

Teatro do Mundo

Teatro e Censura



Teatro do Mundo

teatro e censura



FICHA TÉCNICA

ORGANIZADORES: Cristina Marinho, Nuno Pinto Ribeiro e Francisco Topa

TÍTULO: Teatro do Mundo: teatro e censura

Na capa: Cortesia de Pedro Vieira de Carvalho
ACE – Teatro do Bolhão

DESIGN GRÁFICO DA CAPA: Clayton Guimarães

1.ª EDIÇÃO: agosto de 2013

ISBN: 978-989-95312-4-6

DEPÓSITO LEGAL: 361324/13

Tiragem: 150 Exemplares
Invulgar – Artes Gráficas

Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Comissão Científica

Armando Nascimento Rosa (ESTC-IPL)

Cristina Marinho (UP)

Jorge Croce Rivera (EU)

Nuno Pinto Ribeiro (UP)

Organizadores

Cristina Marinho

Francisco Topa

Nuno Pinto Ribeiro

Índice

| | |
|--|-----|
| Um vício e uma diversão lasciva no culto a deuses pagãos: da censura no teatro | 7 |
| Nuno Pinto Ribeiro | |
| “Come unbutton here”: McKellen’s <i>King Lear</i> as Dramatic Censorship of the Flesh | 17 |
| Kevin A. Quarmby | |
| Drama and censorship in <i>Sir Thomas More</i> | 41 |
| Régis Augustus Bars Closel | |
| “Unsuitable for theatrical presentation”: Mechanisms of censorship in the late Victorian and Edwardian London theatre | 53 |
| Rudolf Weiss | |
| Censura e autocensura em <i>À espera de Godot</i> de Samuel Beckett na tradução de António Nogueira Santos para o Teatro Popular | 69 |
| Júlia Dias Ferreira | |
| Les intégristes et le théâtre (France, octobre-décembre 2011) : un conflit d’acceptabilité | 87 |
| Jean-Pierre Cavallé | |
| De Molière à Diderot : comment prendre la censure à son propre jeu ? | 113 |
| Olivier Bloch | |
| <i>Athalie</i> mise au secret | 123 |
| Pedro Gonçalves Rodrigues | |
| La folie du vaudeville face à la raison de la censure sous la Monarchie de Juillet | 139 |
| Olivier Bara | |
| <i>un jeu qui demeure une vérité</i> : silêncios de Molière em Portugal | 163 |
| Cristina Marinho | |
| Censura e obsolescência: o caso em volta de <i>A Emigrante</i> , de Heiner Müller | 181 |
| Miguel Ramalhete Gomes | |

| | |
|--|-----|
| Resposta a um programa arquitectónico sob a legislação do Estado Novo: os Cineteatros | 191 |
| José António Bandeirinha e Susana Constantino | |
| Emancipação feminina e adultério no teatro simoneano | 203 |
| Luísa Monteiro | |
| A ameaça de uma promessa | 221 |
| Carla de Araujo Risso | |
| Platéias vazias e atores calados: um relato sobre a ação da censura no teatro brasileiro durante os anos do ciclo militar até sua extinção (1964 / 1988) | 247 |
| José Carlos dos Santos Andrade | |
| <i>Hypatia's Last Lesson</i> : a one-act play | 269 |
| Armando Nascimento Rosa | |

Um vício e uma diversão lasciva no culto a deuses pagãos:
da censura no teatro

Nuno Pinto Ribeiro
Universidade do Porto/ CETUP

O VIII Encontro Internacional do Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto (CETUP), que reuniu na Faculdade de Letras em 6 e 7 de julho de 2012 estudiosos do teatro e das relações interdisciplinares por ele convocadas, escolheu a censura como tema. Aqui se acolhe o essencial das comunicações e, com ele, se redesenha o terreno de uma discussão aberta, como é tradição destes encontros, na *concordia discors* de interesses só aparentemente diversos e conjugados em fecunda cumplicidade.

A maior gratidão se deixa aqui aos colegas, tão generosos na sua participação e tão gentis na cedência dos seus textos. A ordem que estrutura o livro não supõe qualquer hierarquização valorativa dos ensaios: ao leitor a liberdade na direção do olhar e a escolha do percurso de leitura. As perspectivas refletidas nestes estudos, seria talvez escusado dizê-lo, apenas responsabilizam os seus autores.

Kevin A. Quarmby dá-nos conta da controvérsia suscitada a propósito da representação de *King Lear*, de William Shakespeare, em Singapura: a nudez do actor, que dividira opiniões na crítica inglesa mas não despertara grande polémica junto do público, viria a merecer dos anfitriões da *Royal Shakespeare Company* uma acerba reserva traduzida na censura de uma cena alegadamente susceptível de corromper os espectadores de menor idade, em consonância, de resto, com o previsto nas leis do Estado. A cedência ao zelo moralista cruza-se com razões económicas e o autor oferece abundante documentação que ilustra, em Inglaterra e noutros lugares, o decisivo jogo dessas

razões de bilheteira em apertada concertação com alegados interesses cívicos e morais, o que legitima os receios de autocensura de uma criação teatral progressivamente rendida às pressões conformadoras do mercado.

The Booke of Sir Thomas More, datado dos últimos anos do século XVI e primeiros do século XVII, fruto de uma autoria colectiva que inclui o nome de William Shakespeare nos seus criadores (parte da sexta cena é geralmente identificada a esse nexó de paternidade), é assunto do trabalho seguinte. A inestimável relevância documental da peça, que regista os traços visíveis da censura e as próprias anotações de Edmund Tilney, o *Master of Revels*, investido da supervisão prévia dos textos a representar, é objecto do comentário de **Régis Bars Closel**. Sublinha-se o interesse na consideração e exame do texto na sua totalidade e no horizonte da unidade da sua composição, superando-se a costumada atomização do extracto ou da passagem seleccionada, e o estudioso brasileiro destaca a leitura sempre inconclusiva do texto: nele convivem a representação da respeitável figura de Thomas More, que poderia insinuar um esboçado compromisso com o passado católico de Inglaterra, e a imagem embaraçosa da revolta organizada depressa evoluindo para os motins de Londres e escolhendo como alvo a comunidade protestante estrangeira da cidade, assunto a rodear-se de alguma delicadeza; aos sentidos da interdição, já liminarmente reconhecíveis em preocupações tão delicadas como o são a Reforma ou o divórcio de Henrique VIII, vem acrescer o zelo protestante do esforço de revisão de Antony Munday.

São ainda o teatro inglês e a censura o que mobiliza a atenção do ensaio de **Rudolf Veiss**, tendo-se agora como palco a Londres da última década do século XIX e primeira década do século XX. É o mundo das sociedades teatrais e dos directores de teatro, da submissão dos textos destinados à representação ao veredicto do Lorde Camareiro e de uma comissão de exame que os aceitava, rejeitava ou neles impunha alterações; é também o percurso tenso em que se inscrevem a reconfiguração das propostas em face das expectativas da proibição, ou a autocensura que paralisa ou desencoraja o gesto criador. A sorte que obras de Arthur Pinero, Harley Granville Barker ou de Edward Garnett conhecem, afinal, a via dolorosa adivinhada já nos escolhos que haviam embaraçado as propostas inovadoras de Ibsen, Wilde ou Bernard Shaw, inibe os criadores dramáticos, cerceia a liberdade da representação, obriga a expe-

dientes laterais e, mesmo perante a reformulação de procedimentos de supervisão (v. g. o enganoso abrandamento das práticas censórias alegadamente introduzidas por organismos como o *Advisory Board*), vem proclamar a inglória consagração oficial da mediania, sempre sob os auspícios da expectativa financeira e sempre em detrimento da experiência de vanguarda, esta hipocritamente excluída por invocadas razões de ordem moral e social.

A sequência traz-nos *À Espera de Godot* e Samuel Beckett: **Júlia Dias Ferreira** descobre na tradução de António Nogueira Pinto do autor irlandês (com estreia no Teatro Nacional Popular, hoje Teatro da Trindade, em 1959) o assunto de uma proposta aberta na explicitação da natureza peculiar da tradução do texto performativo e sua condição intersemiótica e prolongada na elucidação dos contextos de criação e fixação da versão inglesa, no tipo de constrangimentos impostos pelo quadro institucional da censura e na especial virulência do tratamento dispensado a uma peça inédita na dimensão surrealista e iconoclasta inscrita na exploração de silêncios ou no registo cru da expressão vernácula. Uma ilustração convincente do modelo ideal da peça resgatada para a representação em palcos nacionais, despojada das ambiguidades, repetições perturbadoras ou minimalismos intrigantes é-nos oferecida numa referência comparativa de cinco edições portuguesas de *À Espera de Godot*, e as observações conclusivas enfatizam os factores que decididamente complexificam a análise apresentada, desde logo a instabilidade do texto de partida, a relevância do contexto social e político ou o papel da autocensura.

A definição do que se considera decente ou apropriado, e o confessado respeito que lhe é devido, mais especificamente aqui a observância de supostos valores eternos da sociedade francesa, é objecto de estudo de caso recente sobre que **Jean-Pierre Cavallé** nos convida a refletir. Em 2011, a representação de peças olhadas como blasfemas e sacrílegas pela sensibilidade integrista católica gerou manifestações e protestos cuja dimensão, transcendendo francamente a base sociológica dos seus mentores, muito se deve ao zelo militante e à eficácia persuasiva do seu apelo, conjugando este a versão alarmista de reivindicações de cariz universal originadas em fontes insuspeitas (a defesa das minorias e a preservação da liberdade religiosa) e a correlata aceitabilidade, alegadamente hostilizada pelas representações dramáticas em causa. A inscrição do espectáculo e do drama em manifestações organizadas de feição

meticulosa (a lembrar na sua dimensão estética as iniciativas de massas dirigidas pela Igreja Católica na Paris do século XVI e no tempo das guerras de religião) e a apropriação de um discurso de recorte formal universalista (o estatuto de minoria ameaçada assim reivindicado bem convocaria, de resto, para acareação e confronto, a tradicional discriminação de comunidades de estatuto menos favorecido) contribui, em grande medida, sustenta Cavaillé, para uma aceitabilidade que é condição de sucesso destas práticas reivindicativas. Em apêndice, a projecção sociológica e política da ideia de aceitabilidade é referida à diversidade de contextos em que opera uma duplicidade por vezes mais sibilina e capciosa do que o ostensivo pragmatismo de Maquiavel.

A protecção dos valores axiais de uma sociedade distribui-se nos planos diversos do discurso interior, que fiscaliza deliberadamente ou condiciona inconscientemente de modo liminar e prévio a vida da palavra, e do discurso exterior, vocacionado para as negociações ou disputas entre indivíduos e grupos no palco da opinião pública. É sobre a preservação das ortodoxias no tempo francês que decorre aproximadamente entre 1650 a 1760 (de Molière a Diderot) que nos fala **Olivier Bloch**. Desde a manifestação extrema da experiência clandestina à inscrição críptica da heterodoxia e aos processos de desdobramento e distanciamento que tornam problemática a ligação entre o autor histórico e físico e a identidade da instância produtora do discurso e assim devolvem o ónus da prova da intenção e da prática subversiva ao censor, o *Théâtre du Grand Siècle* e a escrita do Iluminismo oferecem eloquentes exemplos de uma arte esquiva, talentosamente apostada em franquear as malhas apertadas da vigilância censória. Deste percurso de inteligência e sobrevivência nos dá conta o saber do ensaísta, documentando com pertinência e rigor o seu sugestivo argumento.

A peça de Jean Racine *Athalie*, publicada em 1691 e só levada à cena, pela *Comédie Française*, em 1716, conheceu a estranha indiferença que o sucesso retumbante de *Esther* não faria adivinhar, quebrando o silêncio a que o dramaturgo, desde 1677 e de *Phèdre*, teria sido votado por Luís XIV, em anátema lançado sobre um texto perigosamente aberto a referências históricas concretas e tingido de inclinações jansenistas tributárias das ligações do autor a Port-Royal. A tese, placidamente sustentada por boa parte da crítica, é contraditada em sólida e documentada argumentação por **Pedro Gonçalves**

Rodrigues: a incompatibilidade entre uma actividade regular de dramaturgo e o absorvente ofício de historiógrafo do rei (Racine e Boileau são investidos nessas funções em 1677, o que verdadeiramente corresponde a uma promoção) explicam o que só aparentemente surgiria como doloroso retraimento e magoado exílio interior de um artista ferido pela censura régia; e o mortífero impacto de *Athalie* muito deve, afinal, à conjugação de factores envolvidos na dilemática gestão de Saint-Cyr, aquela instituição decisivamente marcada pela figura controversa de Madame de Maintenon e lugar de múltiplas rivalidades. O ensaio é também um convite irrecusável à leitura ou releitura do texto de Racine.

É ainda do teatro francês clássico o tema do trabalho seguinte: *L'Amour Médecin*, peça de Molière com estreia em 1665, oferece, como o explica **Cristina Marinho**, nas refrações de um registo subtil, a crítica de jansenistas e teólogos que a representação do jesuíta ou do médico insinuantemente favorece em leitura analógica ou interpretação extensiva. Porém, o *Entrez Intitulado O Amor Médico*, do nosso século XVIII, procede a significativas rasuras e alterações, aligeirando o dilema e a controvérsia no eufemismo da expressão ou no aplainamento da ambiguidade do texto de partida, de igual modo amortecendo, no aforismo que capitaliza o riso fácil, a dimensão reflexiva e crítica do texto de Molière; mesmo a celebração com que o desfecho da versão portuguesa restitui a harmonia às tensões abertas na ação dramática, e que vem substituir a punição paterna do modelo inspirador, vem afinal neutralizar a fecundidade subversiva do sonho e do disputado jogo de possibilidades da existência humana e plasmar-se numa suspeita harmonia mais conveniente do que convincente, imune à devassa persecutória da Real Mesa Censória que, como conclui a estudiosa, não poderia ver na peça o que ela na verdade não tinha.

O *vaudeville*, esse subgénero refractário a catalogações seguras, é objeto, depois, da discussão proposta por **Olivier Bara**: sob a Monarquia de Julho, a sua versatilidade mereceria da censura uma supervisão e uma repressão condicionadas pela natureza instável do que vive na simbiose de linguagens diversas e no imediatismo da referência datada e actual. A nostalgia da experiência napoleónica, a denúncia do tempo restauracionista ou os ecos de um sentimento republicano, para não falar do colorido ousado do corpo e do ges-

to do actor ou da sugestão corrosiva e subversiva das canções ao gosto popular ou da alusão política de circulação corrente, não poderiam ser ignoradas como fonte potencial sediciosa ou libertina; e deste modo a ligeireza ou a assumida efemeridade nunca dispensaram o *vaudeville* de uma disciplina que destina o espectáculo a espaços próprios de representação, o procura localizar em relação às definições convencionais da arte dramática, ou submete o texto à autorização prévia e sujeita a actualização teatral, palco do improvisado e da intuição inesperada e da inovação insubmissa, a uma vigilância por vezes ansiosa e de excessivo zelo.

Heiner Müller e o teatro alemão da antiga República Democrática Alemã são depois convocados, por **Miguel Ramalhe Gomes**: a peça *A Emigrante, ou A Vida no Campo (Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande)*, é revisitada no curso atribulado de uma existência permanentemente negociada com a censura, desde a sua estreia em 1961 até à sua publicação em 1975. Heiner Müller, que já vira drasticamente condicionadas várias das suas peças, iria procurar resgatar *A Emigrante* da intervenção do partido e do Estado e oferecê-la, após sucessivas alterações do programa de ensaios que lograram furtá-la à presença dos censores, no inesperado de uma estreia sem prévia supervisão. O interrogatório a que o dramaturgo foi de seguida sujeito, e a sua autocrítica, considerada insatisfatória, iriam conduzir o autor à expulsão da Associação de Escritores. A reputação internacional de Müller viria, a partir de 1970, a ditar visível abrandamento dos procedimentos censórios que eventualmente o tivessem por alvo (o prémio nacional da República Democrática Alemã, que o distinguiria em 1986, iria mesmo desencorajar de modo categórico a proibição dos seus textos); todavia, a publicação de *A Emigrante* em 1975, e sua encenação no ano seguinte, viria patentear o esmorecimento da viva actualidade que a peça manifestara no ano do início da construção do Muro de Berlim – agora não se reconhecia a ligação da atmosfera, acção e figuras à vida camponesa de Mecklemburg, que inspirara inicialmente esta criação do dramaturgo, e o registo iconoclasta de uma linguagem popular, crua e desembaraçada em evocações shakespearianas bem distintas da polida tradição romântica oficial, já não se deixava perceber como na perturbadora intenção com que a peça nascera.

A contribuição de *Arquitectura* chega-nos através de uma síntese esclarecedora e incisiva: **José António Bandeirinha** e **Susana Constantino** localizam momentos estratégicos da política do Estado Novo em relação à construção de edifícios para o teatro e para o cinema, iluminando as opções do regime na referência histórica, cultural e legislativa concreta. Deste modo, somos conduzidos a uma viagem que recorda a importância da sétima arte e do papel do cinematógrafo, evoluindo para a sistemática construção de edifícios especificamente vocacionados para os espetáculos, neles se gerindo, no projeto global do regime, os difíceis equilíbrios entre o cinema, predominantemente de origem estrangeira, e o teatro, um produto nacional que se procura estimular, traduzindo-se este propósito, finalmente, na polivalência do emblemático Cineteatro, desejavelmente o rosto moderno de um programa convincente de fomento cultural da nação portuguesa.

A criação dramática de João Gaspar Simões, em grande medida desvalorizada em virtude do lugar reservado à obra do ensaísta, conhece, afinal, uma vibrante actualidade: a exploração peculiar da sugestão edipiana, na temática social de recorte bem controverso das suas peças, é objecto do atento esforço de leitura de **Lúsa Monteiro**. Desde o *Vestido de Noiva* (1952) até *Marcha Nupcial* (1963), a visão crítica do autor não cessa de denunciar frontalmente a instituição familiar, pacificamente referida aos fundamentos de qualquer ordem social e moral sólida, na verdade a hipócrita expressão niveladora de vontades e a sede por excelência da voz patriarcal, ouvida na mais absoluta intolerância e na mais chocante negação da liberdade pessoal. Diferentemente do que por regra ocorre na tradição edipiana, ou em recentes elaborações do mito, de cunho predominantemente existencialista, é à mulher que cabe o gesto corajoso do desafio edipiano, ou não fosse ela a vítima preferencial das estruturas sociais e mentais do patriarcado. Um convite à releitura de uma criação dramática a merecer decidida revalorização.

Vem-nos de São Paulo a contribuição seguinte. *A Promessa*, de Bernardo Santareno, que viu a sua estreia em 1957 no Teatro Sá da Bandeira, no Porto, é a escolha que connosco partilha **Carla de Araujo Risso**. Sob a direcção de António Pedro e levado à cena pelo Teatro Experimental do Porto, esta peça de desfecho trágico acolhe a visão desassombrada de uma sexualidade e erotismo desenhados no quadro incendiário do dogma religioso e interpretada

por personagens que estabelecem insinuantes homologias com figuras da Sagrada Família. A investigação conduz a resultados algo surpreendentes: o assinalável êxito com que o público saudou esta criação de Santareno, para mais secundado pela crítica favorável documentada nos principais periódicos da cidade, e mesmo caucionado pela benevolência e simpatia da pena censória revelada nos arquivos, vem coincidir com a intrigante decisão que a retira prematuramente de cena, aqui operando, por certo, um castrante processo de autocensura.

Também de São Paulo nos chega o ensaio seguinte, documento iluminado pelo saber de experiência feito e pelo vivo testemunho de quem viveu apaixonadamente os eventos e as preocupações de que nos dá conta. Uma breve resenha da censura do teatro em Portugal e no Brasil, com as inflexões nos procedimentos e atitudes adoptados pela autoridade em relação a uma arte subversiva na sua intenção e natureza críticas, antecede o nervo do depoimento de **José Carlos dos Santos Andrade**, centrado no período que medeia entre a instauração da ditadura militar, em 1964, e a queda do regime, em 1988. Por aqui desfilam episódios de resistência, que se desdobram na disputa de espaços de actuação, na construção da legitimidade precária aberta no argumento do exercício ou incumbência académica e da intenção pedagógica, da inscrição refractada na expressão canónica ou clássica do interesse quotidiano e atual, na introdução, nos interstícios do silêncio e da proibição, da nota inconformada e da denúncia; e também a crónica do sofrimento e da angústia, do desencorajamento e da autocensura ditados pela máquina brutal da repressão e pelos implacáveis mecanismos institucionais e informais que espartilham a liberdade de expressão cultural. A Constituição de 1988, que exclui formalmente a censura, não evitará a devastadora acção de um agente de muitos rostos, mais esquivo e insidioso do que o inimigo visível dos anos de chumbo da ditadura, agindo com tenacidade na conformação massificadora de consciências e na inibição do gesto criador, assim remetido ao sistemático conformismo ou à mediocridade populista do mercado: o poder económico e o seu filtro apertado de condicionamentos e interesses.

Por fim, um momento de criação literária, formoso hino à liberdade de expressão e ao exercício da crítica no teatro e no drama, em plena consonância com o corpo da composição e tema dos ensaios aqui oferecidos: *Hypatia's*

Last Lesson – A one-act play, de **Armando Nascimento Rosa**. O texto, na tradução de Max Ladd, de 2010, recupera o segundo acto de *A Última Lição de Hipátia*, de 2004, e dota-se da consistência e autonomia da peça dramática na moldura de um prólogo e um epílogo que o autor lhe adita; e a última lição da sábia de Alexandria, selvaticamente imolada nas aras do preconceito e da cegueira prosélita e criminoso, ergue-se em poderoso desafio lançado aos São Cirilos deste mundo, aqueles para quem ‘Theatre is not just a lewd fun, it is a pagan cult to Dionysus’ (cena 6; ‘A arte teatral não é só diversão lasciva, trata-se de um culto pagão ao deus Dioniso.’, *A última lição de Hipátia* seguido de *O Túnel dos Ratos*, Porto, Campo das Letras, Campo do Teatro, 2004, Ato 2, cena 4, p. 107).

“Come unbutton here”:

McKellen’s *King Lear* as Dramatic Censorship of the Flesh

Kevin A. Quarmby

London Faculty for Florida State University

Accompanied by the rumbling crashes of offstage thunder and pulsating waves of pouring rain, Act 3 scene 4 of Shakespeare’s *King Lear* presents the old, disturbed monarch discussing his meeting with the unfortunate Edgar. In order to escape the intrigues of his dastardly brother Edmund, Edgar is now disguised as Poor Tom. Lear’s response to his newfound hovel-bound companion is indicative of the king’s awful decline into age-related dementia. Addressing the disguised and faithful Kent, and the equally faithful Fool, Lear condemns the false trappings of pomp and outward display:

KING LEAR: Why, thou wert better in thy grave than to answer with thy uncovered body this extremity of the skies. Is man no more than this? Consider him well. Thou owest the worm no silk, the beast no hide, the sheep no wool, the cat no perfume. Ha! here’s three on ‘s are sophisticated! Thou art the thing itself: unaccommodated man is no more but such a poor bare, forked animal as thou art. Off, off, you lendings! come unbutton here. (*King Lear*, 3.4.99-107)

In 2007, the renowned British actor, Sir Ian McKellen, enacted this scene in the Royal Shakespeare Company’s production of *King Lear*, directed by Trevor Nunn. Nunn first staged his Slavic interpretation at the Courtyard Theatre, Stratford-upon-Avon, *King Lear* appearing in repertory with Chekhov’s *The Seagull*. That same year, the casts of *King Lear* and *The Seagull* embarked on a national and international tour. In the UK, McKellen performed in the north of England industrial city of Newcastle-upon-Tyne, be-

fore travelling to Singapore, Melbourne in Australia, Wellington and Auckland in New Zealand, New York, Minneapolis and Los Angeles in the USA, and back to London. The production was, to all appearances, an international success.

To complement the choice of touring productions, both *King Lear* and *The Seagull* shared similar Tsarist Russian design themes, with the ‘majesty of a dying monarchical regime, reminiscent of the Romanov dynasty before the 1917 revolution,’ becoming the overarching image for Lear’s fractured court¹. This historical nuance was captured by designer Christopher Oram’s perspectival evocation of ‘the colonnaded grandeur of an Imperial Palace,’ which literally and noisily ‘collapse[d] and decay[ed] in unison with the mental collapse and decay’ of the unfortunate Lear. To add to this dangerously kinetic visualization, Nunn presented the Act 3 scene 4 heath scene with watery literality. As I noted in my review at the time, the ‘heavens belch[ed] forth their thunder and torrential rain’ over ‘the cavernous Courtyard space,’ and over some unfortunate front row audience members who were undoubtedly soggy for the remainder of the play². Soaked to the skin by this staged torrential downpour, ‘Lear and his dwindling entourage cower[ed] in response to nature’s elemental forces’³. The ‘primal immediacy’ of this production – the ‘immediacy of experience and fear, of folly and deceit, of humanity and passion, madness and inevitable death’ – offered the perfect tortured backdrop for McKellen’s astonishing portrayal of Lear⁴.

Unfortunately, McKellen’s performance was not the only aspect of the play to attract commercial and critical press coverage. In Nunn’s production, McKellen’s Lear quite literally conformed to an oft-adopted stage direction, written not by Shakespeare or his seventeenth century collaborators, scribes or publishers, but invented by the early eighteenth century Shakespeare editor, Nicholas Rowe. In 1709, Rowe published his six-volume *The Works*

¹ Kevin Quarmby – ‘Review of *King Lear*, RSC Stratford’, June 2007 <http://www.quarmby.biz/reviews/review_Klear1.htm> [accessed 16 June 2012].

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

of *Mr William Shakespear*.⁵ Rowe’s edition is itself the object of self-imposed editorial censorship. As its title-page proudly boasts, Rowe’s collected *Works* offers, quite unbelievably to modern ears, its Shakespeare plays duly ‘Adorn’d with Cuts’⁶. For the Act 3 heath scene, however, it is not a ‘Cut’, but an additional editorial construct that adds visual performative value to Lear’s madness. Rowe inserts a very specific stage direction, immediately following Lear’s line, ‘come unbutton here’. For Rowe, Lear’s passing remark suggests far more than an elderly man’s fumbled unbuttoning of the trappings of aristocratic display. Rowe visualizes this moment with graphic, violent detail, as he describes how the imagined actor playing King Lear begins ‘Tearing off his cloaths’⁷. Whether Rowe had seen such a moment in performance is unknowable, but his stage direction is sufficiently histrionic to imply a theatrically inspired visual origin for his editorial specificity. Subsequent Shakespeare editors have often incorporated Rowe’s suggestion, with the result that actors playing King Lear in the twentieth and twenty-first centuries invariably tear violently at their clothing with a demented physicality only hinted at in the 1608 Quarto and 1623 First Folio texts.

As Judy Kronenfeld argues in her late 1990s study, *‘King Lear’ and the Naked Truth*, Lear’s ‘self-divestment’ of the ‘accoutrements of power’ can be read as a very literal and metaphorical image of one of the ‘central Christian themes’: that of the ‘fall of the mighty from their seats’⁸. For McKellen, the ‘naked truth’ of Lear’s call to ‘unbutton here’ was to become a contentious *cause celebre* for somewhat more secular reasons. No longer a metaphor for a ‘central Christian theme’, McKellen’s ‘self-divestment’ became the object of media comment and unexpected pre-opening night publicity for the shockingly visual totality of the actor’s vulnerable display. As McKellen’s Lear tore down his soaked and besmeared lower garments, he exposed not the traditional under apparel of a mentally challenged and defenceless old king, but McKellen’s full groin and genitals in all their naked glory. King

⁵ William Shakespeare – *The Works of Mr. William Shakespear*, ed. Nicholas Rowe (6 vols, London, 1709).

⁶ Rowe, *Works*, vol. 1, title-page.

⁷ *Ibid.*, vol. 5, p. 2516.

⁸ Judy Kronenfeld – *‘King Lear’ and the Naked Truth: Rethinking the Language of Religion and Resistance* (Durham, NC: Duke University Press, 1998), pp. 179–82.

Lear's 'uncovered body' manifested itself in an extreme act of onstage (and, subsequently, media) over-exposure.

In response to this baring of an actor's body as graphic statement about a character's tortured soul, the scholar and social commentator Germaine Greer described the effect of this 'revelation' with impious glee. In her *Guardian* newspaper article (published long before the delayed first night play reviews), Greer observed how:

The most memorable moment, for many of us the only memorable moment, in Trevor Nunn's latest production of *King Lear* is when Ian McKellen drops his trousers and displays his impressive genitalia to the audience. To get the full beauty of this sublime *coup de théâtre*, you have to understand that the 1,000-strong audience is composed of a minority of geriatrics who haven't got out of the theatre-going habit, and a majority of teenaged school-trippers bussed in from various grim hostelrys in the environs of Stratford. Most of the members of the audience don't have English as their first language.⁹

For Greer, the fact that 'Ian McKellen drops his trousers [...] sums up' the Royal Shakespeare Company's 'whole approach' to attracting twenty-first century audiences, as well as international publicity. It seems ironic, to her, that such theatrical nudity is wasted on stalwart though elderly theatregoers, giggling schoolchildren, and foreign tourists who can tick Stratford off their list of 'must-see' UK attractions. Greer is incisive in her emasculating wit.

Jumping to the defence of Nunn's directorial decision (and possibly chagrined at Greer's impudent pre-opening night 'review'), Charles Spencer of the traditionally right-wing newspaper, *The Telegraph*, describes how 'McKellen's magnificent Lear is destined to be remembered for far more than the moment when the old wizard flashes his impressive wand during a brief – and entirely justified – scene of nudity during the storm'¹⁰. Spencer's comment, which skilfully weaves McKellen's *Lord of the Rings* film identity as

⁹ Germaine Greer – 'So Ian McKellen drops his trousers to play King Lear. That sums up the RSC's whole approach', *The Guardian*, 7 May 2007 <<http://www.guardian.co.uk/stage/2007/may/07/rsc.theatre>> [accessed 16 June 2012].

¹⁰ Charles Spencer – 'Sir Ian acts up a storm as Nunn plays the fool', *The Telegraph*, 1 June 2007 <<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1553256/Sir-Ian-acts-up-a-storm-as-Nunn-plays-the-fool.html#>> [accessed 16 June 2012].

Gandalf the Grey with the saucy sorcery of Lear’s imposing genital spectacle, defends McKellen’s brief self-exhibition with justifying good humour. Similarly, Michael Billington’s *Guardian* review seemingly takes issue with Greer’s scathing comments, with the reviewer claiming that, ‘[o]nly those with dirty minds will be dismayed by McKellen’s nudity’¹¹. Nudity there undoubtedly was, but apart from Greer’s derisive response, and Spencer’s and Billington’s defence of its artistic merit and textual validity, the fact that a British Knight of the Realm chose to expose his genitals when revealing Lear’s self-humiliatingly painful rejection of the trappings of humankind, caused little audience stir other than an occasional puerile snigger.

Despite the publicity surrounding McKellen’s decision to appear naked onstage, performances of the play were greeted enthusiastically and without censure in all nations visited by the touring production. In all nations but one, that is. The exception was Singapore. In this country, McKellen’s performance became the centre of controversy, to the dismay of those Singaporean cultural creatives who sought to make ‘people in the arts community around the world sit up and take notice,’ especially of the play’s host, the Singapore Repertory Theatre or SRT¹². The SRT’s Artistic Director, Gaurav Kripalani, expressing in retrospect his hope of ‘establishing [Singapore’s] reputation as the leading arts capital in Asia,’ saw the RSC tour as an opportunity to forge ‘new partnerships between the Singapore and British theatre scene’¹³. Such ambitious plans appeared doomed, however, given the negative publicity that accompanied McKellen’s RSC arrival.

Kripalani could not have foreseen the political outcry that McKellen’s visit would engender, especially because of the 68 year-old actor’s very public stance against Section 377A of the Singaporean Penal Code, which criminalizes relationships between same-sex couples¹⁴. McKellen refused to mask his

¹¹ Michael Billington – ‘*King Lear* Review’, *The Guardian*, 1 June 2007 <<http://www.guardian.co.uk/stage/2007/jun/01/theatre1>> [accessed 16 June 2012].

¹² Gaurav Kripalani – ‘Response to *King Lear* and *The Seagull* in Singapore’, *The RSC Annual Report and Accounts 2008* <<http://www.rsc.org.uk/downloads/annualreport2008.pdf>> [accessed 19 June 2012].

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Sebastian Tong, ‘Ian McKellen wades into Singapore gay rights debate’, *Reuters Life!*, 19 July 2007 <<http://www.reuters.com/article/2007/07/19/us-mckellen-idUSSIN7694520070719>> [accessed 20 June 2012].

own homosexuality, publicly taunting the Singaporean authorities by appearing on a state-sponsored morning television programme with his Goneril, Frances Barber, and promoting his far more liberal attitude to openly gay behaviour. When innocently asked by the television chat show interviewer, Suzanne Jung, what he hoped to do in Singapore during his free time, McKellen made the wittily understated (and in his words “rather controversial”) comment that he would be “looking for a gay bar”¹⁵. This wholly unexpected response caused obvious discomfort to his interviewing hosts. Its effect was to launch the RSC’s ‘new partnership’ with the Singapore Repertory Theatre into the dangerous world of local political debate.

Two day’s later, when asked by Reuters to explain his remark, McKellen defended himself by saying that he “would not come to Singapore and comment on any aspect of its society”¹⁶. As a “gay man,” however, who was invited “with the full cognizance of the [Singapore] government,” it seemed inconceivable to him that the authorities would “not notice that [his] right to have sex [was] inhibited”.¹⁷ Expressing his freedom “to comment on behalf of people who do have to suffer laws which the British Empire invented and left behind,” and claiming it “easier for a foreigner to come in and speak to truth as he sees it,” McKellen nevertheless stated that he will only ever “speak on things” about which he considered himself to be an “expert”:

You won’t hear me talk about my politics, you won’t hear me talk about my vegetarianism, you won’t hear me comment on the Iraq war. You’ll only hear me talk about being gay and being an actor. I am just public on those two issues.¹⁸

In the context of the Royal Shakespeare Company’s first international port of call on their world tour, McKellen’s calm and intelligently expressed plea for the repeal of out-dated imperialist and discriminatory legislation was controversial enough. The resulting news commentary effectively eclipsed,

¹⁵ ‘Sir Ian McKellen on Channel NewsAsia’, 17 July 2007 <<http://www.youtube.com/watch?v=9VE6ENgkR7M>> [accessed 20 June 2012].

¹⁶ Tong, *Reuters Life!*.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

however, a far more insidious and ideological act of dramatic censorship that illustrated the power of this Asian government to dictate the artistic and moral taste of their nation. In Singapore, and in Singapore alone, McKellen was forced to ‘cover up’ his genitals so as not to offend local sensibilities. The ‘flashing of the old wizard’s impressive wand’ was deemed unacceptable according to Singaporean legislation that made any publicly staged nudity an offence if viewed by underage minors. And an underage minor, in Singapore, is defined as anyone under the age of eighteen years.

