⁾.

A problemática da «musealização» dos sítios e paisagens (parques) arqueológicos nunca foi abordada em Portugal de forma muito extensiva e profunda.

Da parte do ordenamento do território (geografia, etc.) essas relações estão a começar. As pessoas das artes performativas já têm muito que fazer e com que se preocupar, sobrevivendo muitas iniciativas que vivem com grande dificuldade, fora dos limitados círculos do estrelato que (aqui como noutras áreas – o nosso «mainstream» é, em todos os campos, um regato com pouco débito) têm circuitos de produção muito próprios e limitados em Portugal. Os arquitectos poderiam interessar-se mais do que o têm feito por uma articulação connosco, que parece obviamente necessária a todos os níveis (e não só para as épocas mais recentes, isto é, desde o período romano, e para os edifícios mais imponentes). Sem querer ser abrangente e injusto nesta minha afirmação, a área da arquitectura está hoje em geral muito voltada para o contemporâneo, pouco lhe interessando ultrapassar a «história da arquitectura» dos grandes manuais, ou as arquitecturas ditas vernáculas (que os inventários feitos ainda no tempo da Associação dos Arquitectos Portugueses tanto valorizaram). Mesmo na interface com a antropologia (etnologia), quem prossegue os estudos e livros magníficos de autores como Enrico Guidoni (1977), por exemplo? Há núcleos muito interessantes de pesquisa, mas ainda interagimos muito pouco, nós, arqueólogos, e eles, arquitectos interessados em «culturas não ocidentais», passe a expressão. E entretanto cada vez mais o turismo exalta esse exótico, e o «restaura» melhor ou pior para os desejados visitantes, numa «pressa» que lembra, noutro contexto totalmente diferente, a do após-guerra. Algumas «kasbashes» de Marrocos, a Sul do Atlas, estão a ser transformadas em hotéis de cinco estrelas, o que até pode ser uma boa solução para não se desfazerem em pó. Não há aqui a nostalgia de uma «pureza original romântica». Mas a arquitectura é coisa demasiado importante para ser só deixada aos arquitectos...

Muitos limitam-se hoje em dia a fazer e concretizar projectos que tornem os locais úteis e visitáveis, projectos que muito legitimamente têm a sua assinatura. Justapõem uma obra contemporânea a um sítio antigo, e o diálogo é tanto mais pobre quanto o sítio antigo é mais opaco.

Mas, a montante, muito interessante seria a criação de equipas interdisciplinares de pesquisa, para haver hibridação entre pessoas e ideias, e não apenas justaposição. Qualquer um sabe que escavação, conservação, restauro, musealização (inclusivamente todas ligadas à experimentação) podiam e deviam ser coetâneas e interligadas, mas a maior parte das vezes o próprio «dono de obra» não tem dinheiro nem meios para custear isso. E sobretudo não tem, radicalmente, tal preocupação. O que é importante é que o sítio seja visitado, tenha um centro de acolhimento, percursos, as pessoas saiam de lá satisfeitas, e façam algum gosto.

Realiza-se uma inauguração, há festa e autoridades, e está feito... porém, não seria a própria utilização dos sítios como locais de ocorrência de eventos que poderia gerar receitas para a sua própria manutenção, conservação, renovação como pólos de atracção, onde é preciso estarem pessoas (guias) a atender, que custam dinheiro, e toda uma permanente vigilância que é um serviço implícito na sustentabilidade turística pretendida. As instituições e os técnicos deveriam discutir mais entre si, nomeadamente no contexto do novo quadro comunitário de apoio (QREN – Quadro de Referencia Estratégica Nacional – ou seja, dinheiro da União Europeia para aplicar na formação, que já se percebeu ser a base de tudo), acções concertadas para a sustentabilidade e para o bom uso dos recursos.

É pena que alguns sítios e circuitos arqueológicos não sejam percebidos, ainda, como dos locais mais belos que se podem visitar, como dos cenários mais interessantes para lá acontecerem coisas. Nomeadamente performances! – mas que para tanto exigiriam algum investimento anterior, e nem sempre tão grande como se imagina.

A lógica da nossa sociedade tem contrária a esses princípios que pediriam outra temporalidade e outro empenho de todos nós, quer dizer, outros níveis, mais elevados, de exigência cultural e de consciência democrática. Belas palavras, inocentes desígnios!

Mas sem se lutar pelo difícil, nem mesmo o mais óbvio e simples acontece... é preciso concretizar, passar ao acto, aceitar a imperfeição.

5. Por fim, a consciência coreográfica de um sítio, a percepção de que a própria intervenção arqueológica num espaço é uma performance, pode ajudar-nos a perceber as múltiplas formas de vivência e de conceptualização, consciente ou inconsciente, verbalizada ou não, que a vivência de um determinado sítio pode eventualmente comportar.

A experiência «teatral» e a experiência arqueológica (que ambas partem de um património e de uma cultura escrita para a tornar em acto corporal, em vivência física, mas também evidentemente global) têm assim, pois,

muito em comum, e são dois campos que se podem retro-alimentar mutuamente, para não dizer que se confundem, como hoje acontece aliás em todos os domínios do saber e da experiência.

Eu posso sentir-me (e sinto-me) um actor, e sobretudo um performer, enquanto escavo; qualquer participante numa escavação se pode sentir numa performance; e qualquer visitante de um sítio «vivo» (em estudo, em restauro, em âmbito de ser «explicado» por imensos processos de reactivação, de debate, de interpretação) é ele próprio espectador e até actor, se quiser entrar em interacção com quem ali está, com o que ali está a decorrer.

Para além das meras adições de saberes, hoje o que está em causa é a superação das barreiras entre os saberes, é isso que dá sentido às nossas fantasias de futuro: a possibilidade de abrirmos novas fronteiras, de voltarmos a ser pioneiros num mundo já gasto e explorado, recuperando o sentido, tão tipicamente ocidental, de aventura.

Como se sabe, coreografia é uma palavra que se refere sobretudo à dança. Designa o conjunto de movimentos que uma ou mais figuras descrevem durante a sua actuação, mas também a anotação escrita de tal sequência (de novo voltamos à tradição «fixadora», registadora, da nossa cultura). Mas, por um lado, a performance moderna diluiu muito as fronteiras entre o teatro e a dança; e, por outro, o bailado ou dança contemporâneos estão muito longe da tradição de espectáculos formais, intencionalmente «separados» da vida, estendendo-se hoje – mesmo que metaforicamente, mas numa metáfora interessante – à totalidade do nosso comportamento. Mais ou menos desajeitados, todos dançamos, todos estamos em movimento constante, todos nos despaisamos para conhecermos e sentirmos fisicamente outras paisagens, realizarmos outros movimentos. A experiência pensa-se cada vez mais fenomenologicamente, algo de muito variado, complexo e subtil embutido na acção, embraiado pelo desejo. Valorizamos o sensorial e o físico, desdenhando de um conhecimento «descarnado».

Ora, a movimentação em contexto de escavação, ou de um local arqueológico, constitui uma coreografia muito particular. Só quando observamos um vídeo de uma escavação (que devia ser sempre obrigatório em trabalhos deste tipo, precisamente pelo seu carácter de registo de um evento único, e porque muitas realidades são eliminadas no seu decurso – o arqueólogo é de certo modo como um actor que vai desfazendo e fazendo o cenário durante a «peça») nos apercebemos disto em toda a sua evidência. E o mal-estar físico, a disciplina do corpo que o trabalho de campo impõe (como a dança ao executante) pode transmutar-se num meio de expressão da pessoa diferente. Se tivermos consciência dessa

diferença poderemos aplicá-la à imaginação do que um sítio poderá ter sido para quem ali «viveu» ou para quem ali, afinal, realizou performances diferentes das nossas.

Não se trata, ao modo de Collingwood, que tanto influenciou I. Hodder, de nos «metermos» na cabeça das pessoas do passado, de tentarmos reconstituir as suas emoções e intenções, «sentidos» ou «simbolismos» perdidos. Tal como qualquer actuação teatral é sempre uma recriação, até para ser fidedigna, viva, qualquer vivência arqueológica, qualquer experiência de investigação nesta área é sempre algo que se passa a muitos níveis.

Mas, pelo menos, a dois, tanto quanto somos conscientes disso: a de que só durante ela, experiência, nos damos conta da opacidade do mundo, de que cada ideia que temos, cada luz que alumiamos, apenas serve para ajudar a ver, algo espectralmente, tudo que não sabemos. Estamos em pleno teatro de sombras. E, por outro lado, a de que qualquer coisa que descortinamos, a descortinamos aqui e agora.

Como sugeriam os versos de Eliot que citei de início, voltamos sempre ao mesmo lugar. Mas reconhecemo-lo como diferente. Ele ainda é, e paradoxalmente já não é, o mesmo.

Porto, Outubro de 2007.

Bibliografia ⁽⁴⁾

- Auslander, Philip, *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*, Londres, Routledge, 1997.
- Butler, Judith (1993), *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, Londres.
- Campbell, Fiona & Ulin, Jona (2004), *Borderline Archaeology: A Practice of Contemporary Archaeology – Exploring Aspects of Creative Narratives and Performative Cultural Production*, Goteborg University.
- Carlson, Marvin, *Theories of the Theatre, A Historical and Critical Survey, from the Greeks*, Cornell University Press, 1993. – Carlson, Marvin (1996), *Performance: A Critical Introduction*, London and New York, Routledge.
- Collingwood, R. G. (1994), *The Idea of History*, Oxford University Press.
- Crary, Jonathan (2001), *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge/Mass., London, The MIT Press.
- Debord, Guy (1991), *A Sociedade do Espectáculo*, Lisboa, Mobilis in Mobile.
- Dicks, Bella (2003), *Culture on Display. The Production of Contemporary Visitability*, Maidenhead, Open University Press.
- Eliot, T. S. (1944), *Four Quartets*, London, Faber and Faber.
- Evans, Dylan (1996), *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Londres, Routledge.
- Fine, Ben (2002 – 2nd ed.), *The World of Consumption. The Material and Cultural Revisited*, London, Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika (1997), *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*, Iowa City, University of Iowa Press.
- Fuery, Patrick and Fuery, Kelly (2003), *Visual Cultures and Critical Theory*, London, Arnold.
- Goffman, Erving (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Garden City.
- González-Varas, Ignacio (2003-3^a ed.), *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, Historia, Principios y Normas*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Goody, Jack (2003), *La Peur des Représentations. L' Ambivalence à l' Égard des Images, du Théâtre, de la Fiction, des Reliques et de la Sexualité*, Paris, Éditions La Découverte.
- Guénoun, Denis (1998), *Le Théâtre Est-il Nécessaire?*, Belval, Circé.
- Guidoni, Enriço (1997), *Arquitectura Primitiva*, Madrid, Aguilar Ediciones.
- Guillaume, Marc (2003), *A Política do Património*, Porto, Campo das Letras.
- Huxley, Michael & Witts, Noel (eds. – 2007 – 2^a ed.), *The Twentieth-Century Performance Reader*, Londres, Routledge.
- Jeudy, Henry-Pierre (dir. de – 1995), *Exposer, Exhiber*, Paris, Éditions de La Villette.
- Jorge, Susana Oliveira (2005), *O Passado É Redondo. Dialogando com os Sentidos dos Primeiros Recintos Monumentais*, Porto, Ed. Afrontamento.
- Jorge, Vítor Oliveira (2006/2007), «The evanescence of the «material» and of the «cultural»: the impossibility of fixing a face. Some notes on experience, representation, identity – steps into an interdisciplinary field of enquiry?», *Overcoming The Modern Invention of Material Culture* (eds. V. O. Jorge & Julian Thomas), Porto, ADECAP, pp. 271-312.
- Jorge, Vítor Oliveira (2007 – no prelo), A perplexidade face a face: em torno da ambiguidade radical da imagem como rosto sedutor, e outros problemas do

- desejo, incluindo o desejo do conhecimento», *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, vol. 47. Um breve resumo deste texto sairá nas Actas do Colóquio Internacional «Los Textos del Cuerpo», UAB, Março de 2007.
- Jorge, Vítor Oliveira (2007 – no prelo), «Algumas notas exploratórias de um tema em pano de fundo: arquitectura e poder difuso – a acção colectiva como forma de construção de sociabilidades em «comunidades da oralidade», *Crenças, Religiões e Poderes: Dos Indivíduos às Sociabilidades* (coord. V. O. Jorge e J. M. Costa Macedo), Porto, Ed. Afrontamento.
- Lehmann, Hans-Thies (2002), *Le théâtre Postdramatique*, L'Arche.
- Mitchell, Jon P. (2006), «Performance», *Handbook of Material Culture* (ed. C. Tilley et al.), London, Sage Publications, pp. 384-401.
- Oliveira, Fernando Matos (2003), *Teatralidades*, Coimbra, Angelus Novus.
- Pearson, Mike (2007), «In Comes L :Performance, Memory and Landscape», University of Exeter Press.
- Pearson, Mike and Shanks, Michael (2001), *Theatre/Archaeology*, Routledge, Londres.
- Preziosi, Donald and Farago, Claire (eds.) (2004), *Grasping the World. The Idea of the Museum*, Aldershot, Ashgate Publishing Limited.
- Rezvani, Serge (2000), *Théâtre, Dernier Refuge de L'Imprévisible*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, n°12.
- Salecl, Renata (1998), *(Per)versions of Love and Hate*, Londres, Verso.
- Salecl, Renata (ed. – 2000), *Sexuation*, Durham e Londres, Duke University Press.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2000), *Critique du Théâtre, de L'Utopie au Désenchantement*, Belval, Circé, 2000. – Schechner, Richard, *Performance Theory* ([1977] 1994, New York & London, Routledge.
- Schechner, Richard (2002), *Performance Studies: An Introduction*, London & New York, Routledge.
- Slater, Don (2004 [1997]), *Consumer Culture and Modernity*, Cambridge, Polity Press.
- Thomas, Julian (2004), *Archaeology and Modernity*, Londres, Routledge.
- Turner, Victor (1969), *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Harmondsworth, Penguin Books.
- Turner, Victor (1982), *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Press.
- Urry, John (1995), *Consuming Places*, Londres, Routledge.
- Urry, John (2005 – 2nd ed), *The Tourist Gaze*, London, Sage Publications.
- VV.AA. (2006), Actes des «Rencontres de Rennes», *Le Théâtre, Le Peuple, La Passion*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- VV.AA. (2007-2^a ed.), *Against Theatre; Creative Destructions on the Modernist Stage (Performance Interventions)*, Houndmills, Palgrave-Macmillan.
- Zizek, Slavoj (2006), *How to Read Lacan*, Londres, Granta Publications.

- (⁹) Secção de Arqueologia do DCTP/FLUP. Inv. do CEAUCP / inv. colab. do CIJE
vojorge@clix.pt – <http://www.architectures.home.sapo.pt> – <http://trans-ferir.blogspot.com>
- (¹⁰) Este texto resulta de uma intervenção maioritariamente feita em inglês, cuja gravação infelizmente não possuo, nem julgo que exista. Tenho pena, porque como sabem os que me conhecem, sou um «improvisador» e, ao meu modo (espero que afirmar isso não seja visto como auto-elogio), um «performer». Quero com isso dizer que, em certas ocasiões (decerto mais ou menos raras, os meus ouvintes julgarão), «me encontro» mais na oralidade do que na escrita. Por isso gosto tanto de «falar», de me exprimir oralmente, pois nessas alturas julgo raciocinar melhor; aliás, quando escrevo, até certo ponto o teclado embaraça-me muito (como neste momento), porque o pensamento e intuição das conexões conceptuais em múltiplas direcções têm um ritmo e sobretudo uma lógica, uma espacialidade e versatilidade (iria dizer uma dança, já que estamos a falar de artes performativas) que se não conformam com a linearidade do texto e com a lentidão da interacção dos meus comandos com a máquina. Assim se verifica como esta última nem sempre é tão inovadora como isso, até ver; escrever um texto continua afinal a não ser muito diferente do que nos tempos da minha juventude: uma performance bastante redutora, embora, naturalmente, também com as suas vantagens conhecidas.
- Em momentos de grande tensão pública, porque normalmente não levo nada escrito a não ser uns magríssimos tópicos, a encenação que representa a apresentação de um «paper» é – permita-se-me a imagem – um autêntico «número de circo» (como se costuma dizer, «sem rede»). Normalmente tenho-me «saído bem», julgo, e neste caso concreto tive, ao almoço que se seguiu à apresentação, uma «voz» de um colega estrangeiro que mo confirmou. Disse-me que era a primeira vez que via um arqueólogo estabelecer conexões entre as suas matérias de interesse e estudo e o teatro, performance, etc. E sobretudo acrescentou um ponto geral sobre a apresentação que me interessou. Disse que em muitos momentos da mesma (c. de 45 minutos) lhe tinha parecido que eu me tinha perdido em múltiplas direcções e alusões; mas que, logo a seguir, surpreendentemente para ele, me reencontrava, religando os fios dispersos e voltando a abrir noutras direcções. Fiquei lisonjeado, mas a razão maior de referir isto aqui é que tal corresponde precisamente a uma intenção deliberada, não a um artifício momentâneo. Poderia resumir essa intenção – que tem muito que ver com o assunto deste texto – da seguinte forma: se lermos um «paper», matamo-lo. Estamos a apresentar conhecimento diferente, já cristalizado. Se representarmos o próprio processo de raciocínio perante o auditório (como um actor, na verdade) poderemos captar a atenção mais global, porque emotiva, na medida em que as pessoas sentem que estão a acompanhar a confecção do próprio raciocínio à medida que este se exerce, num verdadeiro processo (estudado) de «desvendamento». As pessoas sentem a «emergência» do texto naquele momento, a sua corporalidade, através da voz e dos gestos do emissor. É quando se sente «ter o público na mão». Mais vulgarmente, este processo corresponde ao «pensar em voz alta», mas se for trabalhado tem um efeito cénico (um efeito de verdade) poderosíssimo. Não estou a dizer que o consiga; estou apenas a referir que é por aí que eu vou. A maior parte das conferências a que assistimos numa vida são momentos a que falta esta componente. As pessoas transmitem «conteúdos» desgarrados da sua vivência naquele momento, quer dizer, fossilizados. É extremamente fatigante. Um mestre absoluto da beleza do discurso oral (como aliás da escrita) é, por exemplo, o filósofo italiano Giorgio Agamben, que pudemos ouvir em Serralves nos finais de Junho de 2007. A sua conferência constituiu uma verdadeira «obra de arte», onde a limpidez e a sobriedade argumentativas, a sua própria figura iluminada no meio do palco, valeram (do ponto de vista da inteligência, da compreensão ou incorporação por nós, auditório, daquilo que ele dizia) pela leitura de centenas de livros e pela audição de não sei quantas peças de teatro, se me posso exprimir enfaticamente assim. Sentiu-se ali

longos anos de estudo unidos à mais sóbria capacidade de comunicar em directo o que se incorporou, de tal modo que «sai» já de uma forma completamente «natural», «espontânea», com um pregnância performativa absolutamente fascinante. São estes grandes mestres que nos compensam da vulgaridade.

- (2) Tema de uma mesa-redonda em francês («La Mise en Scène du Passé»), com diversos antropólogos (Marc Augé e outros), encenadores, pessoas do teatro (entre elas Isabel Alves Costa, na altura directora artística do Rivoli, que comigo colaborou na coordenação do evento), que há anos organizei no Porto, no Teatro Rivoli, e que foi inteiramente gravada (documento que ficou evidentemente naquela instituição, e de que não possuo cópia) com o objectivo de ser publicada nos «Cadernos» da mesma. Factores evidentemente alheios à minha vontade e de IAC levaram a que até hoje essa publicação não tenha visto a luz do dia, o que é de lamentar, dada a qualidade dos debates então produzidos e onde, julgo, pela primeira vez em Portugal este assunto foi debatido de forma inteiramente interdisciplinar, por um amplo painel de pessoas, a quem peço desculpa por não mencionar exaustivamente aqui, nesta simples nota.

V., a propósito, V. O. Jorge (2005), *The past on stage*, *Journal of Iberian Archaeology*, vol. 7, pp. 235-243.

- (3) Muitas vezes uma pessoa como eu «sente-se entre a espada e a parede», não podendo nem querendo negar um convite à participação em certos eventos, onde quer ir sobretudo apreender. Essa é a minha principal motivação para, quando me convidam, aceitar. Não tendo dificuldades de expressão oral, a apresentação durante o encontro em geral «corre bem»; o problema é depois a (mais ou menos) dolorosa preparação do texto, que se torna uma obrigação moral (acho lamentável andar de conferência em conferência sem nunca publicar as respectivas comunicações, pois o que é importante é o que fica escrito). Esse problema no meu caso resulta menos de dificuldade de escrita (...) e mais da falta de tempo para, com calma, aprofundar os assuntos, ou plasmar nessa escrita a «profundidade» (preferia chamar-lhe densidade) que já pude alcançar. Se é verdade que a calma total leva à inacção, e que é sempre sob stress que produzimos seja o que for de minimamente válido (a tal relação tensional com as coisas, os textos, as pessoas), também é certo que hoje em dia somos sujeitos a um ritmo que é inumano, ou seja, que não permite atingir os patamares de qualidade em que os vários «pólos» temáticos se uniriam, não ao nível da metáfora fácil, mas no plano, se quisermos, de uma metafórica mais criativa e prometedora de desenvolvimentos ulteriores, para o próprio e para os outros. Trata-se de um trabalho de descarte de banalidades que, em qualquer de nós, embutidos que estamos na lógica quotidiana, são as primeiras coisas que nos vêm à cabeça. Esse descarte, ou «descasque», implica tempo, que é justamente o que não temos.

- (4) Agradeço à Dra. Alexandra Silva (FLUP) algumas sugestões bibliográficas. Faltam aqui muitos autores, alguns absolutamente clássicos ou essenciais, que tenho ainda de reler ou mesmo de começar atentamente a ler, como Julia Kristeva, Patrick Campbell, Sue-Ellen Case, Elin Diamond, Jill Dolan, Josette Féral, Lynda Hart, Peggy Phelan, etc. O «peso da arqueologia» e da vida universitária (desde 1982, apenas usufruí de uma sabática em 1993/94) não me têm deixado prosseguir um caminho que, se o conseguir ainda atingir, talvez possa vir a útil à arqueologia e à sua docência...

Aproveitei também para manifestar o meu reconhecimento à Prof.^a Cristina Marinho (FLUP) pela organização deste excelente Colóquio Internacional e à minha amiga Prof.^a Glória Teixeira (FDUP) a sugestão para participar nele, o que significou para mim um grande enriquecimento.

«Estatuto sócio-profissional dos actores. Uma análise Prospectiva»

Rute Teixeira Pedro
Universidade do Porto

Conferência sobre o Estatuto Profissional dos Actores integrada no ciclo de Conferências organizado pelo Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto (CETUP) - *Reitoria da Universidade do Porto, Dia 22 de Fevereiro de 2007, 18 horas.*

Depois da magnífica intervenção da Senhora Doutora Regina Redinha em que se identificaram os problemas maiores colocados pela regulamentação deste sector de actividade e se apontaram linhas-mestras de intervenção, considerando os dados fornecidos pelo direito comparado, cumpre-me fazer uma análise prospectiva do estatuto sócio-profissional daqueles que se dedicam profissionalmente às artes do espectáculo.

O papel que me coube foi de antecipar ou fornecer uma pré-visão do diploma que se antevê venha a surgir em breve. A minha prospecção, olhando para o futuro, para o direito a constituir, baseou-se em pontos de apoio existentes no presente. Esta intervenção está, então, balizada pelos projectos de diploma cujo conteúdo já é conhecido. Falo:

– por um lado do Projecto de lei apresentado por deputados do Partido Comunista (Projecto de lei n.º 324/X) que define o regime sócio-profissional aplicável aos trabalhadores das artes do espectáculo e do audiovisual e que deu entrada na Assembleia da República no dia 19 de Outubro de 2006, tendo sido colocado em discussão pública no dia 13 de Novembro do ano passado;

– por outro lado o Projecto de lei do Bloco de Esquerda que estabelece «o regime laboral e social dos profissionais das artes do espectáculo e do audiovisual». Este projecto, apesar de concluído, ainda não foi entregue na Assembleia da República.

Não poderei, ainda, falar da proposta da lei que o governo irá apresentar, em breve, na Assembleia da República sobre o «Estatuto do Artista». Apesar do anúncio da Ministra da Cultura, no passado dia 9 de Fevereiro, em sessão de debate sobre o sector, precisamente na Assembleia da República, de que tal proposta se encontrava concluída, até ao momento não temos conhecimento do seu conteúdo.

A nossa análise terá uma índole fundamentalmente exegética dos textos conhecidos. Não vou, por isso, discutir a questão prévia da necessidade e oportunidade da existência de um estatuto que regule o exercício profissional das artes do espectáculo, nem a conveniência de um diploma uno ou uma regulamentação diversificada para sub-sector de actividade neste domínio. Estas questões colocam-se a montante do ponto em que me posiciono. (Delas se ocupou já a Dr.^aRegina)

Vou, então, dar por assente a, tantas vezes, sublinhada desregulamentação jurídica das matérias laborais e sociais no âmbito das profissões ligadas às artes do espectáculo e do audiovisual, derivada da insuficiência e inadequação do quadro jurídico aplicável (*maxime* o Código de Trabalho – Lei n.º 99/2003 de 27 de Agosto, para além do magma matricial das directrizes constitucionais). Insuficiência e inadequação que as características típicas da actividade artística potenciam – falamos da descontinuidade/intermitência. Tal quadro redundava, num plano dos factos, na desprotecção dos trabalhadores deste sector, na desresponsabilização das entidades empregadoras e numa mais geral falta de reconhecimento e desvalorização profissional.

O cenário, pouco agradável, em que nos encontramos é, então, o seguinte: celebração de contratos de trabalho temporalmente limitados ao período de tempo necessário à preparação e à efectivação de produções concretas; quando não a mais frequente, celebração de contratos de prestação de serviços (que subjazem aos famosos e, na maioria das situações «falsos», recibos verdes), e que importam uma diminuição da densidade de protecção social conferida pelo enquadramento dos trabalhadores no regime dos trabalhadores independentes e um sistema gravoso e inadequado de contribuições.

É com este cenário em pano de fundo que se apresenta como urgente a previsão de um regime sócio-profissional específico para os profissionais das artes e do espectáculo. E um regime que contemple, em particular, soluções para os seguintes pontos problemáticos:

a) – a **natureza intermitente, descontínua** e em muitos casos **migratória** das actividades ligadas às artes do espectáculo e do audiovisual, que importa, por um lado uma **noção específica de tempo** que deverá abranger, não só a preparação e concretização de um projecto particular (os seus ensaios e apresentação ao público), mas também os períodos de formação, procura e gestação de novas produções, a sua experimentação e pesquisa; importa por outro uma **irregularidade e variabilidade da carga temporal de ocupação do profissional** acompanhada de uma efemeridade dos projectos em que se encontram envolvidos (assim a períodos de intenso trabalho sucedem-se outros de reduzida actividade).

b) – a **falta de qualificação** ou pelo menos inexistência de uma certificação profissional;

c) – a necessidade de promoção de uma **formação actualizadora** (reciclagem) sem quebrar na inserção profissional-laboral;

d) – o **desgaste rápido** que certas actividades importam, causando um envelhecimento profissional precoce;

e) – os **riscos** inerentes a certas produções;

f) – a **precariedade** laboral e a desprotecção no **desemprego**;

Assim, um estatuto sócio-profissional generalista, no sentido de dirigido a um universo amplo e heterogéneo de profissionais deveria incluir **normas que disciplinem**:

- a celebração do contrato de trabalho e a conformação da relação laboral (carga horária, descanso obrigatório e compensatório);
- acesso à profissão – qualificação profissional e sua certificação
- os acidentes de trabalho (direito a seguro);
- a possibilidade de acesso antecipado à reforma;
- o regime de protecção social – regras de enquadramento, de acesso a prestações sociais (nomeadamente ao subsídio de desemprego e à possibilidade de reforma antecipada);
- e eventualmente, a carga fiscal, desagravando-a;

Um regime apropriado e que versasse estas temáticas contribuiria para o acréscimo de número, mas sobretudo de qualificação de profissionais, um fortalecimento de um tecido cultural, com a consequente diversificação e melhoria da qualidade da oferta.

Os projectos conhecidos apresentam um **objecto** em larga medida consonante com o que fica dito.¹ Definem regras sobre contratação e relações laborais, acesso à profissão e qualificação profissional, regime de segurança social e protecção no desemprego, relativamente às actividades profissionais das Artes do Espectáculo e do Audiovisual.

No que concerne ao **âmbito subjectivo**, ambos os projectos se enquadram numa linha omnicomprensiva, aglutinando, por um lado, na sua previsão, uma ampla variedade de actividades relacionadas com as artes do espectáculo e do audiovisual e, por outro lado, abrangendo profissionais e estagiários.

¹ «Definição de regras sobre contratação, qualificação profissional, regime de segurança social e protecção no desemprego» – artº 1º BE Regime laboral e social dos profissionais das Artes do Espectáculo e do Audiovisual

«Acesso, certificação e qualificação profissional, relações laborais e protecção social (artº 1º PPC)

Assim, começando pelo âmbito material, ambos os projectos são generalistas, aplicando-se às várias profissões, seja de natureza artística, seja de natureza técnica ou técnico-artística. Abrangem-se, assim, os actores, os bailarinos, os músicos, os artistas circenses e o pessoal técnico, ... Tem, por isso, uma capacidade expansiva permitindo a inclusão dos variados profissionais das diversas áreas do espectáculo e do audiovisual – teatro, dança, cinema, televisão, novo circo, teatro de rua, ... – que é um sector em expansão e diversificação.²

O projecto do Bloco de Esquerda exige apenas que «profissões artísticas e técnicas das artes do espectáculo e do audiovisual» constituam «modalidades de trabalho organizadas no tempo e no espaço de acordo com a elaboração e produção artística e a representação pública dos espectáculos» (art.º 2.º). O projecto do Partido Comunista alarga, pelo menos aparentemente, o âmbito, ao considerar ao lado das profissões artísticas e técnicas e as de mediação das artes do espectáculo e do audiovisual» (art.º 3.º PPC). E põe a tónica, não só na organização profissional, mas também no desnível relacional traduzido subordinação do trabalhador face à entidade empregadora. De qualquer modo, inclui, depois, as profissões que se caracterizem por regimes de trabalho independente, desde que *in concreto* «se encontrem inseridas numa estrutura organizacional» e se caracterizem pela dependência económica do prestador do trabalho face à entidade empregadora» (art.º 3.º, n.º 2).

Dada a assinalada natureza multiforme das actividades artísticas, seja no âmbito artes do espectáculo ou do audiovisual, um ponto que, aqui, pode ganhar foros de capital importância é a definição do que seja um espectáculo, o audiovisual³, para evitar ou atenuar dúvidas sobre a inclusão

² Art.º 2.º BE «profissões artísticas e técnicas das artes do espectáculo e do audiovisual que constituam modalidades de trabalho organizadas no tempo e no espaço de acordo com a elaboração e produção artística e a representação pública dos espectáculos».

Art.º 3.º PPC: «profissões artísticas, técnico-artísticas e de mediação das artes do espectáculo e do audiovisual». Alarga, pelo menos aparentemente. E põe a tónica, não só na organização, mas também na subordinação. De qualquer modo depois vem incluir as profissões que se caracterizem por regimes de trabalho independente, desde que *in concreto* «se encontrem inseridas numa estrutura organizacional» e se caracterizem pela dependência económica do prestador do trabalho face à entidade empregadora» (art.º 3.º, n.º 2).

³ O projecto do Partido Comunista contém várias definições de: a) espectáculo: «toda a representação publicação de manifestações artísticas destinadas à fruição pelo público de actividades ligadas à criação, execução e interpretação, que envolva uma ou várias áreas artísticas e a actuação de intérpretes «ao vivo» em espaços físicos tecnicamente preparados para a especificidade de cada produção»); b) audiovisual: «todo o produto de comunicação expresso com a utilização conjunta de componentes visuais e sonoros que envolva uma ou várias áreas artísticas ligadas à criação, execução e interpretação e que

de actividades inovadoras. O projecto do Partido Comunista contém definições de ambos os termos, assim profissões de natureza estritamente artística, profissões de natureza técnico-artística e profissões de mediação.

No que concerne ao âmbito pessoal, parece dever abranger-se os «profissionais das artes do espectáculo e do audiovisual» e estagiários (art.º 3.º, n.º 1 BE e art.º 4.º, n.º 1 PPC). Os Estagiários serão os «indivíduos que trabalhem em estado inicial de carreira» (art.º 3.º, n.º 3 PBE), portanto «todos os que exerçam profissão no âmbito das artes do espectáculo sem que se cumpram os requisitos previstos para o acesso à profissão. (art.º 6.º PPC).

Importante é, então, determinar o que são profissionais. Ora, profissionais são, nas palavras adoptadas no art.º 3.º, n.º 2 PBE, «artistas, intérpretes ou executantes, que se dediquem ao exercício de uma actividade ligada às artes do espectáculo e do audiovisual e da qual dependa a sua subsistência» (art.º 3.º, n.º 2 PBE). Esta dedicação não é caracterizada. Deverá ser, parece, uma dedicação exclusiva ou predominante do tempo ao exercício da referida, como se refere no Projecto do partido Comunista. Mas a verdade é que, neste projecto, em vez de se exigir uma cumulação daqueles dois requisitos (dedicação e dependência económica), prevê-se uma alternativa: ou dedicação exclusiva ou predominante ou da dependência em termos de subsistência. (art.º 4.º, n.º 2 PPC).⁴

Para facilitar a tarefa de dilucidação de dúvidas, elencam-se índices de «profissionalismo» (art.º 5.º), *i.e.*, situações fácticas que fazem presumir a qualidade de profissional (art.º 4.º PBE). Numa outra faceta, constituem exigências de acesso à profissão. Agrupam-se em dois núcleos, um assente na formação universitária ou noutra habilitação profissional («Detentores de diploma de curso superior ou curso profissional habilitantes para o exercício de profissão no âmbito das artes do espectáculo que sejam oficialmente reconhecidos ou certificados nos termos aplicáveis aos respectivos graus

seja destinado à fruição pelo público através de cinema, vídeo, televisão, rádio ou multimédia»; c) profissões de natureza estritamente artística: «profissões ligadas à criação, execução e interpretação de obras; d) profissões de natureza técnico-artística»: «profissões ligadas aos materiais, equipamentos e processos criativos»; e) profissões de mediação: «profissões relacionadas com a organização, a gestão e a venda de bens e serviços, com a valorização, divulgação e classificação das obras e dos artistas, bem como com a pedagogia das artes e a animação cultural e urbana».

⁴ «A presente lei aplica-se aos trabalhadores que se encontrem em regime de contrato individual de trabalho, sem prejuízo de regime mais favorável, decorrente de lei ou instrumento colectivo de trabalho». (art.º 4.º, n.º 3).

de ensino ou de formação»⁵), o outro baseia-se no exercício ou prática profissional durante um intervalo temporal alargado. O projecto do BE exige um período de «tempo superior a 2 anos consecutivos ou intercalados (possibilidade de redução através de negociação colectiva). O projecto do PC basta-se com o exercício da actividade de forma exclusiva ou predominante ou com dependência para efeitos de subsistência «por mais de um ano», ainda que não no ano anterior; ou exercício profissional «por um período mínimo de 240 dias no último ano». (art.º 5.º b) e c) PPC).

A aquisição da qualidade de «profissional das artes do espectáculo e do audiovisual», para além da reunião das condições substanciais referidas, pressupõe **inscrição num registo específico no Ministério do Trabalho**, mediante a apresentação de documentos comprovativos da habilitação profissional ou do exercício profissional (diploma, contrato de trabalho ou outro meio de prova do exercício profissional, art.º 8.º PPC e art.º 9.º PBE).⁶

Como forma de concretização da aplicação das regras relativas à qualificação profissional, prevê-se no PL-BE, à semelhança do consagrado no art.º 385.º do C. de Trabalho uma obrigação (*post* contratual) de a entidade empregadora entregar ao trabalhador documento em que se declare o tempo em que trabalhou para si, as funções desempenhadas e o total das remunerações auferidas (art.º 10.º). Este documento será relevante, também, para o acesso a certas prestações sociais, nomeadamente ao subsídio de desemprego, dado tratar-se de um documento comprovativo da situação de desemprego.

Noutro domínio, mas para garantir uma certa densidade de profissionais na concretização dos projectos no domínio das artes do espectáculo e do audiovisual, prevê-se, como regra para a **organização de produções de natureza profissional**, a necessidade de observância, para todas as profissões envolvidas, de uma percentagem mínima de profissionais relativamente ao número total de trabalhadores de cada uma das profissões envolvidas. 80%, segundo o art.º 8.º do PJ-BE; 70%, à luz do art.º 7.º PPC. Ressalvam-se apenas as situações em que «a natureza da produção» (PL-PC), a «natureza do projecto» (PL-BE) não permita respeitar aquela exigência. Em tais casos é possível o recurso a não profissionais. O PBE exige que se enderece requerimento ao Ministério do Trabalho para obtenção de autorização excepcional. O PPC encara como uma faculdade da entidade promotora

⁵ No PL-BE a presunção de que são profissionais só se aplica aos detentores de diploma de curso superior ou curso profissional habilitante «desde que com estágio».

⁶ O PBE refere exercício remunerado? Razão de ser?

de espectáculo e conteúdos audiovisuais, impondo apenas o dever de fundamentação, face ao Ministério do trabalho, do seu uso.

Para permitir o controlo do respeito pela referida imposição prevê-se uma obrigação de envio, por parte das entidades promotoras de espectáculo e conteúdos audiovisuais de natureza profissional, ao Ministério do Trabalho (e da solidariedade) uma relação de todos os trabalhadores envolvidos em cada produção, juntando cópia dos respectivos contratos de trabalho (art.º 7.º, n.º 3 PPC e art.º 8.º, n.º 2 PBE).

Um outro ponto central num qualquer estatuto profissional nas áreas consideradas é o da disciplina a aplicar à **Celebração do Contrato**, à luz do objectivo primacial de promover o contrato de trabalho tipo contratual regra no sector das artes do espectáculo e do audiovisual.

Ora, prevê-se, desde logo, um desvio à regra geral da consensualidade e da falta de exigência de formalismo (art.º 102.º do Código de Trabalho). Impõe-se a redução a escrito, qualquer que seja a modalidade do Contrato de trabalho. Tratar-se-á de mais uma situação em que há uma exigência de forma especial, a juntar às elencadas no art.º 103.º do Código de Trabalho.⁷ O projecto de lei do BE apresenta a especificidade de prever a existência, para o efeito, de um modelo a definir por Portaria do Ministério do Trabalho, a ser preenchido em triplicado, destinando-se um dos exemplares ao trabalhador, outro à entidade empregadora e outra ao Ministério do Trabalho (art.º 5.º, n.º 1 e 3 PBE)

De qualquer modo, tal como já decorre da aplicação de regras previstas para uma miríade de outras situações no domínio laboral, e atento o intuito de protecção do trabalhador, em vez de se cominar a nulidade do contrato (art.º 220.º do Código Civil), prevê-se que a inobservância da forma não afecte a validade do contrato, mas tão-só a aplicação do regime comum, *in casu* o contrato de trabalho com profissionais da arte e do espectáculo sem termo (art.º 5, n.º 5)

Por outro lado, é esta ideia de favorecimento da celebração do contrato que justifica a previsão de uma presunção da existência de contrato de trabalho, independentemente da forma (art.º 5.º, n.º 4 PBE e art.º 9.º PPC). Na verdade, e dado que cabe, em regra, ao trabalhador, para invocar direitos inerentes à sua qualidade de trabalhador, provar os elementos constitutivos do contrato de trabalho, há uma preocupação de aligeirar esta tarefa – carregada de dificuldade – presumindo-se a existência de contrato de trabalho se se verificarem (*rectius*, provarem) certos factos-indícios.

⁷ Reafirmada por exemplo quanto aos contratos de trabalho em que se apõe condição ou termo suspensivo, 127.º, e ao termo resolutivo, no art.º 129.º

São eles «inserção na estrutura organizativa e dependência económica face à entidade promotora do espectáculo ou evento» (art.º 5.º, n.º 4 PBE e art.º 9.º PPC).

Esta formulação dos factos que servem de base à presunção é muito próxima da que consta do art.º 12.º do Código de Trabalho, com a nova redacção dada pelo art.º 1.º da Lei 9/2006, de 20 de Março. Há, aliás, uma coincidência quanto aos índices da primeira parte do artigo do Contrato de Trabalho, não se reproduzindo os que aparecem na segunda parte do preceito. A subordinação económica e a integração na estrutura empresarial (importância da actividade do profissional para o desenvolvimentos dos objectivos da entidade empregadora) aparecem como indícios protagonistas. Prescinde-se, para fazer funcionar a presunção, da prova dos elementos constitutivos do contrato de trabalho (subordinação jurídica, desenvolvimento de uma actividade remunerada). Trata-se, é claro, de uma presunção legal que seguirá, naturalmente, o regime do n.º 2 do art.º 350.º.

Dada a frequência da celebração de **contrato com termo certo ou incerto** e dada a insegurança laboral que os mesmos envolvem, um estatuto a constituir deve conter normas sobre esta modalidade de contratação. Atendendo a que a aposição de termo importa a já assinalada precariedade laboral, só é admitida quando esteja em causa o «exercício de trabalho temporário, descontínuo e intermitente» (art.º 5.º, 2 PLBE). Deve tratar-se, então, de uma actividade a desenvolver num período de tempo limitado e fragmentado.⁸

O que é se deve entender por temporário? A natureza da actividade não colocará dificuldades de monta. No entanto, decorrerá da aplicação da regra especial para a celebração sucessiva de contratos, que deve tratar-se de um intervalo de tempo inferior a 2 anos.

Similarmente às regras previstas no Código de Trabalho (no art.º 131.º, n.º 1 e) para os contratos com termo resolutivo), prevê-se que em caso de aposição de termo, seja certo seja incerto, devem ser indicados por escrito os motivos que o justificam (art.º 5.º, n.º 1 PBE). Não temos, no entanto, aqui qualquer elenco, seja exemplificativo seja taxativo, de possíveis motivos. Não é, no entanto, reproduzida a exigência geral de um grau significativo de motivação, nos termos do n.º 3 do art.º 131.º em que se requer «uma menção expressa dos factos que integram» o motivo justificativo.

⁸ Regra geral: art.º 129.º (para termo resolutivo em geral: cláusula geral e enumeração exemplificativa) e art.º 143.º (para o termo resolutivo, enumeração taxativa?) do Código de Trabalho.

A preterição desta (como a de outras formalidades) importará a ineficácia da cláusula acessória e a conversão automática do contrato em contrato sem termo (art.º 5.º, n.º 5 PBE) – tal como art.º 131.º, 1 e) e 4 do Código de Trabalho. Novamente é uma manifestação do princípio de tratamento mais favorável concedido ao trabalhador e uma forma de reagir ao desequilíbrio prestacional.

Como decorreria já do art.º 144.º do Código de Trabalho, prevê-se que, também neste âmbito, o contrato com termo incerto dure por todo o tempo necessário para a conclusão da actividade, tarefa ou projecto, cuja execução justifica a celebração do contrato. A duração do programa negocial adequa-se, então, à finalidade que motivou a celebração do contrato.

Se se tratar de um termo certo, o contrato durará pelo prazo acordado (como regra do art.º 139.º, 1) – tal como no regime geral do contrato de trabalho não se prevê a necessidade de coincidência entre a duração do contrato e a extensão do fundamento de facto da contratação. Prevê-se a possibilidade de renovação. No entanto, para evitar perpetuação de situação precária propõe-se um ao limite máximo de 2 anos, a partir do que será considerado como contrato de trabalho sem termo (art.º 6.º PBE).⁹ Apesar desta cominação para a situação em que se excede o limite máximo ser equivalente à prevista no art.º 141.º do Código de Trabalho, neste ponto prevêem-se vários desvios ao regime regra: 1) a duração máxima é de dois anos, muito aquém do limite máximo vigente na disciplina do Código de trabalho;¹⁰ 2) Não se estabelece limite ao número de renovações, desde que não se ultrapassem os dois anos (Não há, portanto, limite disjuntivo – duração máxima ou número de renovações).