As Lyn Gardner was to explain in her *Guardian* online ‘Theatre Blog’, Singapore’s strictly enforced legislation prohibited anyone below the age of eighteen from attending a performance, watching a movie or television programme, or even reading literary material that the authorities deemed immoral or corrupting¹⁹. For a nation that elected to ban the American television series *Sex and the City*, because of its subversively pornographic content, McKellen’s full frontal ‘Tearing at his Cloaths’ was totally unacceptable. Upon learning that McKellen was to reveal his genitals, Singapore’s governing arts body, the Media Development Authority or MDA, imposed an ‘18+’ censorship rating on the production. This decision, made in advance of the RSC’s arrival, effectively branded *King Lear* a ‘public entertainment’ that was ‘wholly or in part [...] of an indecent, immoral, offensive, subversive or improper nature’²⁰. Only those over eighteen years of age were deemed sufficiently mature not to be corrupted by McKellen’s proposed ‘indecent’ display.

Singapore’s MDA was and remains a formidable force in Singaporean cultural expression, with absolute and inviolable responsibility for vetting all scripts and staged productions in advance of performance. It likewise has powers, under Singapore’s Public Entertainments and Meetings Act, to cen-

¹⁹ Lyn Gardner, ‘Should we censor plays for overseas audiences?’, *The Guardian: Theatre Blog*, 15 June 2007 <<http://www.guardian.co.uk/stage/theatreblog/2007/jun/15/shouldwecensortouringprodu>> [accessed 20 June 2012].

²⁰ Singapore Government, ‘Public Entertainments and Meetings Act, Chapter 257 (1958), Revised 31 July 2001’, Section 14.1.b. <<http://statutes.agc.gov.sg/aol/search/display/view.w3p?page=0;query=DocId%3A17811b84-08c4-44ff-95e8-cdbdf6d31e2c%20%20Status%3Ainforce%20Depth%3A0;rec=0>> [accessed 20 June 2012].

sor or ban outright any theatre (or other) performance deemed ‘contrary to the public interest’²¹. To ensure their directives are followed to the letter, the MDA demand that local ‘Licensees’ of a performance offer guarantees that certain standards of decency are met. As the RSC’s official sponsors, Kripalani’s Singapore Repertory Theatre was the official ‘Licensee’, obliged to ‘ensure that performers [did] not carry out indecent acts or make any vulgar gestures, actions or remarks during the performance’²². More significantly, however, the SRT had to ensure ‘that the performers [were] not indecently attired’²³. As an ‘indecently attired’ performer in Nunn’s production, McKellen and his onstage nudity limited admittance to Singapore’s 1,800-seat Esplanade Theatre to adult Singaporeans only. A significant percentage of the population were effectively refused entry to this much anticipated and heavily publicized cultural event, in advance of the RSC’s arrival at its sole Asian tour venue²⁴.

To a Western theatre company, for whom freedom of theatrical expression travels hand-in-hand with the commercial reality that ‘nudity sells seats’, the MDA’s response must have seemed alien and counterintuitive. In consequence, the imposition of the ‘18+’ rating, as Gardner notes with wry understatement, ‘caused a spot of bother for the RSC’²⁵. The ban guaranteed ‘that more than a thousand children who [had] booked for the performances [would] be unable to attend’²⁶. As noted in one Asian media report, ‘tickets [that] were sold out weeks in advance at prices ranging from S\$30 to S\$400 [between €20 and €250], drawing a wide range of spectators, including high school students,’ would now no longer be valid²⁷. Faced with the likelihood of significant financial loss, and the problem of returning money to Singapo-

²¹ *Ibid.*, Section 14.1.d.

²² *Ibid.*, Section 14.1.b.

²³ MDA ‘Licensing Conditions for Drama/Play/Performance Art’ <<http://www.mda.gov.sg/Documents/PDF/Appendix%20-%20Plays.pdf>> [accessed 20 June 2012].

²⁴ Pawit Mahasarinand, ‘Crazy for LEAR: The Royal Shakespeare Company’s performance of *King Lear* enchants Singaporean audiences’, *The Nation* [Bangkok], 8 August 2007 <http://nationmultimedia.com/2007/08/08/entertainment/entertainment_30044140.php> [accessed 22 June 2012].

²⁵ Gardner, *Guardian*.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Mahasarinand, *Nation*.

rean teachers and parents who had bought *King Lear* tickets far in advance of the MDA rating decision, the RSC reportedly ‘bowed to pressure’²⁸. McKellen, so Gardner announces with colloquial ambivalence, would ‘now keep his togs on’²⁹. It was not the threat of government sanction that forced McKellen to wear undergarments when performing in Singapore. Neither was it the potential furore over the actor’s proudly proclaimed homosexuality. Instead, it was the commercial threat for a theatre company unwilling to jeopardize the box office receipts from an expensive world tour because of artistic decisions that were incompatible with local sensibilities. Money, not cultural sensitivity, was the deciding factor that forced McKellen to ‘keep his togs on’.

Significant for Gardner’s appraisal of this ostensibly insignificant instance of localized government interference was the fact that cutting the ‘offending action’ seemed by far ‘the most sensible option,’ especially as it seemed ‘absurd to deny [Singaporean] children the opportunity to see the production in all its glory because of a tiny section when McKellen [could] be seen in all his’³⁰. If *Lear*’s ‘divestment’ could be ‘cut so easily,’ Gardner muses, ‘perhaps it’s not really integral to the production and maybe shouldn’t be there at all’. Of far greater significance, so she cautions, is the fact that, ‘whichever way you look at it,’ the MDA’s rating, and the RSC’s compliant response, represents a ‘form of censorship’³¹. It is the word ‘censorship’ that causes this Western journalist her ‘twinge of uneasiness,’ especially when used to force McKellen into dressing appropriately for his Asian hosts. If theatre companies and directors are forced to alter or adapt their productions to accommodate the cultural, political or religious sensibilities of particular audiences, should this excite in all of us a ‘twinge of uneasiness,’ especially as this suggests censorship based on self-regulation, and motivated solely by financial security and reward?

Certainly, twenty-first century religious and cultural sensitivity, and the associated self-censorship by theatre companies eager to preserve their box-office profits, are suggested by several recent UK productions. Only two

²⁸ Gardner, *Guardian*.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

weeks prior to this conference, London's fringe venue, the Arcola Theatre, sent a mailshot to its subscribers, of which I am one. The message announced the June/July 2012 performances of Penny Arcade's controversial 1990 play, *Bitch! Dyke! Faghag! Whore!*³² As a publicity statement, the email added Penny Arcade's comments that the 'kind of censorship that two decades ago was rampant in America and is still rampant today, has infected the whole world'³³. 'When I performed in Britain 20 years ago,' Arcade continues, 'the British press was shocked by how narrow-minded America was':

They were stunned by the fact that no American newspaper, or radio or television show, dared use the title [*Bitch! Dyke! Faghag! Whore!*], except for the [alternative New York weekly] *Village Voice*. From the *Times* to the *Guardian* to local British newspapers, the title 20 years ago was not an issue in the UK. This year I was a guest on the Jo Goodman [TV] show on BBC1 and before I went on the air the producer took me aside and said, "I am afraid we can't say the title of your show on the air, BBC rules." Jo Goodman and I spent the rest of the show speaking about the censorship that has crept into Britain. Twenty years ago there was no Born Again Christian movement in Britain. Now it is everywhere. (Arcola, *ENews*)

At first glance, Penny Arcade's scathing comments confirm a lack of religious sensitivity or any self-censorship on the part of the Arcola Theatre. That is, until the Arcola's publicizing email itself is taken into consideration. Possibly with a sense of irony, or perhaps unsure whether their subscribers might be offended by the mailshot, the theatre offered a decidedly innocuous email Subject line, which merely read: 'Arcola – Censored'.

The Arcola Theatre's apparent caution is certainly understandable in the light of Richard Thomas and Stewart Lee's 2003 National Theatre production, *Jerry Springer: The Opera*, a British musical that was accused of blasphemy by the homophobic UK pressure group, 'Christian Voice'³⁴. Despite its suc-

³² Arcola Theatre, 'Arcola – Censored', Private promotional email to subscribers from arcolatheatre@arts-mail.com (22 June 2012).

³³ Arcola Theatre, 'ENews Promotional Advertisement for *Bitch! Dyke! Faghag! Whore!*, 22 June 2012 <http://download.arcolatheatre.com/SHARE/e_news/News2012/ENews220612.html> [accessed 22 June 2012].

³⁴ Stephen Green, 'Lords let BBC off the hook', *Christian Voice: Blog*, 3 March 2005 <<http://www.christianvoice.org.uk/?p=2337>> [accessed 22 June 2012].

cessful London run, the musical’s subsequent national tour was foreshortened when regional theatres bowed to commercial pressure from religious complainants. Finally, *Jerry Springer: The Opera* was threatened with private prosecution by a group of evangelical Christians when the BBC planned its airing on terrestrial television³⁵. Indeed, the broadcast received over 50,000 complaints, which suggests that the failed prosecution attempt was not as unpopular as commentators might suggest³⁶. Similarly, Gurpreet Kaur Bhatti’s 2004 production of *Behzti* (*Dishonour*), produced by the Birmingham Repertory Theatre in Britain’s Midlands, contained a scene that depicted physical and sexual abuse and murder in a fictive Sikh temple. *Behzti* was forced to close following violent clashes outside the theatre. Some members of the local Birmingham Sikh community, offended by the play and its portrayal of their faith, effectively silenced Bhatti’s creative voice. The decision was apparently taken, however, to ensure that audiences were not permanently discouraged from buying tickets for Birmingham’s principal regional venue. Religious complaint could foreshorten, or close completely, productions deemed too sensitive, volatile or offensive. Commercial rather than moral constraints seem the deciding factors in these self-censoring closures.

As Penny Arcade’s comments about the American suppression of her play in the 1990s suggest, the USA has an even longer history of self-imposed censorship brought about by religious or political pressure. The effect of this on British dramatic imports is reflected in the New York transfer of Alan Rickman and Katherine Viner’s *My Name is Rachel Corrie*, originally produced at London’s Royal Court Theatre in 2005 and a successful transfer to London’s West End. The play was scheduled for its 2006 opening at the Off-Broadway New York Theatre Workshop. Concern was raised, however, not because of any erotic or anarchic content, but because of religious and political issues that threatened the financial security of the receiving theatre. Because *My Name is Rachel Corrie* was openly critical of Israel’s political stance towards Palestine, the New York Theatre Workshop, having polled the local

³⁵ BBC News, ‘Legal threat over Springer opera’, 3 June 2005 <http://news.bbc.co.uk/1/hi/england/west_midlands/4606085.stm> [accessed 22 June 2012].

³⁶ Vanessa Thorpe, ‘F*** you, says BBC as 50,000 rage at Spr*g*r’, *The Observer*, 9 January 2005 <<http://www.guardian.co.uk/media/2005/jan/09/broadcasting.religion>> [accessed 22 June 2012].

community, decided not to alienate many of its patrons, a significant proportion of whom is Jewish. The play's transfer was cancelled, although a new venue at Greenwich Village's Minetta Lane Theater was found later that year. Fear of financial loss yet again took precedent over artistic 'freedom of expression', with self-interest and self-censorship offering the only pragmatic avenue to preserve the New York Theatre Workshop's economic solvency.

In their 2007 book, *Theatre Censorship*, David Thomas, David Carlton and Anne Etienne argue that, unlike those in America, European theatre companies should feel free from such religious or political creative censorship because of the 1953 European Convention on Human Rights. Article 10, Section 1 of the ECHR states that, '[e]veryone has the right to freedom of expression,' including the right 'to hold opinions and to receive and impart information and ideas without interference by public authority and regardless of frontiers'³⁷. Unfortunately, as the book's authors explain, Article 10, Section 2 adds that, the 'exercise of these freedoms [...] may be subject to such formalities, conditions, restrictions or penalties as are prescribed by law and are necessary [...] for the prevention of disorder or crime, for the protection of health or morals, [and] for the protection of the reputation or the rights of others'³⁸. Although the ECHR offers the fundamental right to human expression, this right must 'inevitably be tempered,' so Thomas, Carlton and Etienne argue, 'because of the pressures of a multicultural society, which is itself the product of globalization'. The result is a culture of 'covert censorship', of which *Jerry Springer* and *Behzti* seem possible examples³⁹. The internationalization of society demands a sensitivity towards, and acceptance of, cultural diversity, which in turn empowers minorities to make 'new demands for protection from insult and affront'⁴⁰. If, however, globalization offers the opportunity for international cultural exchange, as the 2012 'Globe To Globe' season at Shakespeare's Globe London has undoubtedly proved,

³⁷ David Thomas, David Carlton, and Anne Etienne, *Theatre Censorship: From Walpole to Wilson* (Oxford: Oxford University Press, 2007), p. 259; See *The European Convention on Human Rights and its Five Protocols*, 1950–1966, Section I, Article 10: Sections 1 and 2 <<http://www.hri.org/docs/ECHR50.html#C.Art10>> [accessed 17 June 2012]

³⁸ Thomas, *Censorship*, p. 259.

³⁹ *Ibid.*, pp. 235–6.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 259.

might the attendant multiculturalism that such exchange inevitably engenders offer an explanation, if not an actual excuse, for a British touring company like the RSC kowtowing to the Singaporean government’s moral edicts? Globalization and multiculturalism would thus stand accused of offering these same minorities a determining voice that far outweighs their actual presence in the wider community.

Given that American and British theatres are, in the twenty-first century, aware of the political and religious implications of staging contentious drama that might offend minority sensitivities, it seems odd that the RSC did not foresee the likelihood of censorship long before their touring company’s arrival in Singapore. Of significance appears the fact that the MDA’s principal concern was not any threat to Singapore’s religious beliefs or political sovereignty, but rather the corruption of the nation’s youth. Local codes and moral standards dictated that those deemed too young should not be exposed to the nakedness of any actor. Eighteen might seem relatively mature in a Western theatrical context, but in Singapore, eighteen seems the obvious transition point between childhood and adulthood. Indeed, eighteen is even the age when, according to the MDA’s licensing code, citizens can be ‘admitted’ to a ‘drama/play with performance by transvestite(s)’. Even here, Sir Ian would fall foul of Singaporean legislation if he repeated his popular British pantomime role of Widow Twankey, the cross-dressing comedy ‘mother’ he played in the London Old Vic’s 2004 and 2005 Christmas productions of *Aladdin*. Presented specifically as children’s entertainment, and traditionally incorporating male and female transvestite roles, the pantomime is an example of difference in audience taste and moral expectation.

It would be too easy, however, to accuse the Singaporeans of overreaction. In their own public consultation on media censorship rules, the MDA’s ‘Censorship Review Committee’ Report of 2003 recognized how ‘[p]arameters of acceptable expression in content vary from country to country, due to different cultural, economic and political set-ups’:

While content on pornography and deviant sexual practices such as paedophilia and sexual violence are clearly unacceptable to most, others like race and religion, violence, sexual content and nudity, homosexuality and coarse language are less clear-cut. Even within Singapore, while some segments of

our society may find the existing parameters too confining, others have cautioned against loosening up. We have to set our own parameters taking into consideration the general values of the community.⁴¹

These 'general values' dictated the intransigence of the Singaporean decision, and defined the weight of pressure brought to bear on the bare display of McKellen. Because, as the MDA report claims, the 'majority of Singaporeans are comparatively conservative,' and despite some 'segments' of society being 'critical of such a conservative position', the principal concern of the MDA was to ensure that a 'stricter control' was imposed on 'sexual content and nudity,' especially when 'such content is intended for public space, easily accessible to the young'⁴².

Although the MDA sought to 'strike a balance' between those who do 'not find content depicting sex and nudity offensive, and those that do,' with the 'context' of any 'depiction of non-exploitative sex and nudity targeting adults' accorded '[g]reater weightage,' they continued to condemn any public performance of nudity 'easily accessible to the young'⁴³. With an innocent irony that only those who saw McKellen's naked display can appreciate, the MDA concluded that, 'Singaporeans are mature enough to decide what is best for them, and censorship should be kept to the bare minimum'⁴⁴. Fundamental, however, is their belief that 'violence, sex, nudity and coarse language, targeted at young persons, should be tightened up': 'The young, being impressionable, may be easily influenced by the content that they are exposed to'⁴⁵. Because of 'impressionable' young people, McKellen was forced to wear an undergarment rather than suffer being equally 'exposed'.

Since youthful impressionability was the sole motivating force for Singapore's act of creative censorship, might late twentieth and early twenty-first century disputes in British theatres show a similar concern for the nation's young people? One significant instance of attempted censorship offers evi-

⁴¹ MDA, 'Censorship Review Committee Report', 2003 <http://www.mda.gov.sg/Documents/PDF/Public/public_Consultation%20with%20Committees_CRC2003.pdf> [accessed 21 June 2012], p. 11.

⁴² *Ibid.*, pp. 20 & 53.

⁴³ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 88.

dence for a less age-related, more morally evangelizing attitude not just to nudity, but also to far more graphic and sexually nuanced theatrical expression. In the 1980s, the UK’s National Theatre found itself embroiled in a potentially costly and artistically damaging legal dispute. At the time, I was acting at the National in Sir Richard Eyre’s 1982 debut productions of *Guys and Dolls*, *Beggar’s Opera* and *Schweyck in the Second World War*. During the lengthy rehearsal period for the first of these plays, presented in the vast Olivier Theatre space, the actors and technicians were fully aware of the National’s recent brush with UK censorship laws. The Olivier was where Howard Brenton’s new play, *The Romans in Britain*, had opened in 1980. As Michael Billington reminisces in his 2007 study, *State of the Nation*, Brenton’s *The Romans in Britain* represents a barely masked analogue for late 1970s political events, it drawing a ‘direct parallel between the Roman invasion of Celtic Britain in 54 BC and the contemporary British presence in Northern Ireland’⁴⁶. The play’s first Act contains ‘a brief scene’ of simulated homosexual male rape⁴⁷. The young Druid priest, played by Greg Hicks, is discovered bathing by the Roman centurion of Peter Sproule, who proceeds to attempt anal intercourse. The scene is certainly contentious enough for the British police to have visited the production no less than three times over the course of its October 1980 to March 1981 run. Nevertheless, they reportedly found no basis for proceeding with any legal action⁴⁸.

Brenton’s play might have remained a somewhat obscure and anomalous political analogy had it not invited the attention of the self-proclaimed moral and religious crusader, Mrs Mary Whitehouse. For some years, Mrs Whitehouse had vociferously condemned the decline in public morals she perceived as manifesting on stage, on film and on television. Her response to *The Romans in Britain* was, as a UK citizen, to make a private prosecution under Section 13 of the UK’s Sexual Offences Act of 1956⁴⁹. Under the head-

⁴⁶ Michael Billington, *State of the Nation: British Theatre Since 1945* (London: Faber, 2007), p. 305.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 305.

⁴⁸ Howard Brenton ‘Look back in anger’, *The Guardian*, 28 January 2006 (2012) <<http://www.guardian.co.uk/stage/2006/jan/28/theatre.stage>> [accessed 12 June 2012].

⁴⁹ Mark Lawson ‘Passion play’, *The Guardian*, 28 October 2005 (2012) <<http://www.guardian.co.uk/stage/2005/oct/28/theatre>> [accessed 12 June 2012].

ing entitled '*Unnatural offences*', which defines it as 'felony for a person to commit buggery with another person or with an animal', Section 13 describes it as 'an offence for a man to commit an act of gross indecency with another man, whether in public or private, or to be a party to the commission by a man of an act of gross indecency with another man, or to procure the commission by a man of an act of gross indecency with another man'⁵⁰. This specific Section of the 1956 Act, and its reference to 'procuring an act of gross indecency', was associated, somewhat ironically for any Shakespeare scholar, with Section 4 of the 1824 Vagrancy Act, 'for the Punishment of idle and disorderly Persons, and Rogues and Vagabonds'⁵¹. It was intended to prevent any 'Person wilfully exposing to view, in any Street, Road, Highway, or public Place, any obscene Print, Picture, or other indecent Exhibition'⁵². The play's director, Michael Bogdanov, was thus branded by Mrs Whitehouse as the wicked 'procurer' of this supposed 'act of gross indecency'. His 'indecent Exhibition', 'wilfully' exposed to view on the Olivier stage, made him no better than other 'idle and disorderly' rogues and vagabonds.

Mrs Whitehouse, somewhat surprisingly, had elected (or been advised) to ignore the 1968 Theatres Act, Section 2 of which stated that 'a performance of a play shall be deemed to be obscene if, taken as a whole, its effect was such as to tend to deprave and corrupt persons who were likely [...] to attend it'⁵³. Her decision most likely was in response to Section 3 of the same Act, which states that if, in the 'opinion of experts,' the 'performance of a play' could show 'artistic, literary or other merits,' and might arguably be staged for the 'public good,' a 'person shall not be convicted of an offence'. Bogdanov could readily have claimed artistic or directorial license if prose-

⁵⁰ The National Archives, 'The Sexual Offences Act, 1956 c. 69 (Regnal. 4_and_5_Eliz_2)' <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1956/69%20/pdfs/ukpga_19560069_en.pdf> [accessed 13 June 2012].

⁵¹ The National Archives, 'Vagrancy Act, 1824 c. 83 (Regnal. 5_Geo_4)' <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1824/83/pdfs/ukpga_18240083_en.pdf> [accessed 13 June 2012]. See also Francis Bennion, 'Prosecution of *The Romans in Britain*' (1981) <<http://www.francisbennion.com/pdfs/fb/1981/1981-018-a002-prosecution-of-the-romans.pdf>> [accessed 12 June 2012].

⁵² *Ibid.*

⁵³ The National Archives, 'Theatres Act, 1968 c. 54' <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1968/54/pdfs/ukpga_19680054_en.pdf> [accessed 13 June 2012].

cuted under this Act, as long as he found ‘experts’ to testify on his behalf. The same defence was feasible under Section 4 of the 1959 Obscene Publications Act, which offered identical ‘expert’ protection⁵⁴. Under the Sexual Offences Act, however, no such defence was possible. Bogdanov stood accused of a ‘gross’ sexual misdemeanour as if his intention from the outset was sexually to manipulate and/or abuse his actors into performing an outrageous act in public, or to titillate or scandalize his audiences by exposing them to scenes of same-sex erotic activity.

Mrs Whitehouse’s own sensitivities ensured that she herself had not actually seen the play. It was left to her solicitor, Graham Ross-Cornes, to provide testimony of the offence in his prosecution evidence, after attending a performance of *The Romans in Britain*. Following his visit, Ross-Cornes claimed that he had seen the actor’s erect penis as the onstage attempted rape occurred. Mrs Whitehouse’s solicitor found his statement rebuffed, however, by Bogdanov’s defence team. Ross-Cornes was shown to have watched the play from the back row of the Olivier Theatre stalls, at a distance of some 30 metres from the front edge of the stage.⁵⁵ The purchase of a cheaper theatre ticket seemed more important than a close-up view of the supposed ‘gross indecency’ in question. Bogdanov’s own legal counsel, the formidable Lord Hutchinson, graphically demonstrated how the same effect of an erect penis could be achieved by the actor approaching Greg Hicks from behind with his thumb extended forward from his clenched fist, while holding it in front of him at groin level. A supposedly ‘erect penis’, though not magically done with mirrors, was a stage illusion all the same⁵⁶. Whether through humiliation or exasperation, the prosecution counsel refused to proceed on Mrs Whitehouse’s behalf. The action was withdrawn, with both sides claiming moral, if not absolute legal victory. It was left for Mrs Whitehouse, however, to pay the £14,000 costs of the case, a significant blow to the campaigner’s coffers, as well as her reputation. It is noticeable, however, that, as an ‘unnatural offence’ between two men, the ‘act of gross indecency’ Mrs

⁵⁴ The National Archives, ‘The Obscene Publications Act, 1959 c. 66 (Regnal. 7_and_8_Eliz_2)’ <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1959/66/pdfs/ukpga_19590066_en.pdf> [accessed 13 June 2012].

⁵⁵ Lawson, ‘Passion play’.

⁵⁶ *Ibid.*

Whitehouse sought to condemn seemed less concerned with the moral corruption of children or young people, and more with preventing the staging of a homosexual encounter under the aegis of dramatic art.

Many would say that the *Romans in Britain* case would never have been heard if not for the 1968 Theatres Act, which was introduced 'to abolish censorship of the theatre and to amend the law in respect of theatres and theatrical performances'⁵⁷. Prior to the Theatres Act, the power of censorship rested with the Lord Chamberlain, an aristocratic Privy Councillor at the royal court answerable only to the monarch, whose powers once matched those of the Singaporean MDA. Sir Robert Walpole's 1737 Licensing Act confirmed the statutory powers of the Lord Chamberlain, thus giving him a constitutional seal of approval⁵⁸. Although several Parliamentary attempts were made to curb the Lord Chamberlain's influence, outright censorship remained this royal appointee's prerogative for over two hundred years. Indeed, commercial theatre managers actively supported the Lord Chamberlain's role, since their adherence to his censoring directives meant they were safe from private prosecution⁵⁹. It is no overstatement, however, to claim that the 1968 Theatres Act, which abolished the Chamberlain's role as censor, was the direct result of performances at the Royal Court Theatre of Edward Bond's play, *Saved*, with its infamous baby-stoning scene⁶⁰. Like *The Romans in Britain*, *Saved* was not accused of corrupting the young, especially since the 'young' were never its intended audience. As the British actor and House of Lords peer, Laurence Olivier, stated in his 1965 letter to the editor of the left wing Sunday newspaper, the *Observer*, '*Saved* is not a play for children but it is for grown-ups and the grown-ups of this country should have the courage to look at it'⁶¹. Like Brenton in 1980, Bond was writing specifically

⁵⁷ National Archives, 'Theatres Act'.

⁵⁸ Thomas, *Theatre Censorship*, p. 2.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 2.

⁶⁰ For original documents relating to the *Saved* controversy, see Dominic Shellard, Steve Nicholson and Miriam Handley, *The Lord Chamberlain Regrets: British Stage Censorship and Readers' Reports from 1824 to 1968* (London: British Library, 2004), pp. 165-9. An excellent overview is offered in Nicholas de Jongh, *Politics, Prudery and Perversions: The Censoring of the English Stage 1901-1968* (London: Methuen, 2000).

⁶¹ Laurence Olivier, 'Letter to the Editor', *Observer*, 21 November 1965, p. 11.

for an audience of ‘grown ups’, able to recognize the political analogy in his drama.

It was not nudity, but an act of staged violence against an implied though imaginary infant in an onstage pram that broke the British theatre censor’s stranglehold on the moral state of the nation. This radical shake-up of censorship may have empowered the theatre companies by offering free rein to outrageously staged sexual and political material, but it also opened the door to private prosecutions by the likes of Mrs Whitehouse. *Saved*, and the relative freedom it engendered in the 1968 Theatres Act, likewise influenced the development of radical ‘In Yer Face’ dramas such as Sarah Kane’s 1995 play *Blasted*, which represents an onstage male-on-male anal rape that makes *The Romans in Britain* seem decidedly tame. As Kane was to pronounce after the controversy that greeted her debut play, “There isn’t anything you can’t represent on stage,” a statement that set the tone for experimental and mainstream drama as British theatre entered the new Millennium⁶².

The relative ‘freedom of expression’ that dramatists, directors and actors enjoy in the UK, at least with regard to sexual content, ensured that, apart from the Singaporean glitch, McKellen was free to bare his body, even in conservative America. Nevertheless, two years later, an instance of ‘covert censorship’ demonstrated a far more insidious ideology at play. America’s Public Broadcasting Service (or PBS) aired *King Lear* in their 2009 ‘Great Performances’ season. Although not overtly censored, the nudity that the Singaporean authorities found so offensive was cleverly removed, with PBS television cameras filming the unfortunate Lear from the waist upwards. Was this an act of political or artistic censorship? Or was it an understandable response to right-wing attacks against the perceived ‘liberalism’ of the PBS?

As John H. Houchin argues in his *Censorship of the American Theatre*, the ‘state of nudity’ as an act of ‘public indecency’ has, since the early 1990s, been the subject of considerable legal and political debate⁶³. This stems from the US Supreme Court’s traditional view that censorship is only justifiable on the grounds of ‘obscenity’, with obscene ‘material’ constitutionally defined as

⁶² Quoted in Ken Urban, ‘An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane’, *PAJ, A Journal of Performance and Art*, 23:3 (2001) 36–46 (p. 39).

⁶³ John H. Houchin, *Censorship of the American Theatre in the Twentieth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), p. 244.

that which appeals ‘to a prurient interest in sex,’ is ‘patently offensive, and [is] without redeeming social value’⁶⁴. Calls to drop the ‘social value’ criteria in favour of an ‘indecent standard’ led to several conflicts over the censorship of nudity on ‘public indecency’ grounds instead⁶⁵. In 1991, for instance, the US Supreme Court upheld Indiana State Legislation that made it a misdemeanour to appear naked in a public place⁶⁶. Supreme Court Justice Antonin Scalia defended this decision, claiming that there is no evidence that American society had ‘ever shared that Thoreauvian “you-may-do-what-you-like-so-long-as-it-does-not-injure-someone-else” beau ideal – much less for thinking that it was written into the [US] Constitution’:

Our society prohibits, and all human societies have prohibited, certain activities not because they harm others but because they are considered, in the traditional phrase, ‘*contra bonos mores*,’ i.e., immoral.⁶⁷

Censorship for immorality and potential indecency appeared, by 1991 at least, to represent the new federal attitude to nudity. When, then, the PBS focused quite specifically on the upper torso of McKellen, they were filming in accord with their own ‘Editorial Standards and Policies,’ based on the 1967 US ‘Public Broadcasting Act’ and 1992 ‘Telecommunications Act’⁶⁸. Claiming to be ‘committed to serving the public interest by providing content of the highest quality that enriches the marketplace of ideas, unencumbered by commercial imperative,’ the PBS ‘Standards and Policies’ guidelines highlight ‘Editorial integrity,’ ‘Quality,’ ‘Diversity’ and ‘Local station autonomy’ as the ‘four fundamental principles’ that guide their decision-making⁶⁹. The PBS advice on how to uphold ‘these core principles’ with regard to ‘Objectionable

⁶⁴ Owen M. Fiss, ‘The Censorship of Television’, *Northwestern University Law Review*, 93:4 (1999): 1215–38 (pp. 1220–21).

⁶⁵ *Ibid.*, p. 1221.

⁶⁶ Supreme Court of the United States, *Barnes v. Glenn Theatre, Inc., et al.*, 21 June 1991, quoted in Houchin, *Censorship*. P. 244.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 244.

⁶⁸ Corporation for Public Broadcasting (CPB), ‘Public Broadcasting Act 1967’ <<http://www.cpb.org/aboutpb/act/>> [accessed 24 June 2012].

⁶⁹ Public Broadcasting Service (PBS), *Editorial Standards and Policies* (31 May 2005; updated 24 June 2011) <http://www.pbs.org/about/media/about/cms_page_media/35/PBS%20Editorial%20Standards%20and%20Policies.pdf> [accessed 18 June 2012].

Material’ is that, although ‘controversial or sensitive material,’ namely ‘extreme violence, racial epithets, strong language, nudity, sexism,’ might be included in programming, ‘good taste must prevail’⁷⁰. As for ‘[q]uestions of taste,’ these ‘cannot be answered in the abstract,’ but must be ‘resolved’ when ‘specific problems arise’:

If PBS concludes that the exclusion of such material would distort [...] or impair the content’s artistic quality, PBS may accept the content provided it carries appropriate notice to the viewer. Conversely, PBS may reject content that, in its judgment, needlessly contains objectionable material that compromises the content’s quality or integrity. (PBS ‘Editorial Standards and Policies’ 2005; updated 2011)

The PBS’s option to ‘reject’ – ostensibly to censor – ‘objectionable material’ appears in direct response to contemporary debates about the perceived left-wing political leanings of its governing body. A 2005 Congress enquiry into the PBS demanded a report from the Corporation for Public Broadcasting or CPB, the federal funding organization that offers significant tax-payer dollars to the PBS. The report includes testimony from US citizens who comment on their perception of the PBS with surprising candour. One New York resident claims to be “a recent returnee to PBS,” after many years of “being so disgusted with the extreme left of many of its shows”⁷¹. The anonymous writer now sees the PBS as no longer “controlled by the normal and mostly left-leaning media”. Less complimentary is the Massachusetts resident who sees a “consistent marked liberal bias” in the PBS, with its “liberal advocacy group” mentality effectively preventing it from being “a balanced and objective organization”. Whether in response to ‘left-leaning’ social conscience, or the perceived liberalism of the PBS’s stance with regards to welfare, voting rights and religious freedom, these testimonies confirm a perception at least that the PBS had its own left-leaning liberal agenda when broadcasting ‘objectionable material’.

⁷⁰ *Ibid.*, Section L.

⁷¹ Corporation for Public Broadcasting, ‘Report to Congress by CPB in response to Section 19 of the Public Telecommunications Act of 1992 (Public Law No. 102–356), 2005’ <http://cpb.org/open/2005/2005_cpb_ottpAnnualReport.pdf> [accessed 22 June 2012].

With the spotlight of Congress directed on its broadcasts, the PBS was perhaps understandably cautious about the filming of *King Lear*. Following their own guidelines, the PBS rated the RSC's 27 March 2009 television broadcast as a 'Parental Guidance' or PG production. PBS guidelines that accompany the 'Parental Guidance' rating suggest the broadcaster's belief that the 'program may contain some material that parents may find unsuitable for younger children,' whereby '[m]any parents may want to watch it with' them⁷². With McKellen's naked genitalia skilfully relegated to below the metaphorical belt of the camera lens, the adult themes and violent situations in Shakespeare's tragedy were free to be watched by adult and supervised child alike. 'Covert censorship' of McKellen's nudity, however, appeared to conform to moral standards first suggested and enforced by Singapore's censoring authorities.

As if to confirm the similarity of concern between the PBS and Singapore censors, who sought to shield young viewers from corrupting influences on the TV screen or on stage, the RSC's Singapore sponsor, Kripalani, wrote retrospectively about the RSC's visit with *King Lear*. Kripalani describes how the 'audience loved the show and members of our audience are still asking what we might be doing with the RSC next':

It was a wonderful opportunity for us to learn. I would love our company to have an illustrious history as rich as the RSC's one day, and for the kids who come to watch our shows to leave the theatre as inspired as I was when I first went to Stratford-upon-Avon. (RSC 'Annual Report', 2008)

With the drive for theatre companies to attract the 'kids', the future adult ticket purchasers that Kripalani so obviously seeks to inspire, and to benefit from the lucrative 'educational' market of advance group-booking ticket sales, theatre companies are being forced to adopt self-censorship, or suffer 'covert-censorship' curtailment to survive financially now, and in the years to come. It is not political or religious sensitivity, but an educationally driven marketplace that represents the principal threat to freedom of theatrical ex-

⁷² Public Broadcasting Service, 'Parental Ratings Guidance Notes, 2011' <http://www-tc.pbs.org/producing/media/producing/cms_page_media/1/Parental%20Ratings%201.2011.pdf> [accessed 22 June 2012].

pression. This same educational marketplace panders to the consumerist ideals of the young at the expense of artistic innovation. Theatre companies, directors, actors and playwrights might be adapting their productions, performances and texts to suit the religious, political and moral demographic of their venues. They are doing so for purely economic, rather than ideologically sensitive reasons.

Drama and censorship in *Sir Thomas More*

Régis Augustus Bars Closel
Univ. Estadual de Campinas (FAPESP)

Upon receiving some papers to be signed, whose contents the play leaves open, the protagonist enters the path of no return, leading to his inevitable fall. Thomas More's refusal to give his consent to the legal acts of Henry VIII led many researchers and historians to question the particular reasons for the behaviour that resulted in his death in 1535. Approximately sixty or seventy years later, his rise-and-fall story was adapted for the theatre by several authors, including Anthony Munday and William Shakespeare. The theme was still extremely relevant to the period, as conflicts related to legal, devotional and liturgical practices still dominated the political scenario in England in the late sixteenth century. The play entitled *The Booke of Sir Thomas More*, written and reviewed during the last years of Elizabeth I and the early years of James I, occupies a prominent place in the study of the time and has a strong relationship with issues of drama and censorship, as it is one of the few documents containing the marks left by a censor, as well as the subsequent amendments and additions made after such recommendations. Despite the presence of the intriguing character at the centre of the action, the play was not acted until the twentieth century and was only recently added to the Shakespearean canon. Such initial characteristics can allow for analysis of the diverse spheres that surround the play, such as its status as an object produced by the Elizabethan culture, its plot and its reception history.

To proceed with the proposal, linearly and succinctly, the concept of censorship will be broken down into three categories, namely: exception, subversion and demarcation. Such a play stands out because of its implicitly or explicitly subversive character in a defined area – a type of art, work, or verse

– that makes it something out of the norm. Thus, we intend to focus on the object divided into three gradual aspects: firstly, its critical and troubled history of more recent reception; followed by external factors, such as the manual intervention of the censor and the problems on the period of the play; and, finally, on its internal aspects, such as outstanding features within the plot, especially in places often marked as problematic. The purpose of this is to cover these aspects of the work of *Sir Thomas More* on the ideas of exception, subversion and demarcation, in order to understand the relationship between theatre and censorship in a work that now occupies a more differentiated place between the works of the period than it occupied in the past.

1. Criticism

Starting from the outermost layer of the work and progressing to a more internal viewpoint, with regard to criticism of the play, we can observe how the censorship process impacted on the play without even considering its plot and protagonist. Throughout the twentieth century, *Sir Thomas More* was considered an apocryphal play, when it was not considered as ‘partially attributed to Shakespeare’, and only a fragment of the sixth scene attributed to Shakespeare was published in some editions of the *Complete Works*. To isolate an excerpt, however beautiful it may be, does not offer the reader the opportunity to understand the conditions in which the character has declared it, and under what circumstances and who were their interlocutors. In making this exception from the excerpt within the whole, the whole is excluded for an excerpt, to which it is linked, but, at the same time, unlinked. This approach can be compared to the theorizing exception of Giorgio Agamben, about belonging and being included paradoxically, that is, “what cannot be included in the whole of which it is a member and cannot be a member of the whole in which it is always already included”¹. Such reasoning leads inevitably to questions about the clarity of the distinction, such as: What other works also contain excerpts prepared by Shakespeare’s hand? Which plays of the bard contain contributions from other playwrights? Who are they? What are the excerpts? Answers to such questions may fit in with interesting philological and textual discussions, but, in this case, they left the

¹ AGAMBEN – *Homo Sacer*, 2007, p. 24-25, quote on p. 25.

play about the Chancellor of England closed in a circle of specialized discussion of authorship and dating issues rather than on interpretation and analysis. The most significant impact of such delimitation of the text was the reading restriction of the play itself. Moreover, at the same time, it is not useful to voluntarily close one's eyes to the fact that the plays were produced collaboratively, as it has been elucidated by several critics², and to the complexity of the editing Shakespeare's texts throughout the times, detailed expertly by Gary Taylor and John Jowett³.

Moreover, the recovery of the manuscript that accompanied the discussions on dating and authorship allowed, at the beginning of this century, all work done with the text to be returned to the public in the form of very stringent editions. After all, the questions asked above, if taken to the extreme, can lead towards an impossible trend to establish a strict relationship between the man and the work for a play produced during Shakespeare's time, a period where "anonymity, collaboration, and the absence of authorial rights were typical circumstances of dramatic writing"⁴. By mutilating the text and giving labels, we are dealing with a great power and with the impossible task of defining Shakespeare's textual essence. The impact of these actions will be immense both in terms of publications and studies, and especially in possible play performances. It can be argued that the aesthetic concerns with the excerpt, or the presence of Shakespeare's hand, can ultimately silence the work of other playwrights from this period, who are usually seen as being eclipsed by the bard. To examine a play in which he collaborated can be a productive way to think both about other Elizabethan playwrights and about the modes of production that the contemporary theatre was subject to, to enhance the role of the atmosphere of the time in assessing the work.

² About the collaborative nature, see the recent studies: GIESKES, Edward – *Representing the Professions: Administration, Law and Theater in Early Modern England*, 2010, Chapter 4; SHAPIRO, James – *Contested Will: Who Wrote Shakespeare?* New York: Simon & Schuster, 2010, p. 60 and 172; MIOLA – "Shakespeare and the Book of Sir Thomas More", 2011, p. 14-15.

³ See the books: JOWETT, John – *Shakespeare and Text*. Oxford Shakespeare Topics. Oxford: Oxford University Press, 2012 and TAYLOR, Gary; JOWETT, John – *Shakespeare Reshaped 1606-1623*. Oxford Shakespeare Studies. Oxford: Oxford University Press, 1993.

⁴ JOWETT – *Shakespeare and Text*, 2012, p. 8.

2. Period

Having characterized the environment of the critical literary position which *Sir Thomas More* was allocated in the last century, we will address the second point, which deals with the interventions of the censor Edmund Tilney. After evaluating the initial version of the play, without the additions, the following annotation can be found right at the top of the manuscript:

Leave out the insurrection wholly and the cause thereof, and begin with Sir Thomas More at the Mayor's sessions, with a report afterwards of his good service done being Sheriff of London upon a mutiny against the Lombards – only by a short report, and not otherwise, at your own perils. E. Tilney
(*Sir Thomas More*, Scene I, margin notes by the censor)⁵

The censor's recommendation is accompanied by a long vertical line in the pages comprising the aforementioned event, also present in specific verses, in other parts. If it were followed to the letter, approximately seven of the seventeen scenes that compose the play in its final version would be eliminated. As the events preceding the receipt of title of knighthood – that establishes the protagonist as 'Sir Thomas More' –, his rapprochement with King Henry VIII and his subsequent appointment as Lord Chancellor of England, would need to find another mechanism that would serve as a ladder for honours.

Besides the insurrection itself, Tilney asks that this 'cause' should also be abandoned. This revolt was historically known as 'Ill May Day' and had its origins in commercial disputes between British citizens and foreign traders. According to the historian Susan Brigden, in *London and the Reformation*, the city authorities had difficulty acting in the areas occupied by immigrants and some of them had privileges – like monopolies –, in relation to the London citizens, and abused those powers, regarding works and the market⁶.

In the first scene of the play, two foreigners take items purchased in the market from an Englishman, report the extortion of money from another and

⁵ All quotes from the play are from the Arden Shakespeare *Sir Thomas More*, edited by John Jowett in 2011.

⁶ BRIGDEN – *London and the Reformation*, 1989, p. 129 *apud* JOWETT, 2011, p. 42.

try to take away the Englishman's wife for themselves. The Englishmen, who find themselves in a situation where they cannot do anything due to the impunity of these people and primarily due to obedience to the King, begin to organize. The uprising, led by the merchant John Lincoln and the goldsmith's wife, Doll Williamson, brings together many workers from a poor area of London, in order to combat these abuses. Initially, they resort to a priest to read an account of abuses, and by doing so, through the authority of the speaker and the identification of the people with the evils described in it, they are able to raise forces to resolve the situation. The report states that:

To you all the worshipful lords and masters of this city that will take compassion over the poor people your neighbours, and also of the great importable hurts, losses, and hindrances, whereof proceedeth extreme poverty to all the King's subjects that inhabit within this city and suburbs of the same. For so it is that aliens and strangers eat the bread from the fatherless children, and take the living from all the artificers, and the intercourse from all the merchants, whereby poverty is so much increased that every man bewaileth the misery of other; for craftsmen be brought to beggary, and merchants to neediness. Wherefore, the premises considered, the redress must be of the commons knit and united to one part. And as the hurt and damage grieveth all men, so must all men set to their willing power for remedy, and not suffer the said aliens in their wealth, and the natural-born men of this region to come to confusion.
(*Sir Thomas More*, Scene I, 118-134)

There is a very important historical demarcation in this event occurring in 1517. This was the same year that Thomas More was finalizing his greatest work, *Utopia*. In addition, it is located on the eve of one of the most important events in European history: the Reformation, which according to Agnes Heller, is the "first great *popular movement* of the time [...] and at the same time making possible the expression in religious and ideological terms of the parting of ways among the nations"⁷. The relationship of More and the play with such an event are extremely important regarding making the choice to present the events of May, 1517 in the play.

What may have caused the play to be so firmly marked is not exactly the past contained in it, but how it was updated with regard to the perspective of

⁷ HELLER – *Renaissance Man*, 1984, p. 30, Italics by the author.

the end of the sixteenth century. According to a recent editor of the play, John Jowett, in the 1590s London was home to approximately 50,000 immigrants⁸, and among them religious refugees. Xenophobic allusions could incite conflicts and difficult situations. Tilney's concern with this was not small, as in cases where the nationality of the opposing English was made explicit by Munday, and he himself imposes the substitution for the word 'stranger' or 'alien', demarcating spaces of greater neutrality.

According to Jowett, Tilney apparently did not mind the fact that the play had Thomas More as the centre of the action⁹. Even though he was condemned for high treason during the reign of Henry VIII, a rise-and-fall story could easily fit into a moralizing perspective, drawing a path that must not be followed to avoid the same consequences. However, with the proposed deletion, most of the compliments paid to More's character would vanish from the play, as the various references to the poor and the authorities praising the character of More would also be eliminated. Tilney proposes that everything should be transformed here into an oral report, as it had been done previously when in the reigns of Mary or Elizabeth biographies of More, with references to the martyrdom, were published.¹⁰ However, the solution adopted by the playwrights was to make changes – including additions – in the scenes dealing with the riot. This is where Munday's play was probably first added to by Shakespeare.

⁸ JOWETT – 'Introduction', 2011, p. 41-47.

⁹ JOWETT – *Ibid.*, p. 27.

¹⁰ Biographies on the life of the famous Lord Chancellor appeared shortly after his death in 1535. Two biographies, by William Roper and Nicholas Harpsfield, were written during the brief reign (between 1553 and 1558) of a Catholic Queen, Mary I. It is also from this time that the publication in English of Thomas More's works, whose original versions were written in Latin, occurred. We can observe, in the first two works, reports of the life of a public figure who had recently died, amid a series of legal and religious changes in England. These texts were produced during the brief re-establishment of Catholicism, which had provided a very fertile ground for interest in More. However, it is perplexing that a third biography, written by Stapleton, was produced and labelled as the "Life and Illustrious Martyrdom" of More, in the second half of the government of a Protestant queen, in the era that followed the victory of England over the Spanish Armada (1587-88) and coincident with the excommunication of the monarch, issued by the Pope; environment which, according to Monta, was hostile to Catholicism (MONTA, 2003).

3. Plot

In focusing on the modifications made after Tilney's review, it is necessary to examine the structure of the play itself rather than concentrating on critical perspectives on contextual aspects of the play, especially the sixth scene. After achieving popular support, the leaders of the revolt begin to discuss how they will cope with the problems they face. Even in the Court the reasons that led these Englishmen to rise up are discussed, and the same procedure happens in the city of London. Therefore, there is some agreement between both the branches of the government and the city about the abuse, but they must contain the movement before it becomes uncontrollable.

More had been appointed by the two powers as a man who could talk to the rebels and pacify them. His appearance here completely changes the play. As noted by Robert Miola, in the sixth scene, the organized and oppressed group changes into a mob¹¹ which becomes totally out of control and which wishes to resort to drastic measures to destroy the houses where the immigrants live. This configuration resembles the choices made by Shakespeare whenever he portrayed a rebellion in his plays, as in *Henry VI Part II*, *Julius Caesar* and *Hamlet*, where he portrayed 'the people' as being like a flag that changes position according to the wind direction. This same solution is seen in the verses of Shakespeare in *Sir Thomas More*. There was a reason why this same formula was followed in various plays which were condemned by the censor and had to be rewritten. We might think that the difference between Shakespeare's plays mentioned above and this one is precisely the more detailed characterization of both the characters and the reasons that led to the rebellion, thus making the play more like *Coriolanus*. On the other hand, we can already see in such a characterization that there is a way to represent and to be censored, and that it is possible to strike a balance between them.

After the arrival of More and several attempts so that the environment becomes minimally adequate to the dialogue between them and the rebels, the speech written by Shakespeare begins. More encourages obedience to the King, providing as an argument the idea that traditional divine power that is

¹¹ MIOLA – "Shakespeare and the Book of Sir Thomas More", 2011, p. 17.

granted by God to the majesty. To disrespect and raise arms against the King is thus a way to disobey the will of God and to rebel against God Himself. This type of marking is found at various locations during the Elizabethan period, as for example, in Homilies. Another point of his argument, and in a sense related to ethics and not the divine origin of the sovereign, is the recurrence of the principle that what they do to foreigners today could be done against them if they were not in the homeland that now harbours them. Therefore, More's speech ends up giving the delimitations of the force of authority to the play, reproduces the behaviour and instruction models that are desired and convinces all the citizens in attendance to stop these acts. More gives his word that he will get a pardon from the King and that they will not be punished. Later, however, the leader of the revolt is executed, but the scene contrasts, at the same time, an impulse of extreme and barbaric violence against a pacificatory and calm eloquence.

MORE

[...] Alas, alas! Say now the King
 As he is clement, if th'offender mourn,
 Should so much come too short of your great trespass
 As but to banish you: whither would you go?
 What country, by the nature of your error,
 Should give you harbour? Go you to France or Flanders,
 To any German province, to Spain or Portugal,
 Nay, anywhere that not adheres to England:
 Why, you must needs be strangers. Would you be pleased
 To find a nation of such barbarous temper,
 That, breaking out in hideous violence,
 Would not afford you an abode on earth,
 Whet their detested knives against your throats,
 Spurn you like dogs, and like as if that God
 Owed not nor made not you, nor that the elements
 Were not all appropriate to your comforts
 But chartered unto them? What would you think
 To be thus used? This is the strangers' case,
 And this your mountainish inhumanity.
 (*Sir Thomas More*, Scene VI, 138-156)

Taking as reference Stephen Greenblatt, in the famous text ‘Invisible Bullets’, ‘subversive’ can be seen as “a term to designate those elements in the Renaissance culture that contemporary authorities tried to contain or, when containment seemed impossible, to destroy”¹². Following this definition and what had already been said about the process of censorship that the play had been submitted to, it can be said that *Sir Thomas More* ends up acting as its own censor, but without simply following Tilney’s instructions, in that it actually incorporates into the character itself the entire discourse that characterizes the ideological force that artistic expressions were subject to. If More’s speech is the counterpoint of the distinct forces operating in the same play, it can be said that the subversive tone is highlighted, as it nullifies, using the authority, the element that they want to contain or destroy. This process happens textually and is observable through the handwritten composition of the play. However, this Shakespearean intervention will also give the play a touch of irony that tempers the historical plays, as it can also be seen in More’s speech, when he asks “who will obey a traitor?” (Scene VI, 132).

In the same text, Greenblatt insists that there is “no end to subversion”¹³. The rebellion is calmed only when the leader Lincoln is executed and the others are all pardoned by the King. However, the play follows the protagonist advancing into increasingly senior positions until, as we know, More refuses to sign the documents relating to the king’s supremacy over the English church, although, probably to avoid controversy the play gives no clues to the content of these documents. However, the documents are identifiable by several features planted in the scene, as, for example, the refusal of Bishop John Fisher, who eventually had a similar fate to that of More. The play shows More as a person who first calls for obedience to the king but then, after obtaining all the honours that a Londoner of his stature and training could receive in life, disobeys the King himself. More’s actions eventually constitute a repetition of Lincoln’s, on another level, and the play encourages reflection on him being chosen as the man who will appeals to the city for

¹² GREENBLATT – ‘Invisible Bullets: Renaissance Authority and its subversion, *Henry IV* and *Henry V*’, 2006, p. 443.

¹³ GREENBLATT – *Ibid.*, p. 455.

obedience, but will later refuse that obedience himself. In both cases, however, he is still subject to authority and not above it. Both Lincoln and More are players in the same game, and each one conceives a form of mystification of political authority according to the situation experienced. While Lincoln takes on the responsibility standoff standing up against the king and against God, and is punished for it, More chooses to be a faithful servant of God as something above his loyalty to the King.

Finally, the play enters its last great movement, when the poet the Earl of Surrey says, soon after the execution of his friend: “A very learned worthy gentleman / Seal error with his blood” (Scene XVII, 125-6). It is noteworthy that, years later, this same Surrey will come to the same end as More. The person responsible for the ‘error’ is not necessarily identified as More himself, but by inference Henry VIII himself. The play is one of the few to touch on topics avoided throughout the whole period, such as the English Reformation and the divorce of the king.

The three aspects discussed above can be summarized as being entirely dependent on the relationship between the reader and the text. Censorship of a text depends on the interpretation, the form of reading and the elements that may or may not be found by the person who holds the power to establish authorship, mark their passages and identify ambiguities. Therefore, Annabel Patterson’s idea, expressed in *Censorship and Interpretation*, in which the text is often in a relationship of functional ambiguity, is very important when considering Elizabethan plays, mainly because it is a characteristic that is independent of the work, author and which changes with the times. The stability of some reading options can be instrumentalized to find in *Sir Thomas More*, for example, a play that both affirms and questions a monarch’s authority over his subjects, or even puts doubts what actually constitutes obedience to the transferred power. Similarly, as Jowett suggests, it may seem necessary to negotiate a kind of peace with the Catholic past¹⁴ to recover the reputation of one of its key representatives. However, at the same time, the presence of an anti-Catholic denouncer and pamphleteer as a lead author, in the case of Anthony Munday, can lead to other different read-

¹⁴ JOWETT, *Ibid.*, p. 6-7.

ings. Ambiguity and its instrumentalization traverse all layers, from the farthest to the nearest to the text, the play and its distinguished protagonist.

More, unlike many tragic protagonists, is not executed during the play, but carried off stage, in the direction of the sunset. This movement points to the Christian belief in resurrection and suggests that, even if unsuccessful, More will not be allowed to die on stage in front of the spectators. His resistance thus remains as alive as his character. Everything starts again when the presentation begins. Finally, the play that portrays the life of the illustrious Lord Chancellor of England is not just a work with Shakespearean verse, but one of the most intriguing dramas in the study of the Elizabethan theatrical practice, as it is, in all aspects briefly raised here, an way of dealing with many of the most important social, economic, religious and political issues of the period in discussion in terms of topics such as civility, ethics, justice and order.

References

AGAMBEN, Giorgio – *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

BRIGDEN, Susan – *London and the Reformation*. Oxford: The Clarendon Press, 1989.

GIESKES, Edward – *Representing the Professions: Administration, Law and Theater in Early Modern England*. 2010.

GREENBLATT – ‘Invisible Bullets: Renaissance Authority and its subversion, *Henry IV* and *Henry V*’. In.: McDONALD, Russ (Ed.) – *Shakespeare: An Anthology of Criticism and Theory 1945-2000*. Malden: Blackwell Publishing, 2006, p. 435-457.

HELLER, Agnes – *Renaissance Man*. London: Routledge and Kegan Paul, 1984.

JOWETT, John – ‘Introduction’. In.: MUNDAY, Anthony; SHAKESPEARE, William et al. – *Sir Thomas More*. Edited by John Jowett. The Arden Shakespeare Third Series. London: Methuen Drama, 2011, p. 1-129.

JOWETT, John – *Shakespeare and Text*. Oxford Shakespeare Topics. Oxford: Oxford University Press, 2012.

MIOLA, Robert – “Shakespeare and the Book of Sir Thomas More”. *Moreana*, vol. 48, 183-184, p. 9-35, June, 2011.

MONTA, Susannah Brietz – “‘The book of Sir Thomas More’ and laughter of the heart”. *The Sixteenth Century Journal*, vol. 34, n. 1, p. 107-121, Spring, 2003. Available in: <<http://www.jstor.org/stable/20061315>>. Access in: 22/Nov/2010.

MUNDAY, Anthony; SHAKESPEARE, William et al. – *Sir Thomas More*. Edited by John Jowett. The Arden Shakespeare Third Series. London: Methuen Drama, 2011.

PATTERSON, Annabel – *Censorship and Interpretation. The conditions of writing and reading in Early Modern England*. With a new introduction. Madison: University of Wisconsin Press, 1984.

SHAPIRO, James – *Contested Will: Who Wrote Shakespeare?* New York: Simon & Schuster, 2010.

TAYLOR, Gary; JOWETT, John – *Shakespeare Reshaped 1606-1623*. Oxford Shakespeare Studies. Oxford: Oxford University Press, 1993.

“Unsuitable for theatrical presentation”:

Mechanisms of censorship in the late Victorian
and Edwardian London theatre

Rudolf Weiss
Univ. of Vienna

The present paper explores several aspects of censorship in the London theatre of the 1890s and 1900s. Although the Lord Chamberlain banned a number of plays which later gained canonical status (Wilde’s *Salomé*, Shaw’s *Mrs. Warren’s Profession*), it will be argued that indirect censorship by actor-managers and theatre critics as well as self-censorship by playwrights was more significant in the last decade of the 19th century. It appears that the majority of agents in the theatrical field subscribed to prevailing Victorian moral and ideological paradigms. While some dramatists, e.g. Arthur Wing Pinero and Henry Arthur Jones, probed the limits of the universally acceptable in the commercial theatre, the autocratic actor-managers, dreading interventions of the Lord Chamberlain as well as financial losses, hesitated to produce advanced plays and also forced the authors to revise potentially offensive passages. A gradually strengthening opposing force was also at work, the theatre societies, which, essentially, undermined the authority of the Lord Chamberlain. Contrary to the general antagonism, a case study shows the bizarre collaboration between the alternative theatre and the Examiner of Plays prior to the staging of *Alan’s Wife*. In the first decade of the twentieth century major playwrights were involved in a continuing struggle against censorship. Two case studies, that of the banning of Harley Granville Barker’s *Waste* and that of Edward Garnett’s *The Breaking Point* in 1907, shed light on two different aspects of the censorship debate. While major

critics fully supported the ban on *Waste*, on the grounds of protecting the average playgoer, it is exactly this latter notion which is deconstructed in Garnett's response to the Examiner of Plays. In the final section of the paper some of the major arguments in the censorship campaign, which eventually resulted in the establishment of a parliamentary committee in 1909, are delineated and evaluated.

Key-words: theatre censorship, fin-de-siècle London, actor-managers, theatre societies, aesthetic versus moral rationale.

1 Introduction

1.1 The institution

In the first volume of his excellent study of *The Censorship of British Drama 1900-1968* Steve Nicholson succinctly defines the objective of censorship as follows: 'Preventing the unacceptable from being written or even imagined is probably the ultimate goal of censorship.' (2) The institutions and their maneuvers to achieve this goal in London at the turn from the 19th to the 20th century will be at the centre of the following considerations. Theatre censorship in Britain was institutionalized in 1737 by the passing of the Stage Licensing Act, which was slightly amended in 1843 by the Theatres Act. This system of censorship was in operation, largely unchanged, until 1968. Stage censorship was carried out by the Lord Chamberlain, assisted by the Examiner of Plays, who in fact did most of the work. The licensing procedure was roughly the following: not the author but the manager of the theatre which intended to stage a play submitted the text to the Lord Chamberlain's Office, the Examiner of Plays would read it and either recommend it for receiving a license, demand certain emendations, or advise to ban it. The Theatres Act of 1843 provided the Lord Chamberlain with the following guidelines for the exercise of his office: it was the censor's duty to forbid any performance of a play or other work 'whenever he shall be of opinion that it is fitting for the Preservation of good Manners, Decorum, or of the public Peace so to do' (section 14, qtd in Thomas, 62).

1.2 Ibsen and attitude

Before the practice of the Lord Chamberlain and its impact on the writing and producing of drama in the late Victorian period will be exemplified, the

general attitude the censorship authorities took in the so-called Ibsen controversy is delineated, as it is representative of the general perspective on serious advanced drama. In the late 1880s and early 1890s Ibsen’s plays were first introduced to the London stage. Two legendary productions, that of *A Doll’s House* by Janet Achurch in 1889 and, even more so, the private staging of *Ghosts* by the Independent Theatre Society in 1891 caused a furor as well as a veritable outrage in London. In polemical attacks the majority of established critics denounced Ibsen’s plays as ‘loathsome, monstrous and unnatural.’ (Adams qtd in Woodfield, 45). Edward F. Smyth Pigott, who was Examiner of Plays from 1874 to 1895, took a similar position; this is what he has to say about the characters in the plays of Henrik Ibsen:

I have studied Ibsen’s plays pretty carefully, and all the characters in Ibsen’s plays appear to me morally deranged. All the heroines are dissatisfied spinsters who look on marriage as a monopoly, or dissatisfied married women in a chronic state of rebellion against not only the conditions which nature has imposed on their sex, but against all the duties and obligations of mothers and wives; and as for the men they are all rascals or imbeciles. (Quoted in Woodfield, 113)

While the number of plays which were banned in the 1890s is comparatively small the indirect effect of stage censorship on the writing of plays, on the shape of plays, and on the production of plays was enormous. Among the banned plays are two which have become classics of the international repertoire, Oscar Wilde’s *Salome* (1892) and George Bernard Shaw’s *Mrs. Warren’s Profession* (1894). The ban on these dramas does not come as a surprise. Wilde puts biblical figures on the stage and has Salome rapturously kiss the severed head of Jochanaan, while Shaw thermalizes the social causes of prostitution and places the manageress of a chain of brothels at the centre of his play.

2. The actor-manager: Censorship by proxy

Next to the Lord Chamberlain the autocratic actor-manager was the most powerful force which ruled the commercial theatre in London. He was the first approving authority as well as the intermediary between dramatist and censor. The playwright first submitted his script to the actor-manager for

approval. Once the latter accepted a play for production the text was submitted to the Lord Chamberlain's Office. As an experienced agent in the theatrical world the actor-manager was familiar with the taste of the audience as well their limits of acceptance as to unconventional themes. In the same way, he was well aware of the standards of the Lord Chamberlain. Actor-managers in the commercial theatre hardly ever took any risks in exceeding tolerable limits in order to forestall financial losses. A few examples illustrate the impact of this system on the writing of advanced plays in the late Victorian period. A case in point is the first production of *The Profligate* by Arthur Wing Pinero. When the dramatist submitted the play to John Hare, the actor-manager of the Garrick Theatre, the latter demanded a revision of the ending. It appears that Hare thought that the production of a serious play with an unconventional theme was challenge enough for censor and audience; an onstage suicide at the end would overstep the mark. In contrast to the current fashion of dramatizing the fate of a woman with a past, in this early problem play Pinero explores the repercussions of the immoral past of a man. At the end of the play the secret of his earlier life is revealed, which results in the separation of the couple. In his despair the protagonist takes poison and dies in the arms of his forgiving wife. Hare did not want to overtax his audience and asked the dramatist for a happy ending. Pinero complied and ended the play with a reconciliation of the marriage partners. This version was then performed in 1889. However, the dramatist restored the original ending in the printed version (1891). When, a few years later, Pinero wrote another serious play for Hare's company, *The Second Mrs. Tanqueray*, the cautious actor-manager refused to produce it, as he regarded it as immoral. This is what the author himself has to say about the problems he had to face before the first staging of this ground-breaking play in 1893:

As I progressed with my work, Hare invited me to read the first act to him, and after he had heard it he made a grimace, and said, "We shall have to cut a lot of that out." Having seen the whole play, he declined it flatly, declaring that he considered it not only bad art but commercially hopeless. ... I then took the play to Alexander, whose verdict was "Sorry; I daren't do it." As I was leaving his room, rather disconsolately, an idea struck me. I turned to him and said, "Look here, will you do the thing at a *matinée* for nothing?" "Oh, that

puts another complexion on the affair, said he, and promptly agreed to my proposal.”

However, as the play that was running at the St. James’ Theatre at the time was not successful, Alexander needed a new play very quickly, which, after all, made an evening production of Pinero’s new play possible. *The Second Mrs. Tanqueray* was the first play in which a fallen woman, a woman with a past, is presented with great understanding and sympathy while, at the same time, the double standard of morality is severely criticized and the conduct of men is repeatedly condemned. This audacious problem play, which marks a turning point in the progress of English drama, certainly probes the bounds of tolerance. In his book on censorship, John Russell Stephens speculates about the censor’s non-intervention: ‘If the Examiner of Plays ever had any misgivings about licensing [*Tanqueray*], there is no evidence of them in the official records. ... [C]learly Pinero’s already not inconsiderable reputation as a dramatist must have played its part in molding the attitude of the authorities.’ (145)

Another telling example is the controversy between playwright Henry Arthur Jones and the actor-manager Charles Wyndham, for whom Jones wrote three plays, *The Case of Rebellious Susan* (1894), *The Liars* (1897), and *Mrs. Dane’s Defense* (1900). Wyndham’s criticism of Henry Arthur Jones’s comedy *The Case of Rebellious Susan* focused on a dialogue passage in which the eponymous heroine appears to allude to an extramarital affair. Although the line is phrased in fairly vague terms, Wyndham preferred to understand it as an explicit reference to an illicit relationship. This is the incriminated dialogue passage:

LADY SUSAN: You’re sure nobody suspected?

LUCIEN: How could they?

LADY SUSAN: Oh, I should kill myself if anyone knew! You have never spoken of me – boasted to any of your men friends – ? (129)

In a letter to Jones, Wyndham, who appears to have been appalled at what his dramatist expected the audience to countenance, severely criticized the ostensible outspokenness of Lady Susan’s last speech as well as the

dramatist's acceptance of what the actor-manager regards as highly unethical conduct: 'I stand as bewildered today as ever at finding an author, a clean-living, clear-minded man, hoping to extract laughter from an audience on the score of a woman's impurity' (quoted in Jones, Doris 164). While this line of criticism could be attributed to Wyndham's genuine moral indignation, the argumentation very soon takes a different direction and concentrates on the fears of the actor-manager to irritate or even offend his audience, with detrimental effects on the box-office returns. One may argue that purely commercial considerations are at the bottom of Wyndham's moralistic allegations, and perhaps an underlying unease about possible objections of the Lord Chamberlain:

I am astonished at a practical long-experienced dramatic author believing that he will induce married men to bring their wives to a theatre to learn the lesson that their wives can descend to such nastiness, as giving themselves up for an evening of adulterous pleasure and then return safely to their husband's arms provided they are clever enough, low enough, and dishonest enough to avoid being found out? (quoted in Jones, Doris 164-5)

A crucial remark in this letter not only indicates the representative function of the actor-manager and his knowledge of the sensibilities of his spectators, but also sounds very much like a quotation from the *raisonneur's* speech in one of Jones's comedies: 'I am not speaking as a moralist, I am simply voicing the public instinct' (quoted in Jones, Doris 166). Essentially, this is also the typical stance of the censorship authorities.

The conflict between dramatist and actor-manager was finally resolved by cutting the parts of Lady Susan's speech which, in Wyndham's view, clearly referred to a relationship that went beyond flirtation. However, Jones later restored the original dialogue in the printed version of the text, also adding a satirical dedication "To Mrs Grundy", the unseen but ever present guardian of morals (Jones, *Plays* 105-7), in which he expresses his irritation with the prudery of his audiences and, significantly, of the actor-managers.

Clearly, in these cases the actor-managers acted as unofficial representatives of the Lord Chamberlain, on the one hand, affecting to protect the public from the immorality of dramatic authors, on the other hand, in actual fact, reducing their own financial risks.

3 Tricking the system

The story of the first production of *Alan's Wife: a dramatic study, in three scenes*, by Florence Bell and Elizabeth Robins sheds light on an entirely different practice to avoid interference by the Lord Chamberlain when staging a provocative play. In *Alan's Wife* a young, recently widowed mother smothers her physically disabled child and is sentenced to death for infanticide. Instead of repenting she refuses to consider her deed as a crime. She argues that she killed her child out of love to spare him a life of suffering. This short play, whose authoresses, significantly, remained anonymous until thirty years later, would never have received a licence. However, J. T. Grein, the founder and director of the Independent Theatre Society, was acquainted with Edward Pigott, the Examiner of Plays, whom he approached privately to receive a license for the play. Katherine E. Kelly delineates the procedure in the following way:

[...] the play was submitted to the Lord Chamberlain's Office for approval, but in this case, it was submitted after omitting (in possible collusion with Pigott) its controversial scene. Purged of the infanticide scene, the Examiner of Plays passed *Alan's Wife*, permitting two performances of a drama written in part to defy his authority. (551)

The play was then first performed at Terry's Theatre on 28 April 1893.

This peculiar licensing process calls into question standard notions of the censorship system in late Victorian London. The assumed, and in other sources well documented, opposition of dramatist/producer, on the one hand, and the Lord Chamberlain's office, on the other hand, appears to have given way to a bizarre collaboration between representatives of the alternative theatre and the Examiner of Plays. Moreover, one of the strategies to stage an unlicensed play was to have it produced by a theatre society, as their performances were classified as private, the audience consisting only of the members of the society. This was one of the strategies to sidestep state control. Theatre societies also performed plays which had been banned by the Lord Chamberlain. However, as the societies had to rent a theatre for a couple of performances, the owners or lessees of theatres moved into the focus of the

Lord Chamberlain. As theatre managers were afraid of losing the license for their theatre, many of them were reluctant to provide a venue for the performance of an unlicensed play. A case in point is the first staging of Henrik Ibsen's highly controversial *Ghosts*. J. T. Grein had great difficulties in finding a theatre. After many refusals Kate Santley, the proprietress of the Royalty, offered her theatre for a single performance on 13 March 1891. James Woodfield provides the following account of Miss Santley's concerns:

A vehement article in the *Daily Telegraph*, which urged the Lord Chamberlain to prevent the performance, disturbed her sufficiently to make her visit his Controller for reassurance on her legal position: finding that there was no law broken provided it was a strictly private affair not open to the general public, she stood by her offer. (44)

4 Crucial bans: towards the censorship campaign

4.1 Barker's *Waste* and the critic as censor

In the final part of this paper peculiarities of the licensing system and of the censorship debate in the first decade of the twentieth century are focused on. The Edwardian era was a period of transition, with the Victorian value system still intact but progressively questioned and undermined. In the theatre major efforts were undertaken to raise the quality of drama as well as of production. Moreover, after the turn of the century dramatists offered more resistance to and leveled harsher criticism at institutionalized censorship and its representatives. As the commercial theatre was hardly conducive to a renaissance of British drama, an alternative theatre scene established itself. There were several attempts to introduce a repertory system, one of the major initiators being the actor, manager, director and playwright Harley Granville Barker. After three seasons at the Court Theatre, from 1904 to 1907, he moved to a bigger venue, the Savoy Theatre. One of his own plays was meant to be the major attraction of the first season. However, all hopes were destroyed by the banning of *Waste*. Steve Nicholson briefly points out the primary issues addressed in the play:

Waste famously depicts an independent politician who is about to join the Tory Cabinet and steer a Bill through Parliament to dis-establish the Church of England. After making a married woman pregnant in a brief affair, he refuses

to procure an abortion, and she dies in a back-street operation. The politician then commits suicide when the Prime Minister decides it is now too risky to include him in the Cabinet. (30)

When the play was banned Barker refused to comply with the censor’s demands to tone down the explicit references to sexual relations and remove ‘all reference to a criminal operation’. (qtd in Nicholson, 31) It is interesting to note that *Votes for Women!*, a play by Elizabeth Robins which Barker had produced at the Court Theatre in the same year, had received a license although an abortion is quite openly referred to. This has given rise to speculations as to the true motive of the censor for banning *Waste*. For example, Dennis Kennedy argues that the play was most probably banned for political reasons: ‘Its convincing analysis of the machinery of Edwardian government could embarrass party leaders on both sides by its exposé of the cynical inner world of parliamentary power.’ (17) The Stage Society’s production of the unlicensed play in November 1907 met with very ambivalent critical response, which reveals the peculiar attitude of even advanced critics to censorship as a mechanism to protect the general public. While the critic for *Era* does not argue his evaluation and simply states that ‘*Waste* is undoubtedly a work of genius, but it is quite unfit to be presented to an average theatrical audience,’ (30 November 1907) A. B. Walkley, critic for the *Times*, who also regards *Waste* ‘as a work of extraordinary power’ and praises its ‘strength and unity and veracity and total impressiveness’, argues his full support for the banning of the play as follows:

For our part we have no hesitation in approving the Censor’s decision. The subject-matter of *Waste*, together with the sincere realism with which it is treated, makes it in our judgment, wholly unfit for performance under ordinary conditions before a miscellaneous public of various ages, moods, and standards of intelligence. (27 November 1907)

While Walkley does not even mention the problematic subject-matter at issue, he implies that the abortion as well as the political intrigues at the thematic centre of *Waste* are too disturbing and unsettling for an average audience. The critic for *The Stage*, also in favour of the ban, is far less restrained in his review. He disapproves of the play on account of various

aesthetic flaws; most importantly, the ‘unsavoury drame d’adultère’ kept the critic in the theatre for an uncomfortably long time. In his review, he also discredits the members of the Stage Society by insinuating that most of them attended the performance of *Waste* in order to be titillated by a banned play: ‘The attractions offered by a "Prohibited Play" seem to be very great, especially to women of the Advanced type [...]’ Clearly, the main target of the conservative, morally orthodox and patriarchal critic are women, most particularly those who stand up for their rights: ‘[...] *Waste* is certainly not a play for the ordinary paying audience – or, indeed, for any unmarried women, except those belonging to the "shrieking sisterhood".’ (28 November 1907) The critical reception of the banned *Waste* highlights the crucial role of the conservative theatre critic, the third agent in the theatrical field (together with the Lord Chamberlain and the actor-manager) in curtailing the freedom of the playwright and, ultimately, in inhibiting the emergence of a critical, advanced, and innovative drama.