No diploma projectado, prevê-se a consagração, como princípio geral, o da admissibilidade da celebração sucessiva de contratos de trabalho a termo. É a natureza específica das actividades consideradas que justificará o desvio ao regime regra da inadmissibilidade de contratos sucessivos (art.º 132.º, n.º 1 do Código de Trabalho). De qualquer modo, para evitar a precarização injustificada de uma relação jurídica,¹¹ ressalva-se apenas a

⁹ O projecto do BE em análise, tal como Código de Trabalho, mas não é conversão, dado que se trata de nulidade da cláusula acessória (regra geral é de três anos com possibilidade de mais uma renovação, num máximo de seis).

¹⁰ Há aqui a aplicação de prazos máximos previstos para as situações de lançamento de uma nova actividade de duração incerta e contratação de trabalhadores à procura do primeiro emprego ou desempregados de longa duração ou outras situações de política de emprego.

¹¹ É mais um filtro de protecção a juntar ao da exigência de um fundamento legal e ao da formalização.

situação de os contratos sucessivos se destinarem ao exercício das mesmas funções ou à satisfação das mesmas necessidades permanentes. Quando tal se verifique há conversão (impositiva) automática em contrato sem termo (art.º 7.º PBE).¹² Como a relação deve ser tratada como uma só, sem termo, aproveita-se a antiguidade adquirida por força dos «aparentemente» vários vínculos contando para esse efeito todo o tempo decorrido desde o início do primeiro contrato de trabalho.

A norma proposta não cobre, no entanto, a totalidade da protecção conferida pelo Código de Trabalho¹³. A que se deve a não reprodução, nomeadamente da referência à celebração de um contrato sucessivo com outra pessoa, para desempenhar o mesmo trabalho? Porque não se exige um período de quarentena? Porque se aplica a regra geral de proibição da contratação imediata, prevista no Código de Trabalho? Ou, porque se admite tal contratação, o que decorrerá da natureza *intuitus personae* da maioria das prestações?

Para flexibilizar a **organização do tempo de trabalho**, não há a fixação de um limite diário de duração, nem sequer limite máximo concreto por semana. Admite-se, no domínio das artes do espectáculo e do audiovisual, a variação da duração diária e semanal, permitindo a conformação da duração e da organização do tempo de trabalho afeiçãoando-a à natureza específica da produção em causa, desde que se respeite o limite máximo das 40 horas semanais de duração média de trabalho. Toma por referência a regra geral do art.º 163.º do Código de Trabalho. (podendo estabelecer-se uma fasquia média mais favorável através de contratos de trabalho – art.º 10.º PPC – ou através dos instrumentos de regulamentação colectiva de trabalho – art.º 11.º, n.º 1 PBE)

Trata-se de um regime tipo de adaptabilidade «do período normal de trabalho», que se traduz no cálculo do tempo de trabalho em termos médios num período pré-determinado. Procura-se adaptar às necessidades das produções e projectos, permitindo que se doseie a disponibilidade e o trabalho exigidos aos trabalhadores em função do «interesse produtivo», *i.e.*, do interesse daquela produção artística. Mas nestes projectos de estatuto não é fixado um período de referência (intervalo de tempo durante o qual é apurada a duração média dos períodos normais de trabalho). Por outro

¹² Para além da reacção contra-ordenacional excepcionalmente gravosa (art.º 22.º, 1) (Nos termos gerais, contra-ordenação laboral grave – art.º 655.º, 2).

¹³ Regra geral: art.º 130.º, n.º 2 (utilização fora da área recortada pelo legislador), e art.º 132.º, n.º 3 (celebração sucessiva de vários contratos com termo) do Código de Trabalho.

lado, não se prevêem limites máximos de tempo de trabalho a prestar.¹⁴ Pode trabalhar-se 18 horas num dia, por exemplo, se não se exceder a média? Ou 70 por semana?¹⁵ ¹⁶

E como se conta o tempo? Prevê-se a obrigação de contabilizar a duração dos ensaios, preparação de eventos e dos intervalos de descanso. O art.º 155.º do Código de trabalho, com o conceito normativo que perfilha ao abranger o tempo em que se realiza a prestação, qualquer que seja a configuração (multiforme) que vai apresentando, a disponibilidade para o efeito e o da interrupção da prestação, possibilitaria uma interpretação idêntica, mas o art.º 11.º, n.º 3 PBE tem o mérito inequívoco de clarificá-lo.

Para além da constituição e conformação da relação laboral, outro ponto problemático a merecer atenção nestes projectos de estatuto é o da protecção conferida pela **Segurança Social**. Aí se prevê que os profissionais e os estagiários, desde que auferam remuneração, independentemente do seu vínculo laboral, são obrigatoriamente abrangidos pelo regime da segurança social dos trabalhadores por conta de outrem, beneficiando do direito a prestações sociais, com as adaptações previstas no projecto de diploma (art.º 12.º PL – PBE). Resultaria do art.º 27.º da Lei de Bases da Segurança Social¹⁷.

Antes da referência ao regime da relação jurídica fundamental, que é a relação jurídica prestacional, relativa à protecção social garantida, regulam-se apenas as relações jurídicas preliminares ou introdutórias, de vinculação (de ligação jurídica dos interessados ao sistema de segurança social) e de contribuição (assegura o financiamento e proporciona o registo das remunerações a favor dos beneficiários).

Quanto à relação inicial instrumental de vinculação (criação de um elo jurídico estável entre as pessoas e o sistema de segurança social, mediante identificação pessoal e inscrição, uma espécie de afiliação ou registo) que permite identificar os titulares do direito à segurança social e os sujeitos da obrigação contributiva (contribuintes), prevê-se o Dever de inscrição obrigatória dos profissionais das artes do espectáculo e do audiovisuais

¹⁴ Os do regime da adaptabilidade, quatro horas limite de acréscimo diário e de cinquenta para sessenta semanais?

¹⁵ Não se exige a previsão em instrumento de regulamentação colectiva (percebe-se), nem o acordo (duas fontes possíveis da adaptabilidade, Art.º 164.º do Código de Trabalho).

¹⁶ Obrigação de repouso por um período não inferior a 12 horas entre dois períodos de trabalho diário. (art.º 11.º, n.º 2 PBE). Regra geral: art.º 176.º Código de Trabalho (11 horas).

¹⁷ Referimo-nos à lei vigente aquando da elaboração dos projectos de diploma referidos: Lei n.º 32/2002, de 20 de Dezembro. Entretanto foi publicada a Lei 4/2007 de 16 de Janeiro, nova lei de bases da Segurança Social

e das respectivas entidades empregadoras no regime geral de segurança social (art.º 13.º, n.º 1 PL-BE). Assim, impõe-se a responsabilidade das entidades empregadoras pela inscrição dos seus trabalhadores no regime geral da segurança social dos trabalhadores por conta de outrem (art.º 13.º, n.º 2 PL-BE) e o dever de os trabalhadores comunicarem aos serviços respectivos da segurança social o início da sua actividade profissional ou a vinculação a uma nova entidade empregadora. (art.º 13.º, n.º 3 PL-BE). Aquela obrigação e esta responsabilidade da entidade empregadora pela inscrição dos trabalhadores ao seu serviço decorreria da aplicação do art.º 32.º da Lei de Bases, n.º 1 e 2 (obrigação de inscrição e responsabilidade).¹⁸

Por outro lado, a relação jurídica contributiva ou quotização (obrigação de pagamento periódico de um valor pecuniário determinado para o financiamento dos regimes e sistema de segurança social, e no correspondente direito da instituição de segurança social) é configurada, pelo menos no que concerne à titularidade (à vinculação), como uma Relação trilateral, já que existem dois devedores (o beneficiário e a entidade empregadora) face a um único credor (a instituição de segurança social). Prevê-se, então, o dever, por parte dos trabalhadores e das entidades empregadoras, de contribuição mensal para o financiamento do regime geral de segurança social dos trabalhadores por conta de outrem (art.º 14.º, n.º 1 PBE).¹⁹ A ideia de responsabilidade contributiva repartida (entre beneficiários e das entidades empregadoras) decorreria do art.º 45.º da Lei de Bases.²⁰

¹⁸ O acto de inscrição pressupõe o enquadramento legal de uma situação num regime por subsunção no universo abrangido pelo respectivo âmbito pessoal definido. Nestas situações está em causa uma situação económico-profissional concreta, *i.e.*, o exercício de uma actividade profissional por conta de outrem, sendo relevante, portanto, o acto de celebração de um contrato de trabalho. É o acto de inscrição que confere um direito potencial às prestações a concretizar, mediante a verificação de vários requisitos, através da verificação das eventualidades/contingências e da consequente relação prestacional. (a inscrição respeita apenas ao beneficiário) – susceptibilidade de exercício de um direito à protecção pela segurança social. Dá-lhe acesso à relação prestacional, à protecção. Operações de identificação pessoal, atribuição de um número nacional de beneficiário e determinação da data de inscrição. Este acto de vinculação do contribuinte (que não beneficiário) designa-se registo. Origina uma relação instrumental de contribuição.

¹⁹ A determinação da contribuição mensal opera-se pela aplicação das percentagens fixadas sobre as remunerações de acordo com o regime geral de segurança social aplicável aos trabalhadores por conta de outrem (art.º 14.º, n.º 2 PBE). As regras relativas às bases de incidência (salários de referência) e taxas de contribuição são aplicadas.

²⁰ À luz do princípio da contributividade (art.º 30.º da lei de bases), o sistema autofinancia-se através das contribuições que se relacionam sinalagmaticamente com o direito às prestações. Responsabilidade contributiva repartida entre trabalhador e entidade empregadora. Para além do fundamento inultrapassável do financiamento, o beneficiário assume uma responsabilidade contributiva ligada à protecção social de que vai ser destinatário

No que respeita ao regime de cumprimento (efectivação) da obrigação contributiva, atendendo à conexão entre a obrigação contributiva e a obrigação de pagamento das remunerações convencionadas (os valores contributivos saem dos valores salariais), consagra-se, à semelhança do que ocorre no regime geral da segurança social dos trabalhadores dependentes (art.º 47.º da lei de bases), e por razões similares (de economia e de maior garantia), um dever de entrega, por parte da entidade empregadora, nos serviços respectivos de segurança social, da sua contribuição e da contribuição dos seus trabalhadores que deve ser descontada do montante das respectivas remunerações (art.º 14.º, n.º 3 PBE).²¹

Quanto à protecção social garantida prevê-se que a atribuição das prestações do regime geral dos trabalhadores por conta de outrem aos profissionais das artes do espectáculo e do audiovisual depende do decurso de um prazo mínimo da garantia de contribuições ou situação equivalente prevista no projecto de diploma (art.º 15.º PBE). Como decorre do art.º 34.º da Lei de Bases.²²

No entanto, estabelecem-se regras mais favoráveis na aplicação desses critérios gerais. Por exemplo, no art.º 17.º PBE propõe-se que para efeito

(sinalagmática, associativa), a entidade empregadora assume-a num misto de cumprimento de solidariedade face aos trabalhadores de garantia de protecção contra os efeitos de certas contingências e de satisfação de interesses próprios objectivamente avaliados, de natureza económica e social, dadas as consequências ao nível de produtividade e estabilidade social dos trabalhadores.

²¹ A relação jurídica assume uma face bilateral. Valem aqui as razões gerais e que satisfazem convergentemente os interesses dos beneficiários e das instituições de segurança social: presunção de maior capacidade económica (solvência) da entidade empregadora que assim oferece mais garantias; ideia de simplificação administrativa (substituem-se vários actos isolados de pagamento individual por cada trabalhador por um acto da entidade empregadora). Prevê-se, por isso, nos termos gerais (art.º 47.º da Lei de Bases da Segurança Social), um dever de desconto da contribuição do trabalhador, que o onera a ele e à entidade empregadora, e de retenção na fonte dos valores devidos.

²² Consagração de um princípio geral que remete para ocorrências perfeitamente tipificadas na legislação nacional, contingências aptas a gerarem prejuízos, perdas económicas, por diminuição de rendimentos ou por aumento de encargos (e portanto diminuição de rendimentos disponíveis). Todos os profissionais das artes do espectáculo e do audiovisual, independentemente do seu vínculo laboral, têm direito à atribuição das prestações sociais, garantidas como direitos, nas eventualidades de a) doença; b) maternidade e paternidade e adopção; c) riscos profissionais; d) desemprego e) invalidez; f) velhice; g) morte; h) encargos familiares; i) pobreza, disfunção, marginalização e exclusão sociais; j) ausência e insuficiência de recursos económicos dos indivíduos e dos agregados familiares para satisfação das suas necessidades mínimas e para promoção da sua progressiva inserção social e profissional; l) outras situações previstas na lei. *

No n.º 2 do art.º 16.º PBE equipara-se, para os efeitos da lei em projecto, a união de facto ao casamento.

de acesso às prestações substitutivas de rendimento de trabalho no caso de contratação de trabalhadores em laboração temporária, descontínua e intermitente cujo termo do contrato seja inferior a 6 meses ou por tempo incerto, o prazo de garantia e o registo de remunerações sejam reduzidos em $\frac{1}{4}$. (n.º 2)²³

Quanto ao subsídio de desemprego, regulado no Decreto-lei 220/2006 de 3 de Novembro²⁴, apesar de não se incluir qualquer desvio quanto aos requisitos gerais²⁵, prevêm-se regras especiais relativamente aos prazos de garantia para a atribuição do subsídio de desemprego – decurso de um certo período mínimo, mais ou menos longo, de registos de remunerações – (n.º 1) e períodos de concessão de subsídio de desemprego (n.º 2 e n.º 4 – este último prevê maiores períodos de concessão para beneficiários com mais de 45 anos.)²⁶ – art.º 12.º do PPC e o art.º 18.º do PPC.²⁷

O PBE exige 450 dias e o PPC 540 dias de trabalho por conta de outrem, com o correspondente registo de remunerações (transcrição dos valores dos salários dos beneficiários), num período de 24 meses imediatamente anterior à data de desemprego. Quanto à outra situação é comum a exigência de 120 dias de trabalho por conta de outrem com o correspondente registo de remunerações num período de 12 meses imediatamente anterior à data de desemprego.

No art.º 17.º PBE, quanto às prestações substitutivas de rendimentos de trabalho, consagra-se como critério fundamental para determinação do seu montante o nível de rendimentos e período de contribuição.

²³ Quanto às prestações substitutivas de rendimentos de trabalho, consagra-se como critério fundamental para determinação do seu montante o nível de rendimentos e período de contribuição. (n.º 1).

²⁴ Prevê-se medidas que ocorrem à eventualidade, à situação de «inexistência total e involuntária de emprego do beneficiário com capacidade e disponibilidade para o trabalho, inscrito para emprego no centro de emprego» (art.º 2, 1).

²⁵ De tripla natureza: requisito positivo (prévia existência de um vínculo jurídico-laboral), seguido de um requisito negativo (o não exercício de actividade profissional) em concomitância com outro requisito positivo (estar disponível para o trabalho e em busca de novo emprego).

²⁶ Ver períodos de concessão do subsídio de desemprego: 12 meses para os beneficiários com idade inferior a 30 anos; 18 meses para os beneficiários com idade igual ou superior a 30 anos e inferior a 40 anos; 24 meses para os beneficiários com idade igual ou superior a 40 anos e inferior a 45 anos; 30 meses para os beneficiários com idade igual ou superior a 45 anos.

²⁷ Art.º 22 do Decreto-lei 220/2006 de 3 de Novembro – quando o período de referência são 12 meses imediatamente inferiores o prazo de garantia previsto é menor. As regras idênticas, quanto à concessão do subsídio social de desemprego subsequentemente ao subsídio de desemprego (art.º 18.º, n.º 5) Correspondentes ao art.º 38.º do Decreto-lei 220/2006 de 3 de Novembro.

Quanto às situações que importam um desgaste rápido, elas são contempladas nestes projectos a dois níveis: quanto ao acesso às Pensões de velhice e invalidez com uma remissão para legislação própria no que concerne à consagração das condições de acesso antecipado a pensões de velhice e de invalidez, tendo em conta «profissões artísticas particularmente penosas e de desgaste rápido» (art.º 17.º, n.º 3 PBE)²⁸ e no que respeita à consagração de um **Regime especial de reconversão profissional**. Prevê-se que no final de carreira aos profissionais das artes e do espectáculo e do audiovisual que exerça a profissão, reconhecida como de desgaste rápido, por um período não inferior a 15 anos, se reconheça a equivalência a licenciatura nas Artes do Espectáculo e do Audiovisual, permitindo a leccionação. Nos ensinos básico e secundário nas condições a definir em Portaria. No ensino superior desde que complementada com formação pedagógica adequada ao grau de ensino respectivo a obter através da frequência de cursos adequados e reconhecidos. (art.º 23.º PBE).

Uma última palavra para a questão dos Acidentes de trabalho e doenças profissionais. O PBE, para além de (re)afirmar, no seu art.º 19.º, a aplicação aos profissionais da arte do espectáculo e do audiovisual da legislação geral e complementar sobre acidentes de trabalho e doenças profissionais, apenas prevê, ao arrepio do regime geral (Art.º 33.º da Lei 100/97 de 13 de Setembro e regulamentada pelo Decreto-lei 143/99 de 20 de Abril, no que aqui interessa art.º 56.º a 58.º), que a remissão da pensão devida por acidentes de trabalho ou doença profissional constitui em todos os casos uma faculdade do trabalhador (art.º 20.º).²⁹ Talvez para possibilitar aplicação criativa.³⁰

²⁸ O fenómeno de envelhecimento precoce (senectude, no caso velhice por desgaste físico) dará origem como efeito específico deste risco social que se traduz na concessão de pensões antecipadas, ie, antes da idade normal para o efeito legalmente estabelecida. A definição das profissões particularmente penosas e de desgaste rápido importa dificuldades e tem sido concretizada em diplomas próprios para situações desse tipo (piloto de aviação civil, ...)

²⁹ Só em determinados casos e verificados certos pressupostos existe essa possibilidade (com autorização do tribunal – remissão parcial em caso de incapacidade igual ou superior a 30%, desde que a pensão sobranse seja igual ou superior a 50 do valor da remuneração mínima mensal garantida mais elevada) ou essa imposição (reduzido montante ou incapacidade parcial permanente inferior a 30).

³⁰ Para além da aplicação do regime das contra-ordenações no âmbito dos regimes de segurança social, prevê-se o regime de contra-ordenações por violação de normas respeitantes ao contrato de trabalho, sua celebração, duração, sucessão, regras de contratação de profissionais, obrigatoriedade de emissão da declaração de trabalho na cessação do contrato e da inscrição obrigatória no regime geral de segurança social (art.º 22.º PBE)

Breves, brevíssimas palavras para esboçar uma espécie de conclusão que a natureza do trabalho permite extrair:

– Muitas das normas resultam da reprodução do regime geral.³¹ Uma ideia de estatuto para além da criação de um regime diverso do geral para se acomodar às especificidades visa cumprir um objectivo de enquadramento jurídico, de concentração e sistematização, até para alcançar um nível adequado de eficiência informativa e pedagógica. A repetição servirá propósitos de adequar o ser ao dever-ser.

– Revela-se, no entanto, necessária, desde logo, uma melhoria em termos de técnica legislativa. A reprodução em muitos casos é deficiente, em termos sistemáticos e de redacção. Amalgama vários regimes num único preceito, prejudicando a clareza e a própria construção da disciplina que, assim, fica em muitos casos imperfeita.

– Por outro lado, haverá outras matérias a tratar e que ficaram esquecidas, como sejam a questão dos riscos envolvidos em certas produções e a necessidade de garantia de cobertura dos danos que se venham a concretizar, ou por outro lado a questão fiscal, que nos projectos conhecidos é omitida.

Porto, 22 de Fevereiro de 2007

Rute Teixeira Pedro

Art.º 13.º PPC direito subsidiário: legislação geral sobre as relações naturais e diplomas que regulamentam a concessão do subsídio de desemprego e demais prestações do sistema de segurança social.

O art.º 11.º do Código de Trabalho prevê que aos contratos de trabalho com regime especial se apliquem as regras gerais do código que não sejam incompatíveis com a especificidade desses contratos.

O art.º 24.º PBE revoga o Decreto-lei 328/93 de 25 de Setembro, com a redacção que lhe foi dada pelo Decreto-lei 240/96 de 14 de Dezembro, no que respeita às situações abrangidas por este diploma, excepto aquelas das quais resulta um tratamento global mais favorável para o trabalhador.

³¹ **Retribuição:** O PPC dedica um artigo (art.º 11.º) a esta temática. Considera retribuição tudo aquilo que o trabalhador tem direito como contrapartida do seu trabalho. (n.º1), incluindo a retribuição feita, directa ou indirectamente, em dinheiro e em espécie (n.º 2). Presume, no n.º 3, que é retribuição «toda e qualquer prestação da entidade patronal ao trabalhador».

Art.º 249.º do Código de Trabalho. Para sujeitar ao regime tutelar consagrado para o direito de crédito ao salário.

A Reforma do Espaço Cénico no século XX*

João Mendes Ribeiro
Universidade de Coimbra

Segundo John Rockwell, a maior parte das inovações teatrais dos últimos cem anos pode manifestar-se, essencialmente, em dois campos: o visionário-místico e o naturalismo-sociológico. A partir do século XIX, a dramaturgia desenvolveu-se, essencialmente, em paralelo com a novela burguesa e evoluiu no sentido de um «naturalismo progressivo». O Teatro Épico, assim como o activismo político (agit-prop), representam o deslance mais recente dessa evolução. Em oposição a este movimento, está o visionário-místico preconizado por Richard Wagner e a sua escola. O principal contributo teórico de Wagner é a noção de «Gesamtkunstwerk», ou seja, obra de arte total. Este conceito significa a união das artes, considerando que cada uma delas, individualmente, não é auto-suficiente. As concepções referentes ao seu trabalho definem-se em estreita correlação com o seu ideal social e político. Nos seus textos teóricos, Wagner propõe a noção de síntese das artes: o que define o drama, a arte total, é a união da música, da mímica, da arquitectura e da pintura para a realização de um fim comum – oferecer ao homem a imagem do mundo. Ele entendia as suas óperas como um modelo para a reconstrução de uma sociedade ideal, por se constituírem como obra de arte total. A obra de Wagner intervirá como ponto privilegiado de referência em teóricos como Appia e, em menor grau, Craig, ou nos ensaios de «Teatro Total» e de «Teatro Abstracto», levadas a cabo na Bauhaus.

Adolphe Appia, partindo de uma reflexão sobre a encenação Wagneriana, elaborou a sua própria teoria da arte viva. Appia entendeu que, apesar da inovação contida nas teorias de Wagner sobre a redefinição das artes, este estava ainda muito ligado às convenções do seu tempo, especialmente na área das artes visuais. Os cenários das primeiras produções de Wagner tinham características de um estilo, pesadamente ilustrativo, rebuscado no detalhe, aproximando-se das cenografias e da pintura realista da Europa de meados do século XIX. Appia, em dois textos seminais, «Staging Wagnerian

Drama «(1891) e «Music and Production «(1895), defende um tipo de teatro onírico criado por sugestões e luz, contrariamente à aparência cruelmente realista dos seus contemporâneos. Recusando o realismo com tanta violência quanto Craig, encara o teatro como um espaço que se oferece aos nossos desejos de vida integral e à experiência partilhada da beleza. À Teoria Wagneriana da síntese das artes opõe a ideia da fusão dos elementos, quer dizer, dos meios de expressão cénica. Entre eles estabelece uma hierarquia: no centro encontra-se o corpo vivo do actor, móvel e plástico, portador do texto e do movimento; animado pela música, ele inscreve o tempo num espaço posto ao serviço da sua mobilidade.

Toda a evolução do espaço cénico que se operou a partir da primeira década deste século deve-se, fundamentalmente, aos conceitos de Appia. Na verdade, assistiu-se à morte irremediável da pintura perspectivada no espaço a duas dimensões, do «trompe l'oeil».¹ Ultrapassou-se e deixou-se para trás, o estilo dos pintores – ilustradores das escolas francesa e italiana para se considerar que não só o espaço cénico é um espaço a três dimensões, mas mais: todos os elementos que definem o espaço cénico e criam o envolvimento são elementos a três dimensões. «Recorde-se, porém, que o actor, segundo Barrault, pode, pelo gesto e pelo movimento a quatro dimensões, preencher todos os espaços vazios da cena. E então, a tendência mais evoluída será o máximo de economia de elementos cénicos, numa busca de maior sobriedade e simplicidade.»²

«Chegamos agora ao ponto crucial: é necessária a plasticidade da cenografia para a harmonia das atitudes e dos movimentos do actor. As imagens pintadas nada têm a ver com a vida, mas são apenas uma espécie de linguagem hieroglífica.

O seu significado abrange apenas as coisas que toca de perto – e nada tem que ver com o real, não tem o mínimo contacto orgânico com o actor.

A plasticidade requerida pela expressão do actor deve ter um efeito completamente diferente: o corpo não pretende produzir uma ilusão da realidade; é ele próprio realidade. Portanto, tudo quanto se exige da cenografia é uma simplicidade que ponha em relevo essa realidade.»³

¹ Foi Jugné Poe quem, no final do século passado, em França, pretendendo reagir contra o carácter artesanal do cenógrafo do ofício, apelou para a colaboração dos pintores, convidando, entre outros, Vuillard, Bonnard, Maurice Denis, Toulouse-Lautrec, com vista a uma renovação da estética cenográfica. Esta fase da cenografia trouxe ao teatro, como Appia receava, a preponderância da pintura sobre a estética do autor.

² Redondo Júnior, em Adolphe Appia, *A obra de arte viva*, Lisboa, Arcádia, s.d., pág. 116.

³ Adolphe Appia, *A obra de arte viva*, Lisboa, Arcádia, pág. 94, s.d.

Appia opõe-se, conscientemente, ao desejo de veracidade arqueológica. Afirma ele: «a cenografia é regulada pela presença do corpo vivo; é esse corpo que se pronuncia sobre as possibilidades de realização; tudo o que se opõe à sua presença justa é impossível e suprime a peça.»⁴ Appia acredita que é sacrilégio especializar as funções de dramaturgo e encenador, e que o teatro se prejudicou ao intelectualizar-se, transformando o corpo em mero representante do texto literário. Na mesma ordem de raciocínio, o ensaísta conclui: «Em arte dramática, também só nós existimos. Não há sala nem cena sem nós ou fora de nós. Não há espectador nem peça sem nós, unicamente sem nós. Nós somos a peça e a cena; nós o nosso corpo vivo; porque é esse corpo que as cria. E a arte dramática é uma criação voluntária desse corpo. O nosso corpo é o autor dramático.»⁵

Para Appia, o cenógrafo nada tem que copiar; a sua obra é já em si própria uma modificação das formas naturais; mas se perde de vista as proporções do corpo humano e os diferentes movimentos da vida, são arbitrárias e sem objectivo as suas modificações. O cenário depende apenas dos recursos plásticos do autor. «Precisamos de uma cenografia capaz de evitar que se diluam os movimentos plásticos, que são o principal meio de expressão do actor, uma cenografia que concentre toda a atenção do espectador sobre o movimento.»⁶

Gordon Craig foi seu aliado na reforma de teatro, liderando uma luta contra a tirania de um realismo acrítico e leviano, e a favor de um teatro imaginativo. Recusando a noção de uma arte que seria imitação da vida, opõe ao realismo a sugestão e a busca da expressão pelo esquematizar do cenário, o estilizar do gesto, o uso de algumas cores fundamentais aliadas ao jogo de luzes. Craig sonha com um espectáculo fundado na dança e na música, no jogo de linhas, luzes e cores, com uma arte total onde tudo seria símbolo (a influência de Wagner vem alimentar esse sonho).

No ensaio «Da arte do Teatro», datado de 1910⁷, o encenador inglês observa que «não apenas o simbolismo é a origem de qualquer arte, mas é também a própria fonte de toda a vida»⁸, e apela à rejeição do naturalismo tanto nos movimentos como nos cenários. Craig opõe-se à utilização de cenários reais e transpõe para o palco o mundo irreal e abstracto. «É de que serve ver o objecto real? Exige o realismo que se coloque o objecto

⁴ Idem, *ibid*, pág. 135

⁵ Idem, pág. 159

⁶ Robert Edmond Jones, citado por Adolphe Appia, *op. cit.* s.d., págs.138 a 138.

⁷ É neste ensaio que Craig começa a estruturar a sua doutrina do simbolismo, em oposição ao naturalismo e ao realismo.

⁸ Edward Gordon Craig, *Da Arte do Teatro*, Lisboa, Arcádia, pág 300

autêntico sob os nossos olhos? Mas a arte não tem nada que ver com o realismo. Alguns sustentam que o realismo, no teatro, não significa que se ponham em cena objectos reais. Mas se não é isso, que será então? Quando queremos fazer obra de arte realista, esforçamo-nos por dar uma forma semi-real a qualquer coisa já real, existente. Tratamos de lhe comunicar uma aparência de vida, a fim de que a obra pareça palpitar, existir por si própria, ter as suas próprias qualidades. E voltamo-nos para a realidade, para a copiar. (...) O realismo conduz ao cenário, à caricatura.»⁹

Esta tendência para imitar a Natureza não tem nada que ver com a arte; é tão prejudicial quando se introduz no domínio da Arte como talvez a convenção quando a encontramos na vida de todos os dias. Sendo duas coisas absolutamente distintas é preciso que cada uma conserve o seu lugar. Não podemos libertar-nos, de um momento para o outro, dessa tendência naturalista da encenação manifesta na construção de espaços realistas (ou hiper-reais); na pintura de cenários (pseudo) naturais, na concepção ou escolha dos objectos de cena e dos figurinos, ou mesmo na própria colocação ou tom «naturalista» da voz. Porém, as aportações de outras artes podem constituir uma saída para essa situação. Craig afirma – tal como John Ruskin – que o abuso do realismo da encenação é contrário à arte pura.

Confinando-se ao beco sem saída da transposição pura e simples da realidade, o teatro só conseguiu escapar ao sufocamento apelando para os símbolos. Libertou-se o palco da minuciosa cópia de originais, aproximando-o da liberdade da música e da poesia. Não é por acaso que Appia parte das experiências da ópera de Wagner, cujas teorias tanto o influenciaram, e Craig põe como epígrafe do seu ensaio a frase de Walter Pater: «A Música, género eterno para o qual tendem todas as artes».

Continuando as ideias de Appia, Gordon Craig radicaliza o repúdio da literatura.

Num diálogo entre o director e um amante do teatro, Craig põe na boca do primeiro: «A arte do teatro não é nem representação dos actores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança; é constituída pelos elementos que a compõem: pelo gesto, que é a alma da representação; pelas palavras, que são o corpo da peça; pelas linhas e pelas cores, que são a própria existência do cenário; pelo ritmo, que é a essência da dança. Nenhum tem mais importância do que os outros. No entanto, talvez o gesto seja o mais importante. A Arte do Teatro nasceu do gesto – do movimento – da

⁹ Idem, *ibid*, pág. 132

dança.»¹⁰ O gesto, como ponto de partida, supõe o actor, mas o actor não sintetiza a ideia de teatro como arte. «Interpretação do Actor não constitui uma arte; e é erradamente que se dá ao actor o nome de artista. Porque tudo o que é accidental é contrário à Arte. A Arte é a antítese do Caos, que não é outra coisa senão uma avalanche de acidentes. A Arte só se desenvolve segundo um plano ordenado.»¹¹ Por isso, querendo construir um teatro acima do acidente e do caos, Craig elabora a teoria do actor como super-marioneta: o desaparecimento do actor e a sua substituição por uma personagem inanimada¹². Se Craig desconfia do actor é justamente porque, prisioneiro das suas emoções, ele introduz o risco do caos, do accidental, e ameaça a pureza do teatro. Imagina, assim, o teatro, se não completamente livre do actor¹³, pelo menos onde o actor teria conquistado as qualidades da marioneta: desnaturalizado, libertado da psicologia, não buscaria mais encarnar ou viver, mas representar, exprimir, simbolizar. A super-marioneta é, essencialmente, isto: os poderes da marioneta dominados pela consciência do actor. Apenas ela pode satisfazer as exigências de um teatro que recusa o realismo em nome do símbolo.

«Quer se dê conta ou não, é de símbolos, e com a ajuda de símbolos, que a Humanidade vive, age e tem a sua fisionomia própria. E, aliás, as épocas que temos por mais nobres são aquelas que melhor compreenderam o valor do simbolismo e mais caso fizeram dele».¹⁴

Para Gordon Craig o simbolismo não é apenas a origem de qualquer arte mas é também a própria fonte da vida – a essência do teatro.

No desenho de espaço cênico, Craig rejeitou – tal como Appia – a preponderância da pintura sobre o valor plástico do corpo/actor. Como não poderia deixar de ser, o pintor levou para o teatro a sua personalidade e o seu estilo – a sua forma – que não tinham nada que ver com o espírito e a forma que o texto impunha, no sentido de envolvimento cênico para as personagens. A pintura impunha ao teatro as suas limitações de arte no plano a duas dimensões. Gordon Craig proclamava este conceito como incontestável: não pode colocar-se o corpo do actor, que é volume, ao

¹⁰ Idem, *ibid.*, pág. 159.

¹¹ Idem, *ibid.*, pág. 89.

¹² Enquanto Craig rejeita o homem como instrumento do novo teatro, Appia coloca o homem como o único insubstituível instrumento.

¹³ Negar o actor? No fim de contas, Craig não o nega. Quer, apenas, outro actor. Porque o actor, afinal, como salienta Decroux, é a única presença eterna do teatro. De todos os elementos cênicos presentes no palco, o único que nunca está ausente é o actor. «A única arte presente no palco é, portanto, a arte do actor».

¹⁴ Carlyle, citado por Edward Gordon Craig, *op. Cit.*, pág. 299.

lado de uma tela pintada, que é uma superfície; a cena exige a escultura, a arquitectura, o volume.

A sua fascinação pelos objectos tridimensionais e pela maquinaria do teatro – robots, bonecos, marionetas, cenários futuristas – relacionam-no, por um lado, com o mundo fantástico do barroco e, por outro lado, com as inovações da Bauhaus.

Outra forte reacção anti-realista do teatro ocidental vem de culturas não ocidentais. A arte asiática e a música negra americana tiveram um impacto crucial. No teatro, esse impacto decorre, essencialmente, de agentes russos, nomeadamente, Diaghilev do ballet russo, a música de Stravinsky, as coreografias de Nijinsky e os desenhos de Bakatibenois. A experiência teatral da vanguarda russa teve uma influência decisiva nas teorias de actuação e activismo «agit-prop».

O trabalho de Vzévolod Meyerhold, reprimido pelo governo estalinista, depois de 1926, representa uma forte reacção aos modelos vigentes. Depois de ter trabalhado no Teatro de Arte de Moscovo desde a sua fundação, em 1898, Meyerhold começa a sentir-se manietado. Duvida cada vez mais dos métodos de Stanislavsky e Nemirovitch–Dantchenko, que qualifica de naturalistas,¹⁵ e decide enveredar pelo seu próprio caminho. Recusando o naturalismo, procura o caminho do «Teatro Teatral». Usa, deliberadamente, noções não realistas do simbolismo francês, mas sobretudo desenvolve uma reflexão sobre o espaço (o papel do proscénio) e as teorias da interpretação. As suas influências não ocidentais são profundas: o teatro chinês, o Nô japonês, os Kaboki e as danças dramáticas indianas. Independentemente da influência que sobre ele exerceu a estética oriental, ele teve, como preocupação elementar, a aproximação do espectador ao actor, tomando como exemplo a representação essencialmente processada na linha do proscénio, à boca de cena, para que o público nada perca da representação – voz, gesto, atitude, expressão facial, etc.

¹⁵ O Teatro de Arte de Moscovo fundamenta o seu naturalismo nos Meininger, com o seu princípio fundamental da reprodução exacta da natureza: tanto quanto possível, em cena tudo deve ser verdadeiro. Nas peças históricas, o teatro naturalista visa transformar o espaço cénico numa exposição de objectos de museu. Aprofundando a análise dos pormenores, fragmentando o cenário, o cenógrafo naturalista perde de vista o conjunto; apaixonado pela afinação das cenas particularmente características, compromete o equilíbrio do espaço cénico. O Teatro naturalista exige do actor uma expressão nítida, acabada, precisa; não admite um jogo alusivo, voluntariamente impreciso. Ignora as enormes possibilidades plásticas e não obriga os actores a um treino corporal.

O Teatro naturalista recusa ao espectador o sonho, a faculdade de completar a alusão por meio da imaginação. Com uma insistência perseverante, o teatro naturalista tem-se empenhado um furtar à cena o poder do mistério.

Foi Meyerhold quem mais se aproximou, na prática da cena, das ideias de Appia, com a chamada Biomecânica. Já nas suas encenações de 1908, em Minsk, o encenador russo manifestara a tendência para reduzir o actor à condição de marioneta, manifestando, nessa altura, mais afinidades estéticas com Gordon Craig do que com Appia. Começa, então, o caminho que o conduziu ao construtivismo cénico e à biomecânica do actor.

O construtivismo, palavra de ordem da época em todas as artes, foi a base da sua pesquisa formal. Traçou o percurso da biomecânica, fundada num actor que adquiriu a disciplina da acrobacia e da dança, e levou ao absurdo a técnica da expressão corporal. Meyerhold transformava os próprios textos, na fase mais evoluída da biomecânica, em que os actores se exprimiam essencialmente pelo gesto, pela atitude e pelo movimento, fazendo deles estátuas animadas.

A biomecânica proporcionou o desenvolvimento dos instrumentos cénicos assim como progressos técnicos, paralelamente às reformas empreendidas na caixa de palco. Depois da construção teatral primitiva de Kherson, Meyerhold tem a sorte de encontrar no Clube Asiático de Tiflis um palco moderno, construído em 1901 e munido de inovações técnicas: palco giratório, mecanismo permitindo encenação em níveis diferentes, instalações de iluminação novas, etc. Segundo Meyerhold, a nova dramaturgia impõe soluções novas. Procura-as na cenografia, a partir de objectos tridimensionais, inspirados na arte estatutuária, sendo os diversos elementos cénicos sempre subordinados ao ritmo do conjunto. Como não possui um cenógrafo que compreenda as suas ideias, utiliza largamente os efeitos de luz para substituir a cenografia. O novo teatro pretende destruir os cenários colocados no mesmo palco do actor e dos acessórios; rejeita a ribalta; subordina o jogo do actor ao ritmo da dicção e dos movimentos plásticos; convida o espectador a tomar parte na acção.

Meyerhold acaba com a ribalta e os cenários suspensos e constrói dispositivos cénicos tridimensionais. O espectáculo desenrolava-se, supostamente, fora da caixa cénica, sem recurso à teia. A necessidade de apoiar todas as partes do cenário no solo enquadra-se perfeitamente nas teses teóricas do construtivismo.

Rejeitando a decoração do palco, o construtivismo punha o cenário a nu: *construía um dispositivo cénico com diversos elementos, modificando as dimensões e as formas em função das suas necessidades, quer dizer, em função da concepção do conjunto da encenação*¹⁶. Este dispositivo incluía,

¹⁶ Certos elementos do dispositivo cénico elaborado por Popova para «O Cornudo Magnífico», formaram uma combinação que, depois, iria ser invariavelmente retomada em todas

unicamente, as partes construtivas activas, necessárias ao trabalho do actor. «O seu único *objectivo* é pôr em evidência o dinamismo do actor, com vista a revelar o sentido cénico da peça. Ao mesmo tempo que renuncia aos cenários pintados, Meyerhold substitui os acessórios teatrais fingidos por *objectos* autênticos. Houve quem quisesse ver nisso um ressurgimento do naturalismo. Não é nada disso-o naturalismo imita a vida para recriar um certo meio, enquanto aqui se trata dum processo puramente teatral: os *objectos* não são acessórios racionais e cómodos de que o actor se serve para representar. Meyerhold limita-se, por outro lado, aos *objectos* rigorosamente indispensáveis. Por vezes até os dispensa. Eis a diferença que o afasta do teatro naturalista, que inunda a cena de *objectos* inúteis, em nada participando da acção. Meyerhold quis mostrar que a teatralidade pura não tem necessidade de ajuda das artes plásticas e que um verdadeiro actor sabe agir sobre o espectador unicamente pelo poder da sua arte nua, sem recorrer a meios auxiliares. A acção desenrola-se sobre um palco sem telão de fundo. A colocação dos dispositivos necessários aos diferentes episódios é feita à vista do público. A cena não comporta qualquer cenário, qualquer *objecto* que não seja utilizado. Tudo funciona».¹⁷

O ascético Jaques Copeau, que empreendeu sua renovação no Théâtre du Vieux Colombier de Paris, a partir de 1913, não foi insensível às pesquisas estéticas de Appia e de Craig. Apenas as pôs ao serviço do dramaturgo, instaurando um novo classicismo, feito de despojamento.

Copeau renuncia à ideia de cenário, o palco torna-se propositadamente austero.

«Quanto mais nua estiver a cena, tanto mais a acção poderá fazer aí nascer os sortilégios. Quanto mais austera e rígida for, tanto mais a imaginação aí trabalha, livremente.»^{18 19}

as cenografias construtivistas. Este cenário, bastante grande e complicado, foi inteiramente utilizado nas diferentes partes da representação graças à combinação de elementos de construção standard nas suas diferentes adaptações. No entanto, isso multiplicava os acessórios de diversas formas, enquanto o construtivismo aspirava a um standard único.

¹⁷ Vzévolod Meyerhol, *O Teatro Teatral*, Lisboa, Arcádia, 1980, págs. 183, 184 e 196.

¹⁸ Jaques Copeau, citado por Monique Borie, Martine de Rougemont e Jaques Scheler, *Estética Teatral*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, pág.113.

¹⁹ «A cena, tal como a concebi, e cuja realização começámos a esboçar, quer dizer: desatracada, tão nua quanto possível, esperando qualquer coisa e pronta a receber a sua forma da acção que aí se desenrole, essa cena nunca é tão bela como no seu estado natural primitivo e vazio, quando nada aí se passa e repousa, silenciosa, fracamente iluminada pela meia-luz do dia. Foi assim que a contemplei e melhor a compreendi, uma vez acabada a temporada: verdadeira na sua superfície plana, alterada já pelo seu dispositivo construído, o qual não é mais do que uma hipótese prematura das necessidades da

É sobre o constrangimento material que a liberdade de espírito se apoia. Sobre essa cena árida o actor está encarregado de tudo realizar, tudo retirar de si próprio.

Em toda a Europa, no período de 1910–30, assistiu-se a uma intensa interacção entre artistas e reformadores políticos e sociais. Em 1919 é formada a Bauhaus sob direcção de Walter Gropius. Artistas, poetas, arquitectos e dramaturgos, reunidos sob a direcção de Gropius, criaram uma escola que lideraria a recuperação cultural.

Nos anos vinte a vanguarda teatral alemã caracteriza-se por representações épico-políticas ou por um estilo mecanicista robótico, preconizado pelo pintor, escultor e cenógrafo Oskar Schlemmer na Bauhaus. «Inscrita, na sua origem, na ideologia maquinista, a actividade teatral de Schlemmer desenvolveu-se, em seguida, na direcção de um teatro abstracto em que a geometria regula as relações do corpo com o espaço. No centro deste teatro está o corpo e a matemática da dança. O actor é encarado como um ser espaço-plástico que, pelo trabalho sobre as roupagens construídas segundo um jogo de formas geométricas e de cores, deve ser submetido a um processo de abstracção.

Os movimentos desse corpo abstracto, atirado para o espaço, são ditados pelas próprias formas. ²⁰ Contra o actor naturalista, Schlemmer também encorajava a criação de espectáculos de marionetas. O «Ballet Triádico» de Schlemmer não é, na verdade, uma peça de ballet no sentido convencional, mas uma combinação de dança, vestuário e música; uma peça anti-dança, uma forma de construtivismo dançante, onde as origens e os meios de expressão já não eram o corpo humano e os seus movimentos, mas sim invenções figurativas específicas.

Schlemmer pretendia integrar o plano visual da pintura na profundidade espacial do palco. Linha, cor, forma, volume, luz eram usados para activar o espaço do palco usando figuras como animadoras mecânicas e anónimas de toda a cena.

representação, um acomoda-se às suas necessidades pressentidas, estranhas e das quais o nosso espírito, mesmo que conceba o mais livremente possível, nunca está desembaraçado. Quando reví a cena, devolvida a si própria em Julho passado, compreendi que tudo o que tinha passado sobre ela durante a temporada, acessórios, roupa, actores, luzes, a tinha apenas desfigurado.

É então da cena que é preciso partir.», Jaques Copeau, *ib.*, pág. 413.

²⁰ Monique Borie, Martine de Rougemont e Jaques Scheler, *Estética Teatral*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, pág. 43.

As estilizações mecanicistas do Teatro da Bauhaus abandonavam as tradições, enredos e desenvolvimentos narrativos construindo visões metafísicas da relação do homem com o mundo e a sociedade.

Em França, apesar da sua parca contribuição para o teatro europeu, há que considerar a influência relativa do movimento surrealista e as suas ideias para a criação do teatro dos sonhos. No entanto, todos esses sonhos visionários não se desenvolveram em virtude da guerra. Só nos anos cinquenta se retoma a discussão em torno do teatro.

No teatro de vanguarda, ou experimental, dos anos sessenta, Peter Brook reclama a dominância do actor num espaço vazio. Brook defende que, para que alguma coisa de qualidade possa acontecer, é necessário em primeiro lugar, criar um espaço vazio. «Um espaço vazio permite o nascimento de um fenómeno novo. Ora nenhuma experiência nova é possível se não existir, previamente, um espaço nu, virgem, puro para a receber».²¹

«Posso considerar um qualquer espaço vazio e chamar-lhe cena. Alguém atravessa esse espaço vazio enquanto outros o observam, isto basta para que o acto teatral esteja lançado».²²

«O conceito base, o que é indispensável ao acto teatral, é o que se comete perante pessoas, isto é, o rito de um acto inesperado, à partida não codificável, que se desenha e faz, perante pessoas que se olham, mais ou menos passivamente. O que Peter Brook quer dizer, é que não é preciso grande cenografia para fazer grandes actos teatrais».²³

Um aspecto inerente e inevitável a um espaço vazio consiste na ausência de cenários. «Se há um cenário, o espaço não está vazio, está atravancado, mesmo se se trata de elementos de grande beleza. Neste caso, o espírito do espectador, também ele fica mobilado.

A ausência de cenários é uma condição para o trabalho da imaginação. Colocar os actores num espaço vazio é colocá-los numa situação idêntica à de uma experiência de laboratório: procuramos qualquer coisa na vida e colocamo-los sob uma luz muito forte para melhor a vermos».²⁴

O corpo é, agora, o espaço – lugar cénico central – lugar dos conflitos e da sua expressão. Para Brook, as relações entre o corpo e o espaço e dos corpos entre si são elementos fundamentais na organização do espaço cénico; «o primeiro elemento de desenho no espaço é o corpo do actor.

²¹ Peter Brook, *O Diabo é o Aborrecimento*, Porto, ASA, 1993, pág. 12.

²² Id, *L' Espace Vide*, Paris, Seuil, 1997, pág. 25.

²³ Ricardo Pais, *Conversa com João Mendes Ribeiro*, 1998, anexo I, pág 177.

²⁴ Peter Brook, *O Diabo é o Aborrecimento*, Porto, ASA, 1993, pág. 37.

Isso nunca deixou de ser uma constante no seu trabalho, mesmo no tempo em que fazia cenografia. O que acontece é que, se o corpo do actor for gerido, directamente, no espaço vazio, ele se obriga a coisas de que a cenografia, em princípio, o poderá proteger.»²⁵

Quando não estamos sujeitos à unidade do espaço, à unidade do tempo, quando o espaço é vazio, indefinido, o acento é colocado, obrigatoriamente, nas relações entre intérpretes.

O vazio no teatro permite à imaginação encher o espaço. De maneira aparentemente paradoxal, quanto menos cenários, maior a imaginação dos espectadores. Se estivermos num espaço vazio, ausente de formas, todas as convenções são possíveis e imagináveis.

Nos trabalhos de Peter Brook, não existe uma tentativa, em cena, de reproduzir lugares; o único lugar que aqui importa é o teatro, simbolizado no palco, daí que se apresente vestido apenas, com o essencial, e que o essencial seja qualquer coisa que suporta o corpo da palavra, mas que não se reconhece em cenário; o despojamento do espaço cénico é total; a essência está na palavra.

«Se pusermos duas pessoas nesse espaço, uma ao lado da outra, sem mais, verificamos a que ponto o mais pequeno pormenor se torna vivo. É, desde logo, um espectáculo. Não pode durar indefinidamente, mas funciona desde o início. Para mim, é a grande diferença entre o teatro, na sua forma essencial e o cinema. O cinema é sempre por causa da fotografia, uma pessoa num contexto e nunca uma pessoa saída do seu contexto. Tem havido bastantes tentativas para realizar filmes em cenários abstractos, sem cenários, sobre fundo branco, mas salvo Jeanne d'Arc realizado por Dreyer, nunca resultou. Se observarmos os milhares de grande filmes que foram rodados, verificamos que a força do cinema é a fotografia e a fotografia é uma pessoa em qualquer parte. Nesse sentido, o cinema não pode deixar de ser social, não pode ignorar nem por um segundo o contexto social em que está inserido. Impõe um determinado realismo quotidiano, em que o actor participa do mesmo mundo em que está a câmara. Podemos imaginar no teatro, um papa interpretado por um actor com uma camisola branca e vermelha (...) Seria um símbolo suficiente. No cinema, isso seria impossível. Seria necessária uma explicação especial sem a qual essa convenção não poderia ser aceite. No teatro, a imaginação enche o vazio enquanto que o ecrã de cinema representa um todo, ligado de maneira orgânica e coerente.»²⁶

²⁵ Ricardo Pais, Conversa com João Mendes Ribeiro, 1998, anexo I, pág 177.

²⁶ Peter Brook, *O Diabo é o Aborrecimento*, Porto, ASA, 1993, pág. 38.

Apesar de algumas experiências modernistas e das propostas de Antonin Artaud – teatro libertado da literatura, onde o actor, portador de signos, assume o papel principal –, o certo é que o teatro ocidental vinha colocando o texto dramático no centro das suas preocupações.

Entretanto, alguns ciclos se foram inaugurando, ao longo do seu percurso pelas décadas mais recentes, no sentido de vincular ao texto, de forma consistente, outras disciplinas e gramáticas artísticas.

Assim, se o teatro de vanguarda dos anos sessenta reclamava a dominância do actor (Grotowski) num espaço vazio (Peter Brook), os anos setenta vieram consagrar a preponderância do encenador²⁷, a inflação da cenografia e, mais tarde, a introdução mais activa da música.

E numa sequência relativamente natural, a década de oitenta acabou por fortalecer a ligação do teatro com a dança e a ópera, importando também elementos de forte visualidade das artes plásticas.²⁸ Trata-se, contudo, de uma contaminação recíproca, já que é também possível ver, por exemplo, em Pina Bausch traços da estética de Grotowski e Kafka, na vontade de encenar o absurdo, na metamorfose das personagens e na transfiguração dos objectos cénicos.

Em 1975, Pina Bausch abordou num tema mítico da História da Dança do século XX e criou a sua «Sagração da Primavera». Pela forma como elaborou a coreografia, tornava-se claro que Pina Bausch se arredava do estilo psicologista e abstraccionista da «Modern Dance» americana, com a qual estivera em contacto na sua passagem na Julliard School em Nova Iorque, e decidia-se pela dança europeia, reactivando um género dentro do qual se tinha formado – o Teatro-Dança.²⁹

²⁷ Quaisquer que sejam as especulações dos ensaístas e historiadores de teatro acerca da idade do encenador, isto é, se tem origem próxima ou remota, a verdade é que, antes de Craig, nunca teve a qualidade que hoje se lhe atribui. Não existiu, portanto, o encenador – O Artista de Teatro – tal como hoje o concebemos e só passou a existir depois de Craig, Appia e Meyerhold, partindo da negação do teatro como síntese de artes independentes e considerando-o como uma arte em si.

²⁸ O Teatro-Físico incita-nos, não a ler as palavras — atitude para que tradicionalmente tendemos — mas a ver as imagens.

²⁹ A fisicalidade como fenómeno de comunicação, ora alternativo, ora convivente com a narrativa, impôs-se sobre as fronteiras dos géneros. Onde antes se dizia que acabava o teatro e começava a dança, veio o corpo confundir os géneros, ao que se respondeu com soluções como o Teatro-Dança ou o Teatro-Físico.

«Era a afirmação de uma prática artística que assentasse no movimento significante e que, em determinado espaço e tempo específicos, representasse através da dança o social e o existencial de uma forma tensional.»³⁰

Bausch preconiza uma nova atitude face ao corpo e à dança, que se traduz no interesse por várias actividades motoras, como as quotidianas, e no uso de técnicas consideradas mais adequadas à sua coreografia do que a dança clássica ou a dança moderna; recombina numa nova forma a dança e o texto, com elementos das outras artes performativas e com as artes plásticas.

Pina Bausch não procura ilustrar ou reproduzir a narrativa. Pelo contrário, construiu um outro universo ficcional de personagens e pequenas narrativas fragmentadas. «As sequências de Pina Bausch resultam de um processo de montagem feito por associação, e não estão submetidas à demonstratividade de qualquer tema, sequer de qualquer ideia principal. É por isso que, ao vermos estas obras, sentimos estar em presença não de uma narrativa, qualquer que ela seja, mas de um derrame contínuo de imagens de movimentos.»³¹ Entre duas imagens não se encontra nenhuma lógica narrativa.

O mundo teatral de Pina Bausch foi sempre um universo de convergências: de estéticas, de ideias, de gentes e gestos.

As suas coreografias são construídas a partir de acontecimentos e memórias, de emoções decorrentes da história do seu passado e presente (memórias de infância, lirismos e humores). De uma dimensão quotidiana, a obra de Pina Bausch faz-se de vários universos simultâneos, alternando o trágico e o cómico, onde o gesto representa múltiplos sentidos e é levado à exaustão.

É suficientemente conhecida a sua afirmação de que «não me interessa como as pessoas se movem, mas aquilo que move as pessoas»³². A este propósito, reparamos na importância determinante que a verdade das cenografias, como as suas árvores, os seus muros, as suas poças de água, as comidas, as bebidas, tem em todas as peças de Pina Bausch.

Pina Bausch usa, quase sempre, materiais naturais: terra, água, relva e tijolos. «Traz para o palco estes elementos em grandes dimensões. É quase devastador e muito condensado ao mesmo tempo. Em «1980» o palco está

³⁰ António Pinto Ribeiro, *Dança Temporariamente Contemporânea*, Lisboa, Veja, 1994, pág. 37.

³¹ Idem, *ibid*, pág. 47.

³² Pina Bausch, *Servos*, citada por André Lepecki em *Quando os mundos se confundem*, Antropologia Portuguesa, Coimbra, Departamento de Antropologia da Universidade de Coimbra, vol.11, 1993, pág. 95.

todo coberto de relva, pouco mais tem que isso... mas não sei se é um espaço naturalista ou não? Se isso não é uma ilusão, o transpor um Hyde Park para dentro de um teatro, só partindo do princípio que ilusão para ela são objectos que não têm relação, que nós não percebemos como objectos nossos. Mas, ao mesmo tempo, o ambiente é, para mim, ilusório. Porque transpor um sítio que é real e pô-lo no palco não é, exactamente, a mesma coisa que ir para um jardim fazer um espectáculo. Mas é aí que reside a força das cenografias dos espectáculos de Pina Bausch, que evadem por estarem fora do sítio certo».³³

De maneira paradoxal, Pina Bausch transporta um espaço exterior para dentro do palco, limitando-o, para o poder habitar em objectos demasiado familiares. Os bailarinos habitam e expõem museus privados de absurdos domésticos. A ilusão é ainda maior quando os objectos são reais e se situam fora do conceito.

Os objectos cénicos que constituem as cenografias são coisas domésticas e diárias impregnadas de significado a que muitas vezes são adulterados o uso e a função. É no contacto dos corpos dos bailarinos com esta massa de objectos que se desenham os movimentos, que ficam impressos os gestos e expressões, permitindo, assim, ver melhor a dança de Pina Bausch.

Nas obras de Pina Bausch, as cenografias apresentam a fisionomia de um contexto vivo e concreto, como a imagem ou geografia de um mundo recriado – no limite do realismo.

Uma das marcas fundamentais do teatro do absurdo é a figuração do processo da metamorfose. Tal como a personagem do romance com o mesmo nome, que um dia acorda transformada em insecto, também as personagens das peças de Pina Bausch se metamorfoseiam em monstros, objectos, aranhas, árvores, etc.

No que diz respeito à transfiguração dos objectos e dos cenários, terá sido grandemente responsável o cenógrafo Rolf Borzík. Autor da maioria dos cenários de Pina Bausch até 1980, criou e impôs um estilo para os espaços desta coreógrafa que colocava, sempre, as obras da autora em situações limite.

Fosse água na coreografia «Arien», relva em «1980», terra na «Sagração» ou abetos em «Gebirge», os cenários de Pina Bausch são cenários de mutação. Mais do que qualquer naturalismo, o que se manifesta nestes espaços é a vontade de encenar o trágico. O exemplo mais feliz desta transfiguração será o cenário de Café Muller (1978). Num cenário de café vazio, um arrumador de cena dispõe as cadeiras, para que outras

³³ Olga Roriz, *Conversa com João Mendes Ribeiro*, 1998, anexo II, pág 150

três personagens se possam movimentar mais facilmente. No entanto, aquelas cadeiras transfiguram-se em lápides de um espaço que mais se parece com um cemitério, pelo meio do qual se deslocam seres errantes e fantasmagóricos que encarnam um acontecimento trágico, qualquer que ele tivesse sido no passado.»³⁴

Entretanto, dos lugares marginais e, especificamente, não teatrais que se buscavam nos anos 60 e 70 para uma arte de carácter experimental que visava, em primeiro lugar, a consequência social e política, regressou-se, na década de oitenta, ao centro da cidade, ao vermelho e dourado das grandes salas de espectáculo num movimento de recolocação do teatro na memória. Era, pois, o tempo a sobrepôr-se ao espaço, e a esta alteração não terá sido alheio o relacionamento mais fecundo do teatro com a dança e a ópera. Com efeito, o encenador de teatro que passou a ser convidado com maior frequência a trabalhar no teatro lírico, apreendia o imperativo dos tempos, da duração e do ritmo como um enquadramento de rigor ao seu trabalho em cena.

Consagrada está hoje a interdisciplinaridade no teatro.

Neste labor de síntese ressalta, não só a incorporação das várias linguagens artísticas, mas também a preocupação da qualidade e a exigência do rigor do pormenor na materialização do espaço cénico. Neste segundo caso, é evidente que o impacto das tecnologias do teatro foi e continua a ser uma das questões decisivas.

Com efeito, os complexos e eficientes sistemas de computarização para as luzes e mudanças de cenário facilita as grandes produções ditas operáticas, onde pontuam encenadores como Elijah Moskincky, Michael Blakemore, mas sobretudo Robert Wilson.

Os aspectos tecnológicos interessam a Bob Wilson, assim como a outros inovadores dos últimos cem anos (Appia, Craig, Meyerhold). Em vez de aceitarem as coisas tal como elas se apresentam numa cultura dominante, as vanguardas oferecem visões e revisões baseadas em respostas pessoais determinadas por critérios éticos e / ou estéticos. O conteúdo ético refere-se a um espírito de motivação social, visando mudar ou intervir na ordem social através da arte. O aspecto estético prende-se com as características específicas dos objectos, o seu próprio significado e aspira à perfeição através da pureza das formas. Considerando as suas formas extremas, a visão ética tende para o fervor expressionista, enquanto a estética se torna num formalismo abstracto, altamente reduzido (minimalismo). O

³⁴ António Pinto Ribeiro, *Dança Temporariamente Contemporânea*, Lisboa, Vega, 1994, pág. 38,39

ético é frequentemente manifestado em acção directa com o observador; é orientado para o outro, para um grupo. O estético é basicamente passivo, solitário e individualista, produzindo objectos de contemplação.

O trabalho de Robert Wilson é misterioso e espiritual, porque nos oferece uma mensagem tangível que convence os espectadores pela sua força, e é, por outro lado, estético: definido e confirmado pela sua própria forma.

As referências de Bob Wilson são diversas, desde a obra de arte total ou o «Teatro Total» proposto por Richard Wagner, no princípio do século até às contemporâneas: o misticismo fragmentado de Samuel Beckett e o uso do diálogo; os «happenings» dos anos sessenta; as noções estéticas de John Cage, no sentido de libertar a arte dos seus aspectos tradicionais; a influência dos vários grupos de teatro, como o Living Theatre ou o Bread and Puppet Theatre e, especialmente, o Open Theatre; o Teatro Nô e a estética japonesa; a dança experimental, desde o trabalho de Loie Fuller nos finais do século XIX até Isadora Duncan e Martha Graham; os trabalhos de som e luz de Alwin Mikolais e de Anne Halprin; e o movimento de vanguarda novaiorquino dos anos sessenta;

Nos Estados Unidos, Robert Wilson é quem mais se aproxima da arquitectura de cena. A sua formação de origem e a sua proximidade à dança pós-moderna e aos happenings de Nova Iorque levam-no a pensar em termos de globalidade. Ele recusa separar artificialmente as diferentes formas artísticas e é, especificamente, atraído pela estética da ópera que, segundo ele, se coaduna melhor com o seu desejo de arte total, reunindo a performance, a narrativa, a arquitectura e o design. Wilson refere-se ao mito e à criação de quadros vivos constituídos por imagens, mentais e reais, construídas pelos gestos e movimentos organizados segundo um modelo repetitivo. Assim, desconstrói a cena e a acção para as reorganizar em função do seu próprio vocabulário. O vazio, o volume, a superfície e as arestas da forma construída nunca são dados inertes nos seus trabalhos.

O trabalho de Bob Wilson para uma cena arquitectónica desenvolve-se através de formalizações que visualizam a acção e o tempo. Frequentemente, concebe as cenas, não em função de uma trama literária, mas sim de uma estrutura arquitectónica. Os tempos de representação são tratados com grande precisão, segundo um esquema rigoroso. Articula, com grande precisão, o encadeamento das imagens, que são entendidas como visões oníricas. Estas imagens agrupam-se em torno de temas visuais precisos. Tudo é perfeitamente rigoroso como numa alucinação visual.

Robert Wilson não gosta de teatro porque considera as suas convenções confrangedoras. Portanto, escolhe fazer tábua rasa e mesmo eliminar

aquelas que considera arbitrárias. Wilson age considerando a essência do espaço e do tempo: o espaço a ocupar durante um certo tempo e o tempo a percorrer dentro de um certo espaço.

O que interessa a Bob Wilson é o ritmo e a construção do tempo e do espaço. As palavras e os gestos têm uma importância e peso específicos que dependem do tempo e do espaço.

O tempo tornou-se, tal como o espaço, o ponto de partida das suas peças.

«A primeira coisa que ele sabe é em quantas partes se divide um espectáculo, e qual a sua respectiva duração»³⁵

Segundo Ann-Christin Rommer (assistente de Bob Wilson), «Bob Wilson começa sempre por encontrar espaços, tem absolutamente de saber onde é que as coisas vão acontecer. Por isso, já existem as separações em actos, cenas e «Kneeplays». Começa com o espaço e com o movimento e nunca com as palavras. Há uma história silenciosa que corre, e agora estamos no ponto em que ela começa a acontecer e à qual se junta a parte auditiva. O encontro entre essas duas partes, ou os eventuais choques entre elas harmonizam-se por meio do movimento, que tem de ser estabelecido de maneira a que os intérpretes não tenham de pensar nele. Ver uma coisa e ouvir outra é o que é mais fascinante, porque as partes se reforçam mutuamente.»³⁶

As produções de Wilson são metafísicas e não literais. Os seus trabalhos não são verbais. O texto é introduzido, mas nada significa. Wilson desconstrói e distorce o texto. Vale enquanto som e imagem. Fica-se com a ideia de que a linguagem é antes de mais uma fonte de equívocos.

Opositor feroz do teatro naturalista³⁷ (invariavelmente subordinado ao texto), Bob Wilson procura nos seus trabalhos uma componente abstracta e fragmentária muito forte que foge à narrativa clássica. «Wilson não é um contador de histórias, mas um criador de objectos estéticos, a partir de um esquema cénico pré-concebido, onde mete personagens, luzes, música e texto.»³⁸ O que celebra o trabalho de Bob Wilson é a sua capacidade de articulação de textos e de músicas alheias com uma delirante fantasia visual e plástica.

³⁵ Luísa Costa Gomes citada por Susana Neves, *Bob Wilson regressa com Orlando*, Jornal de Letras, 15 a 28 de Fevereiro, 1995, pág.32

³⁶ Ann-Christin Rommer, citada por Cristina Peres, *Finalmente temos Ópera*, Revista Expresso 5 de Setembro, 1998, pág.81

³⁷ Para Bob Wilson, o naturalismo em cena é uma mentira.

³⁸ Luísa Costa Gomes citada por Cristina Peres, *A Ópera da Expo*, Cartaz Expresso 26 de Setembro, 1998, pág.3

A arte de Bob Wilson é, sobretudo, saber mostrar coisas que existem. Ele mostra-nos o que as pessoas fazem; não nos diz porque é que estas pessoas existem. Como nos sonhos, as formas e acções apresentam-se a si próprias, desaparecem e voltam sob outras formas. A arte de Wilson é tão ilusiva como a matéria dos sonhos. O seu teatro é de imagens. Ele pinta, constrói e arquitecta o palco e, deste modo, a nossa visão em relação aos eventos e objectos da sua «paisagem» pessoal e visionária.

Esta exibição oferece objectos dessa «paisagem» – realidades tangíveis tiradas da encenação. A descontextualização destes objectos transforma-os em relíquias estéticas ou metáforas deslocadas, cujo valor nostálgico lhes é conferido pelos actores ao contar uma história.

Todos os objectos de cena são colocados dentro de uma ideia, de um esquema cénico pré-definido, tanto mais rico quanto mais complexo.

«Wilson dedica especial atenção à presença de cadeiras nos seus espectáculos, desenha-as propositadamente, serve-se delas como elementos de marcação de territórios, de pontos de apoio, quase como personagens carregadas de simbologia.»³⁹

As cadeiras assumem tanta personalidade que, dificilmente, há espaço para ocupantes humanos.

Reforçando a nossa necessidade de olhar e perceber a síntese de imagens, Wilson utiliza, frequentemente, pares de objectos, sugerindo a androginia, a ambiguidade e o equívoco.

Há um trabalho prévio na concepção das cenografias que Bob Wilson autonomiza e rentabiliza em exposições. É um trabalho de desenho, onde ele procura definir os ambientes finais da peça.

Os desenhos são mais do que instrumentos ou de ordens instrutivas das mensagens do palco. Os desenhos manifestam o seu processo de pensar, antecedem e precedem a realização de uma performance. Nos desenhos, podemos seguir a sucessão das soluções visuais encontradas por Bob Wilson para as cenas. Enquadramentos múltiplos formam um guião, fornecendo uma sequência linear do tempo. Eles nunca se tornam em especificações detalhadas das construções. Desenhadas a negro e branco, a pastel, as imagens são superfícies instáveis, onde a luz e a sombra se sucedem em fragmentos de grande dinamismo. «O gesto livre da mão, na busca, ora lenta, marcas de dedadas, sobreposições de matéria, dão-nos a imagem técnica das obras. Soluções descritas de paisagens (...) ou de alguns apontamentos de cenografia (...), e a construção de signos de uma

³⁹ João Pinharanda, *Os desenhos de Bob Wilson*, Público, 26 de Setembro, 1998, pág.36

escrita gestual são os elementos visuais e representativos que distinguimos nos desenhos.

Estes estudos prévios, são resolvidos em palco, pelo trabalho de desenho de luz. Há telões pintados, mas é através da luz, de redes, transparências e opacidades, que o ambiente de escuridão e luminosidade é construído». ⁴⁰

Depois da produção, mesmo quando existe documentação fotográfica, ele continua a desenhar e a redesenhar as imagens, revelando as suas visualizações iniciais. É como se os desenhos fossem mais reais do que a sua materialização física.

Para Rommer, a lógica é clara: «Wilson é o motor das suas fantasias; fala por desenhos.» ⁴¹

* Este texto é parte integrante do trabalho de síntese «Fragmentos de uma Prática de Dramaturgia do Espaço», para prestação de Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 1998.

⁴⁰ Luís Serpa, cit. In idem, *ibid.*

⁴¹ Ann-Christin Rommer, citada por Cristina Peres, in op. cit., pág. 79

Cenografia *Berenice*, de Jean Racine. Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 2005

João Mendes Ribeiro
Universidade de Coimbra

O projecto cénico para *Berenice* é determinado pelo ambiente de clareza e simplicidade da tragédia de Jean Racine. Consiste numa construção massiva e despojada, reflectindo a importância da inscrição do corpo no espaço, de modo a que os espectadores possam sentir, através do carácter impositivo da arquitectura, o constrangimento da figura humana.

A cenografia é constituída por quatro elementos principais: o plano inclinado do pavimento, um muro, um banco e uma parede suspensa da teia. A caracterização formal da cena utiliza elementos arquitectónicos para constituir uma espécie de pintura tridimensional, assumidamente referenciada nos trabalhos de Robert Wilson. Mas não são apenas esses elementos que definem/caracterizam a cenografia. No espectáculo de *Berenice* há uma reconfiguração do palco que estabelece novos termos para a acção e contraria as regras do teatro à italiana: o chão em rampa delimita a área de representação e simultaneamente o espaço de bastidores, sublinhando a ambiguidade entre a encenação e a realidade. A transmutação dos actores em personagens e a integração dos bastidores no espaço de representação são assumidas perante os espectadores – os actores nunca abandonam o palco e aguardam a sua entrada em cena num longo banco, que atravessa transversalmente o palco. Procura-se, deste modo, traduzir a importância do movimento das personagens numa tragédia, nunca deixando a cena vazia.

O gesto de delimitar e integrar, em simultâneo, os territórios da representação e do real, sublinha a ideia de teatro como um mundo dentro do mundo, criando uma espécie de “dupla representação”, e permite questionar o conflito entre artifício e autenticidade, entre encenação e realidade.

O muro que divide ao meio o palco provoca uma assimetria na composição e assinala simbolicamente uma fractura: uma abertura no muro por onde passa apenas *Berenice*, que é afinal a causa da divisão íntima de Tito, entre as razões de estado e a paixão. Para lá dessa barreira

desenvolve-se um espaço aberto, um território onírico, onde os actores se movimentam livremente.

A parede suspensa sobre a boca de cena anula a profundidade do palco e reduz o espaço da acção a uma estreita linha panorâmica, de modo a que a cenografia se imponha de forma esmagadora aos actores e espectadores, desafiando a própria arquitectura da sala. A monumentalidade do cenário, designadamente a expressão massiva dos elementos suspensos sobre a cena, constitui uma metáfora do poder, da autoridade que se impõe às personagens e perpassa todo o drama.

Contudo, esta assimetria do cenário, resultante do contraste violento entre espaço aberto e confinamento, entre movimento e estática, equilibra-se num dinâmico jogo de tensões. De forma paradoxal, a tensão entre a parede suspensa e a plataforma inclinada do pavimento, reforça o peso e a aparente instabilidade da estrutura, criando a sensação de que a qualquer momento o cenário/mundo pode desabar sobre as personagens.

A escolha dos materiais e o efeito dramático na sua interacção com a luz reforça a dimensão trágica da acção. Com a utilização de chapas de cobre oxidado como material de revestimento, pretende-se encenar a ideia de um tempo perene, em que a nobreza do material e estereotomia das superfícies acobreadas evoca o mármore das construções romanas.

Nesse sentido, o cenário aproxima-se da arquitectura pela materialidade e processos construtivos – utilizando materiais tendencialmente perenes, responde-se a programas efémeros.

Ao projectar o texto de Jean Racine na contemporaneidade, o cenário ganha uma dimensão intemporal e sublinha a eternidade dos temas retratados e, se é verdade que os problemas abordados – o amor e o poder – são eternos e actuais, é a forma de os apresentar, no contexto e no lugar das vivências, que oferece um olhar contemporâneo do verso clássico de Racine. Nesse sentido, o cenário não situa a peça num lugar ou tempo definido, mas no lugar das emoções. Segundo o encenador, trata-se mais “de um universo pessoal e não de uma abordagem histórica”¹, contribuindo, deste modo, para projectar Racine na eternidade que lhe é atribuída.

¹ Carlos Pimenta citado por Susana Ribeiro Martins in O conflito ancestral entre razão e coração, segundo Racine, A Capital, 22 de Abril 2005, p.52.

O alexandrino enquanto grito: Bérénice de Racine

Cristina Marinho
Universidade do Porto

«Et je serais à vous, si j`aimais comme une autre.»
Tite et Bérénice
Corneille¹

A crítica teatral², que considerou a encenação de *Bérénice* de Racine, oferecida por Carlos Pimenta ao Teatro Nacional de D.Maria II em Abril de 2005, organiza-se sobre três oposições fundamentais que a felicidade do tragediógrafo francês e dos artistas portugueses aqui resolveria: primeiro, o afastamento histórico de precisamente trezentos e trinta e cinco anos da já por si pretérita tragédia, na aristocrática condição do seu subgénero, entre as estreias aos olhos do mais magnífico monarca da Europa de Seiscentos e do público que Almeida Garrett tentaria polir ainda hoje, nesta mesma casa

¹ CORNEILLE Pierre, *Tite et Bérénice*, RACINE Jean, *Bérénice*, Paris, La Petite Vermillon, Ed. De la Table Ronde, 1998, Acte V, scène V, p.222:

«()
Bérénice
*La raison me la fait, malgré vous, malgré moi,
Si je vous en croyais, si je voulais m`en croire,
Nous pourrions vivre heureux, mais avec moins de gloire.
Épousez Domitie, il ne m`importe plus
Qui vous enrichissiez d`un si noble refus.
C`est à force d`amour que je m`arrache au vôtre,
Et je serais à vous, si j`aimais comme une autre.
Adieu, Seigneur, je pars.*

(...)

² As fotografias incluídas são da autoria de João Tuna e foram gentilmente cedidas por ele e pelo Teatro Nacional São João.

Agradecemos, ainda, à Dr^a Paula Braga, responsável pelo departamento de documentação do Teatro Nacional de São João, o dossier completo de crítica ao espectáculo que ora referimos. Aqui se contempla críticas diversas, publicadas em *A Capital*, *O Independente*, *Expresso*, *Público*, *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã*, *Visão*, *Notícias da Manhã* e *Magazine Artes*, *Jornal de Notícias*, *Jornal de Letras*, *O Primeiro de Janeiro*, *Diário do Minho*, *O Comércio do Porto*.

que fundou; em segundo lugar, a dupla distância do alexandrino francês e raciniano, culturalmente de difícil tradução quase nunca ousada entre nós, princípio de artificialismo desafiante de um autêntico diálogo apaixonado; finalmente, a natureza inconciliável do poder e do amor, multiplicada noutras antíteses equivalentes, como Roma e casamento, habituais, como razão e coração, sublinhada até à exaustão da paráfrase. O próprio Jean Racine, do pódio etéreo da sua consagração, garante o bom senso universal do aplauso, tradutor, encenador, cenógrafo, actores crescem-lhe virtuosismo: a audácia de Vasco Graça Moura sobre a irreduzível música deste verso, espécie de corpo a corpo entre poetas; o rigor de um encenador formado nos grandes momentos da *Comédie Française*, inclusivé na competência magistral de um Jean-Marie Villégier sobre o clássico; a preciosidade de um irrecusável João Mendes Ribeiro, no jogo e no fogo entre concreto e abstracto, individual e universal; enfim, o brilho centrípetro, que o dramaturgo escolheu e extremou esmeradamente, de uma afinal Berenice Batarda, impressionante na sua dignidade descalça.

Nem por isso falaram menos a rigidez cadavérica, mais do que deliberada, de um João Grosso, ardendo no só aparente paradoxo de vulcão insuperado, a maturidade senhoril de Teresa Sobral, aqui e ali injustiçada na sábia elegância da secundaridade, um Antiochus, feio cisne que nenhuma metamorfose fará ser amado, tão delicadamente imóvel, quanto constante e leal. Afinal, dessa discrição construída a três emana o destaque assim consentido de *Beatrice* cantando o seu próprio lirismo, nos limites da corda retesada. Em síntese, a concentração moduladamente estática desta pequena humanidade prisioneira do inferno que os outros são, chama também da paixão, investe um todo sartreano que o *punk chic*, sobretudo feminino, sublinha no charme à *Galliano* habitando velhas deusas e imperatrizes impossíveis, irrepreensivelmente belas, algo destruídas. Com efeito, à superfície sempre haverá Roma nas prioridades patrimoniais de enlances e desenlaces, sempre se há-de surpreender na desgraça inelutável de todos os dias a tragédia incontida no rigor de uma lei das três unidades, nunca à primeira vista falarão em verso entre si os amantes, muito menos os pobres amores quotidianos que nas suas máscaras procuram a grandeza que sabem não ser sua, desastrados no corpete demasiadamente belo para si de uma métrica estrangeirada, amoroso território nunca português de liberdade que Alexandre O'Neill³ saudou na sua despedida a Nora Mitrani, um outro império afastando-a de si para sempre.

³ O'NEILL Alexandre, *Poesias Completas 1951- 1983*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1984, «Um adeus português», p.64:



Quando, em 1670, a 21 de Novembro, Jean Racine despertava a lembrança de Marie de Mancini em Luís, o rei casado entregando-a ao futuro marido no absurdo do maior poder que nada pode, Corneille prepararia *Tite et Bérénice*, comédia heróica⁴ estreada exactamente sete dias depois, a primeira inspirada na tradição de Suetónio, tónica sobre

«(...)

Não podias ficar presa comigo
à pequena dor que cada um de nós
traz docemente pela mão
a esta pequena dor à portuguesa
tão mansa quase vegetal

(...)

Não tu és da cidade aventureira
da cidade onde o amor encontra as suas ruas
e o cemitério ardente
da sua morte

(...»

⁴ Corneille inaugura esta denominação com *Dom Sanche d'Aragon*, em 1650, e justifica-a no seu «Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique (1660), vide CORNEILLE

a inexorabilidade do que só falta ser dito, a segunda bebida em Cassio, hábil nas possibilidades, tão ao gosto corneilliano, de personagens em rede dinâmica. Motivadamente lidas em relação, a que a divergência das fontes⁵, de resto muito imaginadas, só acresce riqueza de *nuances*, *Bérénice* toma a dianteira voz de demarcação inovadora, entre vários aspectos, no primado da verosimilhança, ainda no despojamento da acção trágica até ao ponto de a tragédia poder ser recusada enquanto tal, à vista de quem reputadamente a teorizara com final feliz. Na verdade, ambas se erigem em debate metadramático no diálogo entre o Barroco que o velho dramaturgo transporta e uma estética que a Academia Francesa procura estabilizar no rosto e cuja turbulência orgânica o jovem tragediógrafo vai pensando para a ilustrar; especificamente, se Corneille parece neutralizar a paixão na glória, remetendo-a para uma semidignidade adocicada e anódina da comédia, de muito fazendo, assim, nada, bagatela circunstanciada no heróico, Racine parece provocar na razão inversa de do nada fazer tudo⁶. O amor,

Pierre, *Oeuvres Complètes*, ed. de Georges Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome III, 1987, p.124:

«(...) Bien qu'il y ait de grands intérêts d'Etat dans un poème, et que le soin qu'une personne royale doit avoir de sa gloire fasse taire sa passion, comme en *Don Sanche*: s'il ne s'y rencontre point de peril de vie, de pertes d'Etats, ou de bannissement, je ne pense pas qu'il ait droit de prendre un nom plus relevé que celui de comédie; (...)»

- ⁵ Note-se a tradição antiga e seiscentista do assunto: Scudéry oferece, em 1642, *Les Femmes Illustres ou les Harangues héroïques*, Le Moyne propõe, entre 1640-1643, famosas *Les Peintures Morales*, Magnon, em 1660, cria *Tite* explorando o *travestissement*, recurso dramático não raro ao tempo.

Ainda, a divergência de fontes histórico-literárias convida a interpretações particulares: a de Corneille, à partida menos edificante quanto a Berenice, apologética de Tito, na capacidade de se superar a si próprio, aquele que despede a impossível rainha que regressará; a de Racine, objecto central deste estudo, organiza-se no abstracto a partir de Suetónio, privilegiando uma transcendência inelutável sobre as personagens que têm de admitir reciprocamente a tragédia, na suspensão dilatada que parece não a querer cumprir. De Suetónio, Jean Racine silenciara a juventude cruel e dissoluta de Tito, a que Berenice não podia ser alheia; activaremos este silêncio mais adiante.

Em *Corneille Le sens d'une dramaturgie*, Paris, Sedes, 2001, Georges Forestier procede, em «Epilogue Où Finit *Bérénice* commence *Tite* et *Bérénice* ou De La Comédie Heroique», pp.103-117, ao estudo comparado das duas composições.

- ⁶ RACINE Jean, *Bérénice*, ed. citée, « Préface », p.29:

«(...) Cette action est très fameuse dans l'histoire; et je l'ai trouvée très propre pour le théâtre, par la violence des passions qu'elle y pouvait exciter. () En effet, nous n'avons rien de plus touchant dans tous les poètes que la séparation d'Enée et de Didon, dans Virgile ()».

As páginas 30 e 31 deste prefácio afiguram-se também eloquentes, sendo de notar também o argumento recorrente dos criadores em conflito com os teóricos, desenvolvido nas páginas 32 e 33:

tão humanamente despromovido no quase divino da magnanimidade dos Homens⁷, cómica grinalda derradeira, como que assalta, incontrollável, o território nobre a que não poderia aspirar, a tragédia, afinal da estatura desses pares míticos como Eneias e Dido, digna da «tristesse majestueuse» da amante partindo, tristes os tristes tão fora de esperar bem. Insolente, o tragediógrafo em ascensão atira o argumento da simplicidade de Horácio, de Sófocles, Menandro, superioridade de Plauto sobre Terêncio, na indistinção desafiante das composições trágica e cómica para o critério axial dos seus fundamentos, à cara do instalado tragediógrafo da pompa e do sublime que infinitos pormenores pulverizariam. Não satisfeito, atingirá os altivos autores que nenhuma posteridade há-de lembrar, não só o nada é tudo, como o simples contém a imodesta e irónica afirmação do génio capaz de atrair com o essencial, reverso das peripécias generosas com que todo o poeta mediano entretém plateias, sabedoria que o douto, afinal «*homme qui ne pense rien et ne sait même pas construire ce qu'il pense*», sempre desconhecerá ne tresleitura dos Antigos e na superficialidade erudita sobre as obras superiores que esgotará no registo literal de prefácios. Juvenil e altiva, *Bérénice* apaixonará tanto mais na oscilação sinfónica das frases muito breves ou muito longas, do verso retalhado numa métrica prosaicamente tratada, adjuvada sugestivamente por um léxico inesperado de tão simples, a poesia aproximando a conversação e vice-versa, colóquio de amantes realizando este oxímoro na tonalidade elegíaca que domestica o espectador na emoção⁸. Astro em potência, Racine mergulha o imperador nas lágrimas, ambíguas e raras, que as *bienséances* mal consentem, liberta a tragédia de uma apriorística acção moral, aprofundando-se numa moralidade que pode bem constituir uma insuspeitada interpelação activa aos moralistas do seu tempo⁹. Tratar-se-ia de inverter a já por si inversão

«(...) La principale règle est de plaire et de toucher, toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première. Mais toutes ces règles sont d'un long détail, dont je ne leur conseille pas de s'embarrasser: ils ont des occupations plus importantes. (...) Et que répondrais-je à un homme qui ne pense rien et qui ne sait pas même construire ce qu'il pense ? (...)»

⁷ Vide FUMAROLI Marc, *Héros et orateurs*, Paris, Droz, 1996, sobretudo no capítulo intitulado

«L'Héroïsme cornélien et l'éthique de la magnanimité», pp.323-349.

⁸ Vide GARRETE Robert, *La Phrase de Racine, Etude stylistique et stylométrique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995. Esta perspectiva é igualmente desenvolvida por Gérald Antoine, em *Vis à vis ou le double regard*, Paris, PUF, 1982, sobretudo pp.67-90.

⁹ Partimos da edição de referência *Moralistes du XVIIe siècle De Pibrac à Dufresny*, Paris, Robert Laffont, 1992, na consideração mais precisamente la rochefoucauldiana da magnanimidade.

la rochefoucauldiana sobre os sentimentos humanos, em lance irónico sobre uma recusa da aparência visando um penetrante conhecimento que mais não seria, afinal, do que ainda aparência, nada menos perversa do que a primeira, porque afectando desassombro filosófico. Desmistica-se, deste modo, a virtude no disfarce do vício _ « Nos vertus ne sont le plus souvent que des vices déguisés.»_ , considera-se que « La magnanimité méprise tout pour avoir tout.»; Racine poderá bem sugerir que a própria magnanimidade encobre a fraqueza imensa de cada um não aceitar ver e assumir a pequenez das minúsculas paixões do Homem, sendo a coroa da glória, mais ou menos desejada, mas se anunciada, definitiva debilidade¹⁰ que as palavras só denunciam. La Rochefoucauld organiza-se em torno da consciência de um amor próprio tirânico a partir do qual qualquer grandeza se esboroa na hábil projecção do sujeito cheio de si, ainda assim capaz de orientar o vício na boa direcção: a magnanimidade, enquanto «bon sens de l'orgueil», inflectirá o mau sentimento do elogio próprio na sua «voie la plus noble»¹¹. Contudo, também a hipocrisia estrutura a reflexão do moralista, lançando fantasmas até à quase divindade da mais rara elevação, desumana ao ponto da sua quase perfeita aproximação não passar de extremada mentira. O avanço gradual do transbordante aforismo 233¹², ou antiaforismo, exprimirá medialmente um inesperado afastamento

¹⁰ Idem, *ibidem*, La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et Maximes Morales*, vide 1 e 248. Esta inversão é ainda desenvolvida do modo seguinte:

«Ce que nous prenons pour des vertus n'est souvent qu'un assemblage de diverses actions et de divers intérêts, que la fortune ou notre industrie savent arranger; et ce n'est pas toujours par valeur et par chasteté que les hommes sont vaillants, et que les femmes sont chastes.»

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 160, 285, no mesmo capítulo referente a La Rochefoucauld:

«La magnanimité est assez définie par son nom; néanmoins on pourrait dire que c'est le bon sens de l'orgueil, et la voie la plus noble pour recevoir des louanges.»