4.2. *The Breaking Point* and Garnett’s censure of the censor

In the same year as *Waste*, Edward Garnett’s play *The Breaking Point* was banned. In this play a young woman who becomes pregnant from a married man drowns herself. The details of the licensing process in this case are particularly interesting because they reveal a common practice of the Lord Chamberlain’s Office which was meant to keep down the number of stage works which were refused a licence while simultaneously preventing a public production of these plays. When Frederick Harrison, manager of the Haymarket Theatre, wanted to produce *The Breaking Point* George Redford, the Examiner of Plays, privately advised Harrison not to submit the text to the Lord Chamberlain’s Office. However, when Garnett insisted and the play was officially refused a licence, he demanded an explanation. Redford’s letter so enraged Garnett that he responded with a fierce criticism of the censorship system. (Woodfield 121) Soon afterwards Garnett published the play, together with an introduction in which he included his own as well as Redford’s letter. In his letter to Redford Garnett addresses an essential peculiarity of the British censorship system, that the Examiner or the Lord Chamberlain exclusively deals with theatre managers, not with dramatic authors. Garnett responds to Redford’s remark on this issue – ‘The Licensor

has no official cognisance of authors as such’ – in the following manner: ‘That is to say, you claim the right to ignore my existence while destroying my property – for a play debarred the Stage is practically destroyed.’ (Garnett 4) Garnett also raises another issue in the censorship debate, that of the injustice of the system, which gives all the power into the hands of one official who is not responsible to any democratic body, who need not defend his ruling, while, on the other hand, the dramatist is not even a player in the unfair game. Moreover, the case of the theatre (for the dramatist) is not heard, neither is there the possibility of appealing against a decision. Edward Garnett, very pointedly, defines the position of the author in this situation of grave imbalance, which, essentially, is much more disadvantageous than that of a common criminal:

The prisoner indicted for felony has a right to be heard in his own defence. The judge does not say to him, "I sentence you to be hanged, but you must not ask me my reasons, for I have no official cognisance of your existence." Dramatic authorship is not, as far as I know, in itself a crime; yet I am denied the elementary fair play allowed to the accused. Judge and jury in one, you fine me the whole value [...] value of a work to which I have devoted months of thought; and when I want to know wherein lies my misdemeanour – Yours not to reason why,/Yours not to make reply! (4)¹

Redford’s attempt to shed his responsibility for refusing a licence, while at the same time claiming to have done a favour to the theatre manager, incensed Garnett the most. The letter of the Examiner of Plays in response to Garnett’s was marked ‘private’:

I trust you will absolve me from any discourtesy if I point out that my official relations are only concerned with the Managers of Theatres. It is always painful to me to decline to recommend a licence, and in this case I hoped to avoid any possible appearance of censure on any one by suggesting privately to Mr. Harrison the desirability of withdrawing this piece. (quoted in Garnett, 4)

¹ If Redford was such an uneducated man as the authors present him to be, he would not have understood Garnett’s ironical adaptation of lines from Alfred Lord Tennyson’s poem ‘The Charge of the Light Brigade.’

Garnett addresses the perfidiousness and cowardliness of such an undercover strategy, pointing out that this entails the abandoning of responsibility on the part of the censor: 'Will you think it very ungrateful of me if I look a little deeper into your motives, and suggest that all this tenderness for Mr. Harrison's feelings and mine was merely another device for evading responsibility' (4). Moreover, Garnett regards this as an attempt 'to ensure silent acquiescence in [his] verdict' (4). Ultimately, this devious policy can be read as a call upon authors and theatre managers to practise self-censorship.

4.3 The censor's rationale: aesthetic, not moral?

Garnett's systematic attack serves as an appropriate point of departure to consider the authors' primary arguments in challenging the institutionalised censorship in the early years of the twentieth century. First of all, he seriously questions the censor's rationale and his interpretation of his office, on the one hand, and the actual licensing practices, on the other hand. The quintessential justification of the existence as well as the implementation of state control over the theatre was the protection of the public from gross indecencies and immoral attitudes. It is exactly this moral vindication of the office which Garnett, and other writers, dispute with reference to the licensing of a considerable number of frivolous plays: 'It is not a question of morals. [...] Mr. Redford, the Censor, [...] has licensed many silly, inane, semi-indecent plays, both original and versions of French farces [...].' (Garnett, Preface 1) In a letter to the editor of *The Times*, of 29 October 1907, prior to a meeting with the Prime Minister, the signatories expressed a similar idea.² They lodged 'a formal protest against the office, which was instituted for political, and not for the so-called moral ends to which it is perverted.' Garnett maintains that it is not the indecency of a play that provokes the ban of the censor but the seriousness with which an unsavoury subject is treated; such dramatic works are suppressed 'because of their power as works of art.' (Garnett 2) According to Garnett, this is also the main reason why so very few plays are staged that 'seriously try to analyse modern life.'

² Among the most prominent signatories were Harley Granville Barker, John Galsworthy, George Bernard Shaw, Joseph Conrad and Henry James.

(2) As to the banning of his own play Garnett is convinced that Redford’s refusal of a licence must be attributed to the Examiner’s lack of judgment: ‘I contend that the Censor has here shown that he cannot discriminate between an immoral work and a work of fine art, and that in fact he has suppressed it because it is a work of tragic intensity [...]’ (2) Among a list of axioms Garnett includes the point of non-interference of the censor with aesthetically and ethically advanced plays: ‘It is not the Censor’s business to suppress intellectual plays that criticise contemporary life, or plays [...] that introduce new moral teaching,’ (2) because most works of art are inherently revolutionary, as it is the essence of art to challenge current tastes and prejudices. W. L. Courtney, whose adaptation of *Oedipus Rex* was refused a licence, voices a similar opinion as to the Lord Chamberlain’s agenda:

The average play that was passed by the Censor is one that corresponds to the average instincts of the ordinary man. He likes a certain level of moral maxim to which he is accustomed. He does not, as a rule, like any serious study or anything like a serious examination of moral or social points with which he is unfamiliar ... he will always fall back on the conventional, and refuse the original work. (quoted in Nicholson 51)

This view of the censor’s concern for the aesthetic and moral sensibilities of the average playgoer as his standard of the stage ability of a play is certainly perceptive, yet, it appears, the dramatists protesting against the institution of censorship never attempted to fathom the ulterior motives of the authorities in support of the control of the theatres. Essentially, the ruling classes were only interested in the sensibilities of the wider public in terms of their predictability and reliability, as they had no interest in allowing them to become aware of alternative, let alone innovative paradigms of social, political and moral conduct. While the governing classes professed to protect the mass of playgoers from unconventional or even unsettling new ideas in order to safeguard their emotional and moral health, they were actually driven by the sole interest of preventing unrest of any sort among the population, thus safeguarding their own position of power.

Nevertheless, the moral sensibility of the wider theatre-going public was the key issue for both the censorship authorities as well as the dramatic authors. Although the playwrights’ criticism of the censor’s stance is all too

justified, their patronising attitude towards the common spectator casts a shadow over the position of the dramatists. The authors critical of censorship keep referring to the lack of taste and the lack of education of the ordinary playgoer, occasionally also locating him among the middle-class, like, for example, Edward Garnett: '[Our] Censor, who is not a literary man, claims the right of suppressings artists, great or small, who do not give our middle-class public pleasure!' (2) One could argue that this elitist stance, inspired by class-consciousness, does not become a group of artists who are fighting for the abolition of an undemocratic institution. In another paragraph, Garnett speaks of the 'prejudices and limitations of the crowd' (2), which, in his view, constitute the critical yardstick of the censor. Garnett even stipulates that a work of art, by definition, does 'not flatter the tastes, the feelings, or prejudices of the great public', summing up his grievances focusing on the 'half-educated public' as follows:

It is monstrous to say that [advanced plays] corrupt or debauch the public mind. They may pain or shock the general public that does not understand them, or that cannot judge of them, but there is no more necessity for the general public to go to the theatre which stages these works than for me to go to the theatre that stages the last Gaiety farce, which shocks my moral and mental tastes and artistic conceptions. (3)

In his evidence to the Select Committee, John Galsworthy, in a less condescending manner, explains why it is entirely unnecessary to protect the average playgoer from being confronted with unsavoury plays, arguing in terms of the parameters of the theatre-going culture:

The First Night audience at a play is always a picked and hardened audience. The general Public is at once informed by the Press of the nature of the play. People do not go to plays without either reading or hearing what sort of play it is [...] (quoted in Marrot 219).

It appears that the banning of *Waste* and of *The Breaking Point* triggered the campaign for the abolition of censorship of the theatres, which eventually led to the setting up of a Joint Select Committee in 1909 to debate the question of censorship in a Parliamentary context. Eventually, after a

long discussion process, the only concession of the state amounted to the inauguration of an Advisory Board whose members should be addressed to consider controversial cases. However, even this board remained under the control of the Lord Chamberlain. (Nicholson 69) Moreover, the appointment of Charles Brookfield as Examiner of Plays in 1911 was regarded as a provocation by serious dramatists and the champions of the abolition of theatre censorship. Brookfield was an actor, journalist and playwright who had written a number of frivolous stage entertainments and was well known as a declared enemy of Ibsen and the intellectual drama. The reaction of Harley Granville Barker, the spiritus rector of the renaissance of English drama and theatre at the beginning of the twentieth century, marks an appropriate ending to this overview of the mechanisms of censorship:

In view of Mr. Brookfield's recently published opinions on the Modern Drama this action of the Lord Chamberlain's is but further proof, if further proof were needed, that he is hopelessly out of touch with the theatre over which he exercises despotic control and that the continuance of his legalised tyranny is inimical to the Drama's welfare and its good name. (quoted in Shellard 65)

Works cited

BANCROFT, George, BARKER, Harley Granville et al. – The Censorship of Plays. *The Times*, 29 October 1907, 12.

Era. Waste. 30 November 1907.

GALSWORTHY, John. *A Justification of the Censorship of Plays (together with a demand for the principle of that Office to other branches of the Public Service)*. London: Heinmann, 1909.

GALSWORTHY, John – ‘About Censorship’. *The Inn of Tranquillity: Studies and Essays*. London: Heinemann, 1912, 236-253.

GARNETT, Edward. *A Censored Play: ‘The Breaking Point’ with Preface and a Letter to the Censor*. London: Duckworth, 1907. Repr. Memphis: RareBooksClub, 2012.

JONES, Doris Arthur – *The Life and Letters of Henry Arthur Jones*. London: Victor

Gollancz, 1930.

JONES, Henry Arthur – *The Case of Rebellious Susan. Plays by Henry Arthur Jones*. Ed. Russell Jackson. Cambridge: CUP, 1982, 105-61.

KELLY, Katherine E. “*Alan’s Wife*: Mother Love and Theatrical Sociability in London of the 1890s.” *Modernism/modernity* 11:3 (2004), 539-60.

KENNEDY, Dennis. Ed. *Plays by Harley Granville Barker*. Cambridge: CUP, 1987.

MARROT, H. V. – *The Life and Letters of John Galsworthy*. London: Heinemann, 1935.

NICHOLSON, Steve. *The Censorship of British Drama. Volume One: 1900-1932*. Exeter: Exeter UP, 2003.

PINERO, Arthur Wing – *The Second Mrs. Tanqueray*. Ed. J. P. Wearing. Toronto: Broadview Editions, 2008.

SHELLARD, Dominic et al. – *The Lord Chamberlain Regrets: A History of British Theatre Censorship*. London: British Library Publishing, 2005.

Stage. Waste. 28 November 1907.

STEPHENS, John Russell – *The Censorship of English Drama 1824-1901*. Cambridge: CUP, 1980.

THOMAS, David et al. – *Theatre Censorship: From Walpole to Wilson*. Oxford: OUP, 2007.

Times. Waste. 27 November 1907.

WOODFIELD, James – *English Theatre in Transition 1881-1914*. London: Croom Helm, 1984.

Censura e autocensura em *À espera de Godot* de Samuel Beckett

na tradução de António Nogueira Santos para o Teatro Popular

Júlia Dias Ferreira
Univ. do Porto / CITCEM

I.

O estudo sistemático das especificidades da tradução de textos dramáticos tem aumentado nas últimas duas décadas, originando diferentes teorias sobre o modo como esta tipologia de textos deve ser traduzida. Na verdade, devido à sua natureza performativa, o texto dramático apresenta características específicas no que diz respeito à sua tradução, ou seja, a tradução de um texto dramático para representação será diferente da tradução para publicação. A tradução de textos teatrais num contexto de censura motivada por um regime político repressivo constitui um factor incontornável que vai enformar a atividade do tradutor e influenciar o texto final. Aliás, «(...) houve, através de períodos diversos e por motivos distintos, mas convergentes, uma política deliberada de condenação do teatro português. Nos períodos de censura o teatro afasta-se do povo, quer pela forma, quer pela língua, quer pelo estilo, quer pelo tema.» [Rodrigues: 91-92].

A peça *À espera de Godot* de Samuel Beckett é bastante complexa do ponto de vista da tradução pela riqueza dos jogos de palavras, pelas incongruências e pelo carácter absurdo, o que poderá ter suscitado dificuldades aos tradutores, sobretudo no auge da ditadura do Estado Novo. Por isso, interessa também analisar se os autores terão exercido autocensura para evitar a censura pública, já que «a censura oficial ou oficiosa impunha ao escritor uma permanente e insidiosa autocensura, apenas ultrapassada pelo engenho próprio de escrever entre-linhas ou de encontrar metáforas apropriadas.» [Rodrigues: 91-

-92]. A linguagem é subversiva, dissimulada, criando-se, por vezes, planos paralelos de leitura de um texto, o literal e o simbólico, sendo neste último que a verdadeira mensagem do texto estava encapotada.

Neste trabalho pretende-se focar a tradução de *À espera de Godot*, de Samuel Beckett, por António Nogueira Santos, peça estreada no dia 18 de Abril de 1959 no Teatro Nacional Popular (hoje Teatro da Trindade), numa altura em que o teatro era sujeito a censura prévia¹. Ocasionalmente serão também apresentados exemplos desta peça retirados de uma tradução de 1959 por Ricardo Alberty. Em ambos os casos, o texto é analisado a partir de cópias dos exemplares censurados pertencentes ao Arquivo Nacional da Torre do Tombo. O objectivo principal será a identificação e análise da natureza de certas decisões e estratégias de tradução, através do confronto destas traduções, tanto com os originais em Inglês e francês, como com a edição mais recente desta obra em Português (a tradução de José Maria Vieira Mendes, Cotovia, 2001).

No caso particular da tradução de teatro, coloca-se a dicotomia entre tradução interlinguística e intersemiótica, o que justifica várias retraduições de um mesmo texto, adequadas a situações comunicativas diferentes, ou seja, a diversas encenações. Também aqui, neste campo específico da tradução literária, há uma polarização que opõe tradução literária interlinguística restrita do texto à tradução intersemiótica do texto performativo [Elam, 1980: 3]². Por exemplo, Zuber-Skerritt [1988: 486] apresenta uma definição bastante abrangente de tradução de teatro: “Drama translation is defined as the translation of the dramatic text from one language and culture into another *and* as the transposition of the original, translated and adapted text onto the stage”. Logo, a tradução de texto dramático para palco caracteriza-se pela maior efemeridade, como se pode verificar pela peça *À espera de Godot*, que só no ano 2000 foi traduzida duas vezes, uma delas por José Maria Vieira Mendes para os Artistas Unidos (publicada pela Cotovia) e outra por Inês Lage para a com-

¹ A produção dramaturgica nacional foi sempre bastante influenciada pela repressão censória, primeiro pela Inquisição e depois pelo Estado Novo (havendo alguns breves períodos de maior liberdade de expressão e de imprensa, particularmente durante a Primeira República).

² A propósito das várias teorias de tradução de texto dramático ver Regattin e confrontar com as posições de Patrice Pavis (1999) e de Susan Bassnett (1991).

panhia David e Golias (isto depois de em 1998 ter havido uma encenação deste texto pela Seiva Trupe com tradução de Isabel Alves³). A reutilização de um texto noutras encenações nem sempre se verifica, visto que as necessidades inerentes à tradução de cada peça também são decorrentes das opções cénicas e o texto terá de ser convenientemente adequado⁴.

Um autor não pode, à partida, verificar se a tradução é aceitável de acordo com a sua finalidade estética, com exceção dos casos de bilinguismo como em Samuel Beckett. Neste caso é legítimo questionar a própria hierarquia entre tradução e texto original, visto que ambos os textos, o francês e o inglês, são originais e apresentam diferenças entre si. O estatuto privilegiado de autor-tradutor permitiu que Samuel Beckett tivesse uma liberdade criativa que o tradutor comum normalmente não tem. Sarah Cant [1999: 141] nega a hierarquização entre versão original (francesa) e a tradução (inglesa), sugerindo que ambas as traduções formam a obra no seu conjunto. Aliás, o facto de Beckett escrever numa língua estrangeira permitiu-lhe atingir um grau de desfamiliarização em relação à língua que fomentou o despojamento e a sua linguagem artística que valoriza a ausência e o silêncio. No fundo, o distanciamento permite ao autor bilingue (e até ao tradutor) uma maior predisposição para a subversão de regras de linguagem, o que permite a expansão das possibilidades estéticas do texto.

Em *À espera de Godot* é a própria ausência que é materializada, juntamente com a imobilidade, o esvaziamento do palco e o abismo da autopercepção [Cant: 146]. Na verdade, a simplicidade minimalista é apenas superficial e não

³ Os registos CETBase (do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa), bem como os do Tetra-Base (do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) apresentam sete traduções diferentes de *À Espera de Godot* para encenações profissionais até à data. Além das quatro já mencionadas, há uma elaborada por Ricardo Alberty em 1962 para o Teatro Experimental de Aveiro, bem como uma adaptação de 1993 por Mário Viegas (*Enquanto se está à Espera de Godot*) e, em 2006, foi elaborada uma tradução de Francisco Luís Parreira para o Teatro Meridional. Lamentavelmente, há mais cinco companhias que apresentaram esta peça em português, mas sem referência aos tradutores ou às edições publicadas utilizadas para concepção do espectáculo.

⁴ Refira-se que há toda uma discussão teórica sobre a dicotomia que opõe a tradução de texto dramático para papel, para circulação em edição impressa, e a tradução para palco, para a encenação de um espectáculo vivo, o que coloca problemas e interfere nas estratégias empregadas pelo tradutor.

pode ser entendida de forma reducionista, pois o minimalismo de expressão resulta em complexidade de interpretação. A repetição e variação são estratégias de esvaziamento de sentido e os jogos de sons são recursos estéticos que não podem ser subvalorizados nem atenuados pelo tradutor. É a própria linguagem que se desintegra tornando-se evidentes as contradições e a instabilidade de sentido. A dissociação entre a palavra (intenção) e a ação (o movimento) também é consequência dos limites da linguagem e salienta a ilusão de haver comunicação entre personagens. De facto, a própria linguagem adquire estatuto de tema da peça e não apenas de meio de expressão artística [Cant: 154]. E Beckett é igualmente meticuloso nas indicações cénicas que, por vezes, constroem momentos verdadeiramente coreográficos em palco. Na verdade, todos estes aspectos da obra de Beckett são incontornáveis em qualquer tradução, mas mais prementes se tornam num ambiente em que a atividade do tradutor está balizada pelos limites da censura, como as traduções que serão analisadas mais adiante neste trabalho.

II.

Tanto o contexto político como o socioeconómico influenciam as condições de recepção de textos dramáticos, o que aconteceu no caso da peça aqui apresentada, cuja primeira tradução em Portugal foi realizada no contexto repressivo da censura do Estado Novo. Na verdade, a própria versão inglesa da peça foi censurada pelo *Lord Chamberlain's Office*, o organismo responsável pela censura ao teatro no Reino Unido até 1968 e cuja atuação era bastante repressiva. De facto, em 1955 Beckett foi obrigado a adaptar a peça, nomeadamente retirando ou substituindo linguagem considerada imprópria (como *erection; arse; the clap*) e gestos avaliados como obscenos, e houve até pedidos enviados para o gabinete de censura para que a peça fosse banida [Hall, 2005]. De facto, apesar de ter sido estreada em 1955 em Londres, esta obra já havia sido publicada em 1954 nos Estados Unidos da América, só vindo a ser publicada no Reino Unido dois anos depois. Porém, estas duas edições apresentam bastantes variações (centenas), ainda que de nível e natureza diferentes, e nem todas são justificáveis pela censura [Zeifman: 77]. Embora tenha surgido posteriormente, a versão britânica, bastante mais aproximada da francesa, é considerada inferior à Americana, até por causa do efeito da

censura, pois o texto usado foi o mesmo da representação londrina. Obviamente que isto acarreta implicações para a tradução portuguesa, na medida em que muito certamente o texto usado para essa transferência foi o britânico, embora não haja qualquer informação do texto de partida do exemplar da Torre do Tombo.

Em Portugal, a tradução de António Nogueira Pinto de *À espera de Godot* foi submetida a censura prévia, mas obteve permissão para o espetáculo, apesar de breves alterações de certas palavras que os censores desaprovaram. Na verdade, mesmo quando não há censura política, a primeira tradução de um autor numa dada cultura tende a ser a mais atenuada para potenciar a aceitação de ideias novas junto do público e do sistema da cultura.

Esta peça inaugura o teatro do absurdo em Portugal, tendo gerado numerosas reações inflamadas⁵ na imprensa e até no público. Jorge de Sena é um dos que assinala a sua estreia tão coetânea (na verdade, esta peça tinha sido estreada em Paris em 1953 e dois anos depois em Londres, e o texto fora publicado em Portugal pouco antes da estreia nacional). De facto, o crítico refere aspectos admiráveis, como a excepcional qualidade da obra, o curto espaço de tempo que separa a estreia mundial da estreia portuguesa, o facto de ter sido permitida alguma liberdade de linguagem ou a falta de preparação do público para o “antiteatro”:

O facto excepcional de ter sido superiormente autorizada uma linguagem – a da peça – que talvez o não fosse noutra palco (a menos que, sob a forma de trocadilho porco, em palcos de revista, já que até ao pobre Gil Vicente, que escrevia para reis bem educados, se corta a língua), em nada diminui a importância desta apresentação, a prazo relativamente curto sobre a estreia mundial de uma peça que é das mais admiráveis do nosso tempo. Não me congratulo com a liberalização que tal permitiu, porque discordo da situação de constrangimento que a justifica. Mas o caso é que desta vez uma obra discutida chegou na altura da discussão, e não trinta anos depois (...) [Sena: 238].

O autor prossegue, elogiando a encenação de Francisco Ribeiro (“Ribeirinho”), mas repara que as personagens deviam ter menos “pungência humana”

⁵ A este propósito, consultar Fadda, 1998.

e “sofressem mais por acaso” [Sena, 1989: 240], sendo identificado o problema na tradução:

o texto da tradução que é fiel mas não exacta (não sei se por acção do tradutor, se por ligeiro arranjo do encenador para dar um pouco de carne à portuguesa àquele esqueleto), pois perde em segura asfixiante o que ganha em vibração impressionante. Todavia, este texto de Nogueira Santos – que não li – é dos melhores que nos tem sido dado a ouvir em palcos portugueses ultimamente [sublinhado nosso. Sena: 241].

A remodelação do texto identificada por Sena insinua a autocensura exercida pelo tradutor, não só como forma de contornar a censura oficial, mas também talvez para que o público de “*background* cultural lacunoso, especialmente no campo teatral” [Fadda: 78], aceitasse a peça.

A função da censura no Estado Novo era proactiva, pois não só promovia a «recriação propagandística e apologética da realidade do país», como também era um «instrumento para condicionar consciências e manipular ideias e comportamentos» [Azevedo: 23]. A censura podia ser direta (censura prévia ou *a posteriori*) ou indireta (autocensura). Os próprios censores estavam sujeitos a pressões e recebiam represálias se não cumprissem o seu trabalho, ainda que os critérios aplicados entre os censores fossem muitas vezes arbitrários e ambíguos, variando até consoante os públicos ou salas de espetáculo. Em última análise, o regime pretendia que os agentes culturais assumissem eles mesmos, de forma voluntária, o papel de censores, situação que Ferreira de Castro descreve de forma bastante expressiva:

Escrever assim é uma verdadeira tortura. Porque o mal não está apenas no que a censura proíbe mas também no receio do que ela pode proibir. Cada um de nós coloca, ao escrever, um censor imaginário sobre a mesa de trabalho – e essa invisível e corpórea presença tira-nos toda a espontaneidade, corta-nos todo o élan, obriga-nos a mascarar o nosso pensamento, quando não a abandoná-lo, sempre com aquela obsessão: *Eles deixarão passar isto?* [apud Azevedo: 68].

No caso específico do teatro, a ação da censura abrangia o texto, os cartazes, os ensaios e até as representações (para controlar se foram introduzidas alterações), pois a qualquer altura as peças podiam ser suspensas ou proibidas, independentemente de terem as autorizações da Comissão de Exame e Classi-

ficação de Espectáculos (órgão instituído a partir de 1957 e que sucedeu a Comissões de Censura anteriores). As multas, as taxas, a perda de subsídios, o prejuízo de ter investido numa representação que não viria a dar lucro por ser suspensa, o medo dos efeitos sociais e económicos que a proibição de um espetáculo poderia desencadear eram factores da repressão económica exercida sobre as companhias e que motivavam a autocensura. E acresce a este problema da repressão económica os três paradoxos que são suscitados pela tradução de teatro. Por um lado, quanto mais invisível a atuação do tradutor, tanto mais manipulado terá sido o texto para melhor se adequar ao estilo da língua e ao gosto da cultura de chegada, obliterando de certa forma o carácter estrangeiro da obra. Além disso, há sempre a sensação de perda na transferência textual, mas é esse movimento que permite a sobrevivência e circulação do texto de partida dentro de novos sistemas culturais, vindo até a enriquecê-los. Por fim, a autocensura do tradutor vai influenciar as suas escolhas para que, em vez de ser banida, a obra possa entrar e circular no sistema cultural.

Luiz Francisco Rebello admite que o teatro terá sido efetivamente a expressão cultural que mais sofreu com a censura, não só pela deformação que originava pelo policiamento das ideias, como pelo elevado número de obras que não chegaram a existir⁶. «Por isso às vezes introduziam-se no texto certas coisas violentas, certas frases directas, sabendo perfeitamente de antemão que iam ser cortadas, para que outras coisas aparentemente menos violentas pudessem passar» [Azevedo, 1999: 195]. Por outro lado, sempre que havia eleições para a Assembleia Nacional a censura abrandava, e em Maio de 1958 a famosa campanha eleitoral de Humberto Delgado terá sido um factor decisivo para a permissão de certas liberdades de linguagem.

Recentemente, numa recensão crítica e a propósito de uma peça contemporânea de Tiago Rodrigues sobre a censura (*Três Dedos Abaixo do Joelho*), Augusto M. Seabra repara:

⁶ Por exemplo, no ano de 1973 não houve nenhuma estreia de peça original portuguesa e noutros anos o número de peças estreadas era reduzido [Azevedo, 1999: 204]. Além disso, este autor refere também um caso em que a peça foi autorizada, mas não se admitia a menção do nome do tradutor (Henrique Galvão) em nenhum cartaz ou programa [Azevedo, 1999: 206].

sendo mesmo surpreendente e impactante a constatação de que, se muitas das intervenções do “lápiz azul” da censura eram meramente arbitrárias, outras há que revelam uma inequívoca cultura teatral, caso das considerações sobre Brecht, interdito como é óbvio, mas reconhecido como um autor e teórico do maior relevo – e outras ainda que se fundamentam numa lógica muito importante da censura e do regime (...), a presunção do que seria “o público”, o que teria capacidade ou não para compreender, o que o poderia “ofender”, ou, por exemplo, permitindo um espectáculo mas proibindo que dele houvesse anúncios nos jornais, para precaver uma possível “afluência de público”, ou ainda indicações sobre os figurinos e o modo de exposição do corpo dos actores (...). [Seabra, 2012: 37]

Alguns das razões que motivavam a proibição de publicação ou representação de peças de teatro podem ser identificados em relatórios da censura da tradução de Ricardo Alberty (1959) e o da publicação do volume I do teatro completo de Bertold Brecht (1955), relativos a obras que foram reprovadas e sujeitas a reapreciação. Neste último relatório diz-se que as peças são «de moral condenável» e de uma «derrotista propaganda comunista», revelando-se o «autor anti-militarista, amesquinhando e ridicularizando o exército, usando um estilo subversivo e com ideias contrárias a toda a ética militar». No recurso a esta decisão (1957), o censor afirma que o autor apesar de ser «por vezes irreverente para os poderosos, que critica e castiga, com justa severidade, pelos seus abusos do poder», não há «ideologia e muito menos qualquer propaganda comunista», sendo a obra «perfeitamente aceitável». Já o volume VII desta coleção das obras completas também foi proibido em 1959 devido às suas “tendências filosóficas e de propaganda social, que são muito más, designadamente *La Décision*, de propaganda comunista sem disfarce.

A tradução de António Nogueira Pinto não é acompanhada de relatório, mas o parecer desfavorável em relação à tradução de Ricardo Alberty permite estabelecer algumas comparações. Assim, o censor considera *À Espera de Godot* uma peça “surrealista” e continua a desprestigiar tanto a tradução, como o original:

Acção: De duvidoso valor literário, aparentemente mal traduzida, sem visível finalidade moral, parece nada ter que a recomende. Frequentemente aparecem expressões obscuras que só não se suprimem porque se prefere votar pela reprovação, entendendo-se que assim se defende o público português dum

género de teatro pseudo-cultural que, em nossa opinião, não deve merecer a condescendência da Comissão.

Repercussão sobre o público: Perante um público normal é possível que seja pateada, mas se for exibida perante um escolhido público *existencialista* pode ser um sucesso.

Os censores recomendam ainda que se suprimam as expressões nas páginas 37 (*merda*), 48 (talvez *puta*, mas o texto está tão rasurado que a palavra é ilegível e só o contexto permite adivinhar. Contudo, a palavra *Merdacluse*, censurada na tradução de Nogueira Pinto, aparece sem rasura) e 67 (*peidos*). Ao contrário de Brecht, “Beckett eliminou contextos políticos e sociais específicos na sua obra” (Wilmer: 58), o que certamente contribuiu para a sua permissão em Portugal.

III.

De seguida, serão apresentados exemplos de cinco edições de *À Espera de Godot* identificadas por códigos e respectivas páginas para facilitar a leitura. Assim, WFG refere-se à edição inglesa, AAG à francesa, AEG refere-se à tradução de António Nogueira Santos de 1959, AEG² indica a versão de Ricardo Alberty e AEG³ refere-se à edição traduzida por José Maria Vieira Mendes⁷. Os dois exemplos apresentados mostram a forma subtil como o tradutor manipula o texto e as relações entre os signos da língua de partida e de chegada para veicular sentido, sendo esta seleção também uma marca da interpretação do tradutor e do seu estatuto de coautor. Além disso, todo o tradutor está sujeito a censura estrutural, decorrente do exercício de poder da sociedade sobre os discursos culturais, e que se manifesta em formas de controlo sem leis específicas⁸. Por vezes, esta forma de censura induz o tradutor a encontrar soluções que satisfaçam o público, de forma consciente ou não, numa espécie de comprometimento social. Daqui resulta outro paradoxo, visto que a auto-

⁷ Note-se que no prefácio este tradutor assume utilizar a segunda edição da Faber and Faber de 1965, que apresenta mais alterações em relação ao texto francês, o que terá motivado a escolha, edição ainda não publicada à data da primeira tradução de António Nogueira Santos.

⁸ “It is the structure of society itself, or more specifically the structure of the field in which the discourse circulates, which constitutes censorship in the form of control on discourse exercised without specific laws.” [Brownlie (2007): 205].

censura do tradutor vai influenciar as suas escolhas para que, em vez de ser banida, a obra entre e circule no sistema cultural.

Assim, durante toda a peça, António Nogueira Pinto viu-se tentado a traduzir evitando o estilo minimalista característico da peça, optando frequentemente por frases mais completas e longas do que seriam adequadas, com um certo registo coloquial popular quando tal nem está marcado no original. Estas escolhas refletem uma clara necessidade de apresentar ao público um estilo menos desconcertante do que o do texto de partida, com o seu minimalismo esvaziante e as suas repetições. Na seguinte fala de Pozzo pode verificar-se a necessidade que o tradutor em 1959 sentiu de complementar o sentido das frases originais, criando um contexto e apresentando uma linguagem mais aceitável para o público:

- [AAG: 98] En réalité il porte comme un porc. Ce n'est pas son métier.
 [WFG: 99] In reality he carries like a pig. It's not his job.
 [AEG: 34] A verdade é que como animal de carga é tão bom como um porco. Nem p'ra isso serve.
 [AEG²: 22] Na verdade ele transporta as coisas como um porco. Não é o seu ofício.
 [AEG³: 44] A verdade é que ele parece um porco a carregar. Não é a profissão dele.