¹² Idem, *ibidem*, ainda no capítulo dedicado a La Rochefoucauld, p. 155, numa das mais longas máximas do autor em que a exposição relativa dos diferentes modos de hipocrisia humana, também de modo algo graduado, desde a autoreferencialidade do enamoramento, até à desprezível vaidade da tristeza, passando pelas curiosas considerações sobre a glória:

«(...) Il y a une autre hypocrisie qui n'est pas si innocente, parce qu'elle impose à tout le monde: c'est l'affliction de certaines personnes qui aspirent à la gloire d'une belle et immortelle douleur. Après que le temps qui consume tout a fait cesser celle qu'ells avaient en effet, ells ne laissent pas d'opiniâtrer leurs pleurs, leurs plaints, et leurs soupirs; ells prennent un personnage lugubre, et travaillent à persuader par toutes leurs actions que leur déplaisir ne finira qu'avec leur vie. Cette triste et fatigante vanité se trouve d'ordinaire dans les femmes ambitieuses. Comme leur sexe leur ferme tous les chemins qui mènent à la gloire, elles s'efforcent de se rendre célèbres par la montre d'une inconsolable affliction. (...)»

do feminino e da glória, depois de se evidenciar o egoísmo da perda no amor, antes de se rematar na insignificância máxima da autocomplacência nas lágrimas que se justificam na mera vergonha de não chorar, pormenor na já de si mesquinhez do teatro do mundo. Este plano pode bem esboçar uma Bérénice muito pouco inocente na irradiação mundana, oficial, do logro sobre a sua própria infelicidade que a afasta do esplendor real, envolvendo-a numa falsa glória, sucessora da dignidade solene da dor, sobretudo do seu espectáculo circunscrito às leis da composição trágica. Ora, a invenção táctica de uma majestade funesta traíria a cupidez política de uma apaixonada típica do figurino la rochefoucauldiano.

Neste sentido, a análise das ocorrências do lexema «gloire» vão suscitando subtilmente este debate, seja pela ruptura em relação a uma expectativa de anteposição verbal, isto é, trata-se de ceder à glória, o que resulta desconcertante, seja pela sua assunção própria no balanço consciente de um percurso verdadeiramente magnânimo ? e, assim, silencioso, discrição esfíngica sobre um fogo constante a todo o momento ateadado e extinto pela condenação ao espectáculo santificante da mais amada por si, fervorosa até ao sangue do outro em que ele próprio, superado ou acorrentado, se encontra, aparentemente sublime e infeliz.



A concentração singularizante em Bérénice, na programática posição do título, em que o ausente significa duplamente na subtração ao casal paradigmático, Tristão e Isolda, Pedro e Inês, parece oferecer à evidência da análise o ponto de vista feminino desde o desregramento sensual da

paixão até à muito oportuna magnanimidade num desenlace que mais do que a confirmação masculina da convenção faz inexorável. Ora, esta rainha da Judeia, que o previsível, cristalino e funesto oxímoro ocidental acopularia a um príncipe do Oriente, Antiochus, pinta o escarlate da alcova, onde se unifica toda esta acção, tão sensivelmente, de um jovem príncipe, travesso e imaturo, desde há cinco anos intensos até à exclusividade de todo o minuto do dia no encontro de um simples olhar em que incessantemente Bérénice precisa de se confirmar, Suetónio sugerindo ao diálogo, nos múltiplos silêncios do texto, a mulher experimentada que iniciou Titus e que Titus iniciou noutros horizontes, a encerrar na volúpia, até no ouro da memória, mais encontrada para ter sido do que para ser. A morte de Vespasiano, o pai, assinalará a maioridade de Tito, irreprimível neto de Nero, e outro fantasma se erige na leitura, assumindo na hora certa a adequada exigência para que foi criado, conseqüente afastamento do corpo e da palavra¹³, dupla eloquência eficaz, fria, secular, preteridas as verdes excentricidades que o privilégio consente e cultiva. Mas Bérénice rompe a linearidade da história que o costume poderoso escreve e nesta sua cisão da conformada condição da amante, que o amador de outrora amava para afinal abandonar, residirá o eixo e energia da acção trágica, superado o ainda esquema dialéctico do dilema, mais fundamente ambivalentes, extravasando a ordem da vida que disciplina em César o que é de César e não permitirá ao ex-aprendiz do poder a vertigem no prazer ora racionalmente descrita, assim distanciada, garantia de sensatez imperial :

«(...)

¹³ RACINE Jean, *Bérénice*, ed. cit. Acte II, scène II, p.62:

« () Titus
Vingt fois, depuis huit jours,
J'ai voulu devant elle en ouvrir le discours;
Et, dès le premier moment, ma langue embarrassée
Dans ma bouche vingt fois a demeurée glacée.
 (...)
Enfin, j'ai ce matin rappelé ma constance:
Il faut la voir, Paulin, et rompre le silence.
 (...)
Demain Rome avec lui verra partir la reine.
Elle en sera bientôt instruite par ma voix;
Et je vais lui parler pour la dernière fois.»

Aos meus actuais alunos de Literatura Francesa Clássica, especialmente a Alexandre Marinho, agradeço a oportunidade viva de ensaio de alguns destes argumentos, como a sugestão fina, por parte de Alexandre, dos paradigmas distintos ou combinados das epifanias do corpo e da palavra.

*Ma jeunesse, nourrie à la cour de Néron,
S'égaraît, cher Paulin, par l'exemple abusée,
Et suivait du plaisir la pente trop aisée.
Bérénice me plut. Que ne fait point un coeur
Pour plaire à ce qu'il aime et gagner son vainqueur?»¹⁴*

Mais seduzido do que apaixonado, Titus reconhece na amante exigentíssima «beauté», ainda a «gloire» e «vertu», trilogia um tanto esvaziada no champanhe do deslumbramento, em cada dia dos cinco anos experimentando o primeiro, intensidade que o segundo fundador do dever desfará com uma tensão mais encenada do que vivida, não tanto por ser falsa, mas por não agir com a efectividade da lâmina da verdade, desumana de tão íntegra, clara que é originária, quase fisiologicamente, em Titus a vocação poderosa do trono que será seu. A contiguidade rimática de «ardeur» com «froideur» ditará, então, o matiz de evolução da tragédia no silenciamento deliberado, tanto mais axial, de Titus, ritmado pendularmente entre a retenção da palavra e a cirurgia do alexandrino retalhado a duas vozes na ambivalência do cálculo e da emoção assimétrica; a mensagem diferida e delegada acentuará o choque da mulher cuja revolta transtorna o verso na torrente do argumento que se esboroa na interjeição, por sua vezes estilhaçada no grito.

Julia Gros de Gasquet, na sua obra *En disant l'alexandrin L'acteur tragique et son art, XVIIe-XXe siècle*¹⁵, defende a ideia de que Jean Racine foi um reformador da declamação trágica entre os anos de 1668 e 1670, a partir da entoação e do ritmo, destacando a dimensão de oralidade do verso, aspecto bem expresso no seu trabalho de escrita e de pontuação

¹⁴ Idem, *ibidem*, Acte II, scène II, p.63, fala de Titus. Nos mesmos Acto e Cena, Titus, no diálogo com Paulin, notará igualmente a facilidade sensual, sobretudo, desta dependência:

(...)
Paulin
Cet amour est ardent, il le faut confesser.
Titus
Plus ardent mille fois que tu ne peux penser,
Paulin. Je me suis fait un plaisir nécessaire
De la voir chaque jour, de l'aimer, de lui plaire.
J'ai fait plus. (...)

¹⁵ DE GASQUET Julia Gros, *En disant l'alexandrin L'acteur tragique et son art*, Paris, Honoré Champion, 2006, p.47. Aqui se parte da noção, estabelecida no *Dictionnaire Universel* de Furetière, da pontuação respondendo à necessidade de respirar. Daí o qualificativo de «pneumatique» que acompanha a «ponctuation». A base de investigação incide nas edições recentes de Racine «qui proposent un état restauré de la ponctuation originelle» comparadas com precisamente essas antigas.

do alexandrino. Com efeito, no século XVII o editor pontuava um texto de acordo com normas bem diversas das que o autor aplicaria à sua criação e os séculos XIX e XX vêm a adoptar uma pontuação analítica, resultante de um prisma racional da sintaxe. Pelo contrário, os sinais seiscentistas informam-nos sobre o modo epocal de dizer o texto, esfera raciniana muito particular, pois o dramaturgo dirigia os seus actores para quem escrevia concretamente os papéis. A consideração da modalidade e extensão das frases, da pontuação para além da cesura e da rima, da desconstrução gramatical esclarece a tónica sobre os afectos das personagens ditos em frases gradualmente encurtadas ao longo da carreira de um Racine que vai aligeirando a métrica, trabalhando os próprios limites do verso que transgride para se tonificar no ritmo e na mais pura expressividade. Cada vez mais voz e entoação do actor devem permitir a resolução de uma estrutura gramatical implícita, investindo na diferenciação exigida ao intérprete que se recria, concentrado na emoção, fora dos esquemas tradicionais. Na tensão entre os sentidos das palavras escritas e a maneira de respirar dizendo-as esboçará o contorno das personagens numa curva que distinguirá a palavra de cena da palavra quotidiana¹⁶.

O incêndio sentimental de Bérénice, manipuladora¹⁷, que atira à cara de Titus a obsessão do seu próprio fervor, não eliminará a subtileza, propriamente o ardil, do seu direito à voz e ao reconhecimento, ao seu interesse sobre o império, memória da dominação romana sobre o seu povo subjogado: os fantasmas de uma separação prévia, que a historiografia regista, insinuando o *déjà vu* outrora não trágico, energia da sua actual esperança, mas trauma despertado na violência, de um rival, suscitado na funcionalidade do ciúme, desesperado recurso, capaz de a entronizar como Roma não quer, culminam no quasi sincero

¹⁶ Idem, *ibidem*, « Incarnar le vers », « III. Racine et la déclaiation tragique: l`évolution du rythme et de l`intonation du vers », pp.47-74.

¹⁷ RACINE Jean, *op. cit.*, Acte II, scène IV, pp.66-67 e p.69:

(...) Bérénice
 (...)
 Est-il juste, Seigneur, que seule en ce moment
 Je demeure sans voix et sans ressentiment!
 (...) Bérénice
 (...)
 Vous devez d`autres soins à Rome, à votre gloire:
 De mon propre intérêt je n`ose vous parler.
 (...)
 Que ton amour n`eût rien à donner que ton âme!»

despojamento de almas gêmeas cujo reino não é Roma e não é deste mundo. Mais saturado do que devastado, Titus delega em Antiochus, ainda na imaturidade de que se despede para sempre, já na metódica frieza imperial, não a mera palavra desapaixonada do fim que o silêncio melhor não pôde dizer, mas a ordem de partida para o exílio, radicalização unívoca da privação do corpo e da palavra, sintetizada no mutismo do olhar cuja metafísica de linguagem amorosa muito significa na época. Político, Titus aproxima Antiochus para lhe explicitar a gratidão militar de guerreiros, par a par, a intimidade triangular, perturbante identificação de amante, _ « Vous ne faites qu'un coeur et qu'une âme avec nous»¹⁸ _ no sentido de o usar, fingindo a emoção que deveras sente, Titus sublinhando o seu próprio exílio. Antiochus não aceitará nem a missão, nem o aproveitamento dos despojos, prefere a sublime perda de a ver feliz, depois infeliz, e a decisão inicial da partida individual, (outra) cisão libertadora de uma geometria que o paralizava para a contorsão na dor, como para o arrojo na conquista, longo tempo mais esvaziado de si próprio do que magnânimo, como ascensionalmente pode agora parecer. Ele não pode fugir à palavra que Bérénice, incontornável no despeito, imprevisível na vingança, exige e provoca, compadecido na mentira que ela deseja para se salvar _ «Hélas! Pour me tromper je fais ce que je puis.»¹⁹_, como, de certo modo, Titus não o poderá finalmente, pressionado por Phénice representando-lhe o choro da princesa de quem não se desembaraça sem estridência, certamente suplicando-lhe a palavra para urdir a mesma teia antiga da sedução, vigiado por Paulin que lhe salvaguarda «gloire et l'honneur de l'Etat»²⁰ como ninguém melhor do que o próprio Titus o saberá fazer. A organização discursiva de Titus a nu, na aparente perplexidade do seu solilóquio, obviamente supera a inclinação amorosa, que ainda diz temer..., na honra cujo reconhecimento solicita à amante pela racionalidade, convidando-a à mesma glória

¹⁸ Idem, *ibidem*, Acte III, scène I, p.74.

¹⁹ Idem, *ibidem*, Acte III, scène III, p.86. Esta fala de Antiochus, caracterizando o sentimento de Titus a Bérénice, deve ser confrontada com a fala de Antiochus na cena seguinte do mesmo acto, p.89.

«(...)

Tout ce que dans un coeur sensible et généreux
L'amour au désespoir peut rassembler d'affreux,
Je l'ai vu dans le sien. Il pleure, il vous adore. »

Cf.

« Que pour la consoler je le faisais paraître
Amoureux et constant plus qu'il ne l'est peut-être. »

²⁰ Idem, *ibidem*, Acte IV, scène IV, p.93.

invertida, isto é, ao seu adorno da infelicidade numa existência de que se não foi senhor²¹ ou de que se foi tão interesseiramente ao ponto de renunciar à própria vida, preço a pagar: Bérénice apela aos sentidos que concentra na sua boca, templo dos beijos, contrastada no «adieu» cadaveroso que impressionaria, renunciando, ainda antes de ceder à glória, à própria legitimidade do casamento _ « Je ne vous parle point d`heureux hyménée: »²²_, no interior da qual ela lembrava o dever com que pretendia, segura da sedução, consubstanciar-se. Titus proclama frémito, choro, suspiro, raciocinando limpidamente sobre as exigências do império, quase desconcertando no exemplo que se autopromove para a posteridade e, assim, merecendo o insulto de «barbare» que a escrava, despertada a revolta antiquíssima, lança ao dominador romano antes de se suicidar, mais precisamente dizendo-o, para não o fazer, enquanto Titus se deixa aclamar pelo povo e pelo senado, ébrio de desgosto e de aplauso. Paulin dirige-o, desvalorizando a tragédia, como ele dirige e dirigiu Antiochus para que este, consciente da sua fraqueza²³, a consuma, agora a seus próprios olhos reanimados pela aclamação popular e pela iminência do desenlace, primeiro dia da glória. Bérénice denuncia a tensão da sua fraca identidade, apaixonado e só ?, que Titus só pode confirmar, mais cidadão do que imperador, procurando conhecer-se no amor que se lhe ofereceu para tudo perder :

«(...)»
*Ne vous attendez point que las de tant d`alarmes,
 Par un heureux hymen je tarisse vos larmes.
 En quelque extrémité que vous m` ayez réduit,
 Ma gloire inexorable à toute heure me suit ;*

²¹ Refiro-me às ocorrências constantes de «gloire» neste inelutável diálogo entre Titus e Bérénice, Acte IV, scène V, pp.95-96.

²² Idem, *ibidem*, Acte IV, scène IV, p.99. Esse trabalho da legitimação que Bérénice fizera está patente nos versos 1049-1050 do Acte IV, scène V, p.95:

« Titus
 (...)»
 Rappelez bien plutôt ce coeur qui tant de fois
 M'a fait de mon devoir reconnaître la voix.
 (...)»

²³ Idem, *ibidem*, Acte V, scène IX, p.107:

«(...)» Antiochus
 Malheureux que je suis! Avec quelle chaleur
 J'ai travaillé sans cesse à mon propre malheur!
 (...)»

(...)²⁴

Titus, implacável na sua aparente fraqueza, investe Antiochus da responsabilidade de ser juiz, porque o sabe fraco, diluído no triângulo, sabê-lo-à só agora rival, tanto mais débil na competição com um quase deus, como na imobilidade que um bom combate por Bérénice teria engrandecido, desejavelmente na possibilidade de seduzir, desperdiçada para sempre. A princesa da Judeia parece enfrentar, na despedida urgente, a lucidez do espelho, no qual descreve, a frio, o irreprimível conhecimento dos seus próprios contornos, afinal meretriz de um grande amor, constituindo-se, assim, na honra autêntica da sua verdade verdadeira, a única, merecida juíza. Não fosse proclamar o exemplo universal da sua grandeza²⁵, ainda dentro do triângulo que se parte em três, no último segundo é a destronada princesa incapaz de se enfrentar degradada desde o primeiro instante que aquela câmara concentrada de abraços acolheu, assim denunciando a sua vulgaridade humaníssima na ficção em que Racine parece desconstruir as sentenças dos moralistas: glória, quando se falhou a felicidade; virtude, quando se perdeu o amor; magnanimidade, quando não se teve a sabedoria da fraqueza, máximas douradoras de uma miséria imensa que só se tolera na reflexão das pequenas misérias, disfarçada a outra, insuportável, depois do estonteante baile, depois da corte apolínea, na divindade que profundamente, outras sombras, não se queria. Beatriz Batarda realizou uma glória desejavelmente pouco convincente, João Grosso mostrou uma emoção que quase comprometia o gelo incontornável, triângulos e círculos concêntricos abstraíam, no fogo e no céu da alcova e do universo, a Humanidade, do modo instável que o génio sabe, inseguro e brilhante.

Racine vai despindo as palavras, divertido e grave sobre a linguagem que mais esconde e engana do que diz, interroga nos géneros o mundo que, demiurgo, recria na livre convenção em que se fundem alexandrino e grito, música primitiva²⁶ do verso que o cálculo cobre e a intensidade

²⁴ Idem, *ibidem*, Acte V, scène VII, p.116. Na página seguinte, Titus refere igualmente o suicídio, mas dizê-lo diminui a sua eficácia, tratando-se mais de espectáculo dentro do espectáculo.

²⁵ Idem, *ibidem*, Acte V, scène VII, p.121, palavras finais de Bérénice:

«(...)

Adieu: servons tous trois d'exemple à l'univers

De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse

Dont il puisse garder l'histoire douloureuse.

(...)

²⁶ Registo o que de essencial Roland Barthes nota, na sua visionária obra *Sur Racine*, Paris, Seuil, pp.130- 131, a propósito da musicalidade do alexandrino, da natural distância em

descobre, nos limites da regra que transgride para melhor a abraçar. Berenice miracula a armadilha da métrica no seu instinto perturbador, Beatriz Batarda foi eterna francesa de todo o mundo.

relação ao dito *naturel*, paradigma que brilhantemente, e não sem polémica, Eugene Green veio a desenvolver na sua obra, *La parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001. O hipérbato recorrente na tradução portuguesa de Bérénice parece só a muito custo produzir esse efeito de distância, quando já obviamente não se procuraria uma suposta naturalidade de uma conversa entre amantes.

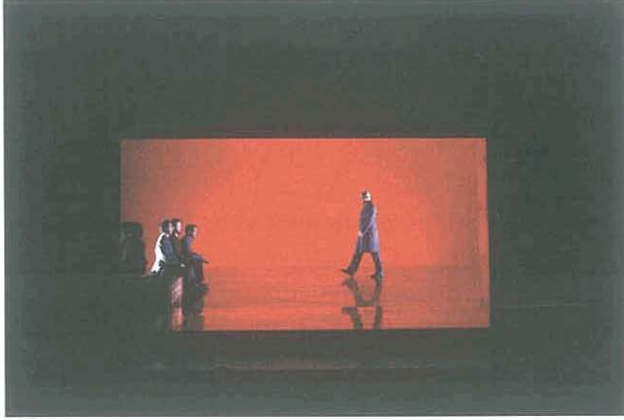
Berenice. Memória.

Carlos Pimenta

1. Quando em 1986 vi, pela primeira vez, *Berenice*, na encenação de Klaus-Michael Grüber para a Comédie Française, fiquei com a sensação de que a minha relação com esta tragédia raciniana não se tinha esgotado na satisfação do desejo que me tinha impelido a apanhar o Metro para o Palais-Royal, motivado, sobretudo, pelo nome do encenador, mais do que, confesso, pela grandeza da obra que me aparecia, à época, como secundária à possibilidade de poder estar no mesmo tempo e lugar de nomes como os do próprio encenador, de Gilles Aillaud, de Richard Fontana ou de Ludmila Mickael.

Se, tal como nos diz Barthes em *A câmara clara*, para a leitura de uma fotografia concorrem o *studium* e o *punctum*, no caso do teatro, se o espectáculo o merecer, tenho idêntica aproximação e deixo-me guiar pela proposta do ensaísta francês. Na *Berenice* de Grüber, o meu *studium* estava naquilo que apreendia: o ponto de vista do encenador; o entendimento da trama; o rigor das interpretações; a qualidade do verso de Racine. No entanto, o meu *punctum* situava-se fora da cena. Encontrei-o no *foyer*, na reacção do público perante a ousadia do estatismo proposto pelo encenador, na música que sobrava das palavras sobre as quais o pano já se havia fechado, nas conversas que procuravam explicação para tão estranho objecto que se apresentava como intruso e provocador naquele palco de todas as tradições. Este foi o meu *punctum*, o qual me perseguiu pelas ruas de Paris, no frio de Dezembro, nesses momentos em que a necessidade de estendermos o tempo nos leva a adiar a descida à estação de Metro mais próxima com receio de que o encontro com o real, embora subterrâneo, nos quebre o encantamento que permanece no ritmo dos passos errantes que se harmonizam com o pensamento.

2. Anos passados, a memória de *Berenice*, daquela *Berenice*, agitava-me no que sabia – ou julgava saber – sobre Roma, Luís XIV, Tito, Racine,



João Tuna, TNSJ



João Tuna, TNSJ

Grüber, o verso alexandrino, Mazarin ou Marie Mancini. O desejo de também querer organizar um discurso sobre a obra tornava-se cada vez mais premente. Com o passar do tempo e com o assumir da racionalização que a distância vai impondo à prevalência das emoções, Grüber começava a ficar para trás e via-o agora como interlocutor de conversas imaginadas nas quais disputávamos uma visão do texto de Racine. Seria justo situar a acção em Roma? Será de Roma que fala Racine? E Luís XIV? E Marie Mancini?

Foi desta disputa com um Grüber imaginado – no entanto real porque habitante da memória – que começou a surgir a minha leitura de *Berenice*. Com o correr do tempo acentuava contradições – desfazia o encantamento – e sentia o direito de também querer mostrar-lhe a minha *Berenice*.

Para mim, neste debate algo solitário que o artista faz consigo próprio, *Berenice* já não era a Rainha da Palestina, nem *Tito* o futuro Imperador de Roma. Embora Grüber continuasse a ter razão em muitas coisas – no estatismo da acção, no sentido do trabalho elocutório, na musicalidade que brotava das palavras – a minha *Berenice* já era Marie Mancini e o meu *Tito* teria que ser Luís XIV.

Caro Klaus-Michael Grüber, obrigado por tudo, mas... terminamos aqui.

3. Definido o ponto de vista, essencial a qualquer projecto artístico – embora a fruição estética continue a assumir-se como justificativa da realização de uma obra (Sim! A beleza ainda faz parte da arte) – sentia, cada vez mais, a necessidade de partilhar as minhas preocupações, até aí solitárias.

Primeiro problema: o verso de Racine. Propus a Vasco Graça Moura a tradução de *Berenice*. Aceite a ousadia da proposta, era imperativa a manutenção do verso alexandrino. Ainda bem! Primeiro consenso e primeiro desafio.

À medida que as palavras de Racine me iam surgindo na caixa do correio electrónico, mais me aparecia o fantasma de Grüber, do qual já me havia despedido. A musicalidade encontrada por Vasco Graça Moura, a beleza e elegância da palavra, era, tal como na feliz expressão do encenador alemão, «um sopro sobre uma ferida».

Encontradas as palavras que nos permitiriam escutar de uma forma subliminal todo o canto do amor e do desespero, era necessário descobrir quem as poderia dizer e, mais importante, as pudesse fazer suas.

4. B. de Beatriz. Não foi por acaso que utilizámos a letra B no cartaz. Se nos parecia importante «colar as palavras na carne», também nos pareceu

significativo que elas se confundissem no nome. Para mim, para o Vasco Graça Moura e para o Luís Madureira – que «colava» as palavras uma a uma num trabalho de enorme paciência – talvez tenha sido este o maior desafio e, por conseguinte, o mais estimulante. Foi, apesar de tudo, um trabalho que fizemos com alguma «facilidade». Tínhamos encontrado nos corpos da Beatriz Batarda, do João Grosso, do José Airoso, do Miguel Loureiro, do José Neves, da Teresa Sobral e do Paulo Lage, um terreno arado que permitia a compreensão e a exposição de um texto para o qual são exigidas bases técnicas muito sólidas – sobretudo ao nível da elocução – as quais, infelizmente, se vão perdendo na razão directa da cada vez menor apresentação deste tipo de obras que são constitutivas da base de qualquer edifício teatral – seja ele individual ou colectivo.

Nestes actores encontrámos não só o corpo mas também um entusiasmo que nos permitia enfrentar os obstáculos que nos surgiam e que eram, fundamentalmente, determinados pelo verso alexandrino que nos impunha regras e graus de exigência que tínhamos que superar. Mas será possível contornar o verso? Racine sem o verso alexandrino será ainda Racine?

5. *Berenice*, antes do palco. Um enunciado, um propósito, adivinhável nas palavras que procuram sintetizar (e, eventualmente, condicionar) a leitura do espectador.

A majestosa tristeza, o conflito entre o dever e a paixão, o amor sacrificado à razão de Estado: de que forma estas situações tocam os nossos espíritos contemporâneos?

O que *Berenice* nos dá, fundamentalmente, é a eterna história de um amor infeliz, da separação dos amantes, do destino insensível, de um sacrifício sublime no qual a grandeza não serve de consolo àqueles que o aceitam.

A história de Tito e Berenice é, também, um pouco a de Dido e Eneias, de Tristão e Isolda, de Rodrigo e Chimena.

O espectador contemporâneo não pode deixar de admirar o «exercício» realizado por Racine: a simplicidade da acção, que vai quase até ao despojamento e que faz de *Berenice* uma verdadeira «tragédia sobre quase nada».

Uma acção simples, sustentada na grandeza dos sentimentos, na elegância da expressão, na violência das paixões, na *espera da palavra*, faz com que esta obra se apresente como uma inquietação surda, uma tragédia de portas fechadas na qual correm lágrimas e não sangue.

6. *Berenice*, em cena. Não posso, não consigo, falar do espectáculo. Não me é possível dizer mais do que nele foi dito. Prefiro não ocupar

um espaço que entendo deixar ao critério da apreciação subjectiva. Nesta atitude, eventualmente egoísta, talvez pretenda fazer do interpretante uma cobaia que me permita uma releitura dos conceitos próprios que foram subjacentes à apresentação cénica de *Berenice*.

Um espectáculo é o resultado do trabalho de um determinado conjunto de pessoas num tempo determinado. A nossa *Berenice*, na sua formalidade e economia em termos cénicos, foi o resultado de inúmeras «experiências» que, felizmente, tivemos tempo de realizar. Esse tempo, tão necessário à criação artística, foi-me entregue pelos actores que, através da extraordinária capacidade de resposta ao que era proposto, mo ofereciam como um presente inesperado.

7. Acabado um espectáculo, ele só fica na memória que o tempo permite. Só a escrita e as ainda historicamente recentes possibilidades de fixação do som ou da imagem, evitam o esbatimento dos seus traços. No entanto, apesar do seu carácter efémero, ele consegue ganhar uma nova vida. Contradiz-se, recicla-se, reinventa-se, comenta-se, relê-se e renasce. Se não fosse isso, não teria existido esta *Berenice*.

8. Memória de *Berenice*.

Autor: Jean Racine

Tradução: Vasco Graça Moura

Cenário: João Mendes Ribeiro

Música: Mário Laginha

Figurinos: António Lagarto

Vídeo: Alexandre Azinheira

Desenho de Luz: Daniel Worm d'Assumpção

Desenho de som: Hugo Reis

Voz e elocução: Luís Madureira

Encenação: Carlos Pimenta

Com: Beatriz Batarda (*Berenice*), João Grosso (*Tito*), José Airosa (*Antíoco*), Teresa Sobral (*Fenícia*), José Neves (*Arsácio*), Miguel Loureiro (*Paulino*), Paulo Lage (*Rutilio*).

Produção: Teatro Nacional de D. Maria II (2005)



«O Nome da Rosa» no Convento de Cristo

Carlos Carvalheiro
Grupo de Teatro Fatias do Céu, Tomar.

É apenas a tentar explicá-la aos outros que compreendemos se a ideia que temos na mente é justa ou, pelo menos, se podia ser formulada.

Umberto Eco



A Umberto Eco fascinava-o "a imagem de um monge envenenado enquanto lia um livro na biblioteca". E assim nasce, em 1980, o seu primeiro romance, *O Nome da Rosa*, que explora as diversidades, contradições e complexidades do mundo medieval, mas também levanta questões relacionadas com a actualidade, e em última análise, sobre o que é que

constitui a cultura, a quem é transmitida, por quem e com que objectivos. A biblioteca de uma grande abadia medieval é o centro de toda a trama, construída de forma labiríntica.

À Companhia de Teatro Fatias de Cá fascinava-a a ideia do Convento de Cristo em Tomar transformado na "Abadia" de "O Nome da Rosa". Umberto Eco disse dele no romance seguinte, *O Pêndulo de Foucault*, que se imaginasse um castelo templário, seria o de Tomar.

O Convento de Cristo de Tomar, consagrado Património da Humanidade pela Unesco, é um vastíssimo complexo de edifícios e claustros e nele se resume a história da arquitectura em Portugal entre o séc. XII e séc. XIX.

O Fatias de Cá no Convento de Cristo

A companhia de teatro Fatias de Cá tem olhado para o Convento de Cristo como o seu espaço teatral preferencial: porquê construir cenários se já temos, não um, mas vários, e todos fabulosos? A convenção teatral do "aqui" e "agora" poderia ter mais eficácia se o "aqui" fosse o Convento de Cristo. Contra-indicações havia uma à partida: o espaço conventual não está vocacionado para a exibição de um produto que exige ser o foco de uma plateia vasta. A lotação tem assim de ser limitada a cerca de 100 pessoas. Mas, à parte esta contra-indicação -gravosa também porque pequenas plateias implicam pequenas receitas de bilheteira-, convive-se no Convento de Cristo com a dimensão de um teatro-estúdio mas com cenários sumptuosos.

A estrutura dramatúrgica de "o Nome da Rosa"

"O Nome da Rosa", estreado em 2004 e que continua em carreira aos domingos, pelas 17h17, acontece nas diversas dependências de uma abadia. Por isso se tornou óbvio que o público teria de se deslocar. A peça começa com as exéquias de um monge que tinha morrido na noite anterior. O público (e frade Guilherme de Baskerville) assiste assim ao cortejo dos monges e depois é conduzido a uma sala onde Guilherme se encontra com o Abade. Daí saem para a igreja ao encontro de Ubertino, outro franciscano, e depois o beneditino Severino, o irmão ervanário, condu-los ao refeitório – já passa das horas de vésperas, é altura de todos jantarem. E esta lógica de movimentação mantém-se durante toda a peça.

Uma das primeiras dificuldades que a adaptação teatral da obra teve de enfrentar foi o facto de a acção se desenrolar durante sete dias, um dia para cada morto. Foi por isso preciso contornar a questão temporal com as sucessivas interrupções da refeição provocadas pelo aparecimento de novo morto. Em resumo, o público e os monges voltam ao refeitório para "continuarem" a sua refeição depois das investidas ao scriptorium (2.^a parte), à cozinha (3.^a parte), à sala do capítulo (4.^a parte), à biblioteca (5.^a parte) ou ao Finis Africae, o local secreto da biblioteca da Abadia, onde deflagra o incêndio final (6.^a parte). Este "truque" permite que o espectáculo, que é longo (cerca de 4h30), seja diversificado nos seus focos de interesse e bem assim, como os momentos de refeição têm alguma conotação de intervalo, permitir alguma retemperação da concentração requerida pelo espectáculo e credibilizar a passagem do tempo necessário.

A introdução da gastronomia no acto teatral tem vindo a ser utilizada pelo Fatias de Cá nos seus espectáculos dum forma persistente. Chegou-se à conclusão que, dessa forma, é possível desenvolver mais eficazmente um mecanismo de sociabilização entre os espectadores e entre os espectadores e os actores e, considerando que a ementa é escolhida de acordo com a temática da peça, constitui-se como um importante factor de verosimilhança na convenção teatral de um outro "aqui" e "agora".

Foi também preciso encontrar os mecanismos de sobriedade na enenação e na montagem técnica de forma a permitir que, meia hora depois do espectáculo, o Convento de Cristo não denote a sua passagem e fique preparado para, no dia seguinte, receber turistas.

Um exemplo pode ser referido com a solução encontrada para o incêndio final que destrói a biblioteca. Posta fora de hipótese a utilização de efeitos pirotécnicos e a utilização de efeitos luminosos ser de uma montagem difícil e ser muito onerosa, chega-se à questão: como fazer um incêndio? Pela inversão, a lógica ajuda-nos: o contrário de fogo é água. Se usarmos água para combater um incêndio, o fogo pode ficar nos bastidores.



Cenografia na Mala Voadora

José Capela
Universidade de Coimbra
1 de Junho de 2007

«[...] antes de perguntar: como se relaciona a poesia com as relações produtivas da época, gostaria de perguntar: como se situa nela? O objectivo imediato desta questão é determinar a função que a obra assume nas relações de produção da escrita numa época. Por outras palavras, o seu objectivo é a técnica escrita da obra. Designo o conceito de técnica como aquele que, nos produtos literários, torna acessível uma análise imediata e materialista da sociedade.»¹

Este talvez seja um dos mais citados excertos da conferência *Der Autor als Produzent* (O Autor enquanto Produtor) que Walter Benjamin proferiu em Paris, supostamente em Abril de 1934. O excerto pode servir como preâmbulo para esta apresentação sobre a cenografia na mala voadora por dois motivos.

Em primeiro lugar, porque na arte me interessam particularmente as formas que são indissociáveis dos respectivos «modos de fazer» e que, nessa medida, adquirem simultaneamente interesse processual e significado político. Em qualquer área artística valorizo sobretudo o enunciado que define uma obra, pelo que prefiro as formas desafectadamente eficazes ao virtuosismo estilístico dos autores, e a imediatez da execução ao estatuto formal e material dos objectos. As estratégias que são, ao mesmo tempo, criativas e produtivas parecem-me mais pertinentes do que a qualidade das formas por si mesma. Sobretudo agora, quando nada é mais banal do que o desejo de estilo.

Em segundo lugar, este excerto de Benjamin pode servir também para ilustrar aquilo que entendo ser transdisciplinaridade. Apesar de se referir expressamente à literatura, noutros pontos do mesmo texto Benjamin clarifica o seu ponto de vista invocando, por exemplo, o teatro épico de

¹ Walter BENJAMIN, 'O Autor enquanto Produtor', trad. Maria Luz Moita, em: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d'Água, 1992, p. 139-140.

Brecht ou modalidades de montagem utilizadas nas artes visuais. Não está aqui em causa qualquer paralelismo de ordem meramente formal, nem se deslocam matérias de umas disciplinas para outras com o fim de construir metáforas – situações que, na verdade, servem de garantia à estabilidade das fronteiras disciplinares. Pelo contrário, o tema equacionado por Benjamin, na medida em que diz respeito à relação entre «manifestações formais», «modos de fazer» e «significação política» é, em si mesmo, transdisciplinar.

mala voadora (I)

A mala voadora foi fundada pelo Jorge Andrade e por mim em 2002 e, juntos, somos responsáveis pela direcção artística da companhia. Apresentámos o primeiro espectáculo em 2003 e, até agora, produzimos oito espectáculos, três dos quais financiados pelo Ministério da Cultura.

No percurso artístico da mala voadora, julgo que se pode distinguir, por um lado, uma fase inicial baseada em experiências de trabalho com encenadores convidados e, por outro, a actividade que teve lugar daí em diante. Quando trabalhámos com encenadores convidados, adoptámos também um texto dramático – uma peça de teatro – como ponto de partida para cada projecto. Depois abandonámos esse modelo metodológico e, quer os pontos de partida para o processo criativo, quer os procedimentos a cumprir para chegar ao espectáculo, passaram ambos a constituir para nós matéria privilegiada de especulação.

Esta diferença também se repercute de modo significativo na cenografia. O facto de não ser o texto a base do processo criativo e de se experimentar em cada projecto um «modo de fazer teatro» permite que a relevância da cenografia varie bastante, desde a sua quase-não-necessidade, até à autonomia que pode adquirir enquanto componente do espectáculo.

Assim sendo, referir-me-ei sucessivamente a estas várias possibilidades, correspondendo ao que julgo poderem ter sido três das acepções de cenografia que foram experimentadas na mala voadora:

- o cenário como fundo e suporte da acção
- o cenário como dispositivo
- o cenário auto-suficiente

Trilogia Strindberg, Zoo Story, Nicarágua Prologue: cenário como fundo e suporte da acção

Estreámo-nos no âmbito da programação de Coimbra Capital Nacional da Cultura 2003 com *Credores*, de August Strindberg, a primeira das três peças do autor sueco (comumente focadas sobre o tema da manipulação discursiva da cogitação do outro) que resolvêramos juntar numa *Trilogia Strindberg*. Convidámos Rogério de Carvalho para encenar *Credores* com o objectivo de tomar a experiência com este encenador como ponto de partida para o trabalho a desenvolver com as outras duas peças – *Pária* e *A Mais Forte* – ambas encenadas por Jorge Andrade. Os mesmos três actores que representaram o triângulo amoroso e cruel de *Credores* voltaram ao palco em novas combinações: os dois homens no diálogo-luta de *Pária*; só a mulher no solilóquio de *A Mais Forte*.

As três peças desta *Trilogia Strindberg* podem ser inscritas num período dramático do autor marcado pelo paradigma expressivo que designou como a fórmula íntima (*um tema restrito, tratado em profundidade, com poucas personagens mas com livre imaginação*) e que se traduziu na realização de espectáculos com elencos reduzidos, apresentados em salas pequenas e com cenários despojados. Dado que a *Trilogia* ia ser apresentada em itinerância, em salas bastante diversas, optou-se por garantir a autonomia da *cena* – ou seja, da área que serviria de suporte ao desenvolvimento da acção das três peças – relativamente às dimensões dessas salas e, nesse sentido, por definir sobre o palco uma área de forma quadrada (5.5 x 5.5 metros), ocupada por um pano branco (uma espécie de «praticável») sobre e em volta da qual foram dispostos alguns móveis. Com o intuito de conferir a esses móveis uma aparência cujo significado se sobrepusesse ao seu estilo, eles foram integralmente recobertos – velados – por superfícies semi-transparentes e branqueadoras. Utilizou-se tecido, película aderente e gaze. Em cada uma das três peças, esses móveis, sempre os mesmos, foram dispostos de modo variado: em *Credores*, foram dispersos dentro e fora do quadrado branco; em *Pária*, a peça-duelo, foram concentrados na metade direita do quadrado; em *A Mais Forte*, foram empilhados fora do quadrado, sobre o qual restaram apenas uma mesa e uma cadeira. Para as encenações de Jorge Andrade, foram também acrescentados dois televisores ao cenário.

A seguir, convidámos João Mota para encenar *The Zoo Story* de Edward Albee.

Para anunciar *Zoo Story* nas ruas, recorreu-se à colagem de cartazes. Aproveitaram-se restos de stock de folhas de papel de embrulho, coloridas

e de formatos variados, disponibilizados gratuitamente por uma empresa. A cada folha, acrescentou-se apenas um rótulo auto-colante com a informação necessária.

A acção da peça tem lugar no Central Park, em Nova Iorque, em torno de um banco de jardim. Porque as personagens fazem repetida referência à organização territorial da cidade, mas sobretudo porque a peça tem como tema as fronteiras dos territórios sociais em que as personagens se movem, resolvi enfatizar a «territorialidade» do espaço, não só da sala, como do foyer. A intervenção cenográfica não visou portanto apenas o espaço de representação, mas antes o espaço alargado do teatro. E interveio-se fundamentalmente no chão (e na referência a algumas obras de Mel Bochner). Utilizou-se:

1. alcatifa negra colocada na periferia do sector da cena onde se desenrola a acção (no qual o soalho foi mantido aparente);
2. dois bancos de jardim, deslocados, do exterior do edifício da Comuna onde habitualmente se encontram à disposição do público, para a cena;
3. fitas e algarismos brancos, colados ao pavimento, de modo a explicitar várias medidas do foyer e do percurso de entrada do público na sala e, em continuidade, da cena e dos dois bancos que a ocupam;
4. um lustre.

Por fim, convidámos Miguel Loureiro para encenar o solilóquio *A Noite Mesmo Antes das Florestas*, de Bernard-Marie Koltès. A aproximação ao universo kolteseano extravasou o texto, e a síntese de textos progressivamente produzida passou a designar-se *Nicarágua Prologue*, título do espectáculo. Convidámos Miguel Loureiro porque ele já participara – enquanto actor – num espectáculo concebido com base na mesma peça, encenado por Álvaro Correia. Foi-lhe proposto, portanto, regressar ao texto de Koltès desempenhando outra função.

Nicarágua Prologue foi concebido para ser levado à cena, no âmbito da programação do Citemor, na designada *sala B*: a ruína de um edifício de dois pisos, do qual apenas restam as paredes exteriores, e cujo espaço «interior» foi pavimentado com betonilha. Dada a qualidade cénica da ruína, auto-suficiente, a intervenção cenográfica limitou-se ao seguinte:

- a) O local dos ensaios de mesa, em Lisboa, foi re-criado na cena. Uma mesa e um candeeiro, semelhantes aos originais, foram adquiridos e dispostos de modo a que um lugar da primeira fila da bancada do público (cujo perímetro foi assinalado com fita branca) pudesse substituir uma cadeira.

- b) O pavimento foi limpo, tendo sido mantidas as plantas que brotaram das suas fissuras (uma das plantas, acidentalmente destruída, foi substituída por uma falsa).
- c) Vários dos móveis, ou partes de móveis, que haviam sido depositados no edifício foram reutilizados; procedeu-se apenas a ligeiras intervenções de re-combinação de peças.
- d) Aquando da compra da mesa, em 2ª mão, o vendedor disponibilizou também, sem encargos acrescidos, as quatro cadeiras que lhe eram correspondentes. Duas delas foram usadas enquanto estruturas de apoio ao espectáculo: uma cadeira foi fixa à parede de modo a que o seu assento proporcionasse uma prateleira; à outra, foram retiradas as costas, sendo transformada numa pequena mesa.
- e) Para a alimentação, tanto dos vários aparelhos de projecção utilizados, como das lâmpadas instaladas no interior das plantas, foi fixo ao pavimento (utilizando fita adesiva transparente) um conjunto de fios eléctricos, dispostos ramificada e ortogonalmente. Algumas das imagens projectadas invocavam lugares da biografia de Koltès, captadas durante uma semana de residência artística em Paris. Entre essas imagens incluíam-se, por exemplo, paredes do bairro de Barbès, a água de alguns canais, a sepultura do escritor, destinos turísticos e cenas dos próprios ensaios do espectáculo em jardins da cidade.