A apreciação valorativa da expressão comparativa *é tão bom como* e a declaração da incompetência de Lucky (*nem p'ra isso serve*) estão ausentes nos textos de partida, que apenas referem que Lucky carrega como um porco, cuja função não é de animal de carga. O tradutor afirma textualmente o que o texto apenas permite inferir, transformando uma expressão de ambiguidade numa asserção. Por outro lado, surpreendentemente, mais adiante, a expressão *meia dúzia de pontapés no cú* aparece sem qualquer observação da censura, à semelhança de outras passagens de registo de língua mais marginal.

Mas quando Lucky pontapeia Estragon e este manifesta dor, vemos como o tradutor acrescenta sentidos às frases originais e duplica o número de palavras usados (o sublinhado salienta as inserções ausentes nos textos de partida):

- [AAG: 102] Le salaud! La vache! (*il relève son pantalon.*) Il m'a estropié!
 [WFG: 103] Oh the swine! (*He pulls up the leg of his trousers*) he's crippled me!

- [AEG: 36] Ora a grande besta! Escoceia que nem um burro! (*Levanta a calça para examinar a perna*). Que canelada! Vou ficar coxo!
- [AEG²: 23] Filho de uma grande porca! Bandido!
(Levanta a perna da calça) Deixou-me inutilizado!
- [AEG³: 45] Ai a porca! (*Sobe um pouco as calças.*) Arrancou-me a perna.

Poder-se-ão interpretar as inserções em AEG como uma estratégia de recuperação (ou de compensação) pela reiteração da forma de expressão desta personagem ao longo da peça, mas, ao mesmo tempo, há a domesticação⁹ linguística da personagem, cuja réplica exprime um registo popular perfeitamente de acordo com a tradição da língua portuguesa.

Os exemplos de pequenas e subtis traduções eufemísticas são abundantes. Na verdade, como já foi referido, a versão de Ricardo Albery foi assinalada pela censura, mas não deixa de ser curioso que o próprio Samuel Beckett tenha de certa forma atenuado certas formas de expressão na tradução de francês para inglês, como podemos verificar no exemplo que se segue.

- [AAG: 150] [Deçu] Merde alors!
- [WFG: 151] [*Disappointed*] Damnation!
- [AEG: 36] [*Desiludido*] Ora gaita!
- [AEG²: 37] [*Desiludido*] Ora merda!¹⁰
- [AEG³: 64] [*Desiludido*] Maldição!

A adequação de certas expressões a um determinado público também é regida por factores culturais, particularmente daquelas expressões que pertencem à gíria, calão ou linguagem obscena. Apesar da expressão equivalente *shit* existir, como existe *merda* em português, o seu funcionamento não é equivalente em cada uma das diferentes culturas. Acima de tudo, nem que a equivalência linguística e semântica fossem perfeitas, do ponto de vista pragmático há reações distintas dos públicos, consoante maior ou menor aceitação de palavras referentes a obscenidades e calão. Se o uso de uma língua estrangeira com valor estético é estimulado pela desautomatização, o que pode até afectar a forma como se empregam palavras consideradas tabu, na tradução

⁹ Domesticação entendida de acordo com os conceitos de *foreignizing* e de *domestication* introduzidos nos anos 90 no campo da Teoria da Tradução por Lawrence Venuti.

¹⁰ Expressão contornada a lápis azul.

para a sua língua materna Beckett pode ter sido influenciado pela familiaridade linguística, ou seja, reagindo de forma a evitar a rejeição da peça pelo público. Recorde-se que na estreia de Londres a peça foi censurada e o texto sofreu alterações desde então. Repare-se que mesmo Vieira Mendes, em 2000, opta pela solução inglesa e não segue a francesa, enquanto Nogueira Santos atenua a expressão e acultura-a numa expressão bastante comum em Portugal, *gaita*, antecedida de uma palavra com papel enfático.

Por outro lado, o estudo da autocensura revela violência camuflada. Se em certos momentos a ousadia dos tradutores conduz a opções audaciosas, outros há em que o seu pudor chega a ser quase infantil.

- [AAG: 14] ESTRAGON
 (*pointant l'index.*) Ce n'est pas une raison pour ne pas te boutonner.
 VLADIMIR
 (*Se penchant*) C'est vrai. (*Il se boutonne.*) Pas de laisser-aller dans
 les petites choses.
 ESTRAGON
 Qu'est-ce que tu veux que je te dise, tu attends toujours le dernier
 moment.
- [WFG: 15] ESTRAGON:
 (*pointing*). You might button it all the same.
 VLADIMIR:
 (*stooping*). True. (*He buttons his fly.*) Never neglect the little things
 of life.
 ESTRAGON:
 What do you expect, you always wait till the last moment.
- [AEG: 3] ESTRAGON:
 (*apontando para Vladimir*) Mas isso não é razão para não abotoares
 a braguilha.
 VLADIMIR:
 Tens razão. (*abotoa as calças*). Não nos devemos desleixar com estas
 pequenas coisas.
 ESTRAGON:
 Não me admira; esperas sempre até ao último momento, quando
 estás mesmo a rebentar.
- [AEG²: 17] ESTRAGON:
 (*apontando*) Não é razão para não te abotoares.
 VLADIMIRO:

(Inclinando-se) É verdade. *(abotoa-se)*. Não se pode ser desmazelado nestas pequenas coisas.

ESTRAGON:

Que queres. Esperas sempre pela última hora.

[AEG³: 64]

ESTRAGON:

(apontando) De qualquer maneira podias abotoar-te.

VLADIMIR:

(debruçando-se) tens razão. *(Abotoa a braguilha)*. Há que dar valor às pequenas coisas da vida.

ESTRAGON:

O que queres, estás sempre à espera do último minuto.

Esta subtileza da braguilha não seria relevante se Beckett não tivesse sido censurado na estreia em Londres por causa de um gesto, por um lado, e se Nogueira Santos, por outro, não se autocensurasse, duas páginas após esta referência, precisamente numa indicação cénica em que se refere o gesto de levar as mãos à região púbica.

[AAG: 18] *(Vladimir part d'un bon rire qu'il réprime aussitôt, en portant sa main au pubis, le visage crispé).*

[WFG: 151] *(Vladimir breaks into a hearty laugh which he immediately stifles, his hand pressed to his pubis, his face contorted.)*

[AEG: 5] *(Vladimir solta uma gargalhada espontânea, que reprime imediatamente, levando as mãos ao baixo ventre, o rosto contraído pela dor.)*

[AEG²: 4] *(Vladimiro dá uma grande gargalhada que interrompe de repente, levando a mão ao púbis¹¹, com o rosto crispado).*

[AEG³: 18] *(Vladimir solta uma grande gargalhada que reprime de imediato levando a mão ao púbis, a cara contraída).*

Não deixa de ser surpreendente que as variadas referências bíblicas que se sucedem na peça passem sem referência dos censores. Na verdade, de certa forma se pode reconhecer algum laicismo na sua atuação.

[AAG: 178-180] VLADIMIR

Mais tu ne peux pas aller pieds nus.

ESTRAGON

Jésus l'a fait.

¹¹ Palavra manuscrita no texto dactilografado.

VLADIMIR

Jésus ! Qu'est-ce que tu vas chercher là ? Tu ne vas tout de même pas te comparer à lui ?

ESTRAGON

Toute ma vie je me suis comparé à lui.

VLADIMIR

Mais là-bas il faisait chaud ! Il faisait bon.

ESTRAGON

Oui. Et on crucifiait vite.

[WFG: 179-181] VLADIMIR:

But you can't go barefoot!

ESTRAGON:

Christ did.

VLADIMIR:

Christ! What has Christ got to do with it. You're not going to compare yourself to Christ!

ESTRAGON:

All my life I've compared myself to him.

VLADIMIR:

But where he lived it was warm, it was dry!

ESTRAGON:

Yes. And they crucified quick.

[AEG: 67-68]

VLADIMIR:

Mas tu não podes ir descalço?

ESTRAGON:

Jesus foi.

VLADIMIR:

Jesus! O que tu vais buscar! Não vais querer comparar-te com ele, pois não?

ESTRAGON:

Em toda a minha vida, não tenho feito outra coisa.

VLADIMIR:

Mas lá onde ele vivia era mais quentinho. Havia calor.

ESTRAGON:

Pois era. E crucificavam depressa.

[AEG²: 37]

VLADIMIRO:

Mas não podes andar descalço.

ESTRAGON:

Jesus andou.

VLADIMIRO:

Jesus! A que propósito vem isto? Não te vais querer comparar com ele!

ESTRAGON:

Toda a vida me comparei com ele.

VLADIMIRO:

Mas lá por onde ele andou fazia calor. Fazia bom tempo!

ESTRAGON:

Sim. E crucificavam depressa as pessoas.

[AEG³: 64]

VLADIMIR:

Mas não podes andar descalço.

ESTRAGON:

Cristo andou.

VLADIMIR:

Cristo! O que é que Cristo tem a ver com isto? Não estás a pensar em comparar-te a Cristo!

ESTRAGON:

Passei toda a minha vida a comparar-me com ele.

VLADIMIR:

Mas lá por onde ele andou fazia calor, era seco.

ESTRAGON:

Pois. E eram rápidos a crucificar.

IV.

Os exemplos mostram diferenças mais ou menos subtis nas versões de *À espera de Godot*. Na verdade, a instabilidade do texto de partida, com várias versões em língua inglesa, algumas censuradas, bem como em francês, e constantes revisões feitas pelo autor, geralmente motivadas por uma encenação, dificultam bastante o estudo desta obra. Além disso, a situação social, política e económica motivavam a autocensura tácita do tradutor para que as obras conseguissem autorização dos órgãos de censura. Porém, devido à instabilidade do texto de partida, é quase impossível dizer com certeza onde se encontra a manipulação atenuante do tradutor, apesar de Jorge de Sena, por exemplo, ter caracterizado a peça como refrescante e louvado as liberdades que foram admitidas.

Referências bibliográficas

Primárias

BECKETT, Samuel – *En attendant Godot, Waiting for Godot, tragicomedy in two acts, bilingual edition translated from the original French text by the author*. New York: Grove Press, (1952/54), 1982.

BECKETT, Samuel; ALBERTY, Ricardo (tradutor) – *À espera de Godot*. Texto policopiado a partir do original do Arquivo Nacional da Torre do Tombo com o código de referência PT/TT/SNI-DGE/1/5674, 1958.

BECKETT, Samuel; PINTO, António Nogueira (tradutor) – *À espera de Godot*. Texto policopiado a partir do original do Arquivo Nacional da Torre do Tombo com o código de referência PT/TT/SNI-DGE/1/5800, 1959.

BECKETT, Samuel; VIEIRA MENDES, José Maria (tradutor) – *À espera de Godot*. Lisboa: Cotovia, 2000.

Secundárias

AZEVEDO, Cândido de – *A censura de Salazar e Marcelo Caetano: imprensa, teatro, televisão, radiodifusão, livro*. Lisboa: Caminho, 1999.

BASSNETT, Susan – Translating for the Theatre: The Case Against Performability. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n.º 1, 1991, p. 99-111.

BILLIANI, Francesca (ed.) – *Modes of censorship and translation: national contexts and diverse media*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2007.

BIGUENET, John & SCHULTE, Rainer (ed.) – *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. The University of Chicago Press, 1992.

BROWNLIE, Siobhan – “Examining Self-Censorship: Zola’s *Nana* in English Translation”, in *Modes of censorship and translation: national contexts and diverse media*. Francesca Billiani (ed.). Manchester: St. Jerome Publishing, 2007.

CANT, Sarah E.; “In Search of “Lessness”: Translation and Minimalism in Beckett’s Theatre”; *Forum for Modern Language Studies*, vol.35 no.2; 1999; pp. 138-157.

CARVALHO, Paulo Eduardo & CARVALHO HOMEM, Rui (ed.) – *Plural Beckett Pluriel*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008.

CHUILLEANÁIN, E. N.; CUILLEANÁIN, C. Ó. & PARRIS, D. (Ed.) – *Translation and Censorship: Patterns of Communication and Interference*. Dublin: Four Courts Press, 2009.

- ELAM, Keir – *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen, 1980.
- FADDA, Sebastiana – *O Teatro do Absurdo em Portugal*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.
- FREI, Charlotte – *Tradução e recepção literárias: o projecto do tradutor*. Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2002.
- FRIEDMAN, Alan W.; ROSSMAN, Charles; SHERZER, Dina – *Beckett Translating / Translating Beckett*. Pennsylvania State University Press, 1987.
- GOMBÁR, Zsófia – “Dictatorial Regimes and the Reception of English-Language Authors in Hungary and Portugal”, in *Censorship across Borders: The Reception of English Literature in Twentieth-Century Europe*. Edited by Catherine O’Leary and Alberto Lázaro. Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- GONTARSKI, S. E. – Revising Himself: Performance as Text in Samuel Beckett’s Theatre. *Journal of Modern Literature*. Volume 22, Number 1; Fall 1998; p. 131-155.
- HALL, Peter – Godot almighty. *The Guardian online*, 24th August 2005 (<http://www.guardian.co.uk/stage/2005/aug/24/theatre.beckettat100>, acedido a 13 de maio de 2012).
- KEATING, Maria Eduardo; MACEDO, Ana Gabriela (org.) – *Censura e Inter/dito – Censorship and inter/diction / IX Colóquio de Outono*. Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2008.
- LADOUCEUR, Louise – Normes, fonctions et traduction théâtrale. *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal*. Vol. 40, n.º 1, 1995, p. 31-38.
- MATEO, Marta – Successful strategies in drama translation: Yasmina Reza’s “Art”. *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal*. Vol. 51, n.º 1, 2006, p. 175--183.
- NORD, Christiane; *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, (1997), Manchester: St. Jerome Publishing, 2007
- PAVIS, Patrice – *Theatre at the crossroads of culture*. London: Routledge, 1992.
- REBELLO, Luiz Francisco – *Imagens do teatro contemporâneo*. Lisboa: Ática, 1961.
- REGATTIN, Fabio – Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique. *L’Annuaire théâtral: revue québécoise d’études théâtrales*. N.º 36, 2004, p. 156-171.

RODRIGUES, Graça Almeida – *Breve História da Censura Literária em Portugal*. Ministério da Educação e Ciência; Biblioteca Breve / Volume 54, 1980.

ROSA, Armando do Nascimento – *Falar no deserto: estética e psicologia em Samuel Beckett (teatro, 1958-61)*. Lisboa: Cosmos, 2000.

SCOLNICOV, Hanna; HOLLAND, Peter (ed.) – *The play out of context: transferring plays from culture to culture*. Cambridge University Press, 1989.

SEABRA, Augusto M. – Reflexões teatrais (Bis). *Público*. Lisboa, 08 de junho de 2012.

SENA, Jorge de – “*À Espera de Godot* de Samuel Beckett”. In *Do Teatro em Portugal*. Lisboa: Edições 70, 1989.

SERUYA, Teresa (org.) – *Estudos de tradução em Portugal: novos contributos para a história da literatura portuguesa*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2001.

UPTON, Carole-Anne (ed.); *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000.

WILMER, S. E. – “Plural Meanings in Beckett”. In CARVALHO, Paulo Eduardo; HOMEM, Rui Carvalho (eds.) – *Plural Beckett: centenary essays*. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2008.

WOODS, Michelle – *Censoring Translation Censorship, Theatre, and the Politics of Translation*. New York: Continuum, 2012.

ZEIFMAN, Hersh – The Alterable Whey of Words: The Texts of *Waiting for Godot*. *Educational Theatre Journal*. Vol. 29, n.º 1, Baltimore, John Hopkins University Press, March 1977, p. 77 - 84.

ZUBER-SKERRITT, Ortrun – Towards a Typology of Literary Translation: Drama Translation Science. *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 33, n.º 4, 1988, p. 485-490.

_____ (ed.) – *The Languages of theatre: problems in the translation and transposition of drama*. Oxford, New York: Pergamon Press, 1980.

_____ – *Page to stage: theatre as translation*. Amsterdam: Rodopi, 1984.

Zurbach, Christine – Problematizar teatro e tradução nos Estudos Teatrais. *Cadernos de Literatura Comparada*. 12/13, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, p. 17-36.

Les intégristes et le théâtre (France, octobre-décembre 2011) :

un conflit d'acceptabilité

Jean-Pierre Cavallé

Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris

Il sera question ici de théâtre et de censure, mais la présente analyse ne s'inscrit pas dans le cadre d'une réflexion sur le théâtre, ni sur la censure proprement dite. Pour le séminaire de recherche que j'anime à l'EHESS, j'étais en effet à la recherche d'un cas concret et contemporain pour étudier en quelque sorte *in vivo* les déplacements incessants, continus des limites entre l'acceptable et l'inacceptable, le tolérable et l'intolérable. Je choisis donc, sans véritablement choisir, le premier cas d'actualité, abondamment relayé par la presse et les médias, qui se présenta en France dans les derniers mois de l'année 2011.

Je travaille généralement sur la première époque moderne, mais il me fallait un cas contemporain, sur lequel la documentation afflue et où il est possible d'y aller voir, d'enquêter en personne et au vif du sujet, pour ensuite utiliser éventuellement ces analyses et ces observations de manière analogique et comparative, afin de conduire l'étude de cas de transgression des normes et de censure aux siècles dont je suis plus familier. La présente étude présente sans doute des éléments de réflexions susceptibles de s'appliquer à des scandales suscités par des représentations théâtrales dans l'Europe de la première ou d'ailleurs de la pleine modernité, mais tel n'était pas mon premier objectif. Il s'agissait d'abord de tester la validité d'un outil d'analyse

emprunté à la linguistique et à la sociolinguistique : le concept d'acceptabilité, par lequel je cherche à produire une description des phénomènes de déviance, de transgression, de censure et d'autocensure, en évitant tout recours à une explication par l'invocation d'un état donné des mentalités, comme on le fait usuellement à travers des concepts comme ceux de pensable, de croyable, de dicible, de représentable, etc. qui me paraissent empêcher une description et une interprétation correctes des phénomènes étudiés.

Voici le cas, brièvement présenté : en France, à la fin de l'année dernière, des groupes de catholiques, qualifiés par les médias tantôt d'« intégristes », tantôt de « fondamentalistes » et tantôt de « traditionnalistes »¹ ont multiplié les actions et les manifestations contre deux pièces de théâtre contemporaines à l'occasion de leurs représentation à Paris et en plusieurs autres villes (Lille, Rennes, Toulouse) : *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, de l'italien Romeo Castellucci et *Golgota Picnic* de l'argentin Rodrigo García. Ces deux pièces, programmées à peu de temps l'une de l'autre, furent dénoncées par ces groupes, de la manière la plus véhémement. Pour la première citée, les militants allèrent jusqu'à envahir le théâtre, monter sur scène², verser de l'huile de vidange sur les spectateurs³, jeter des boules puantes dans le théâtre⁴, bagarrer avec les force de l'ordre aux abords du théâtre⁵, etc. Toutes ces actions de protestation et d'appel à la censure, au motif que ces pièces seraient blasphématoires, sacrilèges et surtout qu'elles constitueraient une intolérable agression contre les croyants. Les activistes, en particulier, ont avancé les termes de christianophobie et de cathophobie, pour dénoncer la discrimination, la haine, voire la persécution dont les chrétiens et les catholiques feraient l'objet dans ces spectacles. Parallèlement, l'une des organisations spécialisées dans ce type d'actions, l'Agrif – Alliance générale contre le racisme et pour le respect de l'identité Française – a lancé des actions en justice pour

¹ Cette question de la dénomination des groupes, dans tout conflit social est primordiale, et d'abord la distinction entre dénomination péjorative et autodésignation. Voir mon étude « Catégories historiographiques et désignations polémiques » à paraître en 2012 dans le volume collectif publié aux éditions de l'EHESS, *Critiquer*.

² Jeudi 20, samedi 22 octobre et dimanche 23 octobre 2011.

³ Vendredi 21 octobre 2011.

⁴ Jeudi 20 octobre, Mercredi 26 octobre 2011.

⁵ Le mardi 25 octobre 2011.

obtenir la déprogrammation et l'interdiction des deux pièces, mais elle a été à chaque fois déboutée⁶.

Il est à noter que les deux pièces avaient déjà été données, en France (pour la pièce de Castellucci, en Avignon l'été 2011) et en d'autres pays catholiques (Italie et Pologne pour la pièce de Castellucci – la pièce a été créée en Italie ; Espagne pour la pièce de Rodrigo García), sans susciter de réactions hostiles organisées et publicisées. Ainsi, des spectacles jusque là jugés acceptables, ou du moins de fait acceptés, c'est-à-dire que personne n'avait jusque là déclaré leur illégitimité dans l'espace public, se sont retrouvés tout à coup dénoncés publiquement, par la parole et par les actes, comme proprement inacceptables.

Il faut évidemment distinguer ces manifestations publiques d'inacceptabilité des jugements esthétiques et des critiques formulées contre ces pièces, parfois extrêmement négatives, mais qui ne remettent nullement en cause l'acceptabilité de l'œuvre et n'appellent nullement à sa suppression ou à sa censure.

Mais ces actes publics d'affirmation du caractère inacceptable et intolérable des pièces en question, en particulier ceux qui visent à interrompre le spectacle ou à l'empêcher, ont eux-mêmes été publiquement jugés inacceptables par un grand nombre d'acteurs : des personnalités politiques (entre autres le ministre de la Culture Frédéric Mitterrand), des représentants des institutions, le public des spectacles et des organisations (Libre pensée, Parti de gauche, Parti communiste, NPA, le syndicat Sud, Fédération Anarchiste, etc.) qui ont organisé des contre-manifestations, tentant de renverser la relation de mise en accusation contre les accusateurs eux-mêmes, selon le schéma décrit par la sociologie des scandales en terme « d'affaire » (dont le prototype est le J'accuse de Zola transformant le scandale Dreyfus en *affaire* Dreyfus⁷). Je disposais ainsi, avec ce cas, de ce que j'appellerai un conflit d'acceptabilité⁸,

⁶ *La Croix*, 19.10.2011 (http://www.la-croix.com/Religion/Urbi-Orbi/France/L-Agrif-deboutee-de-son-action-en-refere-contre-une-piece-de-theatre-_NP_-2011-10-19-725024).

⁷ Voir surtout, l'ouvrage collectif dirigé par Nicolas Offenstadt et Stéphane Van Dame, *Affaires, scandales et grandes causes : de Socrate à Pinochet*. Paris : Stock, 2007.

⁸ Ce conflit apparaît littéralement par l'usage même du terme « inacceptable » par les uns et les autres. Soit d'un côté, ceux qui dénoncent les actes et desseins « inacceptables » des intégristes : « Quoi que l'on pense de l'œuvre de Romeo Castellucci, un tel coup de

où des actions signifiantes, discursives ou non, s'opposent et ne cessent de se transformer et d'évoluer dans et par le conflit, qui n'est jamais qu'une forme particulière d'interaction. L'enjeu de chacun des partis (il peut y en avoir bien sûr plus de deux) est de convaincre par les mots et par les actes non pas tant l'adversaire que le public, c'est-à-dire de modifier l'état de l'opinion publique et d'abord, avant même de convaincre le public, de rester ou de se rendre acceptable à ses yeux (de ce point de vue on peut parler d'une structure théâtrale, dramatique, du conflit d'acceptabilité), mais aussi et en même temps d'agir et de manœuvrer efficacement afin d'être acceptés, voire secondés par la puissance publique, par exemple à travers une réaffirmation ou une transformation du droit ou simplement par des modifications dans l'application de la loi (vers plus de rigueur ou de laxisme, ou changements de jurisprudence). Dans ce processus, tous les protagonistes sont bien sûr en interaction constante et l'on peut observer, en tout conflit d'acceptabilité, que les partis (ou parties) en présence sont amenés à réajuster en permanence leurs discours et leurs actes en fonction des discours et des actes de l'adversaire.

Telle est la dynamique proprement politique des conflits d'acceptabilité qui entraîne nécessairement un déplacement des limites de l'acceptable et de l'inacceptable, car le public – à la fois l'opinion, ou disons le discours dominant, et la puissance publique, qu'il ne faut jamais confondre – ne cesse d'évoluer et de se réajuster à travers des conflits sociaux et culturels qui ne lui sont jamais extérieurs (car, dans le théâtre du monde, il n'y a que des acteurs), des conflits qui le touchent et le concernent intimement, profondément, radicalement, même s'ils semblent opposer des groupes sociaux margi-

force [des intégristes] est *inacceptable* » Jack Dion, *Marianne* (<http://www.marianne.net/Le-theatre-de-la-Ville-pris-en-otage-par-les-fous-de-Dieu_a211891.html>); « Une tentative de censure *inacceptable* menaçant directement la liberté d'expression », Joëlle Gayot, *France culture* (<<http://www.franceculture.fr/emission-changement-de-decor-romeo-castellucci-emmanuel-demarcy-mota-2011-10-30>>). De l'autre côté, par contre : « Réagir face à l'*inacceptable* » (<<http://www.nd-chretiente.com/dotclear/index.php?post/2011/11/09/R%C3%A9agir-face-%C3%A0-l-inacceptable>>) titre pour introduire l'article de Rémi Fontaine paru dans *Présent* (9.11.2011) : « Spectacles blasphématoires » ; « De nombreux citoyens non chrétiens partagent notre colère. Si vous êtes de cet avis, ne demeurez pas impassibles. Interpellez vos élus. Dites leur que l'*inacceptable* est indigne d'une démocratie », Bernard Potvin porte-parole de la Conférence des évêques de France.

naux et négligeables (comme le sont aux yeux de certains, dans la société française d'aujourd'hui les catholiques intégristes et les amateurs d'art contemporain, ou les militants catholiques d'extrême droite et ceux des ligues de libre pensée ou des groupes anarchistes), et auquel il ne peut que réagir, du fait même de la publicité du conflit. C'est ainsi qu'à tout moment des paroles et des actes précédemment jugés inacceptables deviennent acceptables et sont de fait acceptés et vice-versa.

Je présenterai rapidement les deux pièces en insistant surtout sur ce qui a été dénoncé comme inacceptable par les groupes intégristes. Je dirai ensuite deux mots de ces groupes et des stratégies qu'ils déploient pour rendre acceptable leur dénonciation des pièces, car ces stratégies posent la question du double langage en politique. Je ne pourrais hélas qu'évoquer en passant les réactions des metteurs en scène, des institutions et des ennemis politiques déclarés de ces groupes de droite, voire d'extrême droite.

La première à avoir été contestée, lors de sa performance au Théâtre de la Ville à Paris, fut *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, qui avait déjà été donnée sans encombre en Avignon l'été précédent. Elle semble a priori n'avoir rien de « blasphématoire », puisqu'elle exploite explicitement la tradition théologique et mystique du visage rédempteur du Christ⁹. Romeo Castellucci a en effet choisi de projeter sur une immense toile, à l'arrière de la scène, mais au centre du dispositif scénique, la face du Christ *Salvator mundi*¹⁰ peint par Antonello da Messina, de sorte que tout le spectacle se déroule sous le regard du Christ qui scrute les acteurs et les spectateurs. Ce spectacle est celui de la confrontation la plus brutale avec la maladie et la déchéance physique, dans un décor blanc aseptisé, un appartement qui fait penser à une chambre de clinique de luxe. Il s'agit précisément d'un vieillard qui ne cesse de se vider de ses excréments, assisté par son fils, en tenue de cadre d'entreprise prêt à se rendre à son travail, qui le nettoie jusqu'à ce qu'il atteigne le comble de l'exaspération. Mais surtout – je dis surtout parce que c'est ce que les intégristes ont mis en avant – l'image du Christ, à la fin de la

⁹ Il s'agit de la tradition iconique de l'exhibition de la face du Christ, c'est-à-dire de la « personne » du Christ qui unit ses deux natures humaine et divine.

¹⁰ Mais *Salvator mundi* est aussi le nom d'une clinique privée de Rome et il est évident que Castellucci y a pensé. Il se pourrait même que cette double signification soit proprement matricielle pour la conception de ce spectacle.

pièce, est elle-même tâchée d'encre (d'excréments ont prétendu les intégristes, mais ce n'était pas le cas¹¹) et détériorée. Les intégristes ont d'ailleurs, à ce sujet, dénoncé une scène qui n'était plus présente au théâtre de la ville : des enfants lançaient des grenades en plastique sur l'image, en silence, et sans d'ailleurs l'abîmer d'aucune façon¹². Cette scène, à Paris¹³, a été remplacée par un mouvement des deux acteurs, le père et le fils, qui passent derrière la toile, et l'on voit alors la toile recouverte d'encre de Chine et déchirée en même temps qu'apparaît l'énoncé biblique, en anglais, « You are my shepherd », au centre de laquelle surgit une négation hésitante et moins lumineuse « you are *not* my shepherd ». Il est intéressant de signaler qu'un site d'extrême droite, Orages d'acier, a récupéré et manipulé cette image (emprunté donc au spectacle de Castellucci) à des fins propagandistes.

¹¹ « ... il est complètement faux qu'on salisse le visage du Christ avec les excréments dans le spectacle. Ceux qui ont assisté à la représentation ont pu voir la coulée finale d'un voile d'encre noir, descendant sur le tableau tel un suaire nocturne », Romeo Castellucci, « Adresse aux agresseurs », 22 octobre 2011 (on le trouve en ligne sur divers sites (par exemple, sur le blog d'Armelle Héliot: <<http://blog.lefigaro.fr/theatre/2011/10/romeo-castellucci-adresse-aux.html>>).

¹² Voir l'article de Fabienne Darge décrivant la fin de la pièce en Avignon : « (...) Arrivent un, deux, puis une dizaine d'enfants – il y a des enfants dans quasiment tous les spectacles, dans ce Festival d'Avignon. Ils sortent de leurs cartables des petits jouets qui imitent les grenades, et bombardent le tableau à qui mieux mieux, sans que sa surface en soit altérée. Le visage du Christ d'Antonello de Messine reste impénétrable, inatteignable. C'est sous la surface, derrière la toile, qu'il va se passer quelque chose, en une série d'images fascinantes. Castellucci, en grand plasticien qu'il est, attaque le visage de l'intérieur. Il est d'abord trituré, déformé comme par des mains et des pieds qui pousseraient la fine peau de surface. Puis on dirait qu'un grand couteau l'entaille, et de grandes coulures brun-rouge, évoquant plus les matières fécales de la scène précédente que le sang, se répandent sur lui, avant qu'un voile noir ne recouvre le portrait du fils de Dieu. La toile est finalement déchirée, et découvre un grand panneau noir. Dessus, on croit d'abord lire, en grandes lettres découpées : « You are my shepherd » (« Tu es mon berger »). Avant de se rendre compte que la phrase entière est, en fait : « You are not my shepherd » (« Tu n'es pas mon berger »). » *Le Monde* (22 juillet 2011). Voir aussi l'article d'Armelle Héliot dans le *Figaro Magazine* (31 octobre 2011, <<http://www.lefigaro.fr/theatre/2011/10/30/03003-20111030ARTFIG00226-romeo-castellucci-la-piece-qui-fait-scandale.php>>), qui compare les deux versions.

¹³ Mais elle est réparée à Rennes, le 10 novembre 2011. Voir art. de l'Observatoire de la censure (<<http://www.lefigaro.fr/theatre/2011/10/30/03003-20111030ARTFIG00226-romeo-castellucci-la-piece-qui-fait-scandale.php>>).

Selon toute apparence, et même sans les précisions du metteur en scène, la pièce ne veut pas être un hymne à l'athéisme, ni certainement un geste blasphématoire. Le spectacle travaille bien sur les limites de l'acceptable, mais plutôt dans la mise en scène de l'incontinence, de la défécation, de la déchéance, et de la capacité à la supporter, c'est-à-dire à supporter l'insupportable dans la relation au corps de l'autre¹⁴. C'est d'ailleurs cet aspect particulièrement dérangeant et pénible de la pièce (le metteur en scène avait même diffusé des odeurs d'excrément dans la salle), et non son contenu prétendument blasphématoire, qui avait choqué certains spectateurs en Avignon, lors de la création du spectacle.

En réaction aux attaques dont il fait l'objet, Castellucci met en avant le caractère éminemment chrétien de la pièce, la présentant, lors d'une émission de radio de France Culture, comme une « prière ». Il adopte d'ailleurs lui-même une position christique dans un communiqué qu'il a publié contre ses détracteurs, intitulée « Adresse aux agresseurs » : « Je leur pardonne car ils ne savent pas ce qu'ils font. Ils n'ont jamais vu le spectacle ; ils ne savent pas qu'il est spirituel et *christique* ; c'est-à-dire porteur de l'image du Christ. [...] Ces personnes sont dépourvues de la foi catholique même sur le plan doctrinal et dogmatique ; ils croient à tort défendre les symboles d'une identité perdue, en brandissant menace et violence ». On peut observer que Castellucci réadapte bien sûr son discours en fonction des attaques dont il est l'objet, afin de conserver son acceptabilité menacée : il le fait à la fois sur le terrain de la religion (en disant à substance que sa pièce est plus chrétienne que ses détracteurs et en adoptant la posture du Christ de la Passion, Luc 23, 33-34) et de l'art, redéfini comme une sorte de refuge de la spiritualité.

Golgota picnic est une pièce bien différente. On pourrait même dire que les deux pièces n'ont de relations que parce que les manifestants intégristes les ont associées dans leur condamnation.

Le spectacle est en deux parties : la pièce proprement dite avec un texte décapant et provoquant et une mise en scène très spectaculaire, avec une

¹⁴ Dominique Greiner, après avoir assisté à la présentation de la pièce au festival d'Avignon avait présenté la pièce comme « mettant en scène un fils aimant qui nettoie avec patience son père incontinent, sous le regard du Christ. Elle amène le spectateur à se demander jusqu'où peut aller sa propre sollicitude à l'égard d'un proche qui ne contrôle plus son corps et dont l'humanité apparaît défigurée », *La Croix*, 21 octobre 2011.

grande implication physique de cinq acteurs et l'usage important de la vidéo et du son, puis une seconde partie consistant en une interprétation intégrale d'une œuvre de Haydn *Les Sept Dernières Paroles du Christ sur la croix* par le pianiste Marino Formenti, nu sur scène. Le texte de la pièce est une sorte de monologue proféré par les acteurs¹⁵. C'est un texte que, pour ma part, j'ai trouvé remarquable, extrêmement grinçant, d'une ironie cinglante, qui présente une vision apocalyptique de la société d'hyper consommation et en même temps accomplit une sorte de déconstruction sarcastique de la figure du Christ, c'est-à-dire surtout de l'imaginaire et des images du Christ et du christianisme, insistant sur leur violence et leur cruauté¹⁶. Trois acteurs, à un certain moment, adoptent des poses évoquant la crucifixion sur une scène jonchée de milliers de hamburgers. En outre, des billets de banque sont fourrés dans la plaie du côté du Christ, lequel est d'ailleurs joué par une actrice. Ce sont surtout ces images qui ont été retenues pour dénoncer la pièce comme blasphématoire et « cathophobe », ainsi que certaines désignations injurieuses du Christ dans le texte (« *el puto diablo* »¹⁷, et sa qualification de « terroriste »).

¹⁵ Rodrigo García est défini par Bruno Tackels comme « un écrivain de Plateau », expression visant à qualifier une écriture conçue pour la scène, pour la déclamation par des acteurs (*Rodrigo García : Écrivains de plateau IV*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2007). Le texte de la pièce est disponible au moins en espagnol et en français. Pour l'édition française : Rodrigo García – *Golgotha picnic*. Traduction de Ch. Vasserot. Paris : Les Solitaires Intempestifs, 2011.