Em Dezembro, o espectáculo foi reposto em Lisboa, na Casa Os Dias da Água. Sem *sala B* – e sobretudo sem as plantas que em grande parte organizavam o espaço – optou-se por deslocar o cenário como memória, um pouco à semelhança do que antes tinha sucedido com a mesa de ensaios e com os lugares mais habitados por Koltès em Paris. As plantas foram substituídas por redomas, em detrimento da sua presença física. Em vez de se transportar o *souvenir*, invocou-se a ideia de *souvenir*.

mala voadora (II)

Julgo que, nos processos que deram origem a estes três espectáculos, a cenografia obedeceu a um protocolo amplamente instituído. Por um lado, ela foi introduzida numa fase do processo criativo na qual a reflexão dramaturgica e a encenação já garantiam, por si mesmas, a coerência do espectáculo. Por outro, o cenário cumpriu o seu habitual papel de «fundo» ou «suporte» para a acção dos actores, condicionador do espaço, e criador de um determinado ambiente. Numa conjuntura deste tipo, a cenografia encontra o seu equilíbrio entre, por um lado, a sua condição de dependência

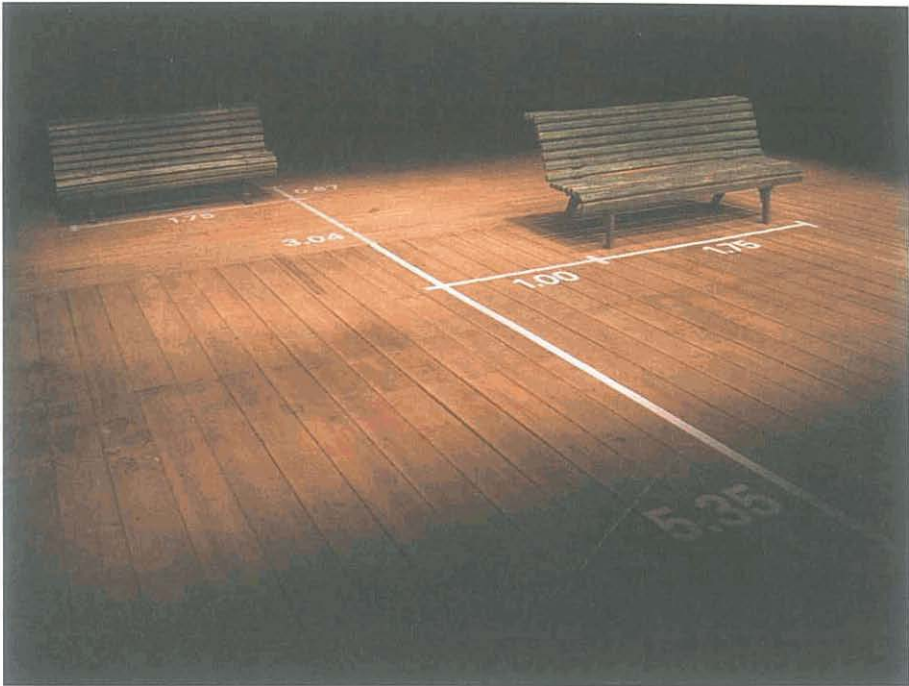
relativamente à dramaturgia e à encenação e, por outro, a sua condição de contributo plástico para o espectáculo.

Depois de *Os Justos* de Albert Camus, não voltámos a adoptar uma peça de teatro como ponto de partida. Em vez disso, temos vindo a operar num território que se encontra a montante do texto. Se, quando se parte de uma peça, a dramaturgia tende a traduzir-se em matizes interpretativos e poéticos desenvolvidos em torno desse texto (ou paralelamente a ele), temos ensaiado antes a partir da diversidade das relações que podem ser estabelecidas entre, por um lado, as temáticas que pretendemos transportar para a cena (entre as mais genericamente ontológicas e as mais especificamente dirigidas ao questionamento do «espectáculo» contemporâneo) e, por outro, o tipo de procedimentos a adoptar com vista à definição do espectáculo. E assim temos ensaiado, sobretudo, o modo como estes factores, no seu conjunto, dão origem a conjunturas simultaneamente dramáticas e cénicas capazes, diferentemente em cada espectáculo, de potenciar a comunicação performativa. Julgamos que o teatro é aquilo que se for capaz de comunicar com ele, e que a sua especificidade disciplinar e operativa é sobretudo um lugar privilegiado de invenção. Em vez de procurarmos a variedade dentro de um determinado «modo de fazer», temos como objectivo artístico experimentar a diversidade do que podem ser «modos de fazer» teatro.

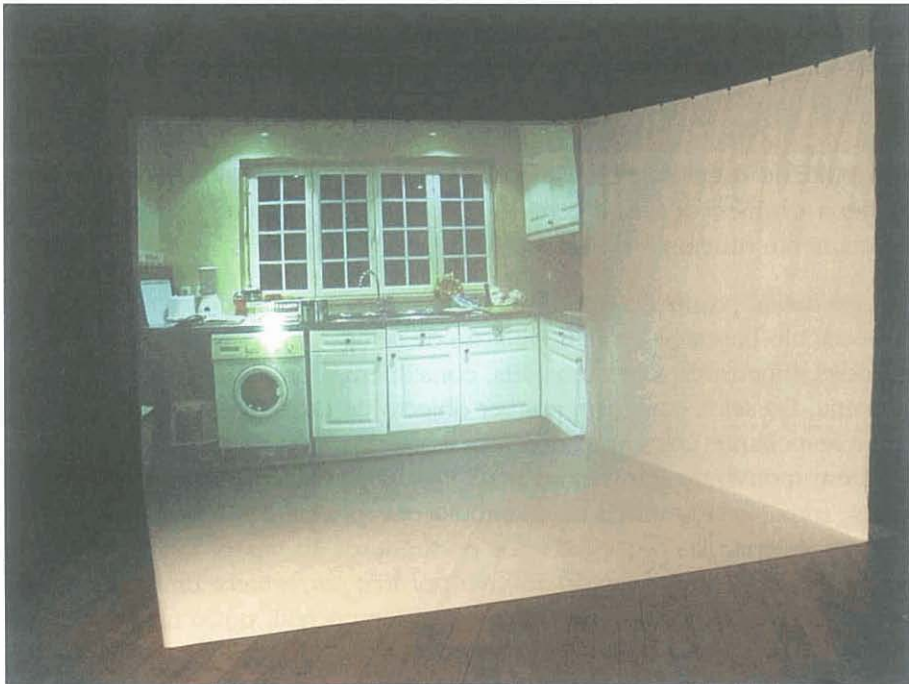
Neste contexto, a cenografia tem adquirido funções diferentes daquelas a que antes me referi. Ou se tem tornado *dispositivo*: uma espécie de mecanismo, de validade sobretudo funcional, através do qual o espectáculo é operado; ou adquirido autonomia enquanto componente do espectáculo. A primeira possibilidade pode conduzir à ausência de cenografia enquanto factor de «valorização plástica» da cena. A segunda, pelo contrário, tende a atribuir auto-suficiência à visualidade da cena.

projecto de execução, philatélie: cenografia como dispositivo

Projecto de execução teve como tema a relação de amizade entre três mulheres-actrizes – uma relação condensada, com vista à criação do espectáculo, na preparação conjunta de um jantar. Como arranque do trabalho, as actrizes encontraram-se três vezes, respectivamente em casa de cada uma delas, e prepararam juntas o jantar. Foram gravadas as conversas tidas entre as três mulheres, conversas ainda relacionadas com a culinária e a refeição, ou já do foro íntimo. A partir dos dados registados nas gravações, foram definidos: uma sequência dos movimentos cumpridos para a preparação do



Zoo Story, 2004.



Projecto de execução, 2006.

jantar e um texto síntese das conversas desenvolvidas durante a preparação dos três jantares.

Em nenhum dos momentos do espectáculo se assiste a uma representação completa da acção. Em cada momento a realidade cénica é sempre desprovida pelo menos de uma das suas componentes sensoriais, no sentido de atribuir proeminência a outras. Recorrendo a um fundo branco e de geometria elementar, podem ser sucessivamente percebidos: uma cozinha real com a qual o público tem contacto enquanto aguarda pelo espectáculo, a silhueta dessa cozinha, os sons intensamente ampliados produzidos durante algumas tarefas culinárias e o cheiro, as mãos das actrizes em acção sobre uma mesa, as deslocações das actrizes no espaço da cozinha, os movimentos completos das actrizes no mesmo espaço e progressivamente a imagem da cozinha, a mesma imagem incluindo a presença das actrizes e, por fim, a conversa entre elas interpretada sem qualquer acção ou contexto. No final, a refeição efectivamente confeccionada durante o espectáculo, é oferecida ao público à saída.

Não se acreditando em qualquer reprodução absoluta da realidade no teatro, o que é apresentado ao público são antes *possibilidades*, diversas, de transposição do íntimo para a plataforma de comunicabilidade que define a cena. O projecto desenvolve-se sobre a linha que divide a intimidade da possibilidade da sua representação, ou sobre a relação entre a «fenomenologia do real» e a «fenomenologia da cena».

A função deste cenário é semelhante à da tela de projecção numa sessão de cinema. Não fosse servir também para separar o espaço da entrada do espaço principal de apresentação do espectáculo (uma separação a que a flexibilidade desta sala da Galeria Zé dos Bois é vantajosamente alheia), poderia dizer-se que este cenário é apenas um suporte, no sentido mais estritamente funcional do termo.

Philatélie partiu de um álbum de selos coleccionados na infância. O espectáculo baseia-se na manipulação de selos – selos que, projectados em grandes dimensões sobre uma tela, constituem o principal elemento visível na cena. Os selos começam por ser objecto de uma análise, quer filatélica, quer respeitante aos contornos históricos dos ícones neles patentes. São também motivo de impressões mais pessoais e as suas figurinhas acabam por se tornar protagonistas de deambulações romanescas e, designadamente, de uma re-criação da chegada dos portugueses ao Japão.

O espectáculo é operado ao vivo por três *performers*: um manuseia os selos que são filmados e projectados em tempo real, outro faz o papel de locutor, e um terceiro manipula a voz do locutor e introduz sonoridades várias



Desempacotando a minha biblioteca, 2007.

que completam e animam as várias narrativas. Em momentos excepcionais, é o público que é filmado e se torna protagonista de uma história no lugar dos selos, ou é o locutor que se desloca para se misturar com a projecção.

Para realizar este espectáculo utilizam-se uma mesa, três cadeiras, três candeeiros e uma tela de projecção. São os que houver disponíveis no local onde o espectáculo é apresentado. Tudo o que é transportado em digressão se resume ao álbum de selos propriamente dito, uma pinça e uma lupa, uma tina de vidro e um pouco de sal, uma câmara de filmar e um tripé.

Não foi necessário qualquer contributo meu, enquanto cenógrafo, para a realização de *philatélie*. É a própria ideia do espectáculo que define a cena. Mais ainda do que *projecto de execução*, a cenografia tem aqui um papel estritamente funcional.

hard II, desempacotando a minha biblioteca: cenografia auto-suficiente

Depois de ter estreado no CAPa, em Faro, o díptico *hard* foi levado à cena no varandim do Teatro Taborada em Lisboa. Por oposição à sua habitual transparência e luminosidade, o espaço foi revestido com película e linóleo negros.

Para *hard I*, sobre violência, criaram-se três pistas de corrida separadas por extensões eléctricas – as mesmas extensões que depois, em *hard II*, sobre catástrofes, serviram para alimentar uma série de candeeiros.

Hard II é uma visita a um museu de catástrofes guiada pelos actores de acordo com um texto que Miguel Rocha escreveu a partir das maquetas criadas para estarem «expostas». Quase todas as maquetas foram filmadas de modo a iludir o facto de se tratarem de maquetas e as imagens resultantes, projectadas como complemento à visita guiada, foram misturadas com imagens reais. Entre as várias calamidades recriadas, podem referir-se: um incêndio, um desastre nuclear, a natureza pós-nuclear a que esse desastre dá origem, um smog, um tsunami, a salificação do território, a desertificação, um degelo, um terramoto e um vulcão.

Por fim, vamos estrear no próximo dia 9 um espectáculo intitulado *desempacotando a minha biblioteca*, criado para o fórum *o estado do Mundo* que integra as comemorações dos 50 anos da Fundação Calouste Gulbenkian. A possibilidade de auto-suficiência da cenografia pode aqui ser ilustrada por uma experiência que ainda se encontra em curso e que visa a realização de um vídeo para o desfecho do espectáculo. Trata-se de uma natureza-morta que recria aquelas que eram pintadas no século XVII e que, não só será montada em cena, como foi já montada para ser filmada em progressiva putrefacção.

Gloom / Invisible Walls As Invisible Hands Scenography As *Geo-Pornographic* Approach To Designing Space

Simon Donger
London University

Although the body's performance on stage has been widely studied with regard to the body's everyday performance, the *spatial performance* of the stage design with respect to the *performance* of everyday built spaces is rather un-explored. Yet a friction of commonality and difference emerge: scenography is architecture and both everyday spaces and the stage have subtexts, dramaturgical directions embedded more or less visibly in their material properties; but scenography strives on perceptual discrepancy (an obsession that comprises cycloramas, flying surfaces and borders, haze machines and floor traps amongst others) and thus proposes a different accommodation and arrangement of the body from everyday spaces. As the scenographic construction is a ramification of larger architectural schemes, it must then be regarded as an empirical and poetic translation and comment on architectural proxemics and affects: having to negotiate between the assertive sublimation and the deregulative critique of human design and management of the space for the body, and of the body in space.

This article is a critical effort towards contextualising the scenographic work and experience within broader frameworks of spatial design. playing with the visible and the invisible, the revealed and the concealed, borders, surfaces and perspectives. Although those predicaments are likely to be the parasites which have prevented such a collusive study, here they constitute the locus of the inquiry.

German architect Ernst Mach suggested in 1906 that the origins of geometry were to be found in the extraction of definite forms out of fuzzy 'space-sensations' during ('primitive') 'man's intercourse with his environment'. Mach recognized that geometry was of an 'idealized kind' which 'power' could be found in its constitution of a domain of *surface-vision* as 'abstraction'. Mach opposed the 'intercourse' to this abstract domain, or rather rejected it from abstraction because its 'powerful associations impel

to imagine to be filled with *matter* the places enclosed by the surface which alone he perceives’.

Typical of any emphasis on surface-vision is a scientific or biological assumption of the primacy of vision. Thus Mach affirms that ‘our sensations of sight and touch are primarily produced only by the *surfaces* of bodies’. Such assumption is echoed in various sociological fields such as Gestalt Theory which, as E.H. Gombrich remarks, relies also on a ‘*simplicity hypothesis*’ of vision as essential mode of being in the world. Jonathan Crary finely demonstrates how such ‘perceptual holism’ is paired with a holistic conception of the body. Crary highlights for instance how Richard Wagner’s decision to hide the orchestra, to extinguish auditorium lighting and to accentuate optical illusion on stage were all strategies to form a unilateral perspective of relationality, what Lefebvre has called ‘brutal techniques of visualisation’, motivated here by a socializing will on Wagner’s part: ‘it was through the collective act of seeing that the semblance of a community would come into being’ (Crary), audio-visual synthesis for a unified society. In his own discussion of Gestalt Theory, Crary unravels the ambivalent and divisive effects of this emphasis on unified vision as ‘the dream of the reciprocal affirmation of the unity of the individual subject and the unified object of perception’ (Crary), the dreams of a body autonomous from spatiality and of a space autonomous from bodily presence which translated into aesthetic and deictic representational domination of bodies losing grip on spaces.

Besides the ideological issues at play, there is a more discreet pragmatic concern: such ‘a particular notion of the autonomy of vision...its all-at-oneness...is founded on the cancellation of the empirical conditions of perception’ (Rosalind Krauss in Foster). Therefore everyday walls, as Sanford Kwinter remarks, can be exposed as ‘an enforced system of enacted openings and closings’ (Kwinter in Acconci). Such concerns of sensory and phenomenal limitations have been raised in architecture in the second half of the 20th century. In 1978, architect Porphyrios critically commented: ‘this is the kingdom of sameness; the region where the landscape is similar; the site where differences are put aside and expansive unities are established’ (cited in Juel-Christiansen). More recently, Robin Evans discussed the ‘geometry of vision’ which he urges architects to avoid as single drive because of its reduced potential for creating spaces, missing on other non-visual aspects of the built environment. Those concerns do not relate just to the built, they unequivocally embrace the body too. With her video-installation *Rapture* (1999) Shirin Neshat exemplifies how the architectural realization can produce a body-built parallelism that supports a normative order of

bodies traversing both public and domestic spaces. Here the autonomy of the body and the built participate in spatial 'de-eroticization [as the] fetishism of space itself' (Jay in Foster) and 'pornography: the body's chaste and unerotic dream of itself' (J.G. Ballard in Cray & Kwinter), the 'reflexive or specular autonomy of self-presence' (Derrida) and self-sameness.

This trend of surface-vision holism is often traced back to Modernism, 19th century Pictorialism, Cartesian perspectivalism and Renaissance Art. Perez-Gomez and Pelletier have highlighted how linear perspective, the agency of spatiality around a single viewpoint, 'one-eyed static vision' (Gombrich) has been a driving force in the history of architecture from its technical discovery and validation by Brunelleschi and Alberti from the Renaissance onwards. As the 'intercourse' was being suppressed by a dominant uniperspectival abstract conception of spatiality, the body came to be aligned accordingly as a static and distinct point in space. Thus, as Grosz puts it, 'Bodies are absent in architecture', calling for 'architecture to think its own in investments in corporeality', that is to re-establish the spatio-corporeal 'intercourse' through the built.

While Mach was trying to discriminate the fuzzy space-sensations against abstraction, Antonio Gaudi's *Guell Park* (1900-1914) was being constructed in Barcelona from ground plans which convulsed with fuzziness: few straight lines, no right-angular corners, difficultly calculable surfaces and no flat vertical walls. Drawing from all sorts of fuzzy motifs found in nature, Gaudi offered a built environment which incorporated both the fragmentation and continuity of the landscape it is located at. As a result the built components of the park merge phenomenally with nature, the outlines overlap and blur with the content. Because the landscape and the built are quasi undifferentiated they offer themselves as playful and interactive materials. Arguably Gaudi's architecture diverges radically from Mach's surface-vision, (if not opposes it by cultivating '*matter*') it does constitute a kind of abstraction: Guell Park is composed of forms which are reductions from their original pattern, only the simplification of the original motif is slight and does not cancel textures, uncertain borders/volumes and other gloomy discrepancies. Consequently perspectivalism is multiple and undifferentiated. This type of built abstraction recovers the contingent and multilateral condition of its natural location, of a Baroque 'nature as uninhibited polyphenomenality of display' (Rabinow in Cray & Kwinter).

Four hundred years before Gaudi, a similarly *naturalistic drive* led Leonardo Da Vinci to develop new perspectival modalities, unsatisfied as he was with the dominant and singular Albertian linear perspective. As a

result of one of those innovative perspectives Da Vinci invented a painterly technique he named *sfumato*, foggy or gloomy. 'Hovering between the seen and the unseen' (Vasari in Gombrich) *sfumato* would be applied by Da Vinci on two levels: first the rendering of the bodily outlines, creating a softer look which in *Mona Lisa* (1503-1506) participates in the mysterious quality of the portrait while enhancing its naturalism (*sfumato* suggests discreet movements, or the trace of a movement, the transience of presence). Secondly Da Vinci pushed the technique further to create gloomy landscapes such as the one behind *Mona Lisa*. Again this blur participates in both the naturalism of the landscape (the distance of the horizon line) and its surreal quality as a quasi moon-like landscape.

The use of the technique on both the body and its surrounding landscape makes the borders of both overlap, in effect reducing the distance between them and thus initiating a phenomenal friction/assimilation. At the same period, Michelangelo applied a similar idea in sculpture. Michelangelo's *non-finito* focused on the blurring of the edges of the sculpted figure with respect to its material left quasi untouched all around the outlines of the body. More precisely, *non-finito* retains and highlights the volume of the block of stone Michelangelo was so fond of, a block of stone which is not rough as such but partially carved in an indeterminate block. Again this provides a slight kinetic quality to the figure. As importantly, *non-finito* disturbs the boundary between the sculpture and its space of exhibition, thus titillating the fixity of aesthetic distance between the object and its observer. In a short discussion of *sfumato* E.H. Gombrich mentioned that the technique 'cuts down the information on the canvas and thereby stimulates the mechanism of projection'. The phenomenal gaps or fault lines in *sfumato* and *non-finito* activate its observer to invest into it and its recipient (Jonathan Crary analyzes such a mechanism in the pointillist paintings of Seurat)

However, linear perspective and its attached perceptual holism of surface-vision remained hegemonic historically, hence *sfumato* and *non-finito* have, until the 20th century, been recycled as unified modalities of surface-vision (see the German paintings of the romantic period). Even in the late 20th century, those techniques found unified expressions of an absolute kind with the wooden sculptures of George Baselitz & the photographic paintings of Gerhard Richter. In all those cases Da Vinci and Michelangelo's propositions of a pulse between clarity and gloom is lost. But since the emergence of modernism, sporadic experiments, up until now (and maybe more so now) revived *sfumato* and *non-finito* as pulsating and interactive forms of spatial representation. I have already

mentioned Antonio Gaudi as he is the most radical in his approach. Other examples can be found whereby the strict trend of surface-vision is not quite rejected all at once, but rather disturbed, disrupted, towards unfinished gloomy formed from within holistic surface-vision. Stage design which was attached to architecture's obedience to perspective also made propositions of a gloomy kind at the same time as Gaudi. Edward Gordon Craig set design for Stanislavski's production of *Hamlet* in 1909 is emblematic of an attempt at finding equivocal and unresolved conflicts within definite surfaces and shapes: the end of the environment is unclear, and its very *surfacy* components (the 'portable screens') overlaps and render the volume of space unevenly arranged. Furthermore Craig placed a lot of importance on lighting, for *Hamlet's* set a variety of lighting could activate an interplay of surfaces, volumes, levels and depths.

Here 'the screen not only dissolves a classical notion of the façade but is also part of a multidirectional field of stimuli' (Crary, 367). Volumetric dislocation, disorientation, dispersion and decentering explode perspective further. Although this constellatory abstraction will appear almost in synchronicity in fine arts (Seurat), architecture (Gaudi) and stage design (Craig, Appia) it will most clearly take hold in the fine arts. From the emergence of so-called installation art works such as Marcel Duchamp's *Etant Donne...* and *The Large Glass* to the more ambiguous *Merzbau* of Kurt Schwitters. Those constantly-evolving hand-made constructions Schwitters undertook in his own flats offered myriads of clear-cut surfaces, protruding attacks on the domestic volume that cancel horizontality and verticality and any organization of a vantage point. Schwitters would paint them all white so that a certain unity remained, though again with lighting the *Merzbau* could appear to some extent homogenic or drastically fragmented: whole and parts are re-arranged phenomenally throughout the day. The abstract constellation continued developing in the fine arts with arte povera and Michelangelo Pistoletto's walls Of rags, the discrepant minimalism of Eva Hesse's walls of strings and Robert Morris' walls of felt, up to the contemporary, larger, spatial compositions of Ann Hamilton's crying walls and Rebecca Horn's spitting walls and Anthony McCall's walls of light.

In architecture, the constellation offered by the fine arts can only be found again, after Gaudi, much later on with Austrian painter and architect Friedrich Hundertwasser Somewhere between Gaudi's radical rejection and Schwitters', Appia's and Craig's subversion of surface-vision, the architectural work of Hundertwasser is another case of an abstraction that does not settle the eye with the clarity of borders and surfaces, but instead explore dis-unified and uncertain motifs between surface and volume. Like

Gaudi, Hundertwasser's architecture flirts literally and phenomenally with nature and the landscape, pulsating between division and assimilation, order and contingency. Unlike Gaudi, Hundertwasser utilizes rather flat and clear-cut surfaces and shapes. In *Waldspirale* (1998) the exterior walls are commonly flat and the overall shape of the building is also simple and definite. However the treatment of the walls, Hundertwasser being a painter, is the major agent of surface disruption: colourful painting is used to define further virtual surfaces within the empirical one, in a similar fashion to Gaudi's mosaics, creating a phenomenal effect of stratification without a central point of ramification.

With Hundertwasser, Schwitters, Craig and Gaudi, we see the possibility of a domain of abstraction in spatial design which is not limited to surface-vision and thus conducive of the spatio-corporeal intercourse in a sense that the built mediates (through its gaps) oscillating/unsettled relationships between corporeality and spatiality. This modality of abstraction is, in Kobena Mercer's words, a 'discrepant abstraction': that is 'both a reflection of the forms of social experience in developed capitalist societies and a specific artistic strategy to express such experience (alienation) through its distance from and dissonance with established aesthetic norms' (Peter Osbourne, in Mercer). Such an abstract dissonance appeared in architecture, within architecture's own terms, long after Gaudi. First with an urban experiment, the Danish capital: Copenhagen..... Those discrepant built abstractions 'think their own investment in corporeality' by first of all reflecting empirically bodies' contingencies. They constitute an 'interface... mutually defining... fundamentally disunified series of systems, a series of disparate flows, energies, events, or entities, bringing together or drawing apart their more or less temporary alignments» (Grosz). Like Elizabeth Grosz, architect Carsten Juel-Christiansen considers architecture around the stratified complexities of bodies' mobility: their 'flux and flex'. Addressing the city of Copenhagen, which has been continuously developed since 1947 as a hand shape (see the 'finger plan'), Juel-Christiansen analyzes the benefits of an urban model which focus on 'transitoriness effectively dissolves any insistent perspective from the city's space'. Thus «the city delineates itself as a manifestation of a spatial community situated amidst a number of widely divergent social praxes.» (Juel-Christiansen): a multilateral and reciprocal relation can take place between the countryside and the city, the built and the body, flesh and the landscape. To do so, the built technically presents a certain gloom (here in the topographic hand) that allows for the rhythmic and aleatoric movement of bodies.

Other technical devices have been found to produce similar phenomenal incorporations. The embedding of artificial intelligence in the built through sensor technologies is one of them. In *LightHive* (2007) Alex Haw set up sensors throughout the AA School of Architecture in London. The sensors were simply capturing whether there is human activity in the rooms or not, then each sent the information to a separate little star-shaped light suspended to the ceiling of one room. That room becomes a live and abstract topographic volume, the heart/lungs of the building. And as the built engages further with the body, it also promotes further transit and kinetics.

Sanford Kwinter, discussing the contemporary architecture of former performance artist Vito Acconci, discloses this powerful architectural paradox when invested in corporeality: 'almost everything opens to reveal an interior and to reveal or complete a *desire*, to make the heat of bodies transit from here to there.' (Acconci). In *Island On The Mur* (2001), Acconci used another technical apparatus which is inherently bodily-oriented. The building is a theatre made according to the principle of tensegrity which allows the engineering of its curves and transparency: the formation of two irregular and integrated domes partially suspended above water (as most of its weight is distributed across the nodal points of its compressed bars). Tensegrity is the principle behind geodes and other similar form of domes. The structures it creates, as in one of its discoverer's work Kenneth Snelson's *Needle Tower* (1968), prevent the emergence of clear surfaces, borders, walls or corners, and somehow imply transparency, the blurring of boundaries between outside and inside 'where the outside is a fold of the inside' (Harris in Buchanan & Lambert). With tensegrity, the built offers itself as 'the borderline of a spatiality exposed to the outside, offered – precisely – on its running border' (Derrida). Those aspects of the tensegrity principle makes it one of the most accommodating structure for bodily kinetics in terms of its three-dimensional flexibility of spacing and dwelling. Furthermore this flexibility allows for the integration of intelligent interfaces such as sensor technologies (see actuated tensegrity). This two-fold intelligence allows the built to encapsulate its own transformative scope: the predicaments of its inhabiting bodies' virtuality as well as its own. As Grosz puts it: 'The capacity of walls, boxes, windows, and corners to function in more than one way, to serve not only present functions but others as well, is already part of the ingenuity and innovation of the virtual in the real.' But as Negroponte critically asserted in the 1970s under his notion of 'responsive architecture': 'walls that move to the touch-relevant to the function of support or moving back in retreat-that change color and form:

streamlining themselves to the wind or shrinking down when unoccupied, are all possible' and would demand 'a dramatically different relationship between ourselves and our houses, one characterized by **intimate interaction**. Tensegrity's borders flirt with the contours of its neighbouring volumes, they produce a phenomenal connectedness body-built-landscape. Those flirtatious relations are in fact supported by the *anti-gravitational* character of tensegrity: structurally curvilinear spacing is allowed by preventing the gravitational convergence and displacement of the built's weight to the ground. Yet again, and similarly to the borderless quality of the practical works I have discussed previously whereby borders have not completely disappeared but been gnawed (as indeed everything has some kind of border), the anti-gravitational edge of tensegrity structures is of course not the actual absence of gravity but its partial suspension/release.

Architects Diller & Scofidio realized a built environment which maximised the anti-gravitational fantasmatic edge of the tensegrity principle through some form of architectural intelligence. The *Blur Building* (2001) set on Neuchatel Lake, drained water from it, transforming it into fog and distributing it across the volume of the built structure.

Sensor technologies are embedded in the built to calculate the force of the wind and activate the production of fog accordingly so that the cloud never gets smaller or larger than the building itself. *Blur's* volume is materialized then as textural modulation between opacity and transparency. However the structure, materials and forms were not intended as such, they simply emerged as the most effective devices to achieve spatial properties conducive of a bodily orientation Diller and Scofidio wanted to incite architecturally through their 'Dramaturgy Of Seduction':

'Seduction and tension to accentuate the power of the sense: being in close proximity; foreplay; having a loss of orientation; succumbing to desire; acting out passions to the point of exhaustion and seeking the next adventure'.

Inside *Blur*, the absence of walls flexes the space and in fact secures it with respect to the fog's visual disabling. The volume of the building offers itself as a playground for hide and seek games, where bodies flirt and bump. Hands and fingers rise to the challenge of replacing the eyes while unsettled proprioception looks for acclimation: an active grasping from the whole body is called upon as last resource to cross and dwell in the environment. But bodies' tactile training, undermined by the prevailing visual training, is not sufficient for a completely settled adjustment. As a result the body's perceptual experience is a 'process of errors and trials' (Gombrich). Gombrich defined perception as such a process under his conception of the 'beholder's share': an active '**sharing**' between stimulus

and observer. Further, as perceptual errors and trials settle down into a non-problematic whole the body is no longer in a state of perception, but in a state of 'illusion' (Gombrich). In pushing the anti-gravitational fantasy further, *Blur* proposes an unsettled and unsettling volumetric space which maintains the sharing: 'the body is marked by the interdependence with its environment through a structure of mutual flows and data transfer that is best configured by the notion of viral contamination'. (Ansell-Pearson cited in Braidotti). *Blur's* physical properties are conducive of an interactive merging as the Deleuzian 'becoming-imperceptible', 'to merge with one's environment' (Braidotti). But this is not some kind of total immediacy. The fault or gap in the visual field makes the built space 'not a good form, not a good gestalt' thus creating a 'pulse', 'a kind of throb of on/off on/off on/off...(Krauss) therefore proposing 'a contamination or contagion that would have the peculiarity of putting in contact (without contact) contact *and* non-contact' (Derrida), an enactive navigation between confused and rested states, 'the alternating charge and discharge of pleasure' (Krauss in Foster) similar to the aleatoric 'intimacy as between the strand and the sea' (Merleau-Ponty).

This ebb and flow of body-built sensations steals the primacy of visual perception in calling upon other senses. Thus when Diller & Scofidio writes 'to accentuate the power of the sense', it is of course not the visual, nor any other single sense, but the undifferentiated entirety of the sensory apparatus, its synaesthetic, *ganzfeld*, condition.

At the beginning of 20th Century scientific experiments called *Ganzfeld* were conducted to unravel those empirical foundations of perception in the human body with the side assumption that the entirety of the sensory apparatus was interwoven as a *total field*. Most *Ganzfeld* looked at the sensory response of the body when suppressing one or more senses. More recent *Ganzfeld* were created by James Turrell as a series of all-built minimal interiors filled with light and accessible to audiences. Here no sense is suppressed, only the light parasites the clarity of spatial visual content, yet the result is similar to the early *Ganzfeld*. Drawing from J. J. Gibson's work based on *Ganzfeld*, Alva Noe highlights this finding: «light is not sufficient for vision». Unlike Gibson, and George Berkeley three centuries before, who derived scientific theories of the primacy of touch, Noe focuses on the triangulation touch-movement-propioception as the primary function of the perceptual act. It remains that as 'visual experience acquires spatial content because we come to understand visual qualities as having *tangible* significance» (Noe) touch comes to ground all other senses in an effort to synaesthetically capture tangibility. It does so under what

Noe calls a 'sensorymotor field': a 'knowledge', or 'skills', that constitutes what Francisco Varela calls our 'readiness-for-action', sensory habits which are learned through reiterations of perceptual acts and allows us to conduct activities in the world. But when the body faces a situation where the required perceptual involvement has very little (if not) been experienced, the body's sensorymotor field goes through a 'breakdown' (Varela in Crary & Kwinter). Original ganzfeld, like Turrell's, produce and maintain a state of breakdown. Yet in Turrell's the cause of the breakdown is not a breach of sensory ramification but the actual unfolding or activation of the whole apparatus, the experiential drift to ganzfeld, to a total field of perception which disrupts safety in vision.

Nonetheless in both cases the breakdown sustains experience: though it allows sensory *movements towards* resolution without an actual resolution, for as long as we can somehow perceptually act we continue to experience. Even in picnolepsy, as Derrida points out, radical perceptual disturbances do not abort experience. What Gombrich presented as 'sharing', and Noe as 'action', are enhanced as they recover their rhizomatic foundations. Perception is an action oriented towards tangibility, the more we physically question the tangible the more perceptual acts are incited. Touch has an ambivalent role in the movement to acquire perceptual content: as touch grounds the synaesthetic linkage, it also poses its very limits to it, and to a larger extent, to the sensorymotor knowledge. 'To touch is to touch a limit, a surface, a border, an outline'. (Derrida) As the built tampers with the limits of its concreteness, and thus with all senses, so does the body.

Turrell's ganzfeld, such as *Spread* (2003), play with the tangible and in doing so cultivates the locus of action in perception. They do not utilize the tensegrity principle but instead produce effects of tensegrity by using lighting to suspend the volumetric aspect of space. Such effect was already present in Alex Haw *LightHive*, and in both cases the spatial treatment can be said to disrupt the tangible frame of the built environment. In *Spread*, although the space is a rectangle (and this is very clearly integrated in one's mind as one enters the space through a clear-cut rectangular opening) the experience one engages with and retains in the end is not one of rectangularity or any kind of surfaces but of volume, depth, density and texture. The environment 'is no longer concerned with framing space but, rather, with a temporal modulation that implies a continual variation of matter' (Eisenman in Crary & Kwinter) as the body's materiality and kinetics are engulfed in light aligned with the inner walls' blur yet temporarily activating their shifting distance. The architectural matter here is no longer understood as a fixed recipient but as a mobile material that stimulates the

body. In *Blur*, like in *Spread*, spatial design looks for 'inventing laws of liquids and gases' (Deleuze in Braidotti) as its ambivalent anti-gravitational foundations. It presents itself as a picnoleptic drift based on the phenomenal delight and dizziness of the synaesthetic trigger: 'sensations of vertigo and disorder as sources of pleasure' (Virilio).

Spread like *Blur* do not present or represent anything seductive or pleasurable. Their subtext, if any, has no narrative, no order. Further, as objects they resist the settling of their form. In that sense they qualify for what Deleuze called a 'fold', an 'object-event' or 'objectile...where form is seen as continuous even as it articulates possible new relationships between vertical and horizontal, figure and ground' (Eisenman in Crary & Kwinter). Their meaninglessness, their lack of intelligibility, is not some kind of chaos but precisely the necessary requirements for the built to propose a pulsating and heuristic spatio-corporeality turning it into a pleasurable event. Therefore, 'although the event is always something that takes place in a global disorder devoid of meaning', it nonetheless constitutes 'a polyphonic chord in a situation of permanent transition' (de Sola-Morales).

Those considerations of such an architectural object-event are resonant with the scenographic space's ephemeral and eventful nature as well as its inherent border-clouding. As spatial comment on architecture, such built object-event was implied in Gordon Craig's understanding of the word *architectonic* when affirming his will 'to remove the Pictorial Scene but leave in its place the Architectonic Scene'. Craig's radical set for Stanislavski's *Hamlet* paralleled Fortuny's scenographic developments of the cyclorama and its 'infinity-of-space' that quickly spread in Europe (Baugh). Craig's spatial tactic is to collide multiple movable cycloramas (or are they multiplications of the negative space of the fourth wall?) dispersed throughout the volume of the stage, thus creating an unsettling friction between the scenographic architecture and the theatre's own architecture. The architectonic scene's pulsating interplay of three-dimensionality disturbs its monolithic architectural shell.

Adolphe Appia's dissatisfaction with Wagner's directorial application of *Gesamtkunstwerk*, led him to invent similar tactics of three-dimensional concrete pulsation. In the *Sketches for Parzifal* (1896), Appia reproduces an uneven and *semi-architectural* proscenium arch at the back of the stage which is traversed (as parasited) by a landscape. The scenographic formation again echoes in a disruptive manner the architectural presence accommodating it. Differently, but with the same intention, in his *Ryth-*

mic Spaces (1909), Appia proposes geometric back walls that drive the back lighting to truncate and dis-unify the volume of space. This kinetic fragmentation is pushed forward with the sketches of right-angular low and mid-level staircases which, again, in relation to lighting could have modulated the volumetric impression, but also and maybe more importantly were conceived as movable set pieces as Craig's screens for *Hamlet*. Appia's stairs, echoed by Craig's steps, came to become prominent in Hellerau where Delcroze experimented with eurythmics. Here again Appia looks for volumetric decomposition and pulsation to cancel any singular perspective, working towards a crucial 'multiplicity of focus'. Appia and Craig initiated scenography as a labyrinthine and fragmentary conception of the built for bodily kinetics: a perceptual hinge in the sense that 'the hinge doesn't just connect; it provokes a total modulation of openness and closedness' (Kwinter in Acconci)

Such an understanding of the scenographic built has been widely influential in stage design and has led to reformulation of the theatre-house itself leading to theatrical spaces such as laboratories and black boxes. From the Futurist experiments such as Balla's 'light ballet' (*Fireworks* 1917) and the Bauhaus innovations of 'felt volume' of Oskar Schlemmer, Walter Gropius's 'Total Theatre' and Frederick Kiesler's '*space-stage*', to the mid-century scenographic complications of Josef Svoboda, the major scenographers have been those who have found ways of technically engineering further phenomenal confusion on stage. Josef Svoboda first picked up on Appia and Craig's stairs and screens as well as Gropius' mechanical and spherical 'Total Theatre'. Svoboda quickly moved on to applying technologies of his time to those basic scenographic parameters, particularly with respect to filmic projections: on isolated large screens at the Universal Expo 1958 (*Laterna Magika*), or as multiscreen aggregates (*Polyekran*). Svoboda persisted further with exploring the semi-materialization of non-concrete elements such as projections (*August Sunday*) and light itself (his patented *walls of light*, '*La Contra-Luce*'). Svoboda never stopped looking for the technological enhancement of architectonics and their anti-and-multi-perspectival character: either merging together some of the discussed innovations or looking for new ambiguous membranes/surfaces such as mirrors (*Waiting For Godot*, 1970). As Svoboda considered that 'scenography is responsible for the ebb and flow of the action on stage' (Burian), the need for stage design to propose malleable spatial layers indeed makes complete sense.

More recent scenographers and directors have continued to explore Svoboda's concerns and achievements. In his *neo-gesamtkunstwerk* Heiner

Goebbels powerfully invests into all aspects of the performance while leaving them independent from one another, non-aligned/non-unified. Conflicts and discrepancies emerge between all the elements present on stage. In *Hashirigaki* (2002), Goebbels creates effects of tensegrity by using lighting (from pure light sources to actual video projections) to implement this oscillating body-built co-existence. In a similar fashion, William Kentridge projects his own drawings as lighting that fragments volumetric spatiality and flex its borders and corners (see *Magic Flute*, 2005).

Less concerned with projection, and more interested with achieving effects of tensegrity through the concrete subversion of concreteness, Ralph Koltai has made extensive use of ambivalent elements and ambiguous materials which are fine and complex inheritances from Svoboda's original experiments.

More radical in his approach, Romeo Castellucci and his company *Societas Raffaello Sanzio* play with the ambivalent spectrum of transparent concreteness by materially investing into the fourth wall, providing it with more or less translucent layers, mirrors, surfaces and other objects. The tensegrity effects's convex/concave uncertainty engulfs the body. Castellucci says that he is not interested in 'our insertion into space, but in space's insertion into us' (present author's translation). With Castellucci's work *non-finito* is produced through *sfumato*, itself vibrating from the proscenium arch's now materialized fourth wall and its enhancement through extreme diffusion of light that originates from non-theatrical lighting apparatuses. The volumetric densities and qualities of space are such that they absorb the bodies texturally, gnaw on their borders and modulate their phenomenal disintegration according to added clear cut directional theatrical lights.

Again, and in the likes of Koltai, Kentridge and Goebbels, a throb of clarity/obscurity, visibility/invisibility, as well as gravity/antigravity, is driven primarily by the scenographic conditions. Although the disturbance they provoke in their architectural containers is not always explicit, those scenographic strategies are nevertheless critically investing into possibilities of mobile and vaporous architectural landscapes at the heart of static built containers: they poetically challenge the everyday politics of space.

One might then consider the notion of *site-specificity* as it resonates in scenographic terms as a more direct and obvious challenge to the everyday politics of space. For instance, in *Hotel Pro Forma's Algebra Of Place 1* (2006), the scenographic response to the site wrestles with the construction and understanding of the body as a linear and geometric presence. Multiple perspectives are overlapped within a conflictual and non-frontal perspective of observation as vertical deviation offered by the site itself.

Like perspective, scale is made variable too by the use of the intersection of the site's distancing options and the added scenographic elements such as video projections. The scenography takes the site as first material, turning the overall built environment into a multi-perspectival hinge in which corporeality is framed/unframed, unleashed from its autonomous fantasy and offered as active and transient presence.

Vertical deviation again, but with a switch to an upward gaze, in Station House Opera's *Piranesi In New York*, the most basic architectural element, the brick, is the focus of all bodily movements. Located on the Brooklyn Bridge the piece presents the single physical activity of picking up and transporting bricks repeated and progressively elevated in space. Nothing is actually constructed, only the concrete aggregates of bricks vary in quantity and volumes throughout a vertical arrangement of space. The scenography is the material of the performance and as such it is constantly transformed by the body.

In a radical twist of what is considered site-specific, Bert Neumann has realized various set designs he calls '*Neustadt*': quite literally 'new cities' built at the heart of Volksbühne in Berlin, overlapping, even cancelling, stage and auditorium and where sometimes audience members can wander around as the performers. In Frank Castorf's production of *The Idiot*, Neumann had multiple buildings constructed in the auditorium, while the stage is supporting scaffolding structures for audience to seat. The division is further blurred as the performers physically invest the scaffolds. In Neumann's *Neustadt* recorded and projected media are the principal tool to exacerbate the absence of a single viewpoint in the empirical and quite literal built confusion. Both projected and lighting elements, as well as concrete structures, co-exist to unravel a phenomenal multiplicity of focus: different level of imagery and perception arise from multiple perspectives, scales, surfaces, depths and borders, and propose a rhizomatic spatial distribution aligned with bodies social and physical realities. The magnified and subversive multidimensionality of the urban geography here formulates a built yet unfixed 'pornographic dimension' (Castorf cited in Van Den Berg) that compels audiences to further 'examine the fault lines in their own fields of perception' (Van Den Berg).

In all those staged examples, the scenography offers itself as a *body*, an extension of and extended in the performer's body, as a re-invention of its built container. Thus I want to expose the scenographic space's first and foremost subtext as the tampering with tangibility through emphatic techniques of gloomy visualisation such as tensegrity effects. Those techniques look to unravel their own visual impact through the tectonic

subversion of their architectural frames. This is then the critical comment embedded in the static/mobile paradoxical situation of the scenographic space within architecture. It looms spatio-corporeal modalities of experience as oscillating departures from architectural gestalt foundations towards the broader and scattered empirical foundations of human perception, the difficultly conceivable *ganzfeld*. This built hinges on all possible aspects of spatio-corporeality flirting with yet never resolving into any single, whole, form. As it is 'activated, completed, turned on, only with human energy and effort', the built as event or pulse 'hinges like the rolling heat of sex itself seeking the exquisite maximal state between frenzy and control' (Kwinter in Acconci).

In conclusion, scenography shows aesthetic predicaments for a re-conception of the built now invested in corporeality. A 're-appropriation of space with a re-appropriation of the body' (Lefebvre) that demands a re-evaluation of structure and properties of construction. As the structural principle of tensegrity is open to multiple possibilities of development and engineering which can be further experimented with, innovations in reflective and transparent materials as well as light and lighting are necessary components to the future of the kind of spatio-corporeal pulse I have discussed throughout this article. This is fleshed out in contemporary architecture in Zaha Hadid's work based on the recently engineered innovations of laminated glass and its curvilinear flexibility which allows Hadid to conceive built environments as floating landscapes, echoing Frank O'Ghery. This is also present in Rem Koolhaas's research in the engineering of solid *pixellisation* integrated within smooth and flat built surfaces thus bringing inside the built splashes of natural light and organic fragments of landscapes, a concern shared by Norman Foster, Renzo Piano and Jean Nouvel's buildings whose fundamental orientation towards natural/exterior light is most harmoniously unequivocal.

All those strategies propose spatial designs which flirt with their own exteriority and with anti-gravitational fantasy, at some phenomenal level, by fragmenting and flexing the content and outline of rigid surfaces. In embedding gloomy natural properties those architectures affirm a certain spatial unintelligibility where 'the conceptual and perceptual become increasingly indiscernible' (Harris in Buchanan & Lambert), or what Ignasi de Sola-Morales has termed 'weak architecture' as 'a discreet folding back to a perhaps secondary function, a pulling back to a function that projects beyond the hypothetical ground of things'. It is also possible to conceive of non-rigid materials as foundation for an even *weaker* built environment.

For the dance piece *Vanilla Space* (2003) Herbert Stattler created the set out of large silicone sheets spread across the volume of a gallery space, undulating from floor to ceiling. His set makes us appreciate the basic inherent qualities of silicone: its light weight, flexibility, undulation, and its stickiness (indeed silicone attaches itself ephemerally to most materials as well as itself). Those properties confronted with human bodies are activated and cause the rubbing off of the boundaries of the location as well as of the sheets' own surfaces and territory. The performance consists then in a friction between bodies and spatial volume as between 'frenzy and control', producing 'a body *touching* as much as *touched*, as flesh that is touched-touching' (Derrida). Arguably the built space itself is also touching as much as it is touched. As indeed an architecture that is touched-touching is 'a promiscuous and articulated fold, a magically flexible erotic device that grows and contracts and slips and slides, assembling and disassembling in a perpetual act of play and tumescence, involution, connection, and humor'.(Kwinter in Acconci)

I understand geography and pornography as gestalts: self-referential optic domains constructed from the prevailing static abstraction of surfacing. They constitute the two ends of a spectrum that divides the body and space by turning them into a deictic built paired up (and dependant upon) a deictic flesh: distinct and autonomous territories of experience. In contrast to such conceptions, the gloomy spatial abstractions I have discussed in this article look for trajectories of body-built relationality and commonality. They rewrite the folding/unfolding of the *body-landscape*: nomadic topographies of spatio-corporeality where the body and the built share an economy of intelligibility. As they gloom over the limits of perception as we know it, they electrify the undifferentiated embracing of body-built matters and *physicalise* experience further (in a sense that they stimulate innovative perceptual training, or re-training), they are conducive (rather than coercive) of what I here want to call a *geo-pornographic* understanding of spatial design, which I take to be a paradigmatic condition of the scenographic experience as integrated architectural comment.

The sensual abstractions generated from *geo-pornographic* approaches to designing space look for 'all the ways in which matter manners or articulates itself' (Colebrook in Buchanan & Lambert). Thus they modulate phenomenal harmony and dizziness, throbbing between the finite agents of unified aesthetics norms and the probably infinite landscape of human perception. Drifting between gestalt and ganzfeld, they confront the body to the contingency of the world's solidity and its own virtualities: 'attuning ourselves to life-as-becoming requires disorienting ourselves

from established spatial norms in order to attend to spaces unfolded in the play of movement' (Lorraine in Buchanan & Lambert). In this sense, and to 'prepare us to act upon, to sense as best we can, the solidity and non-solidity of indeterminate boundaries on earth itself' (Wilson Harris cited in Mercer), the geo-pornographic ethos incorporates 'the awareness that one is the effect of irrepressible flows of encounters, interactions, affectivity and desire, which one is not in charge of' (Braidotti), inciting us tactfully as Merleau-Ponty urged us:

'Not to see in the outside, as the others see it, the contour of a body one inhabits, but especially to be seen by the outside, to exist within it, to emigrate into it, to be seduced, captivated, alienated by the phantom, so that the seer and the visible reciprocate one another and we no longer know which sees and which is seen.'

Simon Donger (BfA, MA, PG Cert LTHE) trained in sculpture and stage design in England and Canada. Simon is a Lecturer & PhD Candidate in Scenography at Central School Of Speech & Drama, London, UK. Simon's work can be found in scenography, dramaturgy and performance, through collaborations with various artists and companies such as Societas Raffaello Sanzio and Transgressive Architecture. He currently collaborates with Juschka Weigel.

Bibliography:

- Acconci, V (2001) *Acconci Studio, Acts Of Architecture* Milwaukee Art Museum
 Braidotti, R. (1994) *Transpositions* Polity Press
 Buchanan, I. & Lambert, G. (2005) *Deleuze And Space* Edinburgh University Press
 Burian, J. (1971) *The Scenography Of Josef Svoboda*, Wesleyan University Press.
 Castellucci, C. & R. (2001) *Les Pèlerins de la Matière Les Solitaires Intempestifs*.
 Gordon Craig, E. (1909) *Daybook 1*, Humanities Research Center, University of Texas
 Crary, J. (2001) *Suspensions Of Perception: Attention, Spectacle...* MIT Press
 Crary, J. & Kwinter S. (ed) (1992) *Zone: Incorporations* Vol.6, NY, Urzone
 Derrida, J. (2005) *On Touching – Jean-Luc Nancy*, (trans. C. Irizarry) Stanford California
 De Solà-Morales, I. (1999) *Differences* (trans. S. Whiting) MIT Press
 Diller, E. & Scofidio, R. (2002) *Blur: The Making of Nothing* Harry N. Abrams, Inc
 Evans, R.
 Foster, H. (ed) (1988) *Vision And Visuality* Dia Art Foundation
 Gombrich, E.H. (1993) *Art & Illusion* Phaidon
 Grosz, E. (1995) *Space, Time & Perversion* New York Routledge

- Juel-Christiansen, C. (2002) *Outside The Walls* Royal Danish Academy of Fine Arts
- Lefebvre, H. (1991) *The Production Of Space* (trans. D.Nicholson-Smith) Oxford Blackwell
- Mach, E. (2004) *Space And Geometry* (1906) Dover Publications Inc, New York
- Mercer, K. (2006) *Discrepant Abstraction* MIT Press
- Merleau-Ponty, M. (1968) *The Visible and the Invisible* Northwestern University
- Negroponte, N. (1975) *Soft Architecture Machines* Cambridge MIT Press.
- Noe, A. (2004) *Action In Perception* MIT Press.
- Perez-Gomez & Pelletier, L.
- Van Den Berg, K. (2006) *Scenography & Submediale Space*, Theatre Research International
- Virilio, P. (1991) *The Aesthetics Of Disappearance*, Semiotext(e)



* Photos gently provided by Simon Donger

L'œil, le regard et l'espace scénique: éléments pour une phénoménologie du théâtre

Romain Jobez
Université de Poitiers

Chacun sait que le théâtre est une pratique sociale, mise en place grâce à la rencontre entre acteurs et public dans un espace commun dont l'organisation relève de l'art de la scénographie. Le théâtre se divise alors entre l'espace du public, d'une part, et l'espace de la scène, de l'autre, à la fois réel et imaginaire car relevant de la représentation, mise en œuvre de la fiction au moyen de l'illusion. Celle-ci relève de conventions permettant d'établir un pacte de fiction contracté entre les spectateurs et les comédiens et dont les modalités évoluent à travers l'histoire du théâtre.

Responsable de cet espace bipartite, le scénographe est, par nature, à la fois un créateur et un artisan. Il doit donc faire preuve d'un certain savoir-faire ou d'une compétence pratique, mais aussi d'imagination de manière à créer l'espace de la fiction théâtrale. Ces deux compétences sont recouvertes en grec par le terme de *techné* qui désigne à la fois l'art et la technique. Ainsi, la *Poétique* d'Aristote est un traité technique dans les deux sens du terme: elle permet en principe à l'apprenti tragédien de composer un chef d'œuvre selon des règles éprouvées. En effet, le mot *poein* a, en grec, un double sens qui signifie à la fois «faire» et «inventer». Cette ambivalence se retrouve dans l'étymologie du terme scénographe puisque son étymologie latine *scenographia* vient elle-même du grec *skênographia* qui signifie l'«art de peindre» (*graphein*) la «scène» (*skênê*). Anne Surgers écrit à ce sujet dans *Scénographies du théâtre occidental*: «Il est finalement impossible de déterminer si le skênographos grec était peintre en décor ou ordonnateur de la partie spatiale et visuelle de la représentation: la différenciation entre ces deux activités était d'ailleurs sans doute inconcevable pour les Grecs, tout autant qu'est maintenant difficilement concevable pour nous de confondre, en un terme unique, la fonction dite de création artistique et l'exécution pratique.»¹

¹ Anne Surgers: *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Nathan, 2000, p. 5.

Le premier scénographe dont l'histoire du théâtre ait retenu le nom est Agatharcos de Samos (vers 536 av. J.C. – 582 av. J.C.). Il réalise des décors pour Eschyle et Sophocle et écrit un traité de scénographie en s'inspirant des travaux de ses contemporains Anaxagore et Démocrite, mathématiciens et philosophes, dont il apprend l'art de la perspective, à savoir comme l'écrit le romain Vitruve (Ier siècle ap. J.C.) dans son traité d'architecture, «*principalement par quel artifice on peut ayant mis un point en un certain lieu, imiter si bien la naturelle disposition des lignes qui sortent des yeux en s'élargissant, que bien que cette disposition des lignes soit une chose qui nous est inconnuë, on ne laisse pas de rencontrer à représenter fort bien les Edifices dans les Perspectives que l'on fait aux décorations des Theatres; & on fait que ce qui est peint sur une surface plane, & paroist avancer en des endroits, & reculer en d'autre.*»² Vitruve décrit ici le modèle scénique perspectiviste, dans sa traduction française du XVIII^e siècle, au moment où celui-ci va être perfectionné grâce à la technique de la scène à l'italienne.

La perspective a été redécouverte à la Renaissance par Filippo Brunelleschi (1377-1446) à travers l'expérience dite de la *tavoletta* sur laquelle nous reviendrons par la suite. Celle-ci va conditionner le regard du spectateur sur l'image, que ce soit celle composée par l'inscription des acteurs dans le décor du théâtre ou celle des personnages dans les compositions picturales. Elle marque le début d'une culture de l'image centrée sur un modèle de perception anthropomorphique, à partir d'un point de vue unique qui est celui d'un œil placé dans l'axe de la ligne de fuite. La scénographie organise alors rigoureusement le partage entre la fiction, c'est-à-dire l'espace scénique où se trouve le comédien, et le réel, c'est-à-dire l'espace public, à proprement parler la salle, où se trouve le public. Il y a donc confrontation entre ceux qui sont regardés et ceux qui regardent, dans un espace bipolaire, rigoureusement défini par la science mathématique.

Or on observe dans le théâtre du vingtième siècle une forte tendance à l'abandon de la scène à l'italienne au profit de différentes formes innovantes: scénographes, metteurs en scène et comédiens ont abandonné les salles de disposition classique et les lieux habituellement réservés au théâtre pour définir un nouveau rapport entre spectateurs et acteurs dans d'autres endroits impliquant une tout autre organisation spatiale. L'espace scénique s'étend à présent au-delà de la scène dans son acception traditionnelle ou celle-ci se voit redéfinie comme un lieu radicalement différent. Le théâtre en tant qu'espace de la représentation se transforme avec l'utilisation de

² Vitruve: *Les Dix Livres d'architecture*, cité d'après Anne Surgers, *op. cit.*, p. 23.

nouveaux médias ou par son ouverture sur les arts plastiques. Dans tous les cas, c'est sous un nouvel angle que se pose la question de la capacité de l'espace de la mise en scène à composer sous forme de tableau l'image de ce qui s'y passe ou plutôt celle du conditionnement de notre perception lorsqu'elle est réduite à contempler cette sorte d'image. Il y a diffraction des images et multiplications des points de vue, abandon de la vision d'un œil unique au profit d'un regard qui se promène.

Mais la fuite hors des limites spatiales du théâtre s'avère être, en définitive, un retour à des formes dites «prémodernes» de la scène, datant d'avant la redécouverte de la perspective à la Renaissance. L'aménagement contraignant des salles de théâtre apparaît en effet comme le résultat d'une évolution historique ou devient l'objet du traitement de la perception sur scène et à travers elle. À cet égard, on peut définir plusieurs moments clés dans l'histoire du théâtre. C'est ainsi qu'en France, jusqu'au milieu du XVIII^{ème} siècle, la salle de théâtre est plutôt un espace multiple ouvert aux regards et aux discussions qu'une scène organisée selon la ligne de perspective du prince. Le théâtre de foire, longtemps négligé par la recherche, apparaît de nos jours sous l'angle de son travail sur l'espace comme une forme de théâtre avancée dans laquelle ce n'est qu'au moment du spectacle que l'espace se définit et se transforme.

Il existe donc, depuis toujours, deux modèles de concurrents de la vision qui se rencontrent, se confrontent, voire s'affrontent autour de l'espace scénique, le modèle de l'œil, d'une part, et celui du regard de l'autre. Ceux-ci divisent le monde entre ceux qui regardent et ceux qui sont regardés, comme on le verra par la suite. Le modèle perspectiviste doit son succès au fait qu'il dissocie l'œil du regard, le voir de l'être vu. Le paradigme perspectiviste met en place la disposition symbolique d'un sujet moderne qui doit s'abstraire de lui-même pour accéder au monde représenté. En revanche, les aménagements des théâtres et le travail du scénographe s'emparent de l'appareil perspectiviste dans un espace de rassemblement festif où l'individualité et la frontalité doivent tout d'abord exister. Le paradigme de la perspective nécessite la projection d'un contexte qui se fonde dans un renversement. Au contraire de l'image, il n'est pas simplement question au théâtre d'une liaison entre l'observateur et ce qui est représenté, mais de la liaison entre des individus qui doivent être définis à la mesure de ce par quoi ils voient et ils sont vus et doivent être dissociés les uns des autres. Il s'agit d'inscrire l'observateur dans une image. Cette inscription ne peut se réaliser, dans le cas d'un dispositif théâtral ouvert et collectif, qu'à partir de l'individu isolé, pris dans la singularité de sa visibilité. Mais le théâtre ne peut avoir pour point de départ un

observateur unique, il doit en présupposer plusieurs. Si non seulement il n'est pas possible d'additionner la somme de plusieurs observateurs simultanés et qu'il faut les rapporter un par un de façon systématique au lieu du spectacle, ils doivent d'abord être définis grâce à un paradigme unique. Ce paradigme se constitue dans la visibilité de l'individu et sa définition dans l'interaction des regards croisés, le passif et l'actif.

En somme, notre travail consiste à repenser l'espace scénique à partir d'une phénoménologie de la perception, c'est-à-dire de la façon dont l'être humain voit les choses autour de lui. Pour ce faire, il faut mobiliser des connaissances qui vont au-delà de la simple histoire positiviste de la scénographie, car elles nécessitent également de se pencher sur des disciplines connexes comme l'histoire de l'art (Hubert Damisch, Svetlana Alpers), la psychanalyse (Jacques Lacan), voire la philosophie des sciences (Michel Foucault). Ce travail doit beaucoup à l'important ouvrage d'Ulrike Hass, *Das Drama des Sehens* (2004), et nous voudrions, à travers les thèses ici exposées, lui rendre un hommage explicite³.

L'œil contre le regard

Svetlana Alpers, dans son livre intitulé *L'art de dépeindre* (première édition 1983)⁴ met en opposition le modèle pictural du Nord de l'Europe, c'est-à-dire la peinture hollandaise du XVII^e siècle, de celui du Sud de l'Europe, représenté par les maîtres de la Renaissance italienne. Il s'agit d'une distinction habituelle entre peinture vue comme un art descriptif, d'une part, et art narratif, de l'autre. On a longtemps formulé l'hypothèse d'une utilisation de la *camera obscura* par les peintres hollandais selon l'idée que le rapport de cette peinture au monde équivaut à celui de l'œil au monde. Ce rapport apparaît en opposition avec le modèle perspectiviste en Italie, représenté par l'architecte Leone Battista Alberti (1404-1472) et vu comme prédominant: l'image y est pensée comme surface encadrée, à travers laquelle l'observateur regarde comme à travers une fenêtre. Le modèle descriptif de la peinture hollandaise ne semble pas être composé en fonction d'un observateur; c'est un fragment du monde en dehors de tout cadre qui renvoie donc au miroir. En revanche, le modèle narratif est mis en scène dans un cadre précis qui renvoie alors à la fenêtre. Alpers

³ Ulrike Hass: *Das Drama des Sehens. Sehen und Gesehenwerden als Bühnenform der Moderne*, Munich, Fink, 2004.

⁴ Svetlana Alpers: *L'art de dépeindre*, traduction de Jacques Chavy, Paris, Gallimard, 1990.

associe de son côté le modèle hollandais à la théorie de la rétine de Johannes Kepler (1571-1630). Ce dernier est convaincu que la réception des images est assurée par la rétine et non pas le cristallin, comme on le pensait alors à cette époque, et il pense également que le cerveau serait tout à fait capable de remettre à l'endroit l'image inversée qu'il reçoit. C'est donc l'idée que le monde s'y imprime comme un tableau (*pictura*).

Regard	Œil
Fenêtre	Miroir
Attention portée sur de grands éléments	Attention portée sur des détails
Le corps humain au centre	Le reste de la nature
La lumière modèle les personnages	Les objets reflètent la lumière
Localisation dans un espace clairement définie	Accentuation de la surface, de la couleur et du matériau
Image clairement encadrée	Extrait non encadré
Observateur clairement localisé	Observateur sans position localisée.
Confrontation	Frontalité
Narration	Œil regardant

Voilà donc deux modèles concurrents mais qui ne sont pas pensables l'un sans l'autre comme le montrera la redécouverte de la perspective par Brunelleschi (1377-1446).

Les diagrammes de Lacan

Lacan formalise la question du rapport entre le modèle de l'œil et le modèle du regard dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*⁵. Le premier schéma renvoie au modèle du regard (cf. figure 1). La surface verticale au milieu correspond à une fenêtre ouverte sur le monde, face à laquelle l'observateur est situé géométriquement. Il rappelle également le système de grillage mise en place par Albrecht Dürer (1471-1528) pour dessiner un modèle d'après nature. L'objet aperçu point par point derrière le grillage peut alors être retranscrit de façon géométrique. Le second schéma (cf. figure 1) renvoie à celui de l'œil, puisque la rétine est considérée comme une surface impressionnée par une source lumineuse. Dès lors l'observateur n'a plus de position localisée, il se transforme en objet qui se fond dans la surface du tableau. Le corps de celui qui regarde devient un écran sur lequel se projette le monde tel qu'il est éclairé.

⁵ Jacques Lacan: *Le Séminaire*, Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1963.

L'abstraction géométrique peut être saisie par un aveugle car elle se laisse mathématiser, comme dans les travaux de Dürer. En revanche, la lumière, en ce qu'elle nous saisit, implique de façon plus importante la question du sujet regardant qui se trouve ainsi pris au piège, transformé en objet regardé par l'inversion du schéma.

La superposition des deux schémas (cf. figure 2) institue un système de regards croisés: ce sont les choses que la lumière éclairent qui me regardent et que je peux à mon tour regarder. La distance qui me sépare d'elles est d'ordre géométrique mais mon rapport à celles-ci entraînent des implications sur ma définition en tant que sujet regardé et regardant. Il y a donc, non pas un jeu de ping-pong entre deux sujets qui se regardent mais un décalage permanent qui rappelle celui à l'œuvre dans *Les Ménines* de Vélasquez, comme on va le voir par la suite. L'opacité de l'écran, c'est ce qui demeure de notre subjectivité et nous évite de perdre complètement notre identité, dans un rapport mimétique à notre environnement. C'est ce qui nous distingue encore de l'animal, de l'huître par exemple, et du mimétisme qui nous fait perdre conscience de nous-même, comme le montrent les travaux de Roger Caillois (1913-1978) auxquels Lacan fait allusion. Le regard est donc ce qui nous définit comme sujet, animé d'un désir pour la chose regardée, jamais entièrement saisie à cause du décalage irrémédiable qui subsiste comme le montrent les schémas. Enfin, le désir nous constitue comme sujet toujours insatisfaits.

Brunelleschi et l'origine de la perspective

La perspective centrale apparaît avec l'expérience de Brunelleschi sur la place entre la cathédrale Santa Maria del Fiore et le baptistère à Florence entre 1413 et 1425. L'expérimentateur devient un héros de la Renaissance dont les talents sont vantés dans de nombreux ouvrages: traités d'Alberti, *Della pittura* (1436) et de Filarete, *Tratta di architettura* (1460-1464); hagiographies de Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi* (1475) et de Vasari, *Vita di Filippo Brunellschi* (1568). Comme l'explique ce dernier, Brunelleschi étudie la géométrie d'après son expérience. Or celle-ci a quelque chose d'irritant dans son caractère ahistorique par rapport à l'art et aux sciences. Il apparaît donc nécessaire de se concentrer sur la notion d'expérience comme le fait remarquer Hubert Damisch dans *L'origine de la perspective* (1987)⁶. Brunelleschi invente en fait l'interpénétration du voir et de l'être

⁶ Hubert Damisch: *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987.

vu, soit le détachement du sujet et de son œil. Il peut se regarder sans ne plus être placé sous le contrôle de l'œil de Dieu. Cela conduit donc à l'interdépendance entre la subjectivité moderne et l'invention de la perspective.

Pour réaliser l'expérience, il faut un observateur, un endroit concret et petite peinture portative (*tavolletta* ou tableautin) de l'église baptiste de Florence. Ajoutons un miroir qui a les qualités inverses d'une fenêtre. Tandis que celle-ci permet au regard de se porter de l'intérieur vers l'extérieur, le miroir renvoie le regard et désatialise l'observateur. Cette expérience est décrite par Manetti qui commence avec la peinture miniature, rappelant la position du peintre à l'intérieur du portail médian de Santa Maria del Fiore. Cependant, le tableautin n'est cependant pas entièrement recouvert par cette peinture; de l'argent poli permet au ciel de se refléter, formant un autre ordre du monde dans le miroir aux nuages. Pour Alberti, le miroir est un bon guide qui double la distance entre l'œil et l'image et permet la création d'un espace scénique dans lequel les choses trouvent elles-mêmes leur place. Ce rigorisme frontal masque l'environnement réel. Dès lors, la position de l'observateur n'est pas dans l'espace géométrique mais dans l'image. L'observateur réel est caché derrière le tableautin. Le point où se trouve l'œil de l'observateur correspond à la ligne de fuite dans le tableau. Dans la distance virtuelle que crée la projection du miroir, le point de fuite n'est rien d'autre qu'une image du point où se situe l'œil à la surface du tableau (c.à.d. le point de vue).

Voilà donc comment on en arrive à l'isolation de l'œil et à la fin de l'idée d'un espace continu, centré sur le modèle du regard (la perspective comme fenêtre ouverte pour Dürer). Le point de fuite est devenu la représentation projetée du point de vue dans l'image, l'espace géométrique est donc remplacé par l'espace de la projection du miroir. L'observateur attentif du regard est remplacé par un autre type d'observateur, un témoin qui reçoit une projection d'où manque le regard. L'observateur du regard devient donc un objet de projection, un point parmi d'autre de l'observation par l'œil. On comprend dès lors les liens qui peuvent ici être tissés avec la pensée lacanienne.

Le double scénario des Ménines

Les Ménines (1656) est un des tableaux les plus commentés de l'histoire de l'art, peint par Diego Vélasquez (1599-1660), portraitiste officiel de la cour royale d'Espagne. Ce tableau (cf. figure 3) représente au premier plan

l'infante d'Espagne Marguerite (1651-1673), fille aînée du roi, et ses dames d'honneur, lesquelles donnent leur nom au tableau, tandis que le couple royal, formé par Philippe et son épouse Marie Anne d'Autriche (1635-1696) apparaît dans le reflet d'un miroir au fond du tableau. Vélasquez s'est représenté lui-même peignant à la gauche du tableau. Le sujet de celui-ci semble donc la représentation d'une séance de peinture qui a pour objet le spectateur regardant *Les Ménines*. De la sorte, ce dernier devient lui-même le modèle du tableau peint par Vélasquez dans un système de mise en abyme. Faut-il cependant voir dans *Les Ménines* une scène organisée pour notre regard ou un monde qui existe indépendamment de celui-ci ? Vélasquez a composé sa peinture selon les principes d'une illusion d'optique puisqu'il s'avère qu'un décalage existe entre sa construction apparente et sa construction en perspective. Le spectateur des *Ménines* n'est en effet pas placé dans l'axe du miroir mais dans celui de la porte, dans l'embrasure de laquelle se tient un personnage qui semble hésiter entre l'extérieur et l'intérieur. Il s'agit de Don José Nieto Vélasquez, homonyme du peintre qui ne lui était pas apparenté, et occupait en fait ce qu'on pourrait appeler aujourd'hui la fonction de garde du corps des souverains. Il y a donc, selon les mots de l'historien de l'art Hubert Damisch, un décalage entre l'«*organisation géométrique*» du tableau et sa «*structure imaginaire*», bref une mise en scène même de la question du regard et de ses implications fictionnelles, comme si l'on était dans un système théâtral. La scène est d'ailleurs elle-même théâtralisée, au seuil même de sa représentation puisque Don José Nieto Vélasquez soulève un pan de rideau dans l'embrasure de la porte.

Pour Michel Foucault, le tableau traite de la disparition du sujet, son abstraction de la représentation, propre à la vision du monde de l'Âge classique, tandis que pour Svetlana Alpers, Vélasquez tente d'y concilier deux modèles de la représentation contradictoires. En fait, il est possible de concilier ces deux modèles. Foucault parle d'une double invisibilité du sujet qui observe car il n'est pas présent en dedans et en dehors du tableau puisque nous occupons sa place⁷. Mais Foucault se contredit lorsqu'il explique que c'est le regard du peintre qui nous fait pénétrer dans le tableau. Nous y entrons comme le visiteur dans l'embrasure de la porte en arrière-plan, le second Vélasquez. De la sorte, le peintre recule dans la représentation et nous prêtons notre attention au groupe de figures situé à son côté. Il est dominé par l'infante Marguerite prenant une posture de dame alors qu'elle se trouve encore dans l'enfance, à un âge transitoire.

⁷ Michel Foucault: *Les mots et les choses*, «Les suivantes», Paris, Gallimard, p. 19-31.

Il s'agit donc d'un scénario qui semble organisé dans l'instant pour notre regard, dans un espace longitudinal, éclairé par la fenêtre latérale. Mais ce groupe s'est d'abord constitué pour l'œil du roi car c'est le miroir qui fait face à notre œil et nous exclut donc de ce scénario. Dès lors, le tableau perd de sa profondeur pour devenir une surface plane, le mode de représentation quitte donc celui de la narration et du regard pour celui de l'œil attentif, impressionné par la lumière, qui s'arrête aux détails et n'est donc plus localisé par rapport à la toile. Le peintre et sa toile infléchissent ainsi notre vision des choses, dans une frontalité agressive qui radicalise le modèle de l'œil. En réalisant plusieurs peintures inspirées des *Ménines* en 1957, Picasso analyse dans son hommage à son prédécesseur la séparation de l'œil et du regard (cf. figure 4). Au milieu de cet espace se joue le scénario du regard, il rassemble les surfaces colorées et les figures ou personnages. Au fond de cet espace délimité par un rouge foncé se joue ce qui relève du principe de l'œil; tout y est redoublé et on semble y voir des globes oculaires. La toile du peintre délimitée par ce même rouge et par du blanc appartient aux deux principes. En haut de l'image, deux pupilles semblent nous regarder et renvoyer au regard du peintre triomphant sur le modèle de l'œil.

L'œil et/ou le regard: Le Théâtre Olympique de Vicence

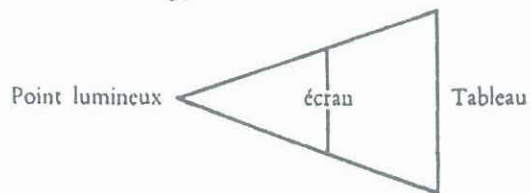
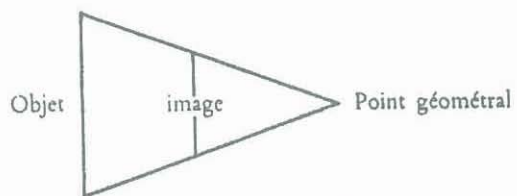
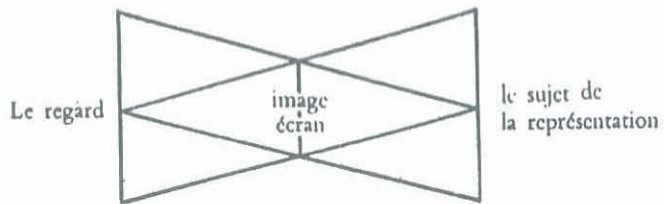
L'héritage de Vitruve marque son influence dans le théâtre construit par Andrea Palladio (1508-1580) sous la forme d'un cercle extérieur qui exclut le modèle du regard. Le terme de *cercle* est utilisé indépendamment du fait qu'il s'agit dans le cas du Théâtre Olympique (construit entre 1580 et 1580) d'une *ellipse* très prononcée qui est due aux caractéristiques du terrain de construction. L'idée générale est en fait le cercle ou le demi-cercle (cf. figure 5). Il est évident que, dans le cas du Théâtre Olympique, Palladio a suivi ce modèle intellectuel. Le bâtiment rectangulaire à sa disposition n'est pas utilisé dans sa longueur mais, dans sa profondeur réduite, ouvert en largeur sur la scène. Dans l'utilisation de l'espace s'exprime un refus clair de la profondeur telle que la réclame le modèle de l'œil. Le théâtre palladien n'affirme pas le cercle comme conception globale du théâtre mais n'en retient plus que le modèle de la séparation franche entre la scène et la salle, le long du bord de l'avant-scène. Cette séparation le long d'un mur imaginaire transparent se répète et se matérialise dans la verticale du mur ornemental qui se situe derrière lui. Avec ce traitement de la frontière entre la salle et la scène, cette dernière est conçue comme une surface

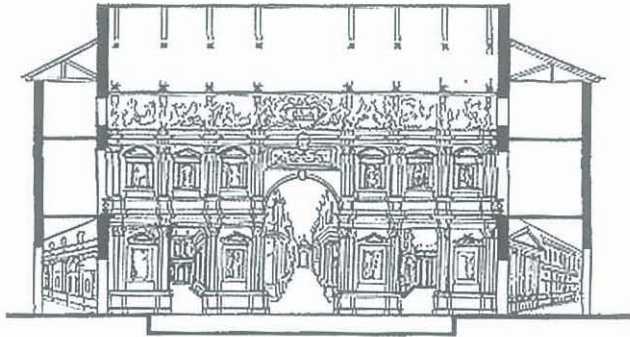
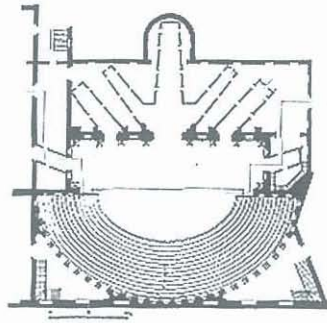
d'exposition et non pas comme une échappée dans un cadre qui voudrait attirer le regard sur un espace clairement perceptible. Le mur ornemental clairement et régulièrement fractionné par ses nombreuses niches, statues et fresques rend impossible une focalisation claire. Il attire l'attention de l'œil sur de nombreux petits détails et obéit dans sa totalité à la volonté de délimiter un espace de vision sans jouer avec l'existence d'un espace en arrière-scène ni même sans l'évoquer. L'observateur se trouve placé face à lui sans pour autant être clairement localisé. C'est de là que découle le modèle de la frontalité qui est mise en œuvre dans le théâtre palladien à partir du présupposé du cercle extérieur, lequel définit le théâtre comme reproduction et réflexion de ses relations au cosmos. Ce système de relation ne se voit dans le Théâtre Olympique ni limité ni amoindri par le fait que Palladio accentue le cercle intérieur plutôt que l'extérieur, car la forme circulaire extérieure partage avec celle intérieure le même axe. L'axe central est suggéré par le mur ornemental sans être cependant clairement tracé car à celui-ci ne correspond aucun autre élément de la ligne médiane mis en valeur. Cet espace de vision n'a pas d'axe médian ni de focalisation. Il est plutôt déterminé par l'équilibre du cercle intérieur qui se concentre dans le centre de l'avant-scène et est fermé par le mur ornemental. C'est le modèle d'un œil qui se suffit à lui-même, est ouvert et prêt à voir, un modèle que la disposition du théâtre suit dans son ensemble.

Toutes les modifications que les architectes et les scénographes à son service ont entreprises après la mort de Palladio suivent le modèle du regard. Les portails sont élargis et traités comme cadres pour une série d'échappées qui aboutissent dans un espace en arrière-scène. L'axe médian est souligné par une perspective particulièrement aplatie. Les perspectives forment des lignes de fuite pour le regard qui, à chaque nouvel angle de vue, doit être pris dans les dispositifs de mise en perspective de façon à ce qu'ils puissent produire leur effet. L'existence de l'observateur est donc présupposée à partir d'un certain nombre de points de vue; il doit passer de l'un à l'autre car la perspective qui se réalise en sept endroits correspond à sept points de vue idéaux. Si l'on laisse de côté la curiosité que représente la perspective septuple, subsiste le principe de la frontalité auquel se conforment les dispositions du regard, dans un modèle d'imbrication confrontative avec l'observateur. L'arrangement du scénographe présuppose à chaque fois l'observateur en un point précis. Son regard est attiré dans une intention précise, jusqu'à ce qu'il ait saisi l'arrangement dont il s'agit. La relation du regard prend fin dans le champ des idées et intentions.

En raison de la dimension spatiale close du théâtre palladien, le modèle du Théâtre Olympique n'arrive pas à s'imposer. Il reste comme plaqué et sans influence sur l'organisation de l'espace de vision. L'intention des commanditaires ne se laisse reconnaître que pour un regard impossible; pour un regard posé sur ce théâtre depuis la perspective d'un oiseau, qui traverse son toit et a simultanément à l'œil le dispositif devant le mur ornamental et le scénario qui est caché derrière celui-ci. L'intention des commanditaires est donc, de façon paradoxale, soumise à cette vision infinie qui est présupposée par l'architecture théâtrale de Palladio, laquelle rappelle celle-ci dans le modèle de l'œil qui se suffit à lui-même. Le Théâtre Olympique ressemble à un œil qui se voit lui-même voir. «*Ce théâtre joue par lui-même*», a dit Gérard Philippe lorsqu'il y joua en 1952 Rodrigue dans *Le Cid*. Cette architecture théâtrale se soustrait à l'attention du regard que l'acteur tente d'attirer sur lui. Le Théâtre Olympique de Vicence est unique dans sa radicalité avec laquelle il se donne comme lieu de la vision pure. Cette vision pure est l'énergie particulière qui fait vibrer ce bâtiment et le domine, «*l'élément divin de son architecture*» selon Goethe. Ce théâtre a l'horizon au-dessus de lui, non pas le plan horizontal devant les yeux, et il le traite dans l'organisation d'une expérience de vision réelle et non pas à l'aide de techniques d'illusion. Le Théâtre Olympique n'est donc pas, en définitive, une architecture en trompe l'œil.

Modèle de l'œil et modèle du regard cohabitent donc l'un avec l'autre, l'accentuation du premier sur le second s'avérant souvent être un enjeu idéologique, lorsqu'il s'agit d'opérer dans la scénographie du bâtiment théâtral une répartition entre regardants et regardés. Mais leur cohabitation confrontative rappelle également que le théâtre a pour enjeu la mise en place d'un espace où voir et être vu sont possibles dans un jeu de regards croisés qui ne laissent aucun de ceux qui participent au spectacle, qu'ils soient spectateurs ou acteurs de la représentation, en dehors du champ de vision formé par celle-ci et, partant, littéralement impressionnés par les feux de la rampe. Se regroupe donc grâce aux talents du scénographe une assemblée animée par le désir de voir et qui se trouve happée par la vision théâtrale, qu'elle la saisisse en amont de la représentation, du côté de ce qui est encore la scène, appelée aujourd'hui à se transformer, ou en aval de celle-ci, du côté d'une salle qui se veut de plus en plus espace public multiforme.





Teatro Espontâneo: quando o palco não é uma fronteira entre actores e plateia.¹

Spontaneous Theatre: When the stage does not set the frontier between actors and audience

Marisalva Fernandes Fávero²

UNIDEP – ISMAI

CIJE – FDUP

Jacob Levi Moreno desenvolveu no princípio do século passado, em Viena, um método terapêutico a que deu o nome de Psicodrama, embora não fosse esta a sua intenção inicial. Queria propor uma forma nova de fazer teatro, onde não houvesse fronteiras entre a audiência, os actores e os dramaturgos. Criou, então, o Teatro Espontâneo ou Teatro da Espontaneidade, no qual o público e o autor, que emerge da plateia, criam e dramatizam uma história. Em sintonia com os princípios essenciais do modelo proposto por Moreno, revisitaremos a sua proposta e a dos seus contemporâneos...sem deixar de reflectir sobre as capacidades transformadoras do método.

Jacob Levi Moreno developed, in the beginning of the past century a therapeutic method that he named Psychodrama. But this was not his original intention. He wanted to develop a new way of making theatre, he idealized a kind of theatre without frontier between audience, actors, and the author. The result was the Spontaneous Theatre or the Spontaneity Theatre in which the audience and the author, who emerges from the audience, create and play out a story. In line with the main principles of this model proposed by Moreno, we revisit his proposal and the work of his contemporaneous while we reflect about the method's ability to transform people's lives.

Introdução

O que significa, então, dizer que o palco não é uma fronteira entre actores e Plateia?

¹ Comunicação apresentada no Colóquio Internacional «What is our life? A play of Passion» – Lugares do palco: espaços da cidade» 1,2 de Junho de 2007. Faculdade de Letras do Porto.

² Endereço para contacto: mfavero@ismai.pt

Começamos por abordar o título, porque aqui reside a essência do Teatro Espontâneo – o público não é mero espectador de um espectáculo previamente criado. Se pensarmos no papel activo que a plateia de um teatro já possui, aqui a plateia é ainda mais protagonista do espectáculo. Dentro desta perspectiva surgiram várias propostas.

Abordaremos com mais detalhes os tipos de Teatro Espontâneo com os quais temos contactado mais nestes últimos anos. Desta forma, apresentaremos as principais ideias de Moisés Aguiar e Albor Vives Reñones, psicodramatistas brasileiros, e Elena Garavelli, psicodramatista Argentina, todos com elevada experiência nesta abordagem teatral.

Teatro Espontâneo: origem, características e modalidades

Os tipos de teatros que ora apresentamos têm como característica básica a improvisação.

O Teatro Espontâneo tem a sua origem em Viena, no princípio do Séc. XX, com Jacob Levi Moreno (Aguiar, 1998; Espina-Barrio, 1995; Fonseca, 1980, Fox, 1987; Gonçalves, Wolff & Almeida, 1988; Marineau, 1989; Moreno, 1978) e no Playback Theatre (cujas características descreveremos mais adiante), criado por Jonathan Fox e Jo Salas, em 1975, em Mid-Hudson Valley em Nova Iorque (Reñones, 2000).

A proposta inicial de Moreno era a de extinguir as fronteiras entre público, actores e encenadores, de tal forma que as pessoas se comprometessem com uma participação activa na produção do espectáculo. Um teatro de todos para todos, querendo com isto dizer que as pessoas podiam assumir o protagonismo no teatro e na vida (Garavelli, 2003). Defendia que o teatro espontâneo é o oposto das obras de arte consagradas, que são *conservas culturais* e que deixam o homem comum condenado à passividade e à admiração dos génios, que são sempre os outros (Fonseca, 1980; Moreno, 1978). Moreno dizia que somos génios em potencial e, por isso, as nossas histórias quotidianas são de tal forma interessantes que merecem ser postas em cena.

Jacob Levi Moreno, que era médico, descobriu as funções terapêuticas do Teatro da Espontaneidade. Abandonou, em parte, este projecto e investiu nas características terapêuticas do teatro, criando uma teoria e um método de trabalho a que chamou Psicodrama. Toda a linguagem do Psicodrama é «emprestada» pelo teatro. Mas psicodrama não é uma forma de teatro. O Psicodrama é um método terapêutico, que inclui o teatro espontâneo, sendo, neste caso, uma das técnicas de terapia disponíveis.

Para começar, procura-se uma cena de conflito que é a porta de entrada da história pessoal do protagonista que terá a possibilidade de voltar ao *status nascendi* deste comportamento e, a partir deste lugar, modificá-la. No Teatro Espontâneo procura-se a transformação num caminho mais próximo da arte. Um caminho onde o gozo estético do que se produz ocupa um lugar de protagonismo. Por isso Garavelli (2003) enfatiza: «dizemos *Função* de Teatro Espontâneo e *Sessão* de Psicodrama» (p. 42). No modelo original proposto por Moreno, a que Aguiar (1998) chama *matricial*, o narrador interpreta o seu próprio papel ou um dos papéis do seu relato. Veremos, em seguida, que no formato do Playback Theatre o narrador não participa da sua própria cena.

Moisés Aguiar, psicodramatista brasileiro, pioneiro no trabalho com Teatro Espontâneo no Brasil, considera que o que a seguir se descreve são modalidades do Teatro Espontâneo (Aguiar, 1998). Observamos, no entanto, que alguns autores utilizam a mesma terminologia para descrever a sua metodologia de teatro, mas que se afastam do Teatro Espontâneo *matricial*. Garavelli (2003), por exemplo, chama ao seu modelo Teatro Espontâneo, mas aproxima-o mais do Playback Theatre. Esta opção deve-se a uma questão de ordem prática, pois os criadores do Playback Theatre registaram a marca impedindo, assim, que outros seguidores utilizassem o mesmo nome (Aguiar, 1998).

Segundo Aguiar (1998), a condição para ser classificado como Teatro Espontâneo é que se tome o material em bruto, trazido pelo outro, reconhecendo nele a preciosidade que lhe é inerente, preparando-o e transformando-o num produto teatral de primeira linha. O que diferencia o Teatro Espontâneo *matricial* de outras formas de Teatro Espontâneo é que no primeiro os narradores da história co-constroem a cena e são protagonistas das suas cenas; nos outros modelos, uma ou várias pessoas narram histórias que são representadas por actores que formam a trupe.

O Playback Theatre ou Teatro Playback

Esta modalidade de Teatro Espontâneo foi criada por Jonathan Fox e Jo Salas, em 1975, sem conhecer o trabalho de Moreno com o Teatro Espontâneo. É uma forma de contar histórias, não de modo convencional, mas dramaticamente. O narrador traz a história que é representada pelos actores ou por outros membros da plateia. As várias histórias são representadas imediatamente após serem narradas. Desta forma, vai-se criando um encadeamento de histórias que, segundo Aruguete (2006), se opõem à instrumentalização dos vínculos, onde a relação com o outro vale pelo que representa, pelo lugar social e pela eficácia das suas influências, mais

do que pelo que é. O papel dos actores, dos protagonistas e do público complementam-se, sendo que há *um* que conta a sua história, *um outro* que a representa e a devolve enriquecida em múltiplas versões, e *um terceiro* que assiste a ambos. Oferece um «ângulo original para transitar as suas cenas: o lugar do espelho» (Garavelli, 2003, p.21).

Actualmente existe uma rede internacional de Teatro Playback, que reúne várias Companhias de Teatro Espontâneo de todo o mundo.