¹⁶ « J'ai pensé que je pouvais commencer à travailler sur le Christ, mais ce fut très lourd et compliqué. Alors, finalement, la pièce commence par une introduction assez longue qui parle avec une certaine distance et un point de vue critique non pas du Christ, mais de son utilisation par l'Église et les systèmes sociaux. Ensuite j'aborde, évidemment, des sujets personnels ». Entretien avec Rodrigo García réalisé par le CDN de Madrid.

¹⁷ Soit par exemple cette citation relevée dans un article de Eric de Rus, « Golgota Picnic, ou la triste faillite du sens » (<<http://www.paris.catholique.fr/Golgota-picnic-ou-la-triste.html#nh5>>) publiée sur le site tout à fait orthodoxe de L'Église catholique à Paris : « Il voulut la destruction pour les hommes qui ne pensaient pas comme lui [...]. Il possédait cette faculté quasi divine de faire souffrir, de faire le mal [...]. Il déclara à propos de lui-même qu'il était un agneau. Mais c'était un foutu démon. » *Golgota picnic*, éd. cité, p. 22.. Cet article lui-même, clairement, appelle à la censure de l'œuvre au prétexte, ridicule d'un point de vue juridique, de la diffamation de la personne du Christ : « L'exercice de la liberté d'expression, droit fondamental de notre démocratie, permet-il de bafouer en toute impunité l'honneur de ses membres – en l'occurrence les chrétiens – en portant atteinte

Il y a bien d'autres choses dans ce spectacle foisonnant, notamment une très belle évocation de la chute de l'ange par un vol libre de parachutiste.

Mais surtout, la deuxième partie, si l'on adopte les grilles de lecture de la spiritualité chrétienne, rachète la première, car le concert, d'une durée importante, n'est nullement parodique. Si le pianiste est nu on pense plutôt au dépouillement spirituel, à la nudité de l'âme délivrée du monde, comme la musique est délivrée de l'image. Les sept dernières paroles du Christ, qui sont affichées pour introduire chacun des mouvements de la pièce de Haydn, ne peuvent que susciter une évocation directe, non parodique de la passion. Il est bien difficile de ne pas supposer, même si García ne s'est pas prononcé à ce sujet que, par-delà le spectacle de la barbarie chrétienne et de l'hyperconsommation, la régénération et le salut sont possibles...

Du moins est-ce la lecture que j'ai eu la tentation d'en faire comme spectateur, car García s'est montré très avare de réactions. Mais le pianiste Marino Formenti, mieux placé que moi pour appréhender l'ensemble du dispositif tel que l'auteur l'a élaboré, va plus loin encore et voit, dans la pièce de García « tout à fait autre chose qu'un spectacle blasphématoire » ; « J'y vois, dit-il, une déclaration d'amour passionnée au Christ, par un homme qui n'est pas croyant au sens dogmatique. Cela peut être perturbant pour certains catholiques que la figure du Christ soit réinterprétée avec une telle liberté, mais la provocation n'est aucunement le but premier ! »¹⁸. Finalement, cette interprétation n'est pas sans rappeler les déclarations de Castellucci pour sa propre pièce.

Qu'il s'agisse ou non de malentendus partiels ou complets (j'exclus pour ma part cette dernière option), il me semble évident, en tout cas, que le scandale, pour les deux spectacles, est associé essentiellement au statut de l'image sacrée et à son traitement, plus qu'au blasphème par la parole. C'est la vieille question de l'iconodoulie et de l'iconoclasme, de la vénération des images sacrées et du sacrilège par leur destruction ou avilissement, qui continue à

par une piètre réduction à ce patrimoine culturel de l'humanité qu'est le christianisme avec, en son centre, la personne du Christ ici clairement diffamée ? ».

¹⁸ Propos recueillis par Martin Kaltenecker, dans *Dossier de Presse Rodrigo Garcia*, Festival d'Automne à Paris 40^e édition, 2011, p. 7.

travailler la culture catholique¹⁹. Cette question est bien présente dans les deux spectacles, qui jouent avec l'iconoclasme. Cela ne veut pas dire qu'ils *sont* iconoclastes au sens propre, mais l'iconoclastie et le sacrilège sont bien évoqués, indubitablement, au moins au titre de mention.

En aucun cas, on ne peut dire qu'il s'agisse là d'une pure projection, d'un pur produit du délire des intégristes, même si ces pièces, au fond, même celle de García, restent peut-être (c'est une lecture tentante) foncièrement chrétiennes, par la présence centrale du vieux motif de la régénération et de la rédemption. Et l'on ne peut invoquer me semble-t-il non plus l'irréductibilité entre la création artistique et le discours politico religieux, comme le fait Castellucci en se contredisant d'ailleurs, car il ne manque pas de faire état – peut-être à juste titre – de la jalousie des intégristes qui doivent constater que la spiritualité s'est aujourd'hui réfugiée dans l'art²⁰. Le fait est que ce n'est pas au théâtre comme tel que s'en prennent les intégristes, ou à tout autre forme d'expression artistique (de ce point de vue la querelle du théâtre du XVII^e siècle, qui mettait en cause le théâtre en tant que tel, ou la critique religieuse

¹⁹ Voir par exemple, la très révélatrice déclaration de François Boespflug, Dominicain, professeur d'histoire des religions à la faculté de théologie catholique de l'université de Strasbourg, qui répond à la question du Figaro : « Selon vous, la pièce de Romeo Castellucci est-elle « christianophobe » ? », par ces mots : « Apparemment, oui. Dans la mesure où elle s'en prend, explicitement, lourdement, péniblement, à l'une des figures majeures en lesquelles se synthétise le message chrétien, le visage du Christ. Selon tous ceux qui ont vu la pièce, c'est à ce point pénible que l'on peut comprendre les réactions de croyants. (...) Notre époque, surtout depuis quelques décennies, est passée championne dans l'art de défigurer les icônes majeures du christianisme. Mais c'est dans la vocation du christianisme d'endurer cela intelligemment. Le malheur, actuellement, est que les chrétiens sont profondément désarmés, moralement et intellectuellement. »

²⁰ *Entretien avec Fabienne Darge (Le Monde, 26-10)*, Romeo Castellucci déclare que « Nulle part nous n'avons eu à faire face à ces intimidations, à ces tentatives de censure (...) On m'accuse plutôt d'être trop chrétien ! Ce qui se passe à Paris est une première, inquiétante pour un pays comme la France. (...) Je fais un théâtre du questionnement, de l'inquiétude, qui joue sur l'ambiguïté (...) L'art repose entièrement sur cette condition de poser des problèmes, sinon il est purement décoratif. Dans notre monde, nous sommes gavés d'informations, mais quelles sont les informations justes dont nous avons besoin pour continuer à vivre ? Aujourd'hui, la religion a perdu sa capacité de poser des questions, et l'art a pris sa place. Je crois que ces extrémistes sont jaloux de cette spiritualité profonde qui s'est réfugiée dans l'art. »

du cinéma sont bien finies), mais à des pièces particulières pour leur contenu prétendument offensant à l'égard du Dieu chrétien et de ses fidèles.

Tout cela est important, parce qu'il fait apparaître que dans ce cas – mais il en va souvent ainsi –, le jugement d'inacceptabilité s'établit dans le cadre d'une culture commune partagée et même suppose ce partage. Cela ne veut bien sûr pas dire que les protagonistes soient foncièrement d'accord entre eux, et que leur conflit relèverait du malentendu quoique, dans le cas de Castellucci, on peut avoir l'impression que, sur l'essentiel – la théologie chrétienne –, le metteur en scène est somme toute d'accord avec ses détracteurs. Pourtant, dans les attaques contre les pièces, il me semble que l'on ne peut pas non plus invoquer un simple malentendu : elle révèle au contraire, à mon sens, de clivages culturels et idéologiques extrêmement profonds, même si l'on peut aller jusqu'à reconnaître qu'ils sont internes à la culture, voire même à la religiosité chrétiennes.

Je ne peux pas détailler, comme il le faudrait, la chronologie des manifestations contre les pièces et les modalités d'actions adoptées. On ne peut d'abord que souligner leur caractère lui-même théâtral. D'abord parce que l'invasion de la scène avant ou pendant la représentation, au théâtre de la Ville à Paris, était forcément une action théâtrale, destinée aux spectateurs et à la presse, avec cris, bousculades, agenouillements, prières²¹ et déploiement de banderoles. Mais aussi parce que les manifestations de rue, qui ont rassemblé parfois plusieurs milliers de personnes, étaient elles-mêmes fortement théâtralisées : bannières, images saintes, crucifix, capes à l'effigie du Christ Roi, drapeaux vendéens, religieux en habits de cérémonies... Il s'agit d'une théâtralisation proprement politique des cérémonies processionnelles, qui s'inscrit dans une très longue tradition remontant jusqu'aux manifestations de la Ligue à Paris au XVI^e siècle. Des manifestations hautes en couleurs auprès desquelles, comme l'ont remarqué des observateurs, les contre-manifestations laïques ont paru bien ternes.

Qui sont les manifestants ? Il s'agit de tout une nébuleuse de groupes d'extrême-droite catholiques : AGRIF, Renouveau, Action française, Renaissance catholique et surtout l'Institut Civitas, qui semble avoir joué un rôle clé dans l'organisation des protestations et manifestations.

²¹ Notamment, le jeudi 20 octobre 2011.

Civitas est un groupe de laïcs catholiques, issu de la Cité Catholique fondée par Jean Ousset et lié à la Fraternité Saint-Pie X créée dans les années 70 par Monseigneur Lefebvre²². Le mouvement défend des idées anti-laïcistes, antirépublicaines, se déclare en faveur d'une monarchie étroitement subordonnée à la religion catholique. Ce mouvement se donne pour but « la restauration de la royauté sociale de Notre Seigneur Jésus-Christ ». Il s'agit d'une référence à la notion théocratique du Christ roi, c'est-à-dire de l'affirmation de la souveraineté spirituelle et temporelle du Christ²³. L'adjectif « social » renvoie à la royauté du Christ conçue comme « doctrine sociale » de l'Église, promue par Pie XI dans l'encyclique *Quadragesimo anno* de 1931. Il s'agissait – et il s'agit toujours – d'opposer le catholicisme social du Christ Roi à « l'athéisme » social du laïcisme, c'est-à-dire à la fois au libéralisme et au socialisme²⁴. Soit, pour le dire avec Alain Escada, secrétaire général de Civitas : « Il n'y a rien à attendre de la politique si celle-ci n'est pas soumise à Dieu »²⁵. On trouve, sur les sites de Civitas des textes qui rendent compte de cette position idéologique, avec entre autres choses, la promotion de la notion d'« intolérance doctrinale » défendue au XIX^e siècle par le Cardinal Pie : « L'Église nous commande d'être intolérants, exclusifs en matière de doctrine ; cela signifie professer l'intolérance doctrinale et en être fiers »²⁶.

Évidemment, se pose nécessairement la question de l'acceptabilité de ces discours et de ce projet politique, aujourd'hui, alors que domine la représentation, à la fois officielle et sans doute largement partagée, d'une France héritière des Lumières, de la Révolution française et de la laïcité, fière de surcroît

²² Nicolas Senèze – *La Crise intégriste : Vingt ans après le schisme de Mgr Lefebvre*. Paris : Bayard, 2008.

²³ Voir François Daguët, « Les fondements théologiques de l'intégrisme catholique », in *Revue thomiste*, CVII (2007) n° 3, p. 429-436.

²⁴ Voir les travaux d'Émile Poulat sur l'histoire de l'intégrisme : en particulier *Intégrisme et catholicisme intégral. Un réseau secret international antimoderniste : la « Sapi-nière », 1909-1921*, éd. Casterman, 1969 et également « « Modernisme » et « Intégrisme ». Du concept polémique à l'irénisme critique », in *Archives des sciences sociales des religions*, 1969, n° 1.

²⁵ *Présent*, 28 mars 2009.

²⁶ Cardinal Pie, « Sur l'intolérance doctrinale » Sermon prêché à la cathédrale de Chartres, 1841 et 1847, in *Œuvres sacerdotales du Cardinal Pie*. Librairie religieuse H. Oudin, 1901, Tome I, pp. 356-377. (< <http://livres-mystiques.com/partieTEXTES/CardinalPie/Intolerance.html>>)

d'une tradition de tolérance, et patrie autoproclamée des droits de l'homme (nous évoquons-là une représentation et un discours dominant, qui ne correspond certes pas en tout point à la réalité). Or, il est évident que les intéressés eux-mêmes s'emploient à répondre à cette question, sans doute pour une grande part de manière spontanée, sans que l'on puisse parler d'une stratégie entièrement maîtrisée et consciente de communication. La contrainte d'acceptabilité est d'autant plus forte qu'elle s'impose aux acteurs, pour une part au moins, à leur corps défendant.

Car le substrat idéologique que je viens d'évoquer très et beaucoup trop rapidement, bien qu'il se manifeste par des signes multiples (des drapeaux, des manières de défiler, un vocabulaire, etc.) et surtout bien qu'il soit offert à tous les curieux dans une documentation publiée accessible en quelques clics, est très peu apparu lors de ces manifestations, dans l'écho que leur ont donné les grands médias, au-delà de très vagues allusions, souvent limitées à l'emploi du terme « intégriste ». Ce substrat n'a pas été mis en avant par les groupes protestataires, bien au contraire et c'est là le cœur de mon analyse.

Quel discours les intégristes ont-ils fait entendre ? Ils ont martelé que ces spectacles étaient inacceptables, parce qu'ils étaient, selon eux, blasphématoires, obscènes, voir – au sujet de *Golgota picnic*, « quasi pornographique », mais surtout « christianophobes » (ou cathophobes : soit par exemple ces deux slogans lus sur des banderoles : « halte à la cathophobie »²⁷ ou « christianophobie ça suffit »²⁸) et participeraient ainsi à la discrimination et à la « persécution » des chrétiens. Ces mots sont évidemment dérivés d'autres, qui sont devenus communs dans le vocabulaire politique et, désormais, juridique : islamophobie, judéophobie, homophobie, handiphobie... Un journaliste du *Monde*, Pascal Galinier, a récemment souligné la multiplication des néologismes forgés à partir du mot grec « *phobos* », peur, rejet, mais phobie signifie désormais surtout haine, exécution discriminatoire²⁹. Tous ces mots servent en effet à désigner et à dénoncer d'abord des discours et des comportements prétendument haineux et discriminatoires, visant une entière « communauté » définie selon les critères religieux, ethniques, sexuels ou autres. Pour le

²⁷ Manifestation de Rennes,

²⁸ Banderole sur la scène du Théâtre de la Ville

²⁹ Pascal Galinier, « Phobie douce », *Le Monde*, 19 décembre 2011 (<[http://www. lemonde.fr/idees/article/2011/12/16/phobie-douce_1619844_3232.html](http://www.lemonde.fr/idees/article/2011/12/16/phobie-douce_1619844_3232.html)>).

meilleur et pour le pire, cette notion appartient au vocabulaire contemporain des droits de l'homme et de la lutte contre les discriminations sous toutes ses formes ; ce vocabulaire et ces concepts sont indiscutablement le produit de ce que les « intégristes », justement, combattent.

Pourtant, leur acceptabilité est au prix de cette contradiction. On comprend ainsi pourquoi ils mettent moins l'accent sur le blasphème, *stricto sensu*, c'est-à-dire sur l'injure faite à Jésus-Christ et à Dieu, que sur l'injure aux « chrétiens » en général et aux catholiques en particulier, que constituerait le blasphème. Cela montre à quel point la conception du moins avouable, publiable, acceptable du blasphème s'est transformée par rapport à sa version traditionnelle qui consiste à faire insulte et porter atteinte au *vrai* Dieu et à la *vraie* religion. Cette atteinte, cette « persécution » de la vérité était en effet constitutive du blasphème en parole ou en acte (le sacrilège)³⁰. Or les catholiques, dans ce discours, ne revendiquent pas le statut de « vrais croyants » à l'exclusion de tous les autres, mais de croyants aux même titre que les autres communautés de croyants. Ils vont même jusqu'à assumer le statut de minorité, d'une minorité *parmi les autres*, en complète contradiction avec l'affirmation pourtant récurrente du destin chrétien de la France (et de l'idée qu'ils sont devenus une minorité là où ils étaient et *devraient rester* une majorité).

Ces groupes, quelle que soit leur idéologie, savent qu'ils ne peuvent légitimement revendiquer une interdiction de ces pièces qu'en se donnant comme des groupes de citoyens parmi d'autres, en se présentant, en tant que chrétiens ou catholiques, comme une minorité « persécutée », prétendent-ils, à côté et à l'égal des autres minorités discriminées et persécutées de par le monde. Ils ne se donnent pas – du moins évidemment dans la manière dont ils se présentent à la presse et dans leurs tracts – comme les « vrais croyants » persécutés au motif, justement, qu'ils seraient les « *vrais* », et ceci malgré le maintien du motif, central dans la culture chrétienne, de la « persécution »³¹. Selon ce motif en effet, éminemment théologique, la religion chrétienne ferait la preuve et l'épreuve de sa *vérité* dans la persécution et le martyre.

³⁰ Voir *Mentalités*, 2, 1989, « Injures et blasphèmes » et Alain Cabantous – *Histoire du blasphème en Occident, XVI^e-XIX^e siècle*. Paris : Albin Michel, 1998.

³¹ Par exemple le site Observatoire de la Christianophobie cite dans son bandeau l'Évangile selon Jean : « S'ils m'ont persécuté, ils vous persécuteront aussi », *Jean*, XV, 20.

Le mot de « persécution » est aujourd'hui réemployé par les intégristes, mais la conception que je viens d'évoquer n'est plus avouée comme telle ; elle n'est plus qu'une connotation, un sous-discours, un discours de dessous. En effet, ces catholiques tiennent aussi, *par ailleurs*, un tel langage et adhèrent au moins en partie à ces représentations, de la même façon qu'ils développent également *par ailleurs* un discours islamophobe et antisémite (relevant de ce fond commun idéologique que j'ai évoqué précédemment).

Ce discours reste impliqué dans certains de leurs slogans, comme par exemple: « La France est chrétienne et doit le rester »³²), mais ils savent que s'ils veulent se rendre acceptables aujourd'hui, dans l'état actuel des rapports de force entre les discours et les idéologies ; c'est-à-dire pas seulement ni d'abord pour les raisons juridiques, qui prohibent l'incitation à la haine raciale³³, mais d'abord pour une question de persuasion, de rhétorique, c'est-à-dire par le souci d'être audible, de se rendre acceptable, qui leur impose de se conformer, au moins en partie, au discours le plus largement partagé, ou plutôt au discours dominant, qu'ils ne partagent évidemment pas, ou ne partagent qu'en étant profondément en contradiction avec eux-mêmes. S'ils veulent avoir une chance de se faire entendre, il leur faut réclamer le respect qui leur est dû en tant que membres d'une religion *à côté* des autres, revendiquer le droit à ne pas être insultés, injuriés et blessés dans leurs convictions, ce à quoi ils donnent le nom, non sans outrance, de « persécution » (devant le Théâtre de la Ville, leurs pancartes disaient par exemple : « Dans ce théâtre, les chrétiens sont insultés »). Ils cherchent à rendre acceptables leur dénonciation par la parole et par les actes, qui consiste à affirmer l'inacceptabilité de spectacles de théâtre acceptés et même favorisés par les institutions publiques : leur but est bien en premier lieu d'agir sur le public, sur l'opinion publique et de la changer, de façon à influencer sur les politiques publiques en matière de censure de l'art et de la littérature.

Cela, ils ne peuvent le faire qu'au prix d'un double discours. Je préfère finalement parler de double discours que de contradiction, parce que la con-

³² Manifestation du 29 octobre 2011.

³³ Cela est bien sûr une donnée importante, dont ils tiennent compte, notamment en se présentant eux-mêmes comme des victimes de la haine raciale : c'est toute la démarche de l'Agriif, qui consiste à jouer en quelque sorte l'antiracisme contre lui-même, en l'exploitant politiquement et juridiquement.

tradition logique n'est qu'un aspect du problème (essentiel pour le travail de déconstruction, et d'analyse) ; l'idée de double langage permet une analyse sociale beaucoup plus fine. L'existence même d'un double discours met en évidence, de manière éclatante, les contraintes d'acceptabilité qui pèsent sur toute forme d'action et de discours politique. Et, de ce point de vue, le cas que je présente ici est pour moi, non pas exceptionnel, mais proprement paradigmatique, parce qu'il permet de voir très clairement, comme par une loupe grossissante, ce qui reste flou ou plus difficile à apercevoir, du fait que les composantes du double discours sont moins éloignées, moins conflictuelles. Aujourd'hui, c'est-à-dire en l'état actuel des limites entre discours et conduites acceptables et inacceptables, il est inacceptable de prôner publiquement l'intolérance doctrinale et l'affirmation de la royauté temporelle du Christ, au sens d'une promotion d'une théocratie qui implique bien sûr la destruction de l'organisation laïque de la société. Ou plutôt, il reste acceptable de publier ces idées, au nom de la liberté d'expression (qui n'est certes pas inconditionnelle), mais on ne peut faire accepter l'idée qu'elles sont recevables pour justifier la censure de pièces de théâtre.

Or, les manifestants qui dénoncent la christianophobie ou cathophobie dont ils seraient victimes, du fait de ces pièces ne remettent pas en cause frontalement les règles de la laïcité et de l'universalisme républicain. Une banderole, présente dans plusieurs manifestations, disait : « La République est laïque, la France est catholique ». Elle me paraît exemplaire du double langage et de l'effort consenti pour l'escamoter à travers des formules ambiguës. On prête à De Gaulle d'avoir dit : « la France est chrétienne, la République est laïque », et il fallait entendre par là une promotion de la laïcité, dans un contexte national dominé par la tradition chrétienne. Sans parler de la substitution de « catholique » à « chrétienne », l'inversion de la formule n'est pas innocente, et laisse penser – peut laisser penser – que la laïcité républicaine contrarie et contredit le destin chrétien de la France, mais l'ambiguïté de la formule permet aussi de l'interpréter à minima, comme une défense du christianisme historique de la France dans le respect de la laïcité.

Quelle est la raison de telles ambiguïtés qui renvoient à un double langage, le discours doctrinal que j'ai évoqué et la communication qui recourt à des concepts plus consensuels, mêmes s'ils sont en porte-à-faux, sinon en contradiction avec le socle doctrinal ?

L'enjeu est bien, pour ces activistes, en cela comparables à tous les groupes d'acteurs politiques du monde, de modifier, de faire bouger, autant qu'il est en leur pouvoir, les limites de l'acceptable et de l'inacceptable et, pour ce faire, force est pour eux de transiger en permanence avec le discours qu'ils veulent modifier et avec les opinions qu'ils combattent. On peut faire des observations similaires pour les choix dans les modalités d'action : elles étaient, on l'a vu, très musclées au début, intrusives (tentant d'empêcher le déroulement des spectacles), et pour cette raison très contestées. Les intégristes ont finalement opté surtout pour des manifestations non-violentes susceptibles de rassembler plus de personnes et de mettre plutôt l'accent sur l'exhibition de symboles et sur la prière (culminant dans « une procession de réparation » le 10 décembre 2011)³⁴. Ils peuvent ainsi passer pour des chrétiens pacifiques, alors qu'il suffit de lire leurs textes doctrinaux pour se rendre compte qu'ils ne sont certes pas acquis à la non-violence, cultivant plutôt une vision martiale de la reconquête catholique.

Il me semble que, globalement, leur stratégie d'acceptabilisation s'est plutôt avérée payante. En effet, les médias nationaux m'ont paru infléchir leur vocabulaire, prenant soin de les nommer plutôt catholiques « traditionnalistes » (dénomination qu'ils acceptent), qu'« intégristes » (dénomination surtout péjorative, qu'ils récusent³⁵). Mais surtout, ils ont finalement gagné d'assez nombreux soutiens dans la hiérarchie catholique elle-même, à commencé par le porte-parole de la Conférence des évêques de France, Bernard Potvin, parmi des élus de droite (Christine Boutin et son parti, 15 députés

³⁴ Voir par exemple la veillée de prière à Toulouse, où les manifestants étaient agenouillés parmi des bougies.

³⁵ Voir Émile Poulat in Nelly Schumacher, « Intégrisme, un terme qui vient de loin », entretien avec Émile Poulat in *croire.com*, 15/11/2006.

UMP,³⁶ etc.), mais aussi – étonnamment – chez certains élus radicaux de gauche de la ville de Toulouse³⁷.

Ainsi lorsqu'il s'est agit de contester la seconde pièce, celle de García, à un mois de distance, le terrain d'une plus large contestation était-il prêt. Surtout, ils sont parvenus à imposer comme une discussion parfaitement acceptable la question de l'opportunité de financer des œuvres d'art portant atteinte à une partie des citoyens, manière détournée mais limpide d'avancer l'idée d'une censure légitime, au moins négative, par la suppression des subventions et la non-programmation. C'est-à-dire que l'idée à la fois du caractère effectivement christianophobe de ces pièces et de la légitimité de mesures publiques, voire juridiques contre la christianophobie au même titre que les autres discours de haine touchant à des communautés de citoyens a fait son chemin.

Le scandale est retombé très rapidement, avec la fin des représentations, et l'on pourrait croire à un feu de paille sans lendemain, mais ce serait manquer le déplacement qui s'est effectivement produit, pour minime soit-il, des limites entre l'acceptable et l'inacceptable, et c'est sur cette nouvelle frontière que seront lancées, dans ce qui ressemble par bien des aspects à une guerre de tranchées, de part et d'autre, les nouveaux assauts et préparés les nouveaux dispositifs de défense.

Par rapport à mes analyses du double langage et des énoncés ambigus des intégristes, la question cruciale qui se pose est aussi de tenter d'évaluer et de mesurer, si oui ou non, et si oui, et jusqu'à quel point, leurs compromis avec le discours dominant sont susceptibles de les modifier en retour ; de changer à la fois leurs modes d'action et leur culture politique. Une telle modification

³⁶ Par contre Marine Le Pen s'est refusée à soutenir publiquement les protestations contre les pièces. Celles-ci sont d'ailleurs analysées par certains observateurs comme la manifestation de force de l'extrême droite catholique, qui ne se reconnaît plus du tout dans le Front National depuis la prise de pouvoir de Marine Le Pen. Voir Adrien Bail, « Christianophobie: les voies du seigneur sont tellement politiques », sur le site Slate.fr, 23, 12, 2011 (<<http://www.slate.fr/story/47749/christianophobie-extreme-droite-fn-civitas>>).

³⁷ D'autant plus étonnants, que leur communiqué reprend à quelques mots près la déclaration du porte-parole de la conférence des évêques, Bernard Potvin. Celui-ci disait, entre autres : « Aucun euro public ne doit subventionner le culturel ? Qu'aucun euro public ne finance davantage une production qui dénigre un culte ! ». Les radicaux ont écrit ceci : « Au nom du principe républicain de laïcité, nous réaffirmons que les fonds publics alloués à la culture, aux œuvres artistiques ne doivent participer ni au prosélytisme religieux ni à l'intolérance religieuse ».

est sans doute inévitable. Les intégristes ne peuvent pas sortir indemnes de leurs compromis ; ils en seront nécessairement altérés dans leur identité idéologique. Mais ce phénomène de modification, d'altération de l'identité de groupe ne résorbe pas, ne supprime d'aucune façon ce que j'appelle le double langage ; elle le déplace seulement, et éventuellement le rend moins conflictuel, moins litigieux. Le double discours des intégristes me semble en effet aujourd'hui comme pris en défaut, parce qu'il est d'une *extrême visibilité*, presque *surexposé* et c'est bien pour cela qu'il me paraît être une sorte de loupe, comme je l'ai dit, pour observer des phénomènes beaucoup plus subtils, beaucoup moins évident.

Évidemment ce qui peut être dit des intégristes, peut aussi l'être, nécessairement, de leurs adversaires. Ils n'ont eux-mêmes pas le choix ; il leur faut affronter l'argument de la christianophobie et ils ne peuvent plus s'en tirer par de saines saillies humoristiques, comme on a pu en entendre encore dans la contre-manifestation toulousaine (« deux planches, trois clous, voilà la solution » ; « Néron revient, il y a encore des chrétiens ! »). De telles sorties, qui depuis si longtemps font les beaux jours de la culture antichrétienne de l'extrême gauche française, à lire les réactions dans la presse, ne font plus recette, ni – hélas – rire grand monde. Il semble que la stratégie consistant à affirmer la supériorité de sa propre spiritualité et, à la fois, l'irréductibilité de l'art aux idéologies politiques et religieuses, soit beaucoup plus efficace.

Appendice

Esquisse d'une anthropologie politique du double langage

Il me semble possible et intéressant, en effet de soutenir, à titre d'hypothèse de travail, qu'il n'y pas d'action publique, collective ou individuelle, et donc pas d'action politique possible sans la renégociation permanente de ce que j'ai appelé un double langage, ésotérique et exotérique, avec les siens et pour le dehors (je m'en tiens à ce schéma binaire qui est disons minimal et sans doute trompeur) ; double langage obligé, imposé, quelle que soit la position occupé par le sujet dans les rapports de pouvoir, donc même – et peut-être surtout – s'il est détenteur du pouvoir (parce que le pouvoir n'est jamais absolu, le pouvoir politique absolu, délié de toute contrainte est une fiction absolutiste).

Je propose un raisonnement assez simple, qu' aucuns pourront trouver simpliste. Si l'on agit, c'est qu'on veut changer quelque chose à l'état des choses. Si l'on veut changer quelque chose, c'est que l'on est forcément en désaccord non seulement avec l'état des choses mais aussi, parce que l'un ne va jamais sans l'autre, avec certains au moins des éléments de discours qui participent de l'état présent des choses (cela ne veut pas dire que le discours associé à l'état des choses en est l'expression fidèle ou la représentation transparente, absolument pas, mais seulement qu'il en fait partie, ce qui est tout à fait différent). Ce discours, je l'appellerai le discours dominant, qui domine même les dominants, et avec lequel il n'est pas possible de ne pas négocier en permanence ; car il ne saurait y avoir de discours qui ne soit soumis à l'impératif d'acceptabilité : certainement, plus on a de pouvoir, moins on a besoin d'être acceptable, et sans doute moins on en a et plus on a besoin de travailler à se rendre acceptable, ne serait-ce que pour survivre ; mais si le détenteur du pouvoir est jugé inacceptable, cela veut dire qu'il a perdu sa légitimité, la légitimité de son pouvoir.

Machiavel avait parfaitement compris cela, même s'il l'exprime tout autrement : le *Prince* doit sans arrêt composer avec l'image et les discours que l'on attend de lui (tel est le sens profond du chap. XVIII), c'est-à-dire la représentation que ses sujets se font de lui et donc avec la construction,

l'élaboration discursive de cette représentation, qu'il ne peut jamais maîtriser entièrement, quelle que soit sa *virtù*, parce qu'il n'en est pas et ne peut en être la source première et unique. Pourtant, si le prince veut accomplir des actions nouvelles, il lui faut aussi agir sur cette représentation et la transformer favorablement en fonction de ses fins et de ses ambitions. Mais, ce faisant, il ne peut pas ne pas composer avec cette image qui lui est imposée ; il lui faut ruser avec elle en se pliant, au moins pour une part, à ce que l'on exige de voir et d'entendre de lui. C'est pourquoi le prince doit être grand simulateur et dissimulateur (chap. XVIII). Ce qui implique évidemment que son image et son discours publics ne sauraient par principe être en adéquation avec la manière d'être et de parler qu'il adopterait spontanément, de sorte que la duplicité est consubstantielle, inhérente à sa fonction, et il s'agit là d'une duplicité beaucoup plus radicale que ne l'est le recours au mensonge et à la tromperie pour parvenir aux fins qu'il se propose. D'autres auteurs du début de l'époque moderne comme Cardan par exemple, dans son traité de la *Prudence civile*, ou Charron dans sa *Sagesse*, ou encore Gracián, montrent qu'en fait, il n'y pas d'acteur, dans la vie publique, même au plus modeste niveau, qui ne soit dans une situation similaire, de clivage imposé et nécessaire entre conduite publique et conduite privée, discours public et conversation privée. De sorte qu'il me semble que l'on trouve dans ce courant de pensée, disons post machiavélien (et où l'on trouve beaucoup d'ennemis réels ou fictifs de Machiavel), d'importants éléments théoriques d'analyse qui peuvent être intégrés à une perspective sociologique, voire anthropologique. Je pense par exemple au profit que l'on peut faire en confrontant ces textes de la première modernité à ce que propose Irving Goffman dans la mise en scène de la vie quotidienne. Ainsi ce que le sociologue américain nomme « la discipline dramaturgique » qui s'impose à un groupe ou équipe d'acteurs, à tout moments, mais en particulier au moment du passage d'une représentation ou performance privée (une scène familiale) à une représentation publique, impliquant la maîtrise de protocoles rigoureux.

Ces textes de la première modernité associés à des analyses sociologique, sociolinguistiques et anthropologiques contemporaines permettent d'appréhender ce phénomène du double langage comme inhérent à l'agir politique, entendu dans sa plus grande généralité, c'est-à-dire à l'action collective publique, et quelle que soit la place que l'on occupe dans la société : que l'on

soit détenteur du pouvoir ou assujetti à celui-ci (ou les deux, si l'on admet qu'il n'y a pas de pouvoir absolu et qu'il y a dissémination du pouvoir dans le corps social). La dynamique même de l'action conduit à la production d'un double langage : entendu par-là l'élaboration du discours que l'on pense être le plus acceptable ou le moins inacceptable, et cette dynamique de l'acceptabilité conduit donc, par la force des choses, à réserver des éléments de discours pour le groupe auquel on appartient, c'est-à-dire avec lequel on agit de manière concertée. L'individu et le groupe qui agissent de concert, du seul fait qu'ils sont engagés dans l'action, du fait de la dynamique disruptive de l'action, ne peut pas avoir un discours qui soit en parfaite adéquation avec ce que j'ai appelé le discours dominant, c'est-à-dire celui du *statu quo* sur l'état présent des choses. Cette inadéquation se traduit nécessairement par ce que j'appelle double discours : celui qui fait l'objet d'une acceptabilité restreinte et celui qui vise l'acceptabilité publique.