A *Companhia de Teatro Espontâneo El Pasaje*, que já referimos, foi fundada em 1992 pela psicodramatista argentina Elena Garavelli. Esta «encenadora» defende que uma Companhia ou Trupe deve ser cuidadosamente trabalhada nas suas relações internas. Não pode ser só um grupo treinado em recursos cénicos propriamente ditos, mas é uma espécie de esponja que capta a subjectividade que circula no grupo no momento da apresentação ou *función*, como lhe chama Garavelli. Segunda a autora, o corpo teatral deve ser suficientemente preparado para que possa servir de «veículo à criação colectiva». A *Función* obedece a alguns procedimentos e a um ritual. Apresentam-se num cenário com duas cadeiras vazias à espera da história que vai ser contada, vários objectos de caracterização e figurino, os actores sentados num banco, os músicos que brindam o público com fundo musical. Garavelli (2003) considera que o Teatro Espontâneo nos oferece a possibilidade de nos transformarmos em dramaturgos, de escrevermos com a memória e com a voz uma obra que, assim, será única. Para ilustrar esta «não repetição» da obra serve-se de um ritual que consiste em acender, no início da representação, três velas de três candelabros. O encenador acende a primeira, um actor a segunda e uma pessoa do público a terceira. Como uma vela que se acende e se derrete, também a apresentação será única e irrepetível. «A função acender-se-á como uma vela e derreter-se-á dando a luz a velhas e novas histórias, sonhos já esquecidos. Tal como com a vela, o que acontece nesta representação tem que ser iluminado e bem cuidado para que não se apague» (Garavelli, 2003, p.16). Simboliza várias coisas, entre elas a criatividade, que deve surgir deste todo que compõe aquele evento (Albor, 2000).

Teatro da Criação

A Truperempstórias, grupo de Teatro Espontâneo brasileiro, uniu as ideias do teatro espontâneo *matricial* e do Playback Theatre e criou o Teatro da Criação, onde as histórias trazidas pelo narrador ou narradores podem ser ampliadas, transformadas e modificadas. Nesta abordagem, mais do que ouvir o narrador é pedir aos actores que repitam cenicamente a narrativa. Uma história pode ser encenada com outras possibilidades,

outros ângulos. Vêm-se outras histórias naquela que o narrador trouxe pela primeira vez.

Resumindo: no Teatro Espontâneo «matricial», o protagonista é o que traz o conflito, a cena a ser representada; no Playback Theater, a história contada é representada exactamente como é narrada e no Teatro da Criação o material trazido pelo narrador é a base para um trabalho artístico de criação de encenador, actores e músicos. Como já referimos anteriormente, a palavra-chave que os une é *improvisação*. Por outro lado, Albor Reñones (2000) chama a atenção para uma questão ética importante: o contrato feito com o narrador deve ser mantido até o fim.

Referências bibliográficas

- Aguiar, M. (1998). *Teatro espontâneo e psicodrama*. S. Paulo: Ágora.
- Aruguete, G. (2006). *Teatro espontâneo y proceso terapéutico*. Consultado em 25 de Maio de 2007, através de www.practicasgrupales.com.ar
- Espina Barrio, J. A. (1995). *Psicodrama: Nacimiento y desarrollo*. Salamanca: Amarú.
- Fonseca, J. S. (1980). *Psicodrama da loucura: correlações entre Buber e Moreno*. São Paulo: Ágora.
- Fox, J. (1987). *O Essencial de Moreno*. São Paulo: Ágora
- Garavelli, M. E (2003). *Odisea en la escena: teatro espontâneo*. Córdoba: Brujas.
- Gonçalves, C. S.; Wolff, J. R. & Almeida, W. C. (1988). *Lições de Psicodrama: introdução ao pensamento Moreniano*. São Paulo: Ágora.
- Marineau, R. F. (1989). *Jacob Levy Moreno 1889-1994: father of psychodrama, sociometry, and group psychotherapy*. Londres: Tavistock – Routledge.
- Moreno, J. L. (1978). *Psicodrama*. São Paulo: Cultrix
- Reñones, A.V. (2000). *Do playback theatre ao teatro de criação*. S. Paulo: Ágora.

O espaço cénico: lugar de sacração da acção.

Cristina Costa
ACE/Teatro do Bolhão

«Quando não estamos sujeitos à unidade do espaço, à unidade do tempo, quando o espaço é totalmente indefinido, o acento é colocado obrigatoriamente nas relações humanas.»

Peter Brook in *O Diabo é o Aborrecimento. Conversas sobre teatro*, Porto, Edições Asa, 1993, (1ª edição) p.40

Quando me foi dirigido o convite para participar neste Colóquio, logo me ocorreu que poderia falar sobre a evolução dos espaços cénicos ao longo da História e da sua relação com a evolução da dramaturgia. Em posse de alguma pesquisa sobre o assunto e feliz por ver surgirem quer mais estudos quer mais estudiosos sobre matéria tão virgem ainda, pelo menos no panorama nacional, depressa me apercebi que o meu contributo, como agente na área do espectáculo, seria mais enriquecedor se levantasse questões relativas à noção de espaço cénico em si mesmo. Desde já gostaria de agradecer à Universidade do Porto, quer pela iniciativa quer pela confiança depositada em mim, muito especialmente à Professora Glória Teixeira, da Universidade do Porto/Faculdade de Direito, a quem coube a iniciativa do convite.

A leitura da comunicação do arquitecto João Mendes Ribeiro, «*Paisagem Mental (A máquina de cena setecentista reinventada)*»,¹ a propósito da sua concepção cenográfica para o espectáculo a que tive a felicidade de assistir, D. João de Molière, levado à cena pelo TNSJ, deu o mote à minha comunicação. O dispositivo cénico criado é uma verdadeira «*paisagem mental*» possuidora de uma visibilidade de simulação e mutação de rara e imensa eficácia dramaturgic. Mas estamos a falar de cenografia e/ou dispositivo cénico e/ou espaço cénico? Hoje as designações multiplicaram-se.

¹ Vários, *Teatro do Mundo. O Teatro na Universidade Ensaio e Projecto*, 2007, Edição da Universidade do Porto

A visibilidade e a invisibilidade física do lugar no exercício da simulação

É muito frequente existir uma certa justaposição, e mesmo confusão, na interpretação da noção de espaço cénico e na de arquitectura teatral/edifício teatral. É certo que, ao longo da História da Arquitectura e da História do Teatro, nos deparamos com a edificação de espaços teatrais perfeitamente conscientes da sua função específica. No teatro, a designação de espaço pode ser redutora. Recuperemos a ideia mais antiga de **lugar**. Na ligação prototeatral da *performance* ao sagrado, ao rito, e conseqüente sacralização do lugar eleito para a celebração. No exercício da simulação (*mimésis* ou imitação da acção), o teatro recria o mundo. É um exercício efémero. O exercício do momento único. Nesse momento, o da acção teatral, é evocado o *espírito do lugar*² que por sua vez é representado/apresentado por um signo que a audiência recodifica. O teatro, (actor/espectador) vive neste lugar imaginário. A opção cenográfica pode partir para a *tiranía do detalhe*³(o espaço habitado ao limite), utilizar *a voz do silêncio*⁴(o espaço vazio) ou encontrar um compromisso, mas vive sempre de uma escrita não-verbal, icónica, que se relaciona com os demais elementos dramáticos.

O teatro desenvolve, assim, a cultura do olhar. A simulação do espaço cénico e do espaço dramático adquirem visibilidade física na representação do signo. O lugar teatral pode ser material e geograficamente diferente variando segundo as épocas mas é mais que um mero lugar, ultrapassa-o, tornando-se cénico e imaginário. Lugar de gestão de uma dupla e recíproca tensão actor/espectador.

O filme do dinamarquês Lars Von Trier «*Dogville*» é um exemplo acabado deste lugar, contrariando a opinião de Peter Brook⁵ que afirmava que o cinema nunca poderia despojar-se do realismo fixado pela fotografia. Em 2002, «*Dogville*», com cenários e corte de cenas não convencionais, consegue recriar um lugar alheio nas Montanhas Rochosas recorrendo apenas ao signo. O lugar, a cidade ou pequena comunidade onde se desenrola a acção, está apenas marcado com traços efectuados a giz no

² BELJON, J.J. *Gramática del arte* (Princípios de Desenho), Madrid, Celeste Ediciones, 1993, 42. «*El espíritu del lugar*» p.100

³ IDEM, *Gramática del arte* (Princípios de Desenho), Madrid, Celeste Ediciones, 1993, 74. «*La tiranía del detalle*» p.182

⁴ IDEM, *Gramática del arte* (Princípios de Desenho), Madrid, Celeste Ediciones, 1993, 76. «*La voz del silencio*» p.186

⁵ BROOK, Peter, *O Diabo é o Aborrecimento. Conversas sobre teatro*, Porto, Edições Asa, 1993

chão, apesar de as personagens fazerem constantes referências à paisagem. Alguns adereços servem o jogo. As constantes, e artificiais, alterações de luz e cor indicam as mudanças de dia/noite e de clima dramático. Neste espaço suspenso, despojado, fortemente dramático, o conflito adensa-se e as relações humanas demarcam-se.

O entendimento do teatro numa dimensão actual, ampla e pluridisciplinar, articula 3 elementos básicos: actor (actor/intérprete), munido dos seus instrumentos (corpo, voz, gestos), um elemento de conflito (texto/guião) e uma audiência emocionalmente envolvida. É num lugar de partilha que o encontro entre estes três elementos, devidamente articulados, acontece. Esse lugar, o lugar cénico, é independente da existência, ou não, de um edifício próprio para o encontro.

O lugar de partilha: o lugar cénico

A configuração de um lugar cénico é extremamente variável e está dependente da acção, da topografia do espaço necessário ao jogo, da relação com o equipamento técnico mas acima de tudo da relação com a audiência. Não pretendendo efectuar uma tipologia dos espaços cénicos mas sim da evolução da apropriação do lugar cénico vamos tentar identificar os vectores de energia da dupla tensão actor/espectador a partir de um jogo de abstracção simples.

1º passo: Partamos das formas básicas: o círculo e o quadrado (podemos fazer derivar da primeira a elipse e os pentágonos e da segunda o rectângulo):



Fig.1 ⁶O círculo/o cosmos

Se analisarmos o círculo depressa nos apercebemos que é a forma primordial.

Forma orgânica e dinâmica. Aberta.

⁶ Fonte: Arranjo gráfico de João César Nunes a partir de desenhos originais da autora



Fig.2⁷ O quadrado/ o tapete

Forma enquadrada e tensa. Fechada

2º passo: Encaremos estas duas formas básicas, o círculo e o quadrado, do ponto de vista da recepção e emissão de energia/tensão de, e para, um lugar circundante:

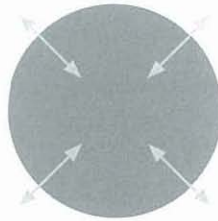


Fig.3⁸ O círculo (ou a elipse)

* a cinza escuro a cena e a cinza claro os vectores de energia

Lugar aberto, orgânico e dinâmico.

Recebe e emana energia de dentro para fora e de fora para dentro.

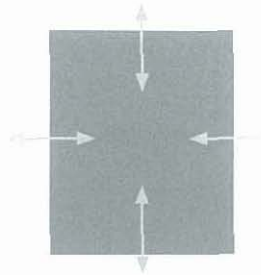


Fig.4⁹ O quadrado (ou o rectângulo)

* a cinza escuro a cena e a cinza claro os vectores de energia

Lugar fechado e tenso.

Recebe e emana energia a partir dos seus 4 quadrantes

⁷ Fonte: Arranjo gráfico de João César Nunes a partir de desenhos originais da autora

⁸ Fonte: arranjo gráfico de João César Nunes a partir de desenhos originais da autora

⁹ Fonte: arranjo gráfico de João César Nunes a partir de desenhos originais da autora

3º passo: Analisemos e conjuguemos estas formas do ponto de vista do jogo cénico enquanto lugar privilegiado de gestão de uma dupla e recíproca tensão (empatia, distanciamento ou outra) entre actor/espectador:



Fig.5¹⁰ Lugar cénico centrado (tem como referente o anfiteatro romano e os actuais estádios).

* a cinza escuro a cena; a preto os espectadores; a cinza claro os vectores de energia
Os espectadores cercam os actores/cena.
Acentua o aspecto lúdico da interacção.

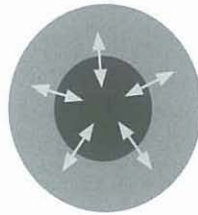


Fig.6¹¹ Lugar cénico anelar (tem como referente o grupo catalão *Fura del Baús*).

* a cinza escuro a cena; a preto os espectadores; a cinza claro os vectores de energia
Os espectadores são cercados pelos actores/cena.
A energia/tensão aumenta. Lugar acusatório. Perturbador.

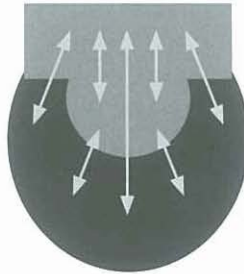


Fig.7¹² Lugar cénico de criação grega.

* a cinza escuro a cena; a preto os espectadores; a amarelo o espaço de intersecção; a cinza claro os vectores de energia

¹⁰ Fonte: arranjo gráfico de João César Nunes a partir de desenhos originais da autora

¹¹ Fonte: arranjo gráfico de João César Nunes a partir de desenhos originais da autora

¹² Fonte: arranjo gráfico de João César Nunes a partir de desenhos originais da autora

Ampliação e fechamento da *skênè* e progressiva diminuição da *orchestra*

Fixação da noção de *cena*.

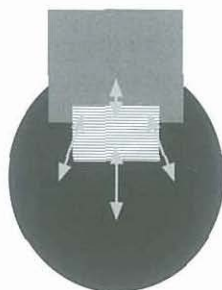


Fig.8¹³ Lugar cênico *isabelino* (tem como referente o *Globe Theatre*)

* a cinza escuro a *cena*; a preto os espectadores; as linhas horizontais o espaço de intersecção; a cinza claro os vectores de energia

Destaque e elevação da *cena*.

Lugar cênico gerador de um **espaço intermédio** de representação

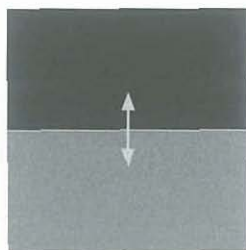


Fig.9¹⁴ Fixação do lugar cênico *à italiana*, no Renascimento

* a cinza escuro a *cena*; a preto os espectadores; a cinza claro os vectores de energia

Trabalhando a perspectiva e o *Olhar do príncipe*, **acentua o distanciamento**.

Vive da ideia de caixa ilusionista monocênica.

Fixa a noção de *sala* e a de *cena*.

Transforma-se na relação clássica até aos nossos dias.

¹³ Fonte: arranjo gráfico de João César Nunes a partir de desenhos originais da autora

¹⁴ Fonte: arranjo gráfico de João César Nunes a partir de desenhos originais da autora

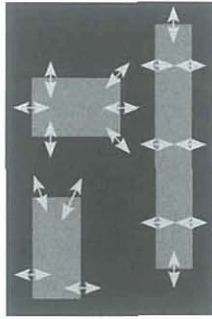


Fig.10¹⁵ Lugar cénico de apropriação (tem como referente as *mansions* na Idade Média)
 * a cinza escuro a cena; a preto os espectadores; a cinza claro os vectores de energia
 Lugar plural, gerador de percurso.

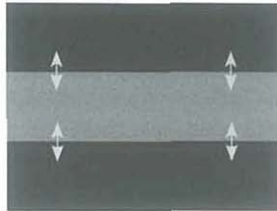


Fig.11¹⁶ Lugar cénico de adaptação (disposição idêntica a um campo de ténis).
 * a cinza escuro a cena; a preto os espectadores e a cinza claro os vectores de energia
 Efeito *boomerang*.
 A tensão funciona em espelho.

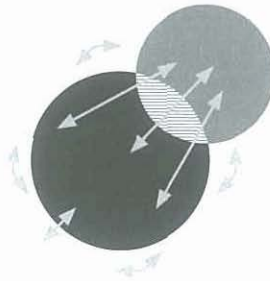


Fig.12¹⁷ Lugar de intersecção orgânico gerador de uma multiplicidade de formas: espaços cénicos transformáveis; espaços cénicos cinéticos e cenas simultâneas (tem como referente o *Teatro Total* criado em 1926 por Walter Gropius para Erwin Piscator e está ligado ao conceito da Bauhaus que pretende que a tridimensionalidade do corpo do actor se expresse num espaço total).

¹⁵ Fonte: arranjo gráfico de João César Nunes a partir de desenhos originais da autora

¹⁶ Fonte: arranjo gráfico de João César Nunes a partir de desenhos originais da autora

¹⁷ Fonte: arranjo gráfico de João César Nunes a partir de desenhos originais da autora

* a cinza escuro a cena; a preto os espectadores; as linhas horizontais o espaço de intersecção; a cinza claro os vectores de energia

A intersecção do encontro intérprete/audiência no lugar cénico contemporâneo

O edifício teatral transforma-se, assim, na sua totalidade, no lugar cénico. Reúne actores e espectadores num âmbito de acção único. A inclusão de sensações luminosas, cromáticas e espaciais faz com que a própria luz seja geradora de espaço. A dependência visível do lugar/tempo presente no texto, rompe-se, para estarmos perante um espectáculo interdisciplinar:

Espaço/corpo

Espaço/gesto

Espaço/movimento

Espaço/voz

Espaço/texto

Espaço/cor

Espaço/cenografia

Espaço/figurinos

Espaço/adereços

Espaço/luz

Espaço/som.

Encontrando no teatro a origem da forma mais antiga de imitação de uma qualquer acção, seria hoje redutor confinarmo-nos a uma referência ao universo teatral no sentido mais clássico do termo. O teatro não será mais uma forma de arte fragmentada. Se tanto as Belas Artes, como a Arquitectura já há muito romperam com a preocupação renascentista de representação perspéctica, ou com a preocupação romântica de interpretação naturalista da Natureza, pode agora o Teatro beneficiar do seu teor pluridisciplinar ao absorver múltiplas formas artísticas. A sagração do espaço de representação, através da acção dramatizada, poderá desenrolar-se num qualquer lugar cénico. A opção é puramente dramaturgica. Infelizmente a escolha está, quase sempre, sujeita a questões logísticas. No entanto, ao jogarmos com as formas básicas elementares, o círculo e o quadrado, conjugando-as ou duplicando-as, facilmente nos apercebemos da organicidade da primeira.

Será, então, a **forma circular** a mais orgânica, aberta e dinâmica e ainda a mais antiga na introdução dos ritos de celebração e sagração, como também aquela que maximiza a relação de envolvimento intérprete/audiência.

Cristina Costa

Porto 16 de Setembro de 2007

Présentation du Colloque

José Manuel Martins
Universidade de Évora

Tout en acceptant l'invitation et le défi "si doux et si cruel" que Cristina Marinbo m'a proposés, la rédaction de ce texte visant l'oralité a obéi à une intention plutôt de circonstance, celle de produire une reprise synoptique du Colloque afin de soutenir un dernier débat, samedi matin. Écrit en toute vitesse pour satisfaire à des besoins dialogiques, la formule employée ici ne correspond pas à la réexposition synthétique précisément ordonnée de chaque communication; on essayera plutôt d'en dégager les éléments problématiques, tout en tenant compte de les mettre en rapport afin de composer un réseau thématique qui puisse révéler les constantes structurales de ce concert pluridisciplinaire de la pensée. Étant donné le caractère international de la rencontre, j'ai choisi de m'exprimer en Français, non seulement pour faire acte d'accueil envers nos invités francophones, mais encore dans le but de rendre hommage à cette singularité qui constitue et le propre et le communicable de chaque langue, y compris l'anglais - d'être toujours une autre langue, de ne jamais être le langage.

Martial Poirson, dont le discours débouchait toujours sur une hypotypose luxueuse, nous a fait surprendre le moment historique de haute turbulence du théâtre français qui se définit entre deux époques de stabilité: un premier moment la scène est soumise à la souveraineté du regard royal (synoptique/perspectivique – XVIIème siècle), deuxièmement le théâtre de société exprime la domestication *et* de la raison (Condillac) *et* des émotions (Diderot) d'un public bourgeois qui (é)changera volontiers sa position massive, et pourtant indépendante (DEBOUT), assumant par la suite une attitude individuée... mais confortable (ASSISE). Sur ce même point, s'esquissera déjà la dialectique hégélienne du *maître esclave* dont Jorge Rivera exploitera toutes les possibilités, à partir de l'image des "bonnes bêtes" humaines qui se sacrifient librement sa liberté même, en singeant des dieux face au renvoi diadique infini du *servum arbitrium*.

Qu'en est-il devenu de cette turbulence-là?

L'oeuvre littéraire jouée impérieusement sur scène ne réussira pas à la calmer, et elle en sera par contre le produit (celui d'une "poétique empirique" de la dramaturgie et du jeu qui répond constructivement aux contraintes matérielles et circonstanciées d'un plus vaste *théâtre de théâtres* qui la déterminent). De plus, il n'appartient non plus à l'ordre architectural du bâtiment (qui homologue l'architecture sociale) de déterminer les jeux de force qui s'y produiront. On dirait qu'il n'y a là aucun point de départ, mais une coexistence croisée de plusieurs niveaux de turbulence généralisée. L'hierarchie sociale y est instituée et confirmée juste pour se voir tout à coup renversée (la "foule en rumeur" l'emporte sur l'aristocratie en train d'être confondue avec les acteurs qui la représentent et presque la transforment ainsi en actrice elle-même). Les dispositifs d'illumination s'érigent, ainsi, en écran. D'où, rendu accessible à des milliers de spectateurs, le spectacle devient invisible pour eux. Polarisateur de multiples événements "colatéraux", il finit par y succomber: une théâtralité *plus désirante* et plus primitive démultiplie tout un éventail d'autres pôles para-scéniques: depuis les règlements de comptes mortels jusqu'aux claques rivales qui, qu'elles soient pour ou contre, ne manquent pas de triompher également sur le spectacle.

"Théâtralité" avant le théâtre? - autour du théâtre? - ou bien serait-elle à comprendre comme exemple accompli de la loi de renvoi spéculaire qui constituerait à la fois l'essence "anhistorique" et la tendance historique montante de la théâtralité du théâtre? Voici l'axe de la communication de **Jorge Rivera**: la théâtralisation générale de tout et de tous en tant que boucle de Möbius (l'ambiguïté qui peut être encore *décidée*, c'est à dire, reconnue comme telle et donc dépassée), et (II) la culmination de celle de **Simon Donger**, qui a choisi la version la plus extrême et la plus "séduisante/séduite" de la *réversibilité* chez Merleau-Ponty, ici non plus chiasmatisque, mais pleine.

Bref, reprenant ces deux conférences, selon **Rivera**, il ne faut pas renoncer à une compréhension multistratifiée de la notion de la vérité en vigueur - toujours cumulativement aléthologique, adéquate, opératoire, fonctionnelle - et au profit de cette dernière: non-renoncement qui assurera en dernière mesure la possibilité même de décider, la condition du partage même de l'essence et de l'apparence, c'est à dire, du théâtre comme sémiose illimitée peircienne-alchimique (Umberto Eco) et de la reconnaissance arrêtée de ce fait-ci. C'est ce qui permettra finalement de dire que "tout n'est que théâtre" (surtout de nos jours, l'époque de la

théâtralisation épistémique et épistémologique du disciplinaire en *Studies* –cf. Victor Oliveira Jorge) *selon la vérité* qui justement lui résiste tout en l'énonçant (= qui le décide en le discernant).

C'est, donc, le Jeu qui fait l'enjeu du Théâtre comme somme ou sommet du quadriparti qui le constitue (selon Roger Caillois): l'agonique, le mimétique, le hasard et le vertige déclenchant des temporalités qui à partir d'elles-mêmes se spatialisent (non pas dans l'espace - déjà constitué - mais originairement en espace).

Cette spatialité appelle d'ailleurs les dimensions de la Subjectivité "non-encore-humaine" du Sujet du Jeu qui se trouvent oubliées dans la catégorisation contemporaine: par-dessous et par-dessus le public/privé, il faut indiquer encore l'espace intime et le principal. (Ce dernier semble à son tour devoir moduler secrètement ceux du pair dominant public/privé). La décision sera de sa part condition de reconnaissance anamnésique (= l'avant qui arrive après et qui aposteriorise le transcendantal: non pas d'après coup, mais le coup qui revient après) de l'intérieur/extérieur (on est à l'intérieur du champ transcendantal, mais on le reconnaît, décidant et faisant la différence entre distance, discourance pour ainsi dire et ambiance - qui ont tendance à se fondre, à notre "Époque", dans le *continuum* théâtralisé de la distance vidéo-surveillée qui se communique planétairement en tant que mouvement internetique et qui se diffuse en tant que pure fonctionnement d'une seule ambiance télé-visive). Tendance à l'ambiance que l'on peut surprendre aussi dans les phénomènes présentés par Simon Donger, tels que cette fameuse *Maison à vapeur homéostatique* qui demande une participation du corps du contemplateur (le *beholder's share* d'Ernst Gombrich) qui mène finalement à cette sorte de réciprocité spatiale que Merleau-Ponty désignera la Chair du monde et qui enveloppe la sinergie optico-haptique elle-même, vitalisée par la dimension et la force désirantes qui unissent cet étrange couple proxémique: le "geopornographical".

Ceci reprend à son compte la rumeur ambiante romantique par excellence qui est celle de "by the candlelight", crépusculaire (Jennifer Tiramani). Non plus la rumeur de la foule, mais celle *of the play that one bears*. Encore un moyen d'obtenir une "invisibilisation du mur" (*invisible wall*) qui permet d'envelopper le spectateur-participant dans une proximité "vapoureuse" et toute atmosphérique, à laquelle la pleine vue éclairée plutôt nuira ou simplement elle l'empêchera.

L'intervention de José Capela s'appuie sur Walter Benjamin afin de mieux dépasser la paresse du renvoi réciproque de la métaphore du monde en

tant que théâtre/théâtre en tant que monde, paresse qui finalement revient à consacrer le conformisme de leurs frontières ontiques (également en ce qui concerne les frontières disciplinaires et de la transdisciplinarité): en un mot, seulement la “politisation de l’esthétique” (de la technique matérielle productrice d’œuvres d’art) serait immédiatement transdisciplinaire (ou “révolutionnaire”). La tripartition des usages et de la consistance du scénario, abondamment documentée, aboutirait donc toujours à “opérer sur un territoire à l’amont du texte: le théâtre est ce qu’on peut communiquer avec lui”. Ou l’on peut retrouver une version prochaine de “l’effet (quasi-brehtien) de réversibilisation”: la chute du quatrième mur. Un *reality show* inversé?

Marcel Freydefont l’accentuera encore en exploitant intensivement des variantes de la métaphore réciproque théâtre/ville, pourtant cette fois-ci réalisatrice, parce qu’intentionnellement interventive, et non plus seulement sémiologique, soulignant, ainsi, une permutation emphatique de positions qui fait intervenir le voyant merleau-pontyen du côté de chez le vu, le vu du côté de chez le voyant. Comment pourrait-on l’articuler avec le pair ambiance/distance brehtien et... riverien? (Rappelons-nous qu’ici l’«ambiance» sociale du théâtre est elle-même désignée de mise-à-distance, chez Brecht, donc très décidée...).

Lors de la conférence de Vitor Oliveira Jorge, cet archéologue de formation nous invite à parcourir le trajet qui va de “l’impulse du jeu” (le *Spieltrieb* schillérien) jusqu’à la productivité désirante-symbolique-fictionnelle sans fin de rôles ou de masques théâtrales dans le sens d’investir une inépuisable jouissance, celle d’un Sujet qui, ruseux depuis toujours, n’est personne, n’a jamais été personne et ne pourra jamais s’attraper soi-même que “comme un Autre” (Ricoeur, Pessoa). D’où sa condamnation bénigne à la communication théâtrale infinie avec soi-même (l’identité lacanienne ne se reconnaissant que sur l’abîme de la méconnaissance narcissique) et la leçon de sagesse qu’il doit recevoir du désir: le théâtre dénonce l’amour et l’acte sexuel comme des mythes d’aboutissement, d’identification, d’unité, là où il n’y a et où il ne reste que le bon mauvais infini d’un désir qu’aucune Mort - mais aussi qu’aucune vie - ne peut jamais combler. Et voilà la portée ultime du Théâtre.

Le bilan des interventions de vendredi _ l’agonisme général et la tension constitutive qui régissent la relation spatio-spectaculaire du «phénomène total» *Théâtre*, en tant que complexe *enveloppement-réciprocité-scission* entre scène et salle, entre oeil et spectacle, entre public et représentation, entre théâtre et ville, entre regard et espace, entre le fictionnel et le réel,

entre corps et signe, entre métaphysique et empirique, entre soi-même et soi-même... Sphinx et Oedipe... _ connaîtra des précisions lors des sessions de samedi sur de certains points singuliers d'intensification de la problématique.

Ainsi Marisalva Fávero suit-elle l'évolution de la figure du spectateur-protagoniste (toujours déjà potentiellement tel, aussi diversement soit-il, aussi bien selon la catharsis tragique que selon l'identification sentimentale bourgeoise ou le *Verfremdungseffekt*), depuis la mise-en-scène thérapeutique de la dramaturgie psychique par Levy Moreno

(l'objectivation à la première personne *du rôle* des conflits qui se déjouent en jouant celui-là) jusqu'à son héritage contemporain («Play-back Theatre», «Teatro Espontâneo», «Teatro da Criação»...). Au premier redoublement paradoxal _ vivre sa vie sur scène, ce qui n'est pas loin du *fingo* de la dramaturgie *intégrale* (ou supra-dramatique) du poétique chez Pessoa: le *sixième* (!) des [cinq...] «degrés de la poésie lirique», 'feindre sa douleur même' _ répond maintenant un second, qui associe le public (en fonction proto-autoral) à la formalisation théâtrale spécifique, par la troupe empathique (le passage au jeu dramat(urg)ique improvisé), du récit privé qu'il apporte; ce que l'on pourrait peut-être caractériser comme une thérapie élargie, psycho-socio-culturelle, en renouant avec la tradition tragique grèque selon Aristote...ou Freud.

Ces paradoxes sur le comédien font aussi l'objet du témoignage de Carlos Pimenta. Dans l'expérience scénographique autour de *Bérénice*, il s'agit peut-être moins d'assister à la métamorphose de l'acteur en personnage que de susciter la mise-en- scène emphatique ou métathéâtrale du devenir-personnage en tant que tel: l'intégration scénique du para-théâtral (et non pas de l'extra-théâtral, de «la réalité», au besoin...) - des coulisses et du comédien - appartient déjà au théâtre et agit à son intérieur comme dispositif théâtralisé (une sorte de distanciation à rebours) qui fait ressortir moins l'ambiguïté entre le théâtre et son autre, que le théâtre comme incarnation de cette ambiguïté même. Hommage rendue au pouvoir architectural de l'espace en tant que construction d'après le concept: non seulement il institue génétiquement l'acteur en personnage, il lui revient aussi de (re)placer celui-ci comme acteur sous le poids scéno-graphique du Pouvoir. Ne pas pouvoir échapper à la contrainte: voilà la loi à l'unité de l'être (comme voix) sur scène, de l'être (comme choix sans choix de son destin) sous Rome, de l'être (comme chair et parole vécues) dans le texte de Racine, que seules les larmes (son *punctum*) sauraient imprimer profondément de chair et d'expression.

Le lieu sacré - séparé et scellé - est à nouveau le lieu (et le lien) du monde. L'instauration mythique et rituelle de ce qui devrait devenir un jour «le théâtre» contient déjà *in nuce* tout le paradoxe de la relation (ici nommée «l'appropriation») de présentation (mondaine) de la représentation (ou sur-présentation) sacrée. C'est aussi pourquoi Cristina Costa envisage cette relation du point de vue dépouillé d'une géométrie moins abstraite et élémentaire qu'archétypale ou élémentale - typologie des relations vectorielles et énergétiques d'espaces qui est néanmoins historique et évolutive, relative tour à tour à des référents hégémoniques épocholes qui se disputent entre eux non seulement la primauté théâtrale, mais foncièrement les figures majeures de l'*episteme* (allant de l'opposition principielle du tracé rond du cosmos et de celui, angulaire et périétal, du tapis, jusqu'au pair cercle/anneau, qui consacre les inverses directions médusantes des regards ciblés).

Si tout lieu scénique est signe avant d'être espace (exemple insurpassé: *Dogville*), la mondividence qui/qu' instaure la scène à l'italienne est celle de la dualité sociale et politique dessinée par la frontalité perspectivique (la corrélation techno-scientifique sujet/object elle aussi, fondée sur l'auto-suffisance cartésienne du sujet premier, v.gr., le Prince). C'est contre une telle métaphysique rigide convertie en institution classique que de toute part se redressent les alternatives typiquement modernes, lesquelles, par l'entremise de programmes comme celui du Théâtre Total de la Bauhaus, se rapprochent, sans pourtant y sombrer, de l'«organicité» ensorceillante de l'«ambiance» *circulaire* (l'alpha et l'omega - eux mêmes les lettres d'une puissance encerclante - de cet immense parcours historique).

Romain Jobez réitère, de sa part, cette diaporie fondatrice de la scénographie, en aménageant les questions d'espace en des termes, non plus seulement de *relations visuelles* entre lieux-fonctions (spectateur/spectacle), mais de *types de relations* visuelles-spatiales: l'oeil et le regard. Soit - d'un côté - un régime d'appartenance spéculaire du spectateur à l'image lumineuse où son oeil l'inscrit (elle, qui réciproquement s'inscrit et se décrit sur celui-ci), soit - de l'autre - un régime de contemplation géométrisée d'un extérieur narratif regardé «par la fenêtre», faisant reculer le sujet en-deçà du plan de manifestation. Implication du spectateur entré sur scène, ou bien exclu de celle-ci et remis à distance, voilà justement le tissu d'ambiguïtés cultivé par le Velásquez de *Las Meninas* et repris par des interprètes de l'envergure d'un Foucault ou d'un... Picasso. Prodigalisant les recroisements de plus en plus serrés entre les deux partis jusqu'à sa con-fusion, celui de l'oeil et celui du regard (paradigmatiques depuis toujours, et non seulement d'émergence lacanienne), l'auteur nous conduit au-delà de ce conflit Sud/

Nord chez l'espace unique d'une conciliation radicale semblable au moteur immobile aristotélicien: en effet, le Théâtre Olympien de Vicence, «vision pure (...) d'un oeil qui se suffit à lui-même et qui se voit lui-même voir», constitue un «champ de vision [où] modèle de l'oeil et modèle du regard cohabitent donc l'un avec l'autre»: qui, partant, «joue par lui-même».

Et voilà l'approche du comblement d'un mythe d'aboutissement sans lequel le théâtre ne pourrait être ce qu'il désire sans fin, comme tout narcissisme absolu, divin ou simplement humain - lui-même, à condition que l'on puisse le voir, c'est-à-dire, le jouer: le pour soi qui est en soi et l'en soi qui est pour soi, la cohabitation de deux, celui qui tombe dans le miroir, celui qui le voit tombé et se voit tomber, mais *ne se voit pas lui-même voir*, car il est en train de *(se) jouer par lui-même*.

Robert Bresson ou O anti-teatro, a graça e o crime

David Pinho Barros
Universidade do Porto*

*Sois aussi ignorant de ce que tu vas attraper
qu'un pêcheur au bout de sa canne à pêche.*

Robert Bresson
Notes sur le Cinématographe

A estética Bressoniana

A revolta do cineasta Robert Bresson centrou-se no seu desprezo por aquilo que era conhecido como *cinema*, excessivamente devedor das outras artes e, a seu ver, não suficientemente autónomo. Assim, Bresson defendia o *cinematógrafo*, termo muito mais próximo dos primórdios da sétima arte, em que os espectadores, ao ver as árvores nos filmes dos irmãos Lumière, se espantavam “parce que les feuilles bougeaient”¹.

Manifestou-se contra a ideia generalizada de que a arte do filme era a síntese de todas as artes e, sobretudo, contra a influência do teatro no cinema (“La terrible habitude du théâtre”²), que se manifestava em três frentes: na excessiva teatralização das interpretações, na manutenção do papel de “metteur-en-scène”³ e no papel ontológico da câmara de filmar, que assumia exactamente a mesma função do olho do espectador na representação teatral. Este último aspecto é o mais fulcral e com consequências mais nefastas para a arte do cinematógrafo, já que impede o acto

¹ Citado em LE CLÉZIO, J. M. G. – “Préface” – *Notes sur le Cinématographe*, pág. 7.

² *Notes sur le Cinématographe*, pág. 18.

³ Bresson, aliás, considerava-se mais um “metteur-en-ordre” do que um “metteur-en-scène”.

* Este ensaio, não incluído nos trabalhos do Encontro, é produto do esforço e mérito de um jovem investigador. É também a abertura de novos espaços de cumplicidade no diálogo interdisciplinar.

criador da captação da imagem. Bresson faz, desta forma, a distinção entre “deux sortes de films: ceux qui emploient les moyens du théâtre (acteurs, mise en scène, etc.) et se servent de la caméra afin de *reproduire*; ceux qui emploient les moyens du cinématographe et se servent de la caméra afin de *créer*.”⁴. Além disso, crê na capacidade sobre-humana da câmara captar aquilo que o homem não consegue ver quando observa, a olho nu, o que está a ser filmado.

Por outro lado, o cineasta defendia a intrínseca ligação entre som e imagem, os quais não podiam ser tratados independentemente ao nível da concepção, sendo a sua conjugação a essência da arte do cinematógrafo. Neste sentido, o cinema deveria afastar-se, também, da fotografia, já que nesta arte cada imagem adquire um valor por si só. No cinematógrafo, uma imagem e um som não contêm significado em si, apenas o ganhando aquando da montagem. Daí, “un ensemble d’images bonnes peut être détestable.”⁵.

Outro aspecto que marcou fortemente a sua estética foi a nova abordagem que propôs para a direcção dos intérpretes. Desde cedo a experiência de Bresson com actores se mostrou totalmente insatisfatória, pelo que o cineasta, a partir de *Journal d’un Curé de Campagne*, decidiu levar a sua posição ao ponto de abdicar do termo “actor” e nunca mais trabalhar a não ser com “modèles”. Em relação a estas pessoas, obrigatoriamente sem nenhuma experiência anterior de interpretação, Bresson nem sequer esperava, ou mesmo desejava, que retirassem da sua actividade qualquer prazer. É conhecida a entrevista com Jean-Claude Guilbert, que interpreta o bêbado Arnold em *Au Hasard Balthazar* e o caçador furtivo Arsène em *Mouchette*, na qual afirma que detestava trabalhar para Bresson, que era um emprego que requeria muito menos inteligência e sensibilidade do que a sua verdadeira profissão, a de pedreiro, e que só estava momentaneamente a trabalhar no mundo do cinema porque era bem pago⁶. O *modèle*, desta forma, deveria ter uma função muito específica: a de repetir mecanicamente as frases que constavam do guião sem tentar, de forma nenhuma, assumir uma atitude interpretativa. Para atingir este automatismo perante a câmara, Bresson filmava, frequentemente, dezenas de *takes* até

⁴ *Idem*, pág. 17.

⁵ *Idem*, pág. 30.

⁶ O que explica, também, a sua curtíssima carreira, que passou apenas, além do trabalho com Bresson, por uma participação em *Week-End* de Jean-Luc Godard (1967).

chegar àquilo a que chamava a “diction blanche” e, conseqüentemente, à seqüência perfeita⁷.

Todas estas crenças tinham conseqüências directas quer na forma de enunciação, quer nos mecanismos de influência no espectador. Desta maneira, a emoção não devia ser procurada na imagem, mas deixada surgir a partir da montagem visual e sonora que, naturalmente, contextualizava os *modèles*. A este respeito, Bresson escreve: “Montage. Phosphore qui sort tout à coup de tes modèles, flotte autour d’eux et les lie aux objets.”⁸. A montagem assumiria então, como descreve nas suas *Notes*, a mesma função que o azul nos quadros de Cézanne e o cinzento nos de El Greco.

Finalmente, Bresson defende, na produção fílmica, uma espontaneidade que permita a construção progressiva à medida que a obra vai sendo criada. Esta naturalidade da configuração do filme deveria advir de uma montagem que acompanhasse as filmagens e de uma rejeição de personagens existentes *a priori*, mais uma razão pela qual os actores não deveriam representar: “l’acteur qui étudie son rôle suppose un “soi” connu d’avance (qui n’existe pas)”⁹. Esta concepção devia ir mais longe do que o mero repúdio pela interpretação e chegar a uma negação da inteligência do modelo enquanto é filmado. Não sentir emoção alguma em relação àquilo que se diz era mesmo uma directiva imposta por Bresson às suas peças de construção.

A teoria de Bresson sobre a arte do cinematógrafo teve a sua primeira concretização plena com *Pickpocket*, de 1959. Apesar de ser a sua quinta longa-metragem, é o primeiro filme a romper totalmente com qualquer vestígio do melodrama, colocando um grande distanciamento relativamente à emoção. Como exemplo, considere-se a cena da morte da mãe de Michel, muitas vezes aproximada à descrição de abertura de *L’Étranger* d’Albert Camus, também relativa ao episódio da morte do protagonista, Meursault. O despojamento é quase total e há uma nítida recusa do *pathos*. Bresson *mostra* em vez de *elaborar um discurso sobre*. Neste sentido, a nível formal, recorre a uma economia de meios que se traduz num cena silenciosa, com poucos elementos de estilo, assumindo uma pobreza procurada.¹⁰. Recusa terminantemente a linguagem do romantismo e, abandonando todos os

⁷ Manoel de Oliveira utiliza uma técnica de direcção de actores que tem afinidades com as concepções de Bresson.

⁸ *Idem*, pág. 86.

⁹ *Idem*, pág. 93.

¹⁰ A este respeito, é conhecida o gosto de Bresson pela citação de uma carta de Mozart a propósito de alguns dos seus concertos (KV 413, 414, 415), a que afirma ter muitas vezes recorrido no planeamento estrutural dos seus filmes: “Ils tiennent le juste milieu entre le

artifícios, tenta realizar uma ascese. Ela concretiza-se numa grande sobriedade a nível estético, ajudada por dois fortes recursos: a fotografia contida de mestres como Léonce-Henri Burel¹¹, Ghislain Cloquet¹² e Pasqualino de Santis¹³ e uma meticulosa gestão da banda sonora. Neste campo, são de referir a utilização exclusiva dos tambores anunciando a morte de Jeanne d'Arc no seu *Procès* e a emanção mística da música de Mozart no *Un Condamné à Mort s'est Échappé*, do *Magnificat* de Jean-Baptiste Lully no *Pickpocket*, de Schubert na morte de Balthazar, de outro *Magnificat*, o de Monteverdi, em *Mouchette* ou ainda da *Fantasia Cromática* de J. S. Bach em *L'Argent*. Este carácter litúrgico do cinema de Bresson resulta não só de uma crença num cinema da interioridade, mas também das fortes posições religiosas que assumiu durante a sua vida. A devoção heterodoxa, frequentemente associada ao Jansenismo, que tanto marcou a filmografia de Bresson, será o objecto de análise do próximo capítulo.

A religiosidade heterodoxa de Bresson

Quer de uma forma explícita (em *Les Anges du Péché*, *Journal d'un Curé de Campagne* ou *Procès de Jeanne d'Arc*), quer de uma forma implícita (em *Pickpocket*¹⁴, em *Au Hasard Balthazar* ou em *Le Diable Probablement*), o pensamento metafísico é omnipresente na obra de Robert Bresson¹⁵.

Podemos verificar, em primeiro lugar, uma presença alegórica da vida de Cristo em várias longas-metragens do cineasta. Consideremos, por

trop difficile et le trop facile. Ils sont brillants..., mais ils manquent de pauvreté." (*Idem*, pág. 46).