Il est bien évident que ce que l'on dit de l'action politique en général est *a fortiori* vrai des actes de discours publics, publiés, et en particulier des publications écrites, qu'elles aient ou non une finalité explicitement politique. On peut d'ailleurs dire qu'une publication imprimée, du seul fait qu'elle est un acte public, participe de l'action politique au sens le plus large, au sens justement de la chose publique : publier c'est agir publiquement, intervenir dans la chose publique (ce qui ne veut bien sûr pas dire que l'on ait affaire pour autant à ce que l'on appelle une action engagée ou partisane au sens de l'affiliation à des partis déterminés). Et j'avancerai volontiers que les énoncés publiés, du fait même de leur publicité, exigent de leurs auteurs un travail considérable d'adaptation, de conformation, de négociation avec *ce qu'ils se représentent* être l'état du discours public dominant au moment où ils écrivent et qui est différent de la manière dont ils s'expriment en privé, avec leurs amis, en famille, etc. Cela se fait largement à l'insu de l'écrivain lui-même, parce que tout son apprentissage social, scolaire etc. le porte à le faire, mais, me semble-t-il, il n'en est jamais pour autant à proprement parler inconscient : chacun sait bien qu'il n'écrit pas comme il parle et que cet auto-contrôle est d'autant plus important que ce qu'il écrit est destiné à la publication ; les différences sont considérables à la fois concernant les registres de langue, la forme et le contenu des énoncés, par rapport aux énoncés oraux, prononcés dans les divers milieux fréquentés, privés ou semi-publics, mais

aussi par rapport à d'autres types d'énoncés écrits (la différence que je pointe ici est au-delà du clivage oral / écrit, et d'une certaine façon, elle l'intègre). Le fait d'écrire pour le public, de s'adresser à lui, modifie de manière substantielle le discours, parce que l'on n'obéit pas aux mêmes contraintes sociales. Cela ne veut pas dire qu'en privé nous serions libres de contrainte et qu'en public nous serions soumis à la contrainte ; pas du tout. Nous constatons seulement que ces contraintes sont pas les mêmes : dans l'un et l'autre cas, mais dans un contexte social différent, un type de relation différent aux destinataires – non plus interlocuteur mais public –, l'enjeu, dans tous les cas, de la prise de parole et de la production écrite, est bien de rendre ce que l'on dit « socialement acceptable », comme l'a montré Bourdieu dans *Ce que parler veut dire*. Dans tous les cas, cela impose au locuteur / auteur un exercice permanent d'autocensure, mais dans certains cas, celui-ci est parfaitement incorporé, il est de l'ordre de l'*habitus* (Bourdieu prend l'exemple du « franc parler populaire ») et dans d'autres il est un effort permanent de contrôle et d'autocensure pour se conformer aux normes sociales d'une classe supérieure (voir l'analyse que propose Bourdieu de l'hypercorrection).

Or, dans la démarche de publication par l'écrit, se produit un phénomène comparable à celui de l'hypercorrection, qui se traduit par la production d'un discours spécifique, tout à fait différent de celui que le même locuteur tient par ailleurs, dans d'autres lieux sociaux, privés ou publics, mais qui ne sont pas des espaces de publication (c'est-à-dire, par exemple, au café, dans une salle de cours, etc.).

C'est ceci que j'ai nommé double discours, mais il faudrait en fait parler de discours pluriels, parce que la communication écrite, comme la communication orale, est affectée par la pluralité des publics. De sorte que le double discours ésotérique/ exotérique que j'ai pointé dans les propos et les publications des intégristes n'est qu'un cas spécifique de cette politique de la publication qui est à l'œuvre dans toutes les formes de publication, et dont la notion d'acceptabilité permet en partie de rendre compte.

Pour éclairer ce que j'essaie de dire ici, il ne serait pas inutile de revenir sur les textes de Bourdieu (*Ce que parler veut dire*, dans la partie intitulée « L'économie des échanges linguistiques »), dans lesquels il fait la théorie de la recherche, de la part des locuteurs, par la correction et l'autocensure, de l'acceptabilité sociales de leurs énoncés. Ma réflexion est d'ailleurs en partie

une extrapolation à partir de ces pages de Bourdieu, où celui-ci pratique une appropriation sociologique de la notion linguistique d'acceptabilité ; appropriation à sa sociologie de l'habitus et du pouvoir symbolique d'une notion qu'il dérive de la linguistique : « on appelle acceptabilité le degré de conformité d'un énoncé aux règles de bonne formation morphologiques, syntaxiques et sémantiques en vigueur dans la langue de cet énoncé au moment où il est produit » (avec ce que la question du « moment » peut avoir d'essentielle : voir, à ce sujet, mon article en ligne).

L'élaboration conceptuelle de la notion est donc empruntée à la sociolinguistique et à la sociologie. Mais acceptable et inacceptable sont d'abord des mots, des adjectifs, utilisés dans le langage le plus familier, et il n'y a aucune rupture entre ces usages et l'élaboration sociolinguistique ; la réflexion peut en permanence se nourrir des usages de ces mots dans la vie courante, lorsque les locuteurs disent que telle chose est acceptable et que telle autre est inacceptable, choses qui sont toujours, nécessairement, des actions humaines, ou comprises sur le modèle des actions humaines, faisant ou non intervenir le langage.

En disant que telle chose est acceptable et que telle autre ne l'est pas, on exprime un jugement, que l'on aurait tort de limiter à ce qu'il semble être, c'est-à-dire un jugement moral, parce que les critères d'acceptabilité ne sont jamais seulement, ni d'abord moraux, c'est-à-dire les critères du bien ou du mal, du bon et du mauvais, du juste ou de l'injuste. L'affirmation « telle chose est acceptable » veut dire d'abord dire que l'on estime qu'une chose (une façon d'agir, toujours, par les mots ou sans les mots, comme je l'ai dit) peut se faire ou peut se dire, qu'elle est recevable en fonction de critères qui relèvent d'abord des usages, des coutumes, de ce qui se fait ou ne se fait pas habituellement, considérées non comme une réalité nécessaire et immuable mais comme susceptible de changements, de transformations. Ainsi la frontière, la séparation, la ligne de partage entre l'accepté et l'inacceptable, est-elle appréhendée par les acteurs-locuteurs eux-mêmes comme mouvante, comme changeante par l'utilisation du suffixe « able » (« *abilis* » latin) qui indique la possibilité, la modalité du possible par opposition à celle du nécessaire.

Est acceptable, ce que l'on *peut* accepter ; ce à quoi l'on *peut* donner son accord, ce que l'on *peut* recevoir. Le fait qu'il ne s'agit que d'un possible, marque évidemment la reconnaissance de la possibilité contraire : on recon-

naît que ce qui est acceptable, peut ne pas être accepté, et que ce qui est inacceptable peut être accepté. L'univers de l'acceptable et de l'inacceptable est un monde contingent (c'est-à-dire de choses qui peuvent ou non se produire), même si les acteurs considèrent le plus souvent les valeurs au nom desquelles ils affirment qu'une chose est acceptable ou inacceptable, sont en elles-mêmes nécessaires et non contingentes.

Ainsi, un champ de conflit, de combat à l'issue incertaine et donc aussi de transactions, de négociations est-il toujours déjà ouvert par le fait même qu'on utilise les mots « acceptables » / « inacceptables ».

De Molière à Diderot :

comment prendre la censure à son propre jeu ?

Olivier Bloch

Université de Paris Panthéon-Sorbonne

Ainsi posée, une telle problématique peut se distribuer en une série de questions, correspondant aux différentes dimensions de ce que l'on entend par "censure", – la question du "comment ?" renvoyant elle-même aux questions "où ?", "qui ?", et "pourquoi ?"

Au sens propre, qui est en première analyse celui où le terme est pris dans le colloque, et dans le résumé que j'ai fait parvenir à son organisatrice, la question *où ?* renvoie à une structure socio-politique historiquement située, normée par des règles et institutions excluant les formulations ouvertes de leur contestation.

La question *qui ?* désigne des personnes et courants situés dans cette structure même.

La question *pourquoi ?* vise donc ce qui peut tendre à fragiliser cette structure de l'intérieur : on y a affaire, de façon générale, à une situation historique qui est celle d'un régime de surveillance, de contrôle, de répression et d'interdiction de publier des prises de positions et textes subversifs, allant à l'encontre des idéologies officielles, des doctrines et des autorités politico-religieuses en place, tout particulièrement du côté des rejets et prises de parti athées et matérialistes, un tel régime comportant un ou des organismes institués à cette fin.

C'était le cas, pour la défense de l'orthodoxie catholique, des tribunaux de l'Inquisition créés au Moyen-Âge, et, à la Renaissance et aux Temps Modernes, de ceux de l'Inquisition espagnole et de l'Inquisition romaine.

Et c'est le cas aussi, selon d'autres modalités, dans la France catholique et absolutiste des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, d'où les bornes proposées ou supposées par mon titre, en gros de 1650 à 1760, c'est-à-dire la période où l'Ancien Régime est bien en place, – ou encore bien en place..., – sans parler ici des prolongements et autres échos qu'on pourrait en trouver ultérieurement dans d'autres contextes, dans le cas par exemple de l'Allemagne protestante du XIX^{ème} siècle...

Avant de revenir à la question *comment ?*, il peut être utile de noter en passant quelques points.

Rappelons d'abord que, au regard de l'étymologie, la « censure » renvoie à un autre type de structure, et à une autre époque, encore qu'à un des lieux qu'on a dits : je veux parler de la ville de Rome, mais de la Rome antique, où les « censeurs » étaient les magistrats chargés de *recenser*, au sens de “dénombrer” que nous donnons aujourd'hui à ce terme, les citoyens romains.

Il s'agissait là d'une fonction, déjà, de *contrôle* des citoyens, à laquelle, au III^{ème} siècle avant notre ère, l'illustre Caton le Censeur a par son action propre surajouté celle du *contrôle de leurs mœurs*, qui conduit à l'acception moderne du terme, où l'on a affaire à une *institution* et à ses *agents*, censeur ou censeurs, constitutifs d'un organisme étatique et/ou ecclésiastique à qui incombe le pouvoir d'autoriser ou non l'expression et la diffusion publiques d'idées conformes ou non à ce que l'on peut désigner comme *idéologie* officielle, religieuse ou autre.

C'est ce qui conduira plus tard aux missions analogues assumées par des organismes équivalents, comme c'est le cas aujourd'hui des *media*, à qui revient la fonction de faire respecter le “politiquement correct”, ou moralement correct, de faire état de ceux-là seuls qui s'y tiennent, etc.

C'est, pour nous, l'occasion de noter aussi que, plus largement, ou autrement, par métaphore ou déplacement, la “censure” est une dimension de *tout* discours :

– discours *extérieur*, qui se maintient dans les limites du convenable, tel que de nos jours le prescrit “l'opinion publique”, ou plus exactement les instances répressives qui la configurent, en l'occurrence, comme je l'ai dit, les *media* et ceux qui les dirigent, au nom des normes qu'on vient de dire ;

– discours *intérieur*, – *conscient* lorsqu'on garde délibérément pour soi des pensées qu'on estime avoir des raisons de tenir pour inconvenantes, – *inconscient* tel que le dévoile la psychanalyse.

Dans de tels cas s'exerce le jeu de l'*autocensure*, qui fait que l'on ne se permet pas de dire n'importe quoi, n'importe où, à n'importe qui etc. : c'est aussi à ce jeu-là, à ces jeux là que, pour en venir enfin à la thématique qui est la nôtre, en-deçà de l'*auteur* ou avec lui, le *sujet* est toujours déjà confronté.

Ne reste en effet, pour répondre à la question *comment ?*, dans un contexte comme celui dont nous avons tout à l'heure tracé les contours, que la recherche de voies détournées, dont le *retournement* contre l'adversaire réel et virtuel de ses propres armes est, ainsi que l'annonçait mon titre, une procédure privilégiée.

La voie la plus détournée, qui peut du reste conduire à des impasses (je pense entre autres au fameux *Theophrastus Redivivus* manuscrit, daté de 1659 par son auteur), est bien entendu celle de la *clandestinité*, au sens propre du terme.

Elle caractérise tout spécialement le *corpus* des textes de la « littérature philosophique clandestine » dont l'étude fait, depuis maintenant un siècle l'objet de recherches de plus en plus systématiques et affinées.

Au sens restreint, il s'agit pour l'essentiel de ces manuscrits, en général anonymes ou pseudonymes, qui ont circulé dans le courant du XVIII^{ème} siècle sous forme de copies intégrales ou fragmentaires, s'accompagnant de diverses altérations dans la lettre ou dans l'esprit, pour aboutir à la fin du même siècle à des éditions elles-mêmes plus ou moins clandestines.

Mais c'est aussi que, d'une part, les conditions de l'interdiction avaient entre temps changé, et que d'autre part, il faut toujours prendre en compte, à côté de la clandestinité de fait d'un texte circulant, la *clandestinité du message* dont peut être porteur un texte proprement publié.

C'est ici qu'interviennent des procédures et processus – parmi lesquels ces procédés d'écriture entre les lignes qu'entendait déchiffrer Leo Strauss dans son livre fameux sur *La persécution et l'art d'écrire* –, auxquels peuvent ou doivent recourir ceux qui d'une façon ou d'une autre entendent franchir les barrières de la censure, y compris en recourant à ses propres armes et à leur maniement.

Il faut bien entendu faire toute sa part aux *compromis* et *compromissions* auxquels ils peuvent se livrer, pour peu qu'ils puissent bénéficier de protections ou de connivences dans la place.

Ce sera le cas, comme on sait, pour les hommes des Lumières, de la part de M. de Malesherbes, directeur de la Librairie.

C'était, on y reviendra, largement le cas pour Molière dans la mesure où il bénéficiait de la faveur du Roi Louis XIV.

Cela a dû être encore, pour un livre et un épisode bien plus minces dont j'ai eu naguère l'occasion de traiter, le cas du médecin de Niort Abraham Gaultier lors de la publication en 1714, avec l'approbation des deux censeurs requis, de sa *Réponse en forme de dissertation à un théologien qui demande ce que veulent dire les Sceptiques* etc., désignée plus commodément sous le nom de « Parité de la vie et de mort ».

Du moins l'ouvrage en question se terminait-il, comme il en va dans nombre d'autres cas, sur un *désaveu* formel, en forme de profession de foi, de toutes les opinions de ces "Sceptiques" que l'auteur avait manifestement pris plaisir à développer et défendre longuement dans tout le reste du livre, – et cela peut nous conduire à cet autre, et vaste ensemble de procédures mises en œuvre par les auteurs subversifs de l'époque qui nous intéressent, à savoir le choix des *modes d'expression*, genres, et formes, qui permettent de passer entre les mailles de la censure.

De prétendues explications en forme de "réponses", à un théologien ou autres tenants de l'autorité, font en effet partie de cette stratégie et de ces tactiques qui consistent à *substituer* aux *exposés* philosophiques dogmatiques, en forme de système, de démonstrations, ou autres prises de position que l'auteur prend à son compte, ce qui lui est interdit par la censure, – à leur substituer, donc, des genres et formes qui lui permettent de se mettre à distance des énoncés même qu'il y introduit.

Il s'agit là, de façon générale, des formes *littéraires* caractéristiques des modes d'expression favorisés auxquels recourent une bonne partie des œuvres de la fin du "Grand Siècle" et du Siècle des Lumières, comme il en va bien souvent dans le cas des textes du *corpus* clandestin évoqué plus haut.

Ici viennent converger toutes sortes de chemins dans lesquels s'estompent la figure de l'auteur et les couleurs de ses choix : pour éviter de prendre personnellement parti, il recourt à l'*érudition*, qui lui permet de ne faire que

rapporter les opinions d'autrui, il se fait *traducteur* (pensons à la naissance du projet de l'*Encyclopédie*), *adaptateur* (pensons à Molière dramaturge, et aux sources et modèles derrière lesquels il entend s'abriter), compositeur de "*Lettres*" fictives, de "*Dialogues*", où l'on a pour le moins de la peine à saisir ce qui, dans les propos de tel ou tel des interlocuteurs, représente la pensée effective de l'auteur – et c'est là bien sûr que le *théâtre*, dans son texte, et avec sa mise en scène, prend toute sa place.

Ces structures et ces voies à la fois *autorisent* – si l'on ose dire ici ! – et requièrent, par des procédures de déplacements et de métaphores, les jeux du *dédoublément* permis et/ou obligé dans et par l'institution censoriale au sens étroit, et ses équivalents qu'on a dits plus haut.

Ainsi Molière fait-il plus ou moins écho à ce qu'il pouvait trouver chez Cyrano de Bergerac : *Lettres* comme les deux "lettres" de Cyrano *Pour et Contre les Sorciers*, comédie du *Pédant Joué* dont les *Fourberies de Scapin* reprennent l'armature, tragédie de *La Mort d'Agrippine* où les vigoureuses déclarations d'athéisme professées par Sejanus étaient offertes pour matière à scandale, romans de *L'Autre Monde* où les divagations des uns et des autres donnent à tous et à chacun matière à penser.

De manière analogue, Molière insère par le biais du dialogue dramatique, tout particulièrement dans la confrontation, à la scène I de l'acte III du *Festin de Pierre-Dom Juan*, entre l'athée radical sobrement déclaré qu'est le maître, et le défenseur grotesque des apologétiques traditionnelles et nouvelles qu'est le valet, des prises de position décisives, aux solides arrière-plans doctrinaux, qui n'ont effectivement pas échappé aux censeurs contemporains, jusques et y compris dans les différentes versions qu'en fournissent en 1682 les exemplaires de l'édition des *Œuvres complètes* et qui ne peuvent aujourd'hui, pour rester charitable, égarer que des interprètes myopes.

Pour dessiller sinon leurs yeux, du moins ceux de leurs lecteurs, il peut dans le cas de Molière être utile de partir de la fin, chronologiquement parlant ou peu s'en faut.

Je veux parler de la comédie *Les Amants Magnifiques*, publiée comme telle seulement dans l'édition de 1682 dont je viens de parler : cette comédie, inédite jusqu'alors, n'avait connu que quelques représentations devant la Cour en février-mars 1670 pour le Carnaval à Saint-Germain-en-Laye (elle y

avait été créée le 4 février), sous le titre plus parlant, si l'on peut dire, de « *Le Divertissement Royal*, mêlé de Comédie, de Musique et d'Entrée de Ballet ».

La brève "comédie" en question s'y trouvait en effet *noyée* dans un grand spectacle pompeux : musique (de Lully), machines, ballets, etc. – spectacle commandé pour l'offrir à sa Cour par Louis XIV, qui devait personnellement y danser : il s'agissait donc d'un spectacle à la gloire et pour la gloire de l'autorité, proprement *insignifiant* en lui-même, dont les conditions de sa représentation, et sa non-publication, lui faisaient échapper à tout risque d'interdiction...

Mais dans sa brièveté même, à l'occasion de l'intrigue très banale, voulue par le roi, qui en forme le canevas (Iphicrate et Timoclès, les deux "amants magnifiques" qui se disputent la main d'Ériphile, fille de la princesse Aristionne, seront en fin de compte évincés tous les deux au bénéfice du valeureux général Sostrate, amoureux d'Ériphile, et aimé d'elle, qui a eu le bonheur et le mérite de sauver la Princesse d'un Sanglier furieux...), – la comédie jette une lumière rétrospective sur la censure subie par Molière, marquée au premier chef par les interdictions et avatars du *Tartuffe* et du *Festin de Pierre-Dom Juan*, et sur la façon dont il y avait réagi : la pièce est écrite et représentée quelques mois seulement après l'autorisation enfin donnée à la représentation de *Tartuffe*, moyennant les accommodements que l'on sait, dont tout le contexte et le paratexte indiquent ce qu'il faut en penser, entre autres concernant la Préface qu'en a rédigée Molière pour sa publication.

L'éclairage projeté sur la censure endurée par Molière et sa manière d'y réagir est fourni dès la présentation des personnages, où le "plaisant" ou "bouffon de cour" Clitidas, autrement dit le *fou du roi*, représentant de Molière qui en jouait bien entendu le rôle, bénéficie comme tel d'une relative, très relative *liberté de parole*, dans certaines *limites*, celles justement que lui permet ou concède la censure, ici mise en scène et sur scène, avec ses *acteurs* et ses *objets*.

L'acteur numéro un n'est autre que *l'autorité en personne*, l'autorité politique, en la personne de la Princesse Aristionne, qui est ici *l'analogue* de Louis XIV, l'un et l'autre étant détenteurs du *pouvoir temporel* de faire respecter l'autorité du *pouvoir spirituel*.

Ce dernier pouvoir est en l'occurrence *l'astrologie*, et l'imposture qu'elle constitue, représentées par l'astrologue Anaxarque, qui, pour faire bref, sont

présentés ici comme des *analogues* de la médecine, imposture dénoncée constamment par Molière, – et par là, comme on est bien obligé d’y consentir en fin de compte, de la *religion*, de l’*Église* (catholique) et de son *pouvoir*, qui font l’objet des quolibets mêmes (“le Ciel”) dont faisait usage le personnage de Dom Juan (« Sganarelle, le Ciel ! »...)

Cette armature, et ces structures, qui valent *dénonciation*, sont ici accompagnées d’une mise en scène et sur scène de l’*autocensure* que constitue, dès la scène II de l’acte I, l’étonnant *aparté* de Clitidas en réponse aux menaces de l’astrologue relayées par la princesse Aristione :

CLITIDAS, *se parlant à lui-même* : Paix, impertinent que vous êtes. Ne savez-vous pas bien que l’Astrologie est une affaire d’État, et qu’il ne faut point toucher à cette corde-là ? Je vous l’ai dit plusieurs fois, vous vous émancipez trop, et vous prenez de certaines libertés qui vous joueront un mauvais tour ; je vous en avertis. Vous verrez qu’un de ces jours on vous donnera du pied au cul, et qu’on vous chassera comme un faquin, taisez-vous, si vous êtes sage.

Cette autocensure, aux relents libertins (on y entend aisément résonner l’écho du fameux précepte *Intus ut libet, foris ut moris est...*), qui est évidemment celle à laquelle se résigne et s’était résigné Molière lui-même, s’accompagne ici des *replis tactiques*, ou du *partage des rôles* et des *angles d’attaque* : Clitidas s’était apparemment réservé – ou il s’en contentait –, la mise en cause du rôle et de la personne de l’astrologue, de sa couverture par le pouvoir, et de la contradiction inhérente à ses prétentions. Après quoi Clitidas, sous couleur de soumission, restait à l’arrière-plan, et laissait à la sagesse du noble Sostrate, représentant de la classe aristocratique-militaire, la dénonciation de ce que nous pourrions nommer aujourd’hui, l’*idéologie* astrologique, qui prenait ici la place de l’idéologie religieuse, et de son irrationalisme.

Tout cela est, me semble-t-il, de nature à jeter une lumière rétrospective sur la/les censures antérieures, confirmer leur portée, éclairer les tactiques qui étaient mises en œuvre pour y parer, et assurer le fait même que, dans le cas du *Tartuffe* comme dans celui du *Festin de Pierre-Dom Juan*, les censeurs avaient, de leur point de vue, visé juste, et que Molière savait ce qu’il faisait.

Je profite de cette conclusion partielle pour répondre dès maintenant à la principale des questions posées par Jean-Pierre Cavaillé¹ lors de la discussion qui a suivi mon intervention, et qui portait sur le postulat, contestable, de Leo Strauss supposant la bêtise du ou des censeurs, et/ou de leur parti. Dans le cas de Clitidas, je suppose effectivement, avec Molière, l'intelligence *à la fois* d'une partie au moins du public – ici celui de la Cour..., y compris assurément des libertins de quelque teinture qu'ils soient – et, dans ce public ou à l'extérieur, celui des censeurs ou de leurs partisans, qui se trouvent donc plus ou moins complices du message présent "entre les lignes". Mais c'est dans leur cas qu'ils le sont malgré eux, parce que pris au piège de cet "à bon entendeur salut !" que constitue l'*aparté*, cet escamotage en forme de pied-de-nez ou, comme l'a dit Cristina Marinho, ce jeu du "montrer-cacher", imparable en somme, comme l'indiquait Jean-Pierre Cavaillé, s'il est vrai qu'ici comme à l'égard des parades et dénégations de Molière et de ses amis lors de la querelle du *Tartuffe* et de celle du *Festin de Pierre*, c'est au censeur qu'incombe le devoir de la preuve.

Au reste, comme l'avait précédemment suggéré de son côté Olivier Bara, il y aurait assurément lieu de mettre en perspective les effets d'interaction et de dialogue entre l'écriture et la censure, de surenchère entre les procédés des auteurs pour lui échapper, et l'adaptation des censeurs à leurs stratégies, et l'évolution du rapport entre les uns et les autres.

C'est de telles évolutions que pourrait témoigner le cas, dans la même lignée, de Diderot et de nombre de ses œuvres, typiques de cette substitution aux exposés et polémiques proprement philosophiques de formes littéraires, dialoguées et/ou théâtrales, qui permettent aux auteurs de se distancier des messages qu'ils y insèrent.

Je renonce à développer longuement ici ce qu'il en est de Diderot, de ses procédés et de ces œuvres, pour me contenter d'attirer l'attention sur quelques traits de celles qui sont par le fait – mais non certes par hasard – restées de son vivant inédites et clandestines.

¹ Que ce soit l'occasion de renvoyer tout spécialement au dossier « Écriture et persécution » qu'il avait rassemblé dans le numéro de janvier-mars 2005 de la *Revue philosophique*.

Je pense au premier chef à *Jacques le Fataliste* : quelle que soit la confusion qu’y commet Diderot sur le « Que diable allait-il faire dans cette galère ? » (attribué ici à *L’Avaro...*), les premières pages se situent bel et bien dans le sillage de Molière, comme il en va en général du recours à la relation maître-valet qui organise tout le récit, et la construction de celui-ci sous forme de perpétuelles digressions et échappatoires est comme la métaphore des procédés dont use l’auteur pour échapper à ses censeurs.

Je pense au dialogue du *Neveu de Rameau*, où le *dédoublement* caractéristique du “Moi” et du “Lui” autorise les prises de distances et le jeu de l’échange et des échanges dans les propos et les personnes : bien malin celui (le censeur éventuel ?) qui croirait pouvoir décider sans ambiguïté à chaque instant ce qu’en pense l’auteur !

Je pense aussi bien entendu à la série des textes du *Rêve de d’Alembert*, où songes et délires du rêveur, étonnements, interprétations, et commentaires des spectateurs et auditeurs, permettent de jouer un jeu semblable de distanciation et d’échanges.

Loin de vouloir tirer de ces brèves remarques des conclusions à proprement parler, je rappellerai que dans les faits, de telles caractéristiques, et de telles filiations, ont débouché, par l’intermédiaire au moins de la traduction par Goethe du *Neveu de Rameau*, sur l’inspiration qu’elle a fourni au Hegel de la *Phénoménologie de l’Esprit*.

Je serais tenté d’avancer aussi (j’y réfléchis en ce moment) qu’elles pourraient avoir trouvé encore un écho lointain chez le jeune Marx, au moment où il donnait dans la *Gazette Rhénane* une première formulation de ce que l’on nommera par la suite le matérialisme historique — mais c’est une autre histoire, que je ne saurais développer ici...

Athalie mise au secret

Pedro Gonçalves Rodrigues
Univ. do Porto

Athalie, la dernière pièce de Jean Racine, a été publiée en mars 1691¹ (Forestier, 2006: 727) mais elle ne serait professionnellement mise en scène qu'en mars 1716, à la Comédie-Française (Mongrédien, 1946: 85-86). Ce décalage de vingt-cinq ans est inusité dans le cadre de l'histoire des premières représentations publiques des tragédies de Racine², ce qui fait d'*Athalie* un

¹ Dans son édition critique d'*Athalie*, Georges Forestier indique les différences textuelles entre la première publication de la pièce, en 1691, et celles de 1692 et de 1697, les trois éditions ayant été contrôlées par Jean Racine (2001a : 169-170).

² Georges Forestier, dans son ouvrage biographique *Jean Racine – véritable contribution majeure à la recherche sur la vie et l'œuvre de cet écrivain du Classicisme français* –, démontre systématiquement que toutes les tragédies antérieures ont été mises en scène avant leur publication, celle-ci lancée normalement peu de temps après. Pour plus de détails à propos de la première représentation et de la publication de chaque tragédie voir les pages indiquées : *La Thébàïde* (Forestier, 2006 : 212-214) ; *Alexandre le Grand* (*idem* : 237, 252) ; *Andromaque* (*idem* : 293-294, 309-310) ; *Britannicus* (*idem* : 361) ; *Bérénice* (*idem* : 383, 400) ; *Bajazet* (*idem* : 434, 436) ; *Mithridate* (*idem* : 460-462, 467-468) ; *Iphigénie* (*idem* : 499, 522-523) ; *Phèdre* (*idem* : 549, 565). En ce qui concerne la comédie *Les Plaideurs*, les dates sont incertaines faute de données historiques concrètes (*idem* : 324-327). Pour ce qui est d'*Esther*, jouée pour la première fois par les demoiselles de Saint-Cyr le 26 janvier 1689 (*idem* : 701), cette pièce a été publiée à la fin du mois de février de la même année (*idem* : 708). À vrai dire, la première pièce sacrée de Racine n'est pas considérée une vraie tragédie et plusieurs critiques refusent ouvertement de la nommer comme telle. Trois exemples suffisent à illustrer ce point de vue critique : une « élégie sans intrigue appréciable » selon Maurice Cambier (1949: 94), un « poème de célébration morale avec une action illustrative » d'après Jean Rohou (2003 : 97), et « une idylle héroïque sur le mode tendre » pour Manuel Couvreur (1992 : 17). Par contre, si la désignation de tragédie a été employée à partir du XVII^{ème} siècle pour parler d'*Esther*, Georges Forestier en donne les raisons : « si *Esther* a malgré tout été rapidement appelée *tragédie*, c'est qu'il n'existait pas d'autre terme pour désigner une action dramatique tirée de la Bible, mettant en scène

cas exceptionnel dans le corpus théâtral racinien. En effet, même si les deux pièces sacrées de cet écrivain majeur du XVII^{ème} siècle possèdent un statut particulier, puisque toutes les deux ont été écrites pour les élèves de la Maison Royale de Saint-Louis à Saint-Cyr, elles diffèrent en ce qui concerne l'histoire de leurs premières représentations. Si *Esther* a remporté un succès éclatant lors des représentations de 1689 (*idem*: 31), *Athalie* n'a connu que trois répétitions générales en 1691 avant d'être cloîtrée à Saint-Cyr jusqu'en 1716, sauf de rares représentations privées à la Cour (Forestier, 2006 : 723-724)³. Naturellement, des hypothèses critiques, dont nous discuterons les plus importantes, ont été proposées au XX^{ème} siècle afin d'éclaircir les causes de cet étouffement, voire de cette censure d'une pièce souvent perçue comme le dernier ouvrage d'un écrivain qui resta silencieux pendant douze ans.

Ce cliché du silence de Jean Racine après *Phèdre*, publiée en 1677 et à laquelle auraient succédé des années d'inactivité volontaire de son auteur dans le domaine de la production écrite pour le théâtre, ne tient plus devant les documents historiques⁴. En fait, et comme l'a si bien démontré Georges Forestier, cet abandon du monde théâtral n'a pas été volontaire mais plutôt le résultat de la décision inéluctable de Louis XIV qui, en 1677 aussi, venait d'appeler Racine et Boileau à écrire l'histoire du règne (*idem* : 588-589). Sans aucun doute, et d'après plusieurs témoignages de l'époque (*idem* : 577-579), devenir historiographe du Roi-Soleil fut une nomination qui écartait toute possibilité de maintenir une activité théâtrale régulière⁵. En outre, la nou-

un roi et une reine et comportant un péril de mort pour les bons et un châtement sanglant pour les méchants : depuis plus d'un siècle, tous les régents de collège qui composaient en latin des pièces bibliques ou chrétiennes destinées à être représentées par leurs élèves les intitulaient *tragédies* » (2006 : 691-692).

³ Pour plus de détails, voir le chapitre « V. *Athalie* à la Cour » de l'ouvrage « *Athalie* » de Racine (1946 : 75-84), de Georges Mongrédien.

⁴ Malgré les données historiques disponibles, ce cliché est encore assez répandu dans la critique racinienne, comme le souligne Georges Forestier : « On est revenu aujourd'hui et de la pieuse fiction d'un Racine converti et de la rêverie romantique du sacrifice. Pas complètement cependant : même au XX^e siècle, textes contemporains sous les yeux, les historiens de la littérature et du théâtre n'ont pu se défaire tout à fait de l'idée que Racine a de son propre chef abandonné le théâtre en 1677 » (2006 : 577).

⁵ Alain Niderst insiste sur cette première conséquence de la nouvelle charge de Racine auprès du roi Louis XIV : « Cette flatteuse promotion rendait impossible la poursuite d'une carrière de dramaturge » (1995 : 11).

velle charge de Racine correspondait au faite de sa carrière⁶, et il deviendrait par la suite un courtisan proche du Roi-Soleil et de Madame de Maintenon, ayant été admis à Marly pour la première fois le 17 août 1687 (*idem* : 672-674).

Ainsi, l'épouse morganatique de Louis XIV faisant tellement confiance à Jean Racine⁷, il serait, avec Boileau, choisi pour revoir les Constitutions de la Maison Royale de Saint-Louis⁸. Ce grand projet pédagogique de la marquise de Maintenon fut une fondation laïque, mais seulement jusqu'en 1692, inaugurée le 2 août 1686 (Neveu, 1992: 82) et dont le but était d'éduquer des filles de la petite noblesse provinciale/militaire et appauvrie⁹ afin de « contribuer au redressement moral de la France catholique » (Piéjus, 2000 : 66)¹⁰. Pour l'atteindre, un curriculum diversifié fut créé et dans lequel l'instruction reli-

⁶ Georges Forestier éclaire quel était le nouveau statut de Racine à partir de 1677 : « l'historien est au XVII^e siècle au sommet de la hiérarchie des hommes de lettres » (2001 *b* 7). Par conséquent, et étant donné la fortune du lieu commun critique du silence volontaire supposé de Racine, Jean Rohou ne peut que conclure péremptoirement : « [Racine] serait fort surpris de nous entendre parler de son "silence après *Phèdre*" » (2003: 34).

⁷ Cette proximité entre Madame de Maintenon et Jean Racine est d'ailleurs soulignée par Jean Orcibal (1950 : 11) et par Maurice Cambier qui, dans son ouvrage *Racine et Madame de Maintenon : « Esther » et « Athalie » à Saint-Cyr*, écrit : « Monsieur Racine [...] était devenu son familier, en qui elle avait de jour en jour plus de confiance, qu'elle consultait pour tout ce qui concernait les projets et l'organisation de son institution de Saint-Cyr, qu'elle mettra à bientôt à contribution en lui demandant d'écrire des pièces pour les élèves de cet établissement et que lui-même à mesure qu'il vieillissait, prenait de plus en plus la Marquise comme confidente » (1949: 58).

⁸ Pour plus de détails à propos des Constitutions de Saint-Cyr, voir la synthèse qu'en fait Maurice Cambier (1949 : 70-74).

⁹ Pour un exposé détaillé de l'histoire de la création et du fonctionnement de Saint-Cyr, voir l'ouvrage fondamental d'Anne Piéjus, *Le Théâtre des demoiselles. Tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du Grand Siècle* (2000 : 33-69), ou l'article de Bruno Neveu, « La maison de Saint-Cyr au temps de Racine » (1992 : 77-88).

¹⁰ Georges Forestier explicite cet objectif ultime de l'éducation donnée aux demoiselles de la Maison Royale de Saint-Louis : « À Saint-Cyr, [...] il ne s'agissait pas de former de simples maîtresses de maison ou des religieuses qui ignoraient à peu près tout des choses de l'esprit, mais des femmes dotées d'une « honnêteté » chrétienne et civile susceptible de leur permettre de tenir leur place dans le monde, si elles se mariaient, ou de devenir elles-mêmes des pédagogues éclairées si elles choisissaient la vie conventuelle » (Forestier, 2006 : 688).

gieuse tenait un rôle central¹¹, à côté des méthodes pédagogiques qui incluaient des activités ludiques, notamment le théâtre. Dans ce contexte, et toujours pour l'amusement et l'éducation morale et pieuse des jeunes filles, ce fut Jean Racine qui inaugura le théâtre musical de Saint-Cyr¹², avec *Esther* et *Athalie*.

Toutefois, le projet initial de faire représenter *Esther* à huis clos (Cambier, 1949 : 90-91) ne fut pas respecté et six représentations publiques triomphales eurent lieu à Saint-Cyr devant la Cour, en janvier et février 1689 (Forestier, 2006 : 701-704)¹³. Lors de cette première série de représentations¹⁴ Louis XIV commanda une seconde pièce à Jean Racine (*idem* : 704, 712). Cette commande, impossible d'annuler puisque le roi en était l'auteur (Piéjus, 2000 : 547), fut à l'origine d'*Athalie* mais, cette fois-ci, Madame de Maintenon n'osa jamais la faire représenter devant la Cour. Aussi les trois répétitions générales

¹¹ Jean-Paul Desprat explique l'importance de la religion dans le programme éducatif développé à Saint-Cyr: « La religion reste la base des études, il ne peut en être autrement. L'éducation se doit [...] de poursuivre d'abord la réalisation du bien spirituel » (2003 : 266). Pour approfondir le sujet de la formation religieuse donnée aux demoiselles de Saint-Cyr, voir l'article de Robert Mac Bride, « Madame de Maintenon – pédagogue chrétienne et raisonnable » (1999: 414-417).

¹² Anne Piéjus donne la définition de ce concept : « Le théâtre musical des Demoiselles – terme communément adopté par lequel on désigne un théâtre déclamé faisant intervenir, à diverses reprises, une musique vocale et orchestrale intégrée à la représentation » (2000 : 17-18). Évidemment, les deux pièces sacrées de Jean Racine ne furent pas les seules composées à l'usage des élèves de Saint-Cyr et le répertoire théâtral de Saint-Cyr (*idem* : 93-136) incluaient d'autres exemples comme les tragédies *Jephté*, de Claude Boyer, et *Jonathas*, de Joseph-François Duché de Vancy.

¹³ La responsabilité de Madame de Maintenon dans la décision finale de rendre les représentations publiques est analysée par Anne Piéjus (2000 : 534-537) : si le souhait initial de la marquise imposait des représentations privées, sa décision de faire quelques répétitions de la pièce dans ses appartements attira la curiosité des courtisans et de Louis XIV. Conséquemment à cette réaction, et d'après les mémoires de Manseau, l'intendant de Saint-Cyr, Madame de Maintenon ne fit que céder à l'enthousiasme de son royal époux et autorisa les représentations d'*Esther* devant la Cour. Néanmoins, la marquise prit soin de composer elle-même la liste des invités pour que Saint-Cyr ne fût pas envahi par la foule des courtisans, ce qui lui permit de garder une certaine tranquillité à chaque spectacle (*idem* : 538-539).

¹⁴ Une seconde série de représentations publiques eut lieu en janvier 1690 (Forestier, 2006 : 720).

de 1691¹⁵ n'eurent-elles lieu que grâce à l'insistance de Louis XIV pour voir la pièce (Forestier, 2006 : 723). Assurément, une telle résolution se révélait plus favorable à la concrétisation du souhait initial de Madame de Maintenon – un ouvrage pieux à l'usage exclusif et privé des Demoiselles – mais la question s'impose : pourquoi un tel contraste entre la publicité dont *Esther* fut l'objet et l'étouffement d'*Athalie*? Certainement, l'hostilité et les messages anonymes des hommes de lettres envieux du succès renouvelé de Jean Racine (Mongrédien, 1946 : 57) ne suffisent point à expliquer les causes du bannissement de sa dernière pièce, d'ailleurs protégée du roi et de Madame de Maintenon.

En effet, et outre la rivalité des ennemis écrivains de Jean Racine, plusieurs facteurs se conjuguèrent pour freiner l'aventure du théâtre musical de la Maison Royale de Saint-Louis. Tout d'abord, les représentations d'*Esther*, devant le Roi-Soleil et ses courtisans, engendrèrent chez les Demoiselles un goût démesuré pour ces spectacles, tout en favorisant leur vanité, leur pédanterie et l'oubli des règles de piété et d'austérité de l'institut (Piéjus, 2000 : 558, 578). Ensuite, les galanteries des jeunes hommes de la Cour¹⁶ contribuèrent à aggraver les désordres qui agitaient la communauté de Saint-Cyr.

En plus de ces problèmes internes à la Maison, Hébert, le curé de Versailles, et Godet des Marais,¹⁷ tous les deux membres du clergé, accablèrent de

¹⁵ Les trois répétitions se firent sans décors, sans garde-robes et sans orchestre, remplacé par un clavecin, et toujours pour une petite audience privée : le roi et le dauphin le 5 janvier, quelques dames le 8 février, les rois catholiques anglais exilés en France et quelques invités comme Fénelon et le Père La Chaise le 22 février (Forestier, 2006 : 723).

¹⁶ Dans son ouvrage *Madame de Maintenon (1635-1719) ou le prix de la réputation*, Jean-Paul Desprat écrit : « sur ce chapitre, on en apprendra de belles. Mesdemoiselles de Choiseul et d'Osmane ont eu des galants. Un abbé vif-argent, Antoine de Guiscard de La Bourlie, a enlevé une pensionnaire, histoire qu'on étouffera tant bien que mal. Une autre affaire touche encore de plus près la fondatrice : son propre cousin, Philippe de Villette, veuf depuis peu et sexagénaire, s'est épris de Mademoiselle de Marsilly qu'il a remarquée dans le chœur des Israélites et qui n'a pas dix-sept ans. Il l'épousera, à la grande fureur de sa cousine et surtout de sa fille, Madame de Caylus » (2003 : 278). À ceci s'ajoutaient les pamphlets hollandais qui décrivaient Saint-Cyr comme le sérail de Louis XIV (Mongrédien, 1946 : 56).

¹⁷ Devenu le directeur de conscience de Madame de Maintenon après la mort de l'abbé Gobelin, en 1691, Godet des Marais fut sacré évêque de Chartres le 1^{er} août 1692, à Saint-Cyr (Desprat, 2003 : 280-281). Hostile aux expériences théâtrales développées à Saint-Cyr, Godet des Marais déclina l'invitation pour assister à la troisième répétition d'*Athalie*. De

reproches Madame de Maintenon (Forestier, 2006 : 721)¹⁸. Condamnant le caractère public des représentations d'*Esther*, ils dénonçaient l'inutilité pédagogique d'une telle activité et les risques qui en découlaient pour des demoiselles nobles destinées à une éducation pieuse : devenues des comédiennes/chanteuses semi-professionnelles à cause du rythme des représentations¹⁹, les jeunes filles sur les planches connaissaient les effets de la vanité tandis que leurs collègues, n'étant que des spectatrices, « jalousaient le succès de leurs consœurs et rêvaient d'être applaudies à leur tour par les galants seigneurs de la Cour » (*ibidem*).

Toutes ces critiques externes et tous les problèmes vécus à l'intérieur de la Maison Royale de Saint-Louis eurent comme première conséquence celle d'inquiéter profondément la marquise de Maintenon qui décida finalement de défendre à jamais toute représentation théâtrale publique à Saint-Cyr (*idem* : 723)²⁰. D'autre part, les désordres provoqués par les représentations d'*Esther* eurent leur part dans le déclenchement du processus de régularisa-

plus, et le même jour, il fit une conférence sur la conduite scandaleuse des chrétiens peu respectueux du Carême devant plusieurs éducatrices de la Maison Royale de Saint-Louis (Rohou, 2003 : 101).

¹⁸ L'opinion de l'Église Catholique à l'égard du théâtre au XVII^{ème} siècle est synthétisée par Jean Rohou : « Depuis l'Antiquité, Église et moralistes avaient presque toujours été hostiles au théâtre. C'était net en France [...] : les comédiens ont une vie dissolue, la comédie encourage les vices et la subversion sociale, la tragédie la passion amoureuse et une ambition orgueilleuse. Et surtout les représentations sont des séances de fascinantes séductions, aliénantes pour la raison et la liberté morale » (2003 : 99). Pour un résumé de l'évolution des conflits et des controverses entre l'Église et le théâtre depuis l'Antiquité, et avec une attention particulière apportée au cas du XVII^{ème} siècle français, voir l'ouvrage de Simone de Reyff, *L'Église et le théâtre : l'exemple de la France au XVII^e siècle*.

¹⁹ Étant donné le statut social des acteurs au XVII^{ème} siècle en France (Piéjus, 2000 : 602), Anne Piéjus éclaire les conséquences sociales des représentations d'*Esther* pour les demoiselles de Saint-Cyr : « Une jeune fille montant sur les planches, fussent-elles celles de son dortoir d'écolière, passait pour vulgaire, sinon de petite vertu, aux yeux d'une fraction influente de l'opinion publique » (*idem* : 618).

²⁰ Toutefois, Jean-Paul Desprat démontre que Madame de Maintenon a compris très vite le péril qui menaçait la communauté de Saint-Cyr : dans une lettre de la marquise adressée à son directeur de conscience, l'abbé Gobelin, et datée du 20 février 1689 – c'est-à-dire, le lendemain de la dernière représentation d'*Esther* – elle parle déjà des dangers de l'orgueil et conseille Gobelin de prêcher aux dames de Saint-Cyr à ce propos (2003 : 277).

tion de l'institut – devenu un couvent en 1692 –, comme l'explique en détail Anne Piéjus (2000 : 555-583).

Ainsi, et sans aucun doute, les causes à l'origine de l'étouffement d'*Athalie*, liées au mouvement de régularisation de Saint-Cyr²¹, sont diverses et, pour l'essentiel, dépendantes les unes des autres. Si bien que les critiques sont normalement plus enclins à en faire le bilan²² qu'à privilégier un élément spécifique comme étant la pierre de touche du bannissement de la pièce. Mais il y a des exceptions.

Tel est le cas de Georges Mongrédien qui, tout en reconnaissant l'ensemble des facteurs présentés ci-dessus (1946 : 54-57), insiste sur le rôle antagoniste du clergé contre Jean Racine²³ à cause des relations amicales de celui-ci avec Port-Royal (*idem* : 58)²⁴. Cependant, s'il est incontestable que Racine possédait des liens étroits avec ce monastère²⁵, Georges Forestier démontre que ces mêmes liens ne se renouvelèrent véritablement qu'au milieu des années quatre-vingt-dix et suggère qu'ils révèlent un désir de réconciliation plutôt qu'une prise de position partisane admise sans ambages (2006 : 632-635, 772-779, 797-802)²⁶.

²¹ Un exemple des effets de la régularisation sur la création d'*Athalie* est relevé par Anne Piéjus (2000 : 548-550) : en 1690, les répétitions musicales des chœurs se firent avec beaucoup de difficultés et le supérieur des frères de la congrégation de la Mission (les Lazaristes) – ordre d'où provenaient les chapelains et les confesseurs de Saint-Cyr (Rohou, 2003 : 100) – réussit à faire renvoyer Jean-Baptiste Moreau, compositeur de la musique de la pièce et responsable des répétitions.

²² Ce sont les cas, par exemple, de Maurice Cambier (1949 : 142-147), Jean-Paul Desprat (2003 : 275-279) et Georges Forestier (2006 : 720-723).

²³ « De même qu'au temps de *Phèdre*, tous les ennemis de Racine se liguaient pour étouffer son chef-d'œuvre nouveau. Mais c'est le clergé gallican qui prit la tête du mouvement et l'initiative de l'attaque » (Mongrédien, 1946 : 57).

²⁴ « En persécutant Racine, c'était le jansénisme tout entier qu'on atteignait et c'était là le point principal » (Mongrédien, 1946 : 58).

²⁵ Jean Racine avait fait ses études aux Petites Écoles de Paris et à Port-Royal des Champs (Forestier, 2006 : 51-72, 81-84, 98-110). Par ailleurs, plusieurs membres de sa famille étaient proches du monastère (*idem* : 32-34), notamment sa tante, Agnès de Sainte-Thècle, qui devint prieure de Port-Royal des Champs en 1684 (*idem* : 647-648), et abbesse en 1690 (Racine, 2004: LXXXV).

²⁶ Néanmoins, Georges Forestier reconnaît qu'il est très difficile de résoudre définitivement la question de la nature des relations de Jean Racine avec Port-Royal : « Ami des plus éclairés des jésuites, les Rapin, Bouhours et Bourdaloue, et au mieux avec le Père La

Par ailleurs, la proposition de lecture de Georges Mongrédien devient encore moins soutenable puisqu'elle est tributaire du « mythe de la disgrâce » (*idem* : 817) – une disgrâce qui aurait affligé Jean Racine à la fin de sa vie²⁷. En effet, Georges Forestier dénonce Louis Racine, auteur des *Mémoires contenant quelques particularités sur la vie et les ouvrages de Jean Racine*, publiées en 1747, comme étant le seul responsable d'une invention à la fortune critique considérable²⁸ : celle de la disgrâce de son père²⁹. Or, ce mythe forgé se heurte de front à l'énumération des données historiques disponibles concernant la situation de Jean Racine à la Cour en 1697-1698 (*idem* :

Chaise, le confesseur du roi, tout en vouant une admiration éperdue aux « saints » de Port-Royal sans partager pour autant leur intransigeance doctrinale sur la question de la grâce, Racine aurait pu se déclarer officiellement, comme son ami Boileau, « molino-janséniste ». L'aspiration identitaire en plus, lui qui avait été « élevé à Port-Royal », après avoir été bercé par une tante désormais Mère abbesse du monastère des Champs, et qui se dépensait en démarches pour tenter de rendre vie au monastère moribond. Mais peut-on penser que placé entre ses amis jansénistes et son cher cousin Louis Ellies Du Pin, ami le plus proche de la famille et gallican acharné, il ait pu ne pas avoir d'arrière-pensées politiques, même s'il s'est bien gardé de les laisser transparaître dans sa correspondance ? Il n'est pas sûr que le parcours des dernières années de sa vie nous permette de tirer cette question au clair » (2006 : 776-777).

²⁷ « L'étouffement d'*Athalie* est le premier symptôme de la disgrâce future de Racine [...] dont il ne fut victime que parce qu'il était suspect de jansénisme » (Mongrédien, 1946 : 58).

²⁸ Georges Forestier ne pourrait être plus clair : « on se demande ce qui a autorisé son fils à forger ce mythe de la disgrâce, qui a aveuglé la plupart des biographes jusqu'au milieu du XX^e siècle, pour culminer dans la *Vie de Racine* de François Mauriac » (2006 : 817).

²⁹ S'il est vrai que Marie-Catherine, fille de Jean Racine, ne put pas se faire religieuse à Port-Royal des Champs, vu qu'elle avait été obligée d'abandonner le monastère après Pâques en 1698 (Forestier, 2006 : 810-814), l'accusation de jansénisme qui en résulta contre l'historiographe du roi fut le point de départ de toutes les affabulations de Louis Racine sur la disgrâce de son père. Partant du brouillon d'une lettre pour Madame de Maintenon, peut-être jamais adressée et dans laquelle Jean Racine se défendait de l'accusation d'hérésie (*idem* : 814-816), Louis Racine inventa d'autres épisodes pour créer toute l'histoire de la disgrâce : un mémoire sur la misère du peuple français écrit par son père et envoyé à la marquise ; la maladie de Jean Racine comme la conséquence de la perte de la faveur royale ; la rencontre de Racine avec Madame de Maintenon dans une allée du parc de Versailles (*idem* : 817-819). Georges Forestier dévoile les motivations du fils cadet de Jean Racine : « En fait, c'était une hagiographie que son fils écrivait : après avoir bâti la légende dorée de la "conversion" au lendemain de *Phèdre* et de la vie parfaite et quasiment pénitente qui s'ensuivit, il en venait à la dernière étape de toute vie de saint, le martyre » (2006 : 820).

816-817): la protection que lui accordait le ministre des Affaires Étrangères, Torcy ; la possibilité d'une promotion pour son fils aîné, Jean-Baptiste ; sa présence régulière à Marly³⁰ ; la tranquillité évidente de Racine visible dans sa correspondance et seulement perturbée par des soucis à caractère privé concernant sa santé et ses enfants (*idem* : 821-823) ; et pour finir, aucune rumeur de la Cour de ces années-là à propos de la disgrâce de l'historiographe du roi ne nous est parvenue.

Voilà donc plusieurs indices convaincants qui suffisent amplement à effacer le mythe de la disgrâce et qui autorisent à situer une véritable réconciliation de Racine avec Port-Royal seulement après 1689/1690. En tout cas, ces données historiques ne permettent pas d'écarter totalement l'hypothèse de Georges Mongrédien à propos de la haine farouche d'Hébert et de Godet des Marais contre Port-Royal. Tout compte fait, même si nous pouvons admettre que les liens personnels de Racine avec le monastère (avant la réconciliation) constituaient une raison secrète de l'attitude de ces membres du clergé contre l'auteur d'*Athalie*, cela reste quand même une hypothèse invérifiable. En outre, s'ils voulaient punir Racine, pourquoi n'ont-ils pas commencé par empêcher la seconde série de représentations d'*Esther* en 1690 ?

Une autre lecture critique qui explique le bannissement d'*Athalie* pour des raisons obscures ou non avouées est celle de Jean Orcibal qui, quitte à faire de la régularisation de Saint-Cyr un fait secondaire, propose de lire *Athalie* comme une pièce étouffée à cause des allusions incluses à la Glorieuse Révolution en Angleterre³¹. D'après son ouvrage, *La Genèse d'« Esther »*

³⁰ Georges Forestier énonce la valeur sociale des invitations à Marly : « [les] séjours à Marly, avec ses invités triés sur le volet, véritable baromètre de la faveur » (2006 : 819). Pour ce qui est du cas particulier de Jean Racine à Marly en 1698, lors de l'accusation de jansénisme, G. Forestier ajoute : « il continua d'être invité à tous les voyages de Marly, ce qui est la plus forte preuve que Louis XIV n'avait pas ajouté foi aux insinuations » (*idem* : 816).

³¹ Avant Jean Orcibal, Gustave Charlier présenta une thèse, « *Athalie* et la Révolution d'Angleterre », publié dans *De Ronsard à Victor Hugo. Problèmes d'histoire littéraire*, Université de Bruxelles, 1931, pages 137-166, qui contient précisément la proposition d'établir un rapport entre *Athalie* et la Glorieuse Révolution. Maurice Cambier illustre le succès qu'elle a remporté dans le milieu académique : « Cette opinion personnelle [c'est-à-dire, la thèse de G. Charlier] a recueilli plusieurs adhésions importantes, notamment celle de M. Abel Lefranc, professeur au Collège de France, et de Monsieur Raymond Lebègue, professeur à la Sorbonne » (1949 : 133). Malheureusement, nous n'avons pas eu accès à

et d'« *Athalie* », cette révolution, pendant laquelle le roi catholique Jacques II perdit le trône en faveur de Marie II et Guillaume III, protestants tous les deux, aurait été la cause du choix de l'histoire d'Athalie et Joas, dont le dénouement – la reine usurpatrice et impie remplacée par l'héritier légitime – exprimerait le souhait d'une restauration catholique en Angleterre³². D'autre part, la pièce de Racine aurait été perçue par Madame de Maintenon comme un moyen de convaincre Louis XIV à accorder son soutien militaire à Jacques II qui, évidemment, voulait récupérer le trône d'Angleterre (Orcibal, 1950 : 77-82). Cependant, le projet de Jacques II échoua et *Athalie*, sous prétexte des critiques du clergé et de la jalousie des poètes ennemis de Racine (*idem* : 75-76), devint « le malencontreux manifeste interventionniste de Racine » qui tomberait « dans l'oubli jusqu'au jour où un providentiel renversement des circonstances permettrait de lever les masques » (*idem* : 82-83)³³.

Ainsi, bien que *La Genèse d'« Esther » et d'« Athalie »* soit riche en notes qui soutiennent tout le texte³⁴, Jean Orcibal fut peut-être le dernier à soutenir

l'ouvrage de Gustave Charlier, dont Maurice Cambier présente un petit résumé (*idem* : 133-138). En revanche, Georges Forestier, en écrivant à propos des académiciens favorables à cette théorie-là, considère que Jean Orcibal « pousse les idées de ses prédécesseurs jusqu'à leur dernière extrémité » (2001a : 164).

³² « Par le choix d'*Athalie* Racine marquait qu'il n'entendait pas s'en tenir aux lieux communs que la vie d'Absalon fournissait aux écrivains contemporains. [...] Ce qui l'intéressait, c'était l'avenir glorieux [...], l'avenir qu'on pouvait imaginer, souhaiter, demander à Dieu, et peut-être même préparer : la Restauration » (Orcibal, 1950 : 56). La lecture à clef des personnages proposée par Jean Orcibal est la suivante : le personnage d'Athalie représenterait Guillaume d'Orange ; celui de Joas le fils de Jacques II ; celui de Mathan le pasteur Guilbert Burnet, partisan de Guillaume ; celui de Joad l'archevêque de Cantorbéry, William Sancroft, qui refusa de reconnaître Marie II et Guillaume III comme rois d'Angleterre (*idem* : 57-73).

³³ Une raison supplémentaire pour ce silence est ajoutée par Jean Orcibal : « Alors que se préparaient des tentatives directes contre la vie de Guillaume, il eût enfin été déraisonnable de les glorifier ouvertement en révélant l'application que l'on faisait à Versailles du dangereux thème d'*Athalie* » (1950 : 82).

³⁴ Néanmoins, il y a parfois des imprécisions dans l'ouvrage de Jean Orcibal. Par exemple, quand il soutient que le personnage de Mathan est avide de richesses, tout comme le partisan de Guillaume III, Gilbert Burnet, J. Orcibal renvoie le lecteur aux vers 48 (le texte indiquant le vers 47, mais il s'agit évidemment d'une coquille) et 868 qui, cependant, disent la cupidité non de Mathan mais d'Athalie et Nabal (1950 : 70). Cela ne fait pas beaucoup quand même pour nous persuader de la validité de cette lecture à clef de la pièce.

la thèse d'un rapport entre *Athalie* et la Glorieuse Révolution anglaise. Il ne fit pas école et son ouvrage n'est habituellement cité que pour être contesté³⁵.

De fait, l'interprétation de l'étouffement d'*Athalie* en tant qu'épisode de la régularisation de Saint-Cyr en couvent s'est affermie comme l'explication adoptée le plus souvent. En même temps, les théories favorables à la persécution du jansénisme supposé de Racine ou à la dimension politique de la pièce ont été abandonnées ou ne sont que rarement évoquées.

Mais c'est précisément dans le contexte de la régularisation qu'il est possible d'identifier un facteur politique rarement mentionné par les historiens/critiques d'*Athalie* et qui pourrait être l'origine secrète de l'insistance hostile des personnalités religieuses contre les représentations publiques des Demoiselles.

S'il est plausible que Louis XIV aurait pu vouloir la reconnaissance officielle de Saint-Cyr par le pape (Piéjus, 2000 : 559), il est certain que le grand problème politique de la Maison Royale de Saint-Louis résidait dans le fait que le roi avait doté cette institution laïque en recourant aux biens de l'Église³⁶. L'état difficile du trésor royal et la nécessité d'assurer la sécurité

³⁵ Dans son ouvrage *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les « Pensées » de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Lucien Goldmann suggère, en passant, la possibilité de reformuler l'hypothèse de Gustave Charlier et Jean Orcibal mais il conclut : « Nous croyons cependant qu'une telle hypothèse s'appuierait sur trop peu de données concrètes pour pouvoir être soutenue sérieusement » (1975 : 441). Mentionnant lui aussi l'ouvrage de Jean Orcibal, Roland Barthes est encore plus concis : « Le nombre et la convergence des indices factuels (Orcibal) ? On atteint ici, même pas le probable, seulement le plausible » (1979 : 159). Pour sa part, Jean Rohou rappelle l'essentiel de l'ouvrage de Jean Orcibal (2003 : 28-29) pour conclure de façon convaincante : « C'est certainement inexact. [...] Anecdotiquement excitante, l'hypothèse se révèle sans fondement, inutilisable et dangereuse. Car c'est un grave contresens sur la nature même de l'œuvre d'art que de la réduire à une entreprise accidentelle – même quand elle l'est au départ, ce qui n'est pas ici le cas. *Athalie* n'est pas un pamphlet occasionnel, mais un mythe allégorique de portée potentiellement universelle, fondateur pour le monde chrétien » (*idem* : 29). Un autre exemple de cette contestation est celui de Georges Forestier qui décrit *La Genèse d'« Esther » et d'« Athalie »* comme « un étrange livre » (2006 : 904).

³⁶ Jean-Paul Desprat explique comment le Roi-Soleil ménagea l'affaire : « Louis XIV [...] dote [Saint-Cyr] de 165 000 livres annuelles, 114 000 prélevées sur le revenu de l'abbaye de Saint-Denis à la tête de laquelle il n'a pas nommé d'abbé depuis la mort du cardinal de Retz en 1679, 50 000 livres en fonds de terre, le reste provenant des rapports du domaine » (2003 : 246-247).

temporelle du nouvel institut furent les raisons qui poussèrent le roi à s'approprier de la mense abbatiale de Saint-Denis (Neveu, 1992 : 79) mais, bien que, selon lui, elles fussent compréhensibles, ces raisons lui coûtèrent cher³⁷.

En effet, le Saint-Siège n'aurait pas pu accepter tranquillement l'utilisation de biens ecclésiastiques pour le fonctionnement d'une institution laïque. D'ailleurs, l'enseignement élémentaire était un des domaines exclusifs des autorités religieuses (Duchêne, 2004 : 90), ce qui donnait une cause additionnelle aux réticences de Rome à l'égard de Saint-Cyr. Il n'est donc pas étonnant de découvrir que le roi ne put accomplir l'union de la mense abbatiale à la Maison Royale de Saint-Cyr qu'en novembre 1692, faute de l'autorisation du pape qui n'arriva que quand le processus de régularisation de l'institut touchait à sa fin (Piéjus, 2000 : 557)³⁸.

Même s'il est vrai que le Saint-Siège avait « de nombreux contentieux » avec la France (Desprat, 2003 : 280), l'ordre des événements ne laisse de surprendre. Aussi ne pouvons-nous nous empêcher de conclure qu'Hébert et Godet des Marais, en condamnant le théâtre musical de Saint-Cyr³⁹, servaient à merveille non seulement les intérêts de l'Église en France mais principalement ceux de Rome⁴⁰. Louis XIV obtint la reconnaissance de Saint-Cyr par le pape mais celui-ci remporta la victoire : une maison d'éducation laïque deve-

³⁷ « Louis XIV se condamna à traiter non seulement avec l'autorité épiscopale locale, déférente et accommodante par définition, mais avec la cour de Rome, hostile par principe aux atteintes portées au régime de la propriété ecclésiastique telle qu'elle la concevait. C'était s'exposer aux lenteurs proverbiales de la Chancellerie et de la Chambre apostolique » (Neveu, 1992 : 79).

³⁸ Jean-Paul Desprat souligne l'importance de l'accord du pape concernant la mense abbatiale : « C'est cette union tardive qui donne corps au projet mûri entre-temps de transformer Saint-Cyr en monastère, une mutation effectuée à marche forcée, dans une ambiance de piété revenue au galop » (2003 : 280).

³⁹ De plus, notons que ce fut Godet des Marais le guide de Madame de Maintenon dans le long et difficile processus de régularisation de la Maison Royale de Saint-Louis (Desprat, 2003 : 280-284).

⁴⁰ Sans dire s'ils agissaient ou pas sous l'influence directe du Saint-Siège, Anne Piéjus, avec une seule phrase, souffle à l'oreille du lecteur l'intérêt secret d'Hébert et de Godet des Marais : « L'habileté des personnalités religieuses tint à la relation qu'elles établirent entre le comportement des Demoiselles et la régularisation qu'elles souhaitaient » (2000 : 641).

nait un couvent et la mense abbatiale de Saint-Denis restait sous le contrôle et à l'usage exclusif de l'Église catholique.

Ainsi, il est clair que si les détracteurs religieux du théâtre musical de Saint-Cyr s'intéressaient moralement aux controverses sur le théâtre en général et sur ses effets dangereux, ils se sentirent probablement beaucoup plus concernés par le précédent que créait l'inauguration de la Maison Royale de Saint-Cyr. Il ne fut jamais question de condamner la pièce d'*Athalie* en tant que texte janséniste et/ou périlleux pour de jeunes filles, bien que les relations passées de son auteur avec Port-Royal aient pu jouer un rôle non négligeable. Aussi l'étouffement d'*Athalie* ne fut-il qu'un épisode d'une régularisation difficile, provoquée par la censure acharnée de ceux qui ne voulaient pas d'instituts laïcs pédagogiquement révolutionnaires et financés au moyen des biens de l'Église.

Par conséquent, et pour terminer, nous croyons que le théâtre sacré de Jean Racine ne fut justement qu'un excellent argument d'attaque utilisé contre le projet innovateur de Madame de Maintenon⁴¹. À l'ombre des querelles entre l'Église et le théâtre s'ajouta, sans (aucun) doute, l'ombre de Rome et de ses intérêts politiques, économiques, religieux et éducatifs⁴².

⁴¹ Roger Duchêne écrit : « L'exemple de Saint-Cyr montre combien il est difficile d'aller contre son temps. Le désir de réforme et le souhait d'une pédagogie nouvelle qui animaient Mme de Maintenon [...] ont été vite emportés sous le poids des pressions extérieures » (2004 : 106).

⁴² Certaines idées fondamentales du troisième chapitre de notre mémoire de master, intitulé « *Athalie* em Saint-Cyr : Fronteiras da Crítica Raciniã », soutenu en décembre 2012 à la Faculté de Lettres de l'Université de Porto, permettent de faire référence à ce que nous appellerions la censure contemporaine d'*Athalie* dans le cadre de ce colloque. Étant donné la perte du sens du sacré dans les audiences contemporaines (Forestier, 2001a : 177) et le recul de la religion à partir des années soixante (Rohou, 2003 : 107), la dernière pièce de Racine a été progressivement dépréciée et délaissée au XX^{ème} siècle. De fait, l'étude approfondie des principaux ouvrages critiques sur *Athalie* démontre qu'il y a un refus presque généralisé de parler de la dimension religieuse de la pièce, les aspects historiographiques l'emportant parfois sur l'analyse littéraire. Pour ce qui est des études critiques du texte d'*Athalie*, ils favorisent souvent la caractérisation directe des personnages mais sans réfléchir au sens religieux et dynamique de chacun, ce qui empêche de discuter les différentes attitudes des personnages concernant la foi et le rapport entre eux et la représentation de Dieu proposée par l'ensemble de la pièce. Certainement, il ne suffit pas de dire qu'il s'agit d'une pièce édifiante parce qu'elle raconte le triomphe de Dieu. De plus, il nous a semblé que, pour la plupart des critiques, la discussion du conflit entre la

Références bibliographiques

- BARTHES, Roland – *Sur Racine*. [Paris] : Éditions du Seuil, 1979 (1^{ère} édition, 1963).
- CAMBIER, Maurice – *Racine et Madame de Maintenon : « Esther » et « Athalie » à Saint-Cyr*. Bruxelles : Durendal, 1949.
- COUVREUR, Manuel – « *Athalie* : une dramaturgie du clair-obscur », in « *Athalie* » de Jean Racine, *musique de Servaas de Konink*. Ed. Manuel Couvreur. Bruxelles : Le Cri, 1992, 13-32.
- DESPRAT, Jean-Paul – *Madame de Maintenon (1635-1719) ou le prix de la réputation*. [Paris] : Perrin, 2003, 243-336.
- DUCHÊNE, Roger – *Être femme au temps de Louis XIV*. Paris : Perrin, 2004, 89-108.
- FORESTIER, Georges – « Dossier », in Jean Racine, *Athalie*. Ed. Georges Forestier. Paris: Gallimard, 2001*a*, col. «Folio théâtre», 147-191.
- – « Préface », in Jean Racine, *Athalie*. Ed. Georges Forestier. Paris : Gallimard, 2001*b*, col. «Folio théâtre», 7-27.
- – « Chronologie », in Jean Racine, *Œuvres Complètes*. Vol. I. Ed. Georges Forestier. Paris : Gallimard, 2004, col. «Bibliothèque de la Pléiade», (1^{ère} édition, 1999), lxix-xc.
- – *Jean Racine*. Paris : Gallimard, 2006.
- GOLDMANN, Lucien – *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris : Gallimard, 1975, col. « Bibliothèque des Idées », (1^{ère} édition, 1956).
- MAC BRIDE, Robert – « Madame de Maintenon – pédagogue chrétienne et raisonnable », in *Autour de Françoise d'Aubigné Marquise de Maintenon. Actes des jour-*
-
- liberté des hommes et les exigences d'une divinité non empiriquement observable s'avère très difficile, sinon gênante. Il n'est donc pas surprenant de découvrir que plusieurs critiques préfèrent vanter les valeurs laïques et anthropocentriques, incarnées par Athalie, et confondre l'orthodoxie religieuse de la pièce avec des expressions de fanatisme, dont Joad et Joas seraient les principaux représentants.

nées de Niort, 23-25 mai 1996. Tome II. Niort : Albineana-Cahiers d'Aubigné, 1999, 411-424.

MONGRÉDIEN, Georges – « *Athalie* » de Racine. Paris : Sfelt, 1946.

NEVEU, Bruno – « La maison de Saint-Cyr au temps de Racine », in « *Athalie* » de Jean Racine, *musique de Servaas de Konink*. Ed. Manuel Couvreur. Bruxelles : Le Cri, 1992, 77-88.

NIDERST, Alain (1995). *Les Tragédies de Racine : diversité et unité*, Paris, Nizet [éd. revue et augmentée], (1^{ère} édition, 1975), (7-16, 149-165, 177, 184-189).

ORCIBAL, Jean – *La Genèse d'« Esther » et d'« Athalie »*. Paris : Vrin, 1950.

PIÉJUS, Anne – *Le Théâtre des demoiselles. Tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du Grand Siècle*. Paris : Société Française de Musicologie, 2000 (7-136, 229-277, 529-662).

RACINE, Jean – *Athalie*. Ed. Georges Forestier. Paris : Gallimard, 2001, col. « Folio théâtre ».

REYFF, Simone de – *L'Église et le théâtre : l'exemple de la France au XVII^e siècle*. Paris : Les Éditions du Cerf, 1998.

ROHOU, Jean – *Jean Racine, « Athalie »*. Paris : Presses Universitaires de France, 2003.

La folie du vaudeville face à la raison de la censure

sous la Monarchie de Juillet

Olivier Bara

Univ. Lyon 2, UMR LIRE (CNRS-Lyon 2)

Existe-t-il, dans la France du XIX^e siècle dont la vie théâtrale est étroitement contrôlée par le pouvoir politique, un traitement spécifique du vaudeville par la censure dramatique ? Ce genre florissant, quantitativement dominant, constitue-t-il un îlot de relative liberté, ou est-il soumis au même régime que le drame, le mélodrame ou la tragédie tardive, genres *a priori* davantage enclins à traiter de la « question sociale » et de sujets politiquement audacieux ? Le vaudeville, par ses thèmes comme par sa forme singulière fondée sur l’alternance de la parole et du chant, pose-t-il aux censeurs de l’époque un problème spécifique ? N’est-il pas riche en effet, par son langage même, de multiples possibilités de parade face à la surveillance du répertoire ou de contournement des interdits ? Ou, au contraire, a-t-il dû limiter l’expansion de son génie comique et de son inventivité dramaturgique pour déjouer les coups de ciseau d’Anastasie ? Répondre à ces questions suppose, dans un premier temps, de confronter le vaudeville dans son caractère mouvant, dans sa forme instable, dans la multiplicité de ses sous-genres (folie-vaudeville, vaudeville-anecdotique, drame-vaudeville, revue de fin