¹¹ Director de fotografia de *Journal d'un Curé de Campagne*, *Un Condamné à Mort s'est Échappé*, *Pickpocket* e *Procès de Jeanne d'Arc*.

¹² Responsável pela fotografia de *Au Hasard Balthazar*, *Mouchette* e *Une Femme Douce*.

¹³ Director de fotografia dos seus últimos três filmes.

¹⁴ O único diálogo de *Pickpocket* lidando directamente com a religião é, aliás, particularmente característico. Dá-se após o enterro da mãe do protagonista:

"MICHEL: - Et voilà. Tout ce qui reste. Des papiers, des lettres, quelques photos. C'est fini. Pas de moyen de revenir en arrière. Vous partez?"

JEANNE: - Il faut que j'aille chercher ma sœur à l'école.

MICHEL: - Jeanne. Est-ce que vous croyez, vous, que nous serons jugés?"

JEANNE: - Oui. Mais ne craignez rien pour elle. Elle était parfaite.

MICHEL: - Jugés comment? D'après un code? Quel code? C'est absurde!"

JEANNE: - Vous ne croyez à rien?"

MICHEL: - J'ai cru en Dieu, Jeanne. Pendant trois minutes."

¹⁵ Numa entrevista, Bresson disse mesmo que tudo o que filmava era religioso, já que, para um cristão, não havia temas mais "cristãos" do que outros.

exemplo, *Un Condamné à Mort s'est Échappé*, baseado nas memórias do comandante André Dévigny que, em 1943, conseguiu escapar de uma prisão de alta segurança e fugir à morte que parecia certa. Os cem minutos do filme são praticamente todos dedicados ao caminho árduo, tortuoso e arriscado do tenente Fontaine em direção à suma libertação.

Também os últimos dias de Jeanne d'Arc se aproximam dos do seu mestre supremo: as acusações de fraude, o julgamento pelos humanos, a rejeição da encarnação do metafísico, a condenação, a morte e, finalmente, a salvação. Ou ainda a vida atribulada do burro Balthazar, que segue um paralelismo com a de Jesus Cristo, passando pela paixão e pela subida ao Calvário para vir morrer entre as ovelhas.

No entanto, o rigor religioso de Bresson nunca permitiu a sua fácil classificação entre as correntes cristãs. O cineasta era, acima de tudo, um humanista, sensível a questões como as do sofrimento causado por circunstâncias sociais e políticas. Consideremos, por exemplo, duas situações nas quais Bresson tem uma visão mais aberta do que a assumida pela Igreja Católica.

Em primeiro lugar, o suicídio. Vários filmes de Bresson terminam com uma cena em que o protagonista decide pôr termo à vida. Lembremos, por exemplo, *Mouchette* e *Une Femme Douce*. O caso mais polêmico foi, contudo, o final de *Le Diable Probablement*, em que Charles paga a um amigo para o matar¹⁶. Intrigado pela repetição dos suicídios nos filmes de Bresson, Charles Thomas Samuels, preparando o seu livro *Encountering Directors*, perguntou ao cineasta: “Evidentemente, você tinha que mostrar o suicídio de Mouchette, porque é assim que acaba a novela de Bernanos, mas, como cristão, o que é que pensa disto? Celebrar o suicídio, como você pensa fazer [] não será herético?”. A esta pergunta, o realizador respondeu:

“Sim. Mas confesso que cada vez mais o suicídio perdeu para mim um sentido pecaminoso. Uma pessoa que se mata pode praticar um acto de coragem, uma pessoa que não se mata, porque não quer perder nada, mesmo o pior que a vida tem para lhe dar, também pode ser igualmente corajosa. Desde que passei a viver ao pé do Sena, vi muito gente preparar-se para saltar para o rio em frente das minhas janelas. É de notar que a maior parte não o faz. Há muitas razões para o suicídio, boas e más. Acredito que a Igreja virá a ser menos rigorosa neste campo. Por vezes o suicídio é inevitável, e nem sempre

¹⁶ Este filme chegou mesmo a ser proibido, em França, aos menores de 18 anos, por poder ser tomado como um incentivo ao suicídio.

*é consequência de um desvario. Tomar consciência dum certo vazio pode tornar a vida impossível.*¹⁷.

Em segundo lugar, o erotismo. Bresson acreditava na sensualidade imanente aos objectos e às situações e não só a aceita como beleza como a explora de forma pouco convencional: associa-a a actividades marginais, como, por exemplo, ao roubo em *Pickpocket*. Desde sempre a violação da lei é uma fonte de grande excitação¹⁸. Michel, ao entrar no mundo do *pickpocketing*, sabe o risco que corre, mas isso também o fascina. Esta atracção pelo acto do roubo está, desta forma, carregada de uma grande intensidade sensual, quase erótica. O melhor exemplo deste aspecto é provavelmente o primeiro (e mais longo) roubo do pickpocket no hipódromo (o segundo momento do filme, depois de uma breve entrada no diário). Ainda com dúvidas relativamente à sua coragem, Michel aproxima-se de uma senhora rica e inicia um jogo de sedução com o dinheiro¹⁹ que ela tem guardado na carteira. Aparentando ver a corrida como toda a gente, ele abre o saco e introduz a mão de forma a agarrar as notas. A maneira como Bresson filma o acto favorece muito a sua sensualidade. Na verdade, podem estabelecer-se muito paralelismos entre o roubo e o acto sexual. É apresentado como um movimento de grande erotismo e implica um jogo de mãos de uma voluptuosa complexidade. O tempo de que Michel precisa para abrir a bolsa da mulher é o tempo da sedução e exige paciência e agilidade. Michel, exactamente com a mesma sensualidade da sua segunda aventura no hipódromo, desobstrui a entrada como se desabotoasse o vestido de uma mulher. O clímax anuncia-se com o aumento do barulho dos cavalos que se aproximam do fim da corrida, e explode com a dispersão dos espectadores. Michel retira o dinheiro precisamente nesse momento e vai-se embora o mais rapidamente possível, muito orgulhoso do seu acto. É curioso notar que, quando a mulher se vira, o cineasta deixa, durante pouco mais de um segundo, a impressão de que Michel tinha sido apanhado.

¹⁷ Citado em BÉNARD DA COSTA, João, "Une Femme Douce" – in *Robert Bresson*, pág. 44.

¹⁸ Oscar Wilde, por exemplo, escrevera nas suas *Formules et maximes à l'usage des jeunes gens*: "Aucun crime n'est vulgaire, mais la vulgarité est un crime. La vulgarité, c'est ce que font les autres."

¹⁹ É importante, contudo, notar que o fascínio não é pelo dinheiro, mas sim pelo acto do roubo. Sobre Michel, Georges Sadoul escreveu no seu *Dictionnaire des Films*: "Il vole, mais sans jamais rien faire de l'argent ou des montres subtilisées, et il porte toujours le même pauvre vêtement. Il n'a pas non plus le goût de « l'acte gratuit » ou du « vivre dangereusement ». Il cède à sa passion comme à un vice, comme à la tentation, comme au pêché... Bresson n'aurait-il pas aussi pensé, par antithèse, à la grâce qui saisit le pêcheur « comme un voleur »?" (pág. 194).

Estava já, no entanto, na posse do dinheiro e sai impune do hipódromo²⁰. Aliás, um dos grandes estimulantes do acto sexual é a apropriação física daquilo que não nos pertence, exactamente como no roubo.

O outro grande momento de sensualidade do filme é a cena da Gare de Lyon, em que Michel e dois cúmplices, através um complexo jogo de mãos²¹ e de movimentos corporais, desenham uma coreografia do pequeno crime, minimalista e quase invisível. Toda a sequência mostra um contacto físico constante, interacções corporais muito intimistas²². Aqui, a câmara de Bresson, ao adoptar o ponto de vista do caçador incansável de pickpockets, segue obsessivamente as notas, as carteiras, as malas ao longo dos halls da gare e dos estreitos corredores dos comboios. Mesmo a aprendizagem de Michel com o pickpocket interpretado pelo prestidigitador Kassagi assume um pouco o aspecto de um processo iniciático num mundo da sensualidade.

A religiosidade de Bresson não se caracteriza, desta forma, por um seguidismo cego dos dogmas da Igreja e apresenta visões idiossincráticas relativamente a vários aspectos que tocam a sensibilidade cristã. Há, no entanto, certas filiações que podem ser feitas quanto à fé de Bresson e à sua transposição para o cinema. Pode considerar-se que estas giram em volta de dois grandes conceitos: a predestinação e a graça.

O Jansenismo, o Acaso e a Graça

François Leterrier, intérprete de Fontaine em *Un Condamné à Mort s'est Échappé* e futuro cineasta, dedicou um pequeno texto ao realizador (*Bresson l'Insaissable*), onde o classificava de “pintor, músico, poeta, realista, místico, psicólogo, jansenista”. Enquanto que umas catalogações correspondem directamente às actividades exercidas por Robert Bresson, outras há que são mais discutíveis e de aplicação mais difícil, se bem

²⁰ Será apenas preso alguns metros fora do campo de corridas.

²¹ As mãos são, na verdade, um elemento importantíssimo ao longo do filme. No epílogo, quando Jeanne visita Michel na prisão, ela beija-lhe as mãos, como se aceitasse finalmente aquilo que Michel fazia com elas e lhe confessasse o seu amor.

²² A este respeito, Louis Malle escreveu: « La séquence de la gare de Lyon n'est pas un morceau de bravoure: ballet, orgie, partouze, elle illustre parfaitement « cette sorte de frénésie triste que procure le péché. [...] Pas tellement paradoxalement, *Pickpocket* est « aussi » un film érotique, le vol à la tire n'étant évidemment que le symbole, à peine transposé, du péché de la chair (exemple: le spasme provoqué chez le héros par le premier vol.) » (*Avec Pickpocket Bresson a trouvé*).

que tenham entrado imediatamente para uma certa concepção mítica do homem e realizador.

Quanto ao Jansenismo, Bresson chegou a negar qualquer aproximação à doutrina, embora também tenha, contraditoriamente, afirmado: “no Jansenismo há uma intuição que eu também tenho: a de que a nossa vida é feita simultaneamente de predestinação – Jansenismo, pois – e de acaso”²³.

Neste campo, a grande questão colocada e que se agudizou com a luta entre reformistas e contra-reformistas (na qual Jansenius, um católico, se destacou) era a seguinte: para a Salvação, contarão mais as acções dos homens ou a ajuda, o favor, a *Graça* concedidos por Deus? Se considerarmos a primeira solução, a intervenção de Deus na Salvação é menor, estando esta menos dependente da Sua vontade e mais do esforço humano (“Pelos frutos conhecereis a árvore”, como está escrito no Evangelho). No século V, Pelágio levou esta teoria ao extremo, o que lhe valeu a perseguição como herético e os ataques teológicos de vários grandes pensadores como Santo Agostinho. No entanto, a segunda visão frustra as intenções dos Homens, já que as suas acções de pouco valerão se não tiverem os favores divinos. A predestinação dos comportamentos será assim, desta forma, a explicação para a insondabilidade dos destinos escolhidos por Deus para cada homem. Embora a Igreja tenha sempre tentado manter o meio-termo filosófico nesta questão, defendendo a Salvação pela Graça e pelas obras, recorrentemente surgiram problemas com as posições extremadas. Enquanto, por exemplo, Calvino procurou reafirmar o primado da Graça e foi, por isso, perseguido, os jesuítas levaram o peso todo para as acções praticadas pelo Homem como o caminho a seguir em direcção à Salvação.

A maior contenda a este respeito foi precisamente, contudo, a protagonizada pelo holandês Jansenius no século XVII, aquando do conflito com a Companhia de Jesus, agudizado pela publicação póstuma do seu *Augustinus*, pretexto da guerra entre os Países Baixos e o país colonizador, a Espanha. Os jesuítas conseguiram, no entanto, um pesado ataque papal contra Jansenius e a teoria à qual sempre ficou associado e *Augustinus* foi colocado no Índice. A causa jansenista nunca foi, contudo, abandonada, e seguidores como Jean Duverger de Houranne, Abade de S. Ciro, continuaram a lutar pela teoria da Graça. Sob o impulso dos irmãos Antoine e Angélique Arnauld, a comunidade ganhou novas forças e deu início a uma guerra contra a Companhia de Jesus que terminaria com a destruição de Port-Royal. Muitos foram, também, os seus apoiantes teóricos, mas nenhum

²³ Citado em AAVV. – *Bresson* – Fundação Calouste Gulbenkian, pág. 45.

intelectual se destacou tanto na defesa da causa como Pascal, autor das *Provinciales* que tanto apaixonavam Bresson. Após esta série de epístolas destinadas a ajudar os jansenistas na sua causa contra a Sorbonne em redor da bula do papa Inocêncio X, Pascal escreveu uma série de textos para expor a sua visão pessoal sobre a questão da Salvação. Escolhemos apresentar dois excertos destes *Écrits sur la Grâce*. O primeiro coloca o problema em debate:

“Il est constant qu’il y a plusieurs hommes damnés et plusieurs sauvés. Il est constant encore que ceux qui sont sauvés ont voulu l’être et que Dieu aussi l’a voulu; car si Dieu ne l’eût pas voulu, ils ne l’eussent pas été. Celui qui nous a faits sans nous ne peut pas nous sauver sans nous. Il est aussi véritable que ceux qui sont damnés ont bien voulu faire les péchés qui ont mérité leur damnation, et que Dieu aussi a bien voulu les condamner.

Il est donc évident que la volonté de Dieu et celle de l’homme concourent au salut et à la damnation de ceux qui sont sauvés et damnés. Et il n’y a point de question en toutes ces choses.

Si donc on demande pourquoi les hommes sont sauvés ou damnés, on ne peut en un sens dire que c’est parce que Dieu le veut et en un sens dire que c’est parce que les hommes le veulent.

Mais il est question de savoir laquelle de ces deux volontés, savoir de la volonté de Dieu ou de la volonté de l’homme, est la maîtresse, la dominante, la source, le principe et la cause de l’autre.

Il est question de savoir si la volonté de l’homme est la cause de la volonté de Dieu, ou la volonté de Dieu la cause de la volonté de l’homme. Et celle qui sera dominante et maîtresse de l’autre sera considérée comme unique en quelque sorte: non pas qu’elle le soit, mais parce qu’elle enferme le concours de la volonté suivante.”²⁴

Aqui Pascal não toma uma atitude radical, explicando que não se trata de assumir uma visão como a única que concorre para a Salvação, mas sim discutir qual terá a primazia, a da vontade de Deus ou a das acções do Homem. Pascal, ao longo dos seus escritos, inclina-se para a teoria da Graça e defende veementemente a teologia de Santo Agostinho. No seu terceiro texto, toca, no entanto, num ponto absolutamente fulcral para perceber o jansenismo de Bresson e a transposição das suas visões para a tela: a questão do mistério associado às decisões impenetráveis de Deus. Pascal invectiva:

“Reconnaissez donc franchement la grandeur de ce mystère; pourquoi l’un persévère et non pas l’autre. Car, pour le regarder dans toute sa profondeur, vous concevez bien que si Dieu avait voulu damner tous les hommes, il aurait exercé sa justice, mais sans mystère. S’il avait voulu sauver effectivement tous

²⁴ PASCAL, Blaise – “Premier Écrit”, *Écrits sur la Grâce*, in *œuvres Complètes*, pág. 948.

*les hommes, il aurait exercé sa miséricorde, mais sans mystère. Et en ce qu'il a voulu en sauver les uns, et non pas les autres, il a exercé sa miséricorde et sa justice; et en cela il n'y a point encore de mystère. Mais en ce que, tous étant également coupables, il a voulu sauver ceux-ci et non pas ceux-là, c'est en cela proprement qu'est la grandeur du mystère. Et partant, si le mystère est grand en ce que de deux également coupables, il sauve celui-ci et non pas celui-là, sans aucune vue de leurs œuvres, certainement saint Augustin a raison de dire que le mystère est encore plus étonnant pour quoi de deux justes il donne la persévérance à l'un et non pas à l'autre.*²⁵

Bresson reflecte precisamente esta noção de mistério. Nunca apresenta justificação absolutamente nenhuma para explicar a razão pela qual Fontaine consegue escapar da prisão alemã e os outros prisioneiros não ou, paralelamente, Michel é escolhido para a sua missão superior ao invés de qualquer outro cidadão parisiense. Mas o percurso de Bresson pelos caminhos da Graça começou mais cedo, com o *Journal d'un Curé de Campagne*. O momento mais conhecido desta obra é o clímax, nos últimos minutos, quando o padre, depois da rejeição que sofreu pelos habitantes da sua paróquia e das duras provas da doença, afirma que estava tranquilo porque “tout est grâce”. Este mistério está presente, aliás, na fisionomia e no gesto praticamente inexpressivos do pároco, mas é precisamente nesta subtileza e discrição que se manifesta a presença divina. A. Ayfre, numa das melhores obras escritas sobre a presença do metafísico no cinema, explora através de exemplos de filmes de cineastas ditos “religiosos” (Bresson, Dreyer, Wyler) como o transcendental aparece nas obras fílmicas. O seu texto sobre *Journal d'un Curé de Campagne* é especialmente interessante, já que tenta mostrar como o mistério de que Pascal fala penetra na aura filosófica da longa-metragem de Bresson:

“[...] Il ne faut donc pas s'étonner si le jeu des acteurs, en particulier de Cl. Laydu²⁶, a paru à certains inexpressif et manquer de naturel. C'est vrai, mais c'est là justement une exigence du réalisateur pour arriver à faire dire au visage humain quelque chose qu'il ne peut pas dire naturellement, quelque chose qui est à la lettre inexprimable, quelque chose qu'on peut seulement faire deviner et pressentir, mais qu'on ne peut pas montrer.

De plus, ce qu'il choisit de faire ainsi deviner, ce n'est pas la présence éclatante et triomphante de Dieu, mais plutôt cette présence extrêmement secrète, extrêmement cachée, qui prend au regard même de l'intéressé figure d'absence. Ce sentiment de l'absence de Dieu peut aller jusqu'au désespoir,

²⁵ PASCAL, Blaise – “Troisième Écrit”, *Écrits sur la Grâce*, in *Œuvres Complètes*, pág. 1009.

²⁶ O intérprete do pároco de aldeia.

comme le dit le curé de campagne, jusqu'à la tentation de il ne dit pas quoi, mais on comprend, jusqu'à la tentation de se donner la mort."²⁷

Por outro lado, o subtítulo de *Un Condamné à Mort s'est Échappé é Le Vent Souffle où il Veut*, já que nenhuma razão é dada para a compreensão da escolha de Fontaine para se salvar (fugir da prisão num sentido literal e obter a redenção numa perspectiva alegórica). Esse momento, que justifica totalmente o subtítulo do filme (extraído do Evangelho de S. João e que sempre serviu os propósitos dos defensores da Graça), é magistralmente dado, também, através da significativa escolha do "Kyrie" da Grande Missa em Dó Maior, nº 16 (KV 427), de Mozart. Note-se que, no entanto, a salvação de Fontaine não é exclusivamente atribuída à Graça, mas também ao grande e inteligente esforço de libertação levado a cabo pelo tenente. Para conseguir exprimir esta duplicidade, Bresson utiliza um recurso que assume uma função ambivalente: filma constante e incansavelmente as movimentações e acções de Fontaine, conseguindo, por um lado, mostrar a Graça que recai sobre a personagem, através do merecimento da *atenção* da câmara, e, ao mesmo tempo, reconhecer os esforços de Fontaine ao acompanhar minuciosamente o árduo processo de libertação que o salva. João Bénard da Costa, na sua crítica ao filme publicada na colecção *As Folhas da Cinemateca*, aponta, de uma forma extremamente lúcida, para este facto:

"[] o primeiro título do filme, de acordo com o próprio Bresson, foi "Ajuda-te a ti mesmo" segundo o conhecido provérbio que completa essa proposição com "e Deus te ajudará". Entre estes dois títulos está o fundamental da obra: a fuga de Fontaine é e não é inexplicável: evidentemente, tudo joga para o ajudar; nenhum facto, nenhum encontro é irrelevante para o seu sucesso (mesmo os que, aparentemente, mais o pareciam prejudicar: da ocultação da posse do lápis à chegada de Jost). Mas Fontaine não foi objecto de um milagre gratuito: desde o início que ele trabalha, trabalha arduamente (com toda a sua vontade e com toda a sua inteligência) para conseguir o seu único objectivo: a fuga. Tudo se dispõe a favor dele (e não menos a favor dos outros, como é o caso de Orsini), mas ele dispõe desse favor. Essa Graça, se se preferir."²⁸

Também no *Journal d'un Curé de Campagne*, só um pároco de aldeia conseguiu, *inexplicavelmente*, ajudar uma orgulhosa Condessa, devolvendo-lhe a fé em Deus após a perda do filho. É precisamente a Graça que acompanha muitas das personagens de Bresson e que fornece uma insondável justificação para o seu comportamento. Pensemos, por exemplo,

²⁷ AYFRE, A. – *Cinéma et Mystère*, pág. 47.

²⁸ BÉNARD DA COSTA, João et al. – *Robert Bresson*, pág. 28.

na Anne-Marie de *Les Anges du Pêché*, que não consegue compreender a sua ligação a Thérèse mas que, no entanto, sente a missão de a converter; em Michel de *Pickpocket*, cujo percurso mais não foi de que um estranho caminho para chegar a Jeanne (“Ô Jeanne, quel drôle de chemin il m’a fallu parcourir pour venir jusqu’à toi!”); em Jeanne d’Arc que sentia que as contas que tinha de prestar não eram aos Homens mas a Deus; ou, ainda, na Graça que recaía sobre o burro Balthazar e que, tal como em *Un Condamné à Mort s’est Échappé*, nos é transmitida por uma quase omnipresença visual ao longo do filme²⁹. Na verdade, a maior concentração numa personagem resulta quase sempre num aumento da empatia entre ela e o espectador e, se assumirmos a câmara como Deus, já que é ela que escolhe como, quando e quem vai observar, há um duplo nível de relação da Graça nos filmes de Bresson: a que é concedida aos personagens por Deus, ou seja, pela câmara, e a que recai sobre elas, através do processo de apreensão cinematográfica, a partir do espectador.

Terminemos com um excerto de uma entrevista que Bresson concedeu aos *Cahiers du Cinéma*, em que Michel Delahaie e Jean-Luc Godard lhe colocaram várias perguntas sobre os seus filmes e o interrogaram, nomeadamente, sobre a questão da predestinação e do acaso:

“BRESSION: [] eu acredito realmente que a nossa vida é feita de predestinação e de acasos. Quando se estuda a vida das pessoas, por exemplo dos grandes homens, é uma coisa que se vê perfeitamente. Penso na vida de santo Inácio, de que pensei fazer um filme – que já não farei. Estudando a vida curiosa deste homem que fundou a maior ordem religiosa [] sente-se que ele era feito para aquilo, mas que tudo, no caminho dele para a fundação dessa ordem, foi feito de acasos, através dos quais se sente, pouco a pouco, acontecer o que ele devia fazer. É um bocado o caso de Fontaine em *Un Condamné à Mort s’est Échappé*. Ele vai até um certo ponto. Não sabe o que vai acontecer lá em baixo. E, lá chegado, tem que escolher. Escolhe. E vai para outro sítio. E, nesse sítio, outra vez, o acaso fá-lo escolher outra coisa. Com santo Inácio passa-se exactamente o mesmo. Tudo o que ele fez não foi ele que o fez. Fê-lo graças aos

²⁹ Marcel Martin, no seu artigo sobre Bresson para o *Dictionnaire du Cinéma* de Jean-Loup Passek, também inclui os três últimos filmes do realizador neste caminho para a Graça, tentando estabelecer linhas que caracterizariam as personagens de Bresson no geral: “Ses derniers films, *Lancelot du Lac* (1974), *Le Diable Probablement* (1977) et *L’Argent* (1983 – qui, bien qu’adapté d’une nouvelle de Tolstoï, appelle à nouveau la référence à Dostoïevski quant au cheminement de la grâce chez un criminel racheté par l’horreur même de son geste), restent fidèles à la ligne thématique qui a conduit le cinéaste, dans treize films en marge de toutes les modes (fût-ce au risque de préciosités qui irritent ses détracteurs), à mettre en scène des personnages animés par la passion de la liberté spirituelle et à “s’efforcer d’atteindre le réel au-delà du réel” (Michel Estève).” (PASSEK, JEAN-LOUP (dir.) – *Dictionnaire du Cinéma A-K*, pág. 281).

seus encontros []. Na vida dos grandes homens, isso vê-se muito bem, porque se conhecem os pormenores, mas estou convencido que as vidas de todos nós são feitas exactamente da mesma maneira, ou seja, de predestinação e de acasos. Sabe-se que aos cinco ou seis anos já estamos feitos. Nessa idade, acabou-se. Aos doze ou treze anos, isso vê-se. Depois, continuamos a ser o que fomos, utilizando diferentes acasos. Usamo-los para cultivar o que já havia em nós e, que se não fosse cultivado, talvez ninguém tivesse dado por isso.

DELAHAIE: É o problema da vocação. A vocação seria, pois, feita do que nós somos – digamos, aos onze anos – dessa espécie de fundo imutável que vai utilizar melhor ou pior o conjunto de acasos de que fala.

BRESSON: Sim. Quer dizer que se chega a uma encruzilhada, aonde só acontecem acasos. Mas nem sequer temos que escolher. O acaso leva-nos a escolher ir para a direita, em vez de ir para a esquerda. Depois, chegamos a outra encruzilhada, que é o nosso objectivo, e um outro acaso faz-nos seguir esta ou aquela direcção, etc. Tenho a certeza que estamos rodeados de pessoas com talento, génio, mas os acasos da vida São precisas tantas coincidências para que um homem consiga aproveitar o seu génio. Tenho a impressão que as pessoas são muito mais inteligentes, muito mais dotadas, mas que a vida as cilindra. Veja as crianças, na burguesia. Digo a burguesia, porque é lá que as pessoas são mais cilindradas. Imediatamente. Cilindram-nas, porque não há nada que meta mais medo que o talento ou génio. Dá um susto horrível. Os pais têm esse susto. E então cilindram-nas, esmagam-nas. [] Pela educação, pela força.³⁰

O Homem Superior e o Crime

Muito ligadas à questão do acaso e da predestinação estão as noções de crime e de julgamento que tanta atenção mereceram da parte de Robert Bresson. Na verdade, são múltiplas as circunstâncias, nos seus filmes, em que as personagens se encontram numa situação em que têm de prestar contas do seu comportamento: Jeanne d'Arc no seu *Procès*, o carteirista Michel ou ainda Yvon, o protagonista de *L'Argent*, o filme mais *judicial* de Bresson. Este último apresenta uma visão extremamente peculiar da carga da Justiça, já que Yvon, injustamente condenado, acaba por se entregar ao Mal, cometendo crimes atrozes, para merecer, *a posteriori*, a sua sentença inicialmente imerecida. “Agora sim, pode ser livre – já ajustou os seus actos à pena que lhe foi estipulada”, escreve José Navarro de Andrade na sua crítica ao filme³¹.

³⁰ *Cahiers du Cinéma*, nº 178, Maio de 1966.

³¹ BÉNARD DA COSTA, João et al. – *Robert Bresson*, pág. 61.

Mas voltemos a usar como exemplo preferencial *Pickpocket*, “son film le plus pur et le plus parfait”³². O protagonista, na verdade, é um solitário. As únicas pessoas com quem desenvolve uma relação são Jeanne e Jacques que, no entanto, o abandona depois de ter engravidado Jeanne. A personagem interpretada por Marika Green torna-se então, ela também, uma solitária e, quando vai visitar Michel à prisão, fá-lo porque não tem mais ninguém a quem recorrer.

Solitário nas suas relações, Michel é-o também profissionalmente, roubando sempre sozinho e, nas raras vezes em que o faz acompanhado, nunca permitindo qualquer relação emotiva com os cúmplices. O trabalho de equipa funciona assim como uma mera entreaajuda impessoal e de ordem prática, não dando origem a qualquer aproximação espiritual. O sucesso dos seus actos depende precisamente desta independência teleológica, e uma comunhão imprevista poderia ser fatal.

No entanto, aquilo que mais interessou Bresson na sua construção de *Pickpocket* foram especificamente os momentos de justificação da conduta de Michel, que cedo no filme se prova não ser gratuita. Com efeito, o carteirista compreende muito bem que o seu comportamento não está de acordo com as normas sociais e elabora teorias sobre a sua actividade criminosa e a possibilidade de ser preso um dia. O momento do filme que expõe de uma forma mais explícita a consciência e complexa auto-análise levada a cabo por Michel é a conversa com o comissário da polícia no café. Instigado por Jacques, reflecte em voz alta: “Est-ce qu'on ne peut pas admettre que des hommes capables, intelligents, qui à plus fortes raisons, doués de talent, même de génie, donc indispensables à la société, au lieu de végéter toute leur vie, soient dans certains cas libres de désobéir aux lois?”. Esta questão não pode ser dissociada da da rotina e, portanto, da da monotonia. Michel revolta-se contra a repetição e só encontra o seu caminho na margem de uma sociedade que favorece constantemente a uniformidade e a regularidade. O roubo assume então a importância de um jogo indispensável para o combate contra a rotina destrutiva³³.

Uma outra noção que está extremamente presente nesta intervenção é a da superioridade do indivíduo, que se manifesta, aliás, noutros filmes de Bresson. Lembremos *Le Diable Probablement*, em que Charles, o protagonista, considerado como um “adolescente problemático”, confessa

³² MARTIN, Marcel – “Robert Bresson”, in PASSEK, Jean-Loup (dir.) – *Dictionnaire du Cinéma A-K*, pág. 280.

³³ Neste aspecto, *Pickpocket* pode realmente ser aproximado de forma muito pertinente a *L'Étranger* de Camus. Veja-se esta frase do romance: “*Ce qui m'intéresse en ce moment, c'est d'échapper à la mécanique, de savoir si l'inévitable peut avoir une issue.*”.

ao seu psicólogo considerar-se um ser superior. Em *Pickpocket*, a noção é recorrente e a própria mãe de Michel a confirma no seu leito da morte: “Je m’inquiétais; j’avais tort. Avec ton intelligence, tu triompheras le tout quand tu voudras.”. Mas é Michel que aponta mais regularmente para a sua superioridade. Depois do primeiro roubo, assegurando a crença na sua unicidade e poder, afirma: “Je n’avais plus les pieds sur le terre. Je dominais le monde.”. No *Crime e Castigo* de Dostoïevski, ao qual o filme de Bresson deve muito, uma situação análoga se apresenta, já que Raskolnikov, ele também, se considera um ser superior. Acredita que só após ter desafiado a moralidade e a lei matando alguém para se apropriar da sua riqueza poderá atingir a grandeza de Napoleão, que idolatrava.

Um terceiro grande ponto de interesse presente na explicação de Michel é o da responsabilidade e do julgamento (que é, aliás, um ponto chave ao longo do filme). No diálogo com Jeanne depois da cena da igreja³⁴, Michel coloca a questão: “Est-ce que vous croyez, vous, que nous serons jugés?”. Ele expõe, desta forma, a sua preocupação com um possível julgamento, mas não clarifica a sua natureza: trata-se de uma questão sobre um processo humano ou metafísico? Jeanne, na sua resposta, desfaz a ambiguidade et puxa a conversa em direcção a um domínio religioso. Michel nega esta esfera com uma das afirmações mais marcantes do filme: “J’ai cru en Dieu, Jeanne. Pendant trois minutes.”. A sua preocupação com o código segundo o qual será julgado concretiza-se em considerações que põem em causa a legitimidade da instituição jurídica dos seres humanos. Estas reflexões explicam a passividade com a qual Michel aceita ser preso e julgado: se ele não compreende o código que regula os comportamentos no mundo em que vive, a ameaça do castigo nunca poderá ser suficientemente dissuasora da vida que leva. Ele decide então, exactamente como Meursault de *L’Étranger*, submeter-se à pena atribuída por uma sociedade regulada por leis que considera absurdas.

A ideia de responsabilidade liga-se então a uma outra: a do livre arbítrio. Aqui também é possível fazer a ponte com algumas questões colocadas por *L’Étranger*, que correspondem às inquietudes mais gerais dos existencialistas. Na verdade, o Existencialismo, tal como Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir o definiram na conferência *L’Existentialisme est un Humanisme*, em Outubro de 1945, defendia que a consciência era o factor determinante dos comportamentos humanos e que o homem, tendo o poder de escolher, era responsável pelas suas acções e, portanto, devia assumir as respectivas consequências. Em *Pickpocket*, Michel escolhe o seu

³⁴ Ver nota de rodapé nº 14.

caminho, sabendo os riscos que corria. Quando começam a suspeitar dele, diz ao comissário da polícia: “Si vous croyez avoir le droit de m’arrêter, arrêtez-moi. Mettez-moi les menottes.”. Exactamente como Meursault, ele não quer jogar porque odeia a sociedade que o condena. Albert Camus, a este propósito, escreve sobre a sua personagem:

“[] il refuse de mentir. Mentir, ce n’est pas seulement dire ce qui n’est pas. C’est aussi, c’est surtout dire plus que ce qui est et, en ce qui concerne le cœur humain, dire plus qu’on ne sent. C’est ce que nous faisons tous, tous les jours, pour simplifier la vie. Meursault, contrairement aux apparences, ne veut pas simplifier la vie. Il dit ce qu’il est, il refuse de masquer ses sentiments et aussitôt la société se sent menacée. On lui demande par exemple de dire qu’il regrette son crime, selon la formule consacrée. Il répond qu’il éprouve à cet égard plus d’ennui que de regret véritable. Et cette nuance le condamne. Meursault pour moi n’est donc pas une épave, mais un homme pauvre et nu, amoureux du soleil qui ne laisse pas d’ombre. Loïn d’être privé de toute sensibilité, une passion profonde, parce que tenace, l’âme, la passion de l’absolu et de la vérité. Il s’agit d’une vérité encore négative, la vérité d’être et de sentir, mais sans laquelle nulle conquête sur soi ne sera jamais possible.”³⁵.

A este respeito, uma comparação com outra das personagens de Camus poderia ser estabelecida: o imperador romano Calígula, na peça que toma o seu nome como título. Neste texto, o soberano afirma que tudo à sua volta é mentira e que aquilo que ele procura é a Verdade. Esta afirmação introduz a possibilidade da atribuição da autenticidade ao indivíduo, em contraposição à sociedade. Neste sentido, ou é Michel ou é a sociedade que tem razão. Um deles estando necessariamente errado, o carteirista recusa a ideia comum da atribuição da verdade à maioria e acredita que ela pode pertencer, precisamente, a esses “hommes capables, intelligents, [] doués de talent, même de génie, [] donc indispensables à la société” de que acredita fazer parte.

Conclusão

Na referência que Jean-Pierre Jeancolas faz à obra de Bresson na sua *Histoire du Cinéma Français*, descreve o cineasta como sendo o autor de um

“cinéma exigeant, hautain, soucieux d’une forme libérée des codes narratifs forgés au début du parlant, imposant à ses acteurs, dont il souhaite qu’ils n’aient eu aucune activité de comédien avant de le rencontrer, une atonie

³⁵ Citado em webcamus.free.fr/oeuvres/etranger.html.

apparente qui irrite ou fascine, et qui rend aux objets, à la lumière, au son (aux bruits) une intensité dramatique inédite. Bresson en 1951: « Ce que je cherche, ce n'est pas tant l'expression par les gestes, la parole, la mimique, mais c'est l'expression par le rythme et la combinaison des images, par la position, la relation et le nombre. La valeur d'une image doit être avant tout une valeur d'échange »³⁶.

Bresson foi, efectivamente, um grande inovador em duas áreas extremamente importantes no mundo do cinema: no tratamento da produção de filmes como arte autónoma e na reformulação da capacidade de pensar sobre o mundo oferecida pela 7ª arte. O singular e inesperado percurso que seguimos neste texto levou-nos a afastarmo-nos de determinadas linhas usuais de abordagem da obra de Bresson (a questão do especismo, por exemplo, cuja análise poderia ter sido muito profícua com considerações sobre *Au Hasard Balhazar*) e a aprofundarmos determinados aspectos da filosofia fílmica e religiosa de Bresson que consideramos essenciais. A elaboração do texto levou-nos, também, ao estabelecimento de pontes com duas épocas literárias muito relacionadas com a obra de Bresson: uma sua contemporânea, que abrangeu as ligações à filosofia do existencialismo, mas, sobretudo, a época clássica, que tanto influenciou as crenças espirituais do realizador e, conseqüentemente, a sua curta mas aguda filmografia.

Após a incursão no seu mundo, com a revisitação dos seus filmes e a leitura extensiva de textos de e sobre a obra de Bresson, o cineasta ficou-nos, assim, associado a uma imagem de perfeccionismo inabalável, a fortes crenças metafísicas, sociais e estéticas, e, acima de tudo, à produção de uma filmografia extremamente coerente e demonstrativa de um uso ímpar de uma linguagem que, segundo a sua própria perspectiva, os homens ainda mal sabiam dominar: a da *“écriture avec des images en mouvement et des sons”*³⁷.

Bibliografia

Livros

- AAVV. – *Bresson* – Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978
 ARNAUD, Philippe (dir.) – *Robert Bresson – Éloge* – Paris, Cinémathèque Française / Edizioni Gabriele Mazzotta, 1997

³⁶ JEANCOLAS, Jean-Pierre – *Histoire du Cinéma Français*, pág. 65.

³⁷ Citado em MARTIN, Marcel – “Robert Bresson”, in PASSEK, Jean-Loup (dir.) – *Dictionnaire du Cinéma A-K*, pág. 280.

AYFRE, A. – *Cinéma et Mystère* – Col. 7ème Art, Bourges, Éditions du Cerf, 1969

BAZIN, André – “Le *Journal d’un Curé de Campagne* et la Stylistique de Robert Bresson” – in *Qu’est-ce le Cinéma? II Le Cinéma et les Autres Arts* – Col. 7ème Art, Bourges, Éditions du Cerf, 1959

BÉNARD DA COSTA, João et al. – *Robert Bresson* – Col. As Folhas da Cinemateca, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2001

BRESSON, Robert – *Notes sur le Cinématographe* – Col. Folio, Paris, Gallimard, 1988

CAMUS, Albert – *Caligula* – in *Caligula* suivi de *Le Malentendu* – Paris, Le Livre de Poche, 1966

CAMUS, Albert – *L’Étranger* – Paris, Le Livre de Poche, 1957

JEANCOLAS, Jean-Pierre – *Histoire du Cinéma Français* – Col. 128, Paris, Armand Colin Cinéma, 2005

JEANNE, René & FORD, Charles – *Histoire Illustré du Cinéma 3* – Col. Marabout Université, Verviers, Gérard & C^o, 1966

PASCAL, Blaise – *Écrits sur la Grâce* – in *œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1954

PASCAL, Blaise – *Les Provinciales* – in *œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1954

PASSEK, Jean-Loup (dir.) – *Dictionnaire du Cinéma A-K* – Col. In Extenso, Paris, Larousse, 1995

SADOUL, Georges – *Dictionnaire des Cinéastes* – Col. Microcosme, Paris, Éditions du Seuil, 1968

TAVENEAU, René (dir.) – *Jansénisme et Politique* – Col. U, Paris, Armand Colin, 1965

TYLER, Parker – *Classics of the Foreign Film* – Londres, Spring Books, 1966

Documentário (DVD)

MANGOLTE, Babette – *Les Modèles de ‘Pickpocket’* – in *Pickpocket*, Paris, MK2, 2004

IMAGENS



Anne Wiazemsky em *Au Hasard Balthazar*



Jeanne e Michel na cena final de *Pickpocket*



Mouchette, 1967

Nota de Abertura	
<i>Nuno Pinto Ribeiro</i>	5
Decorrência, distanciação e ambiente – a modulação temporal do espaço teatral	
<i>Jorge Croce Rivera</i>	9
Le public de théâtre au XVIII ^e siècle: pratiques et représentations	
<i>Martial Poirson</i>	21
Sharing The Same Light	
<i>Jenny Tiramani</i>	35
Lieu, scène, salle, ville	
<i>Marcel Freydefont</i>	41
Teatro ao gosto de Almeida Garrett	
<i>Maria Gabriela Ferreira</i>	53
Encenações do passado: coreografia de sítios arqueológicos	
<i>Vitor Oliveira Jorge</i>	61
«Estatuto sócio-profissional dos actores. Uma análise Prospectiva»	
<i>Rute Teixeira Pedro</i>	89
A Reforma do Espaço Cénico no século XX*	
<i>João Mendes Ribeiro</i>	105
Cenografia Berenice, de Jean Racine. Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 2005	
<i>João Mendes Ribeiro</i>	125

O alexandrino enquanto grito: Bérénice de Racine <i>Cristina Marinbo</i>	127
Berenice. Memória. <i>Carlos Pimenta</i>	141
«O Nome da Rosa» no Convento de Cristo <i>Carlos Carvalho</i>	147
Cenografia na Mala Voadora <i>José Capela</i>	151
Gloom/Invisible Walls As Invisible Hands Scenography As <i>Geo-Pornographic</i> Approach To Designing Space <i>Simon Donger</i>	161
L'œil, le regard et l'espace scénique: éléments pour une phénoménologie du théâtre <i>Romain Jobez</i>	181
Teatro Espontâneo: quando o palco não é uma fronteira entre actores e plateia. Spontaneous Theatre: When the stage does not set the frontier between actors and audience <i>Marisalva Fernandes Fãvero</i>	195
O espaço cénico: lugar de sacração da acção. <i>Cristina Costa</i>	201
Présentation du Colloque <i>José Manuel Martins</i>	209
Robert Bresson ou O anti-teatro, a graça e o crime <i>David Pinho Barros</i>	217

Título

Teatro do Mundo
What's our Life? A Play of passion
Lugares do palco, espaços da Cidade

Edição

Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto

Capa e arranjo gráfico

sersilito

Impressão e Acabamentos

 sersilito empresa gráfica, lda

Tiragem

500 exemplares

Depósito legal

279 954/08

ISBN

978-989-95312-0-8

Os artigos publicados são da inteira
responsabilidade dos respectivos autores

Nota de Abertura

Nuno Pinto Ribeiro

Decorrência, distanciação e ambiente – a modulação temporal do espaço teatral

Jorge Croce Rivera

Le public de théâtre au XVIII^e siècle: pratiques et représentations

Martial Poirson

Sharing The Same Light

Jenny Tiramani

Lieu, scène, salle, ville

Marcel Freydefont

Teatro ao gosto de Almeida Garrett

Maria Gabriela Ferreira

Encenações do passado: coreografia de sítios arqueológicos

Vitor Oliveira Jorge

«Estatuto sócio-profissional dos actores. Uma análise Prospectiva»

Rute Teixeira Pedro

A Reforma do Espaço Cénico no século XX

João Mendes Ribeiro

Cenografia Berenice, de Jean Racine. Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 2005

João Mendes Ribeiro

O alexandrino enquanto grito: Bérénice de Racine Berenice. Memória.

Carlos Pimenta

«O Nome da Rosa» no Convento de Cristo

Carlos Carvalheiro

Cenografia na Mala Voadora

José Capela

Gloom/Invisible Walls As Invisible Hands Scenography

As Geo-Pornographic Approach To Designing Space

Simon Donger

L'œil, le regard et l'espace scénique: éléments pour une phénoménologie du théâtre

Romain Jobez

Teatro Espontâneo: quando o palco não é uma fronteira entre actores e plateia.

Marisalva Fernandes Fávoro

O espaço cénico: lugar de sagração da acção.

Cristina Costa

Présentation du Colloque

José Manuel Martins

Robert Bresson ou O anti-teatro, a graça e o crime

David Pinho Barros

APOIOS



FLUP Iricup

U.PORTO



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia



ISBN 978-989-95312-0-8



9 789899 531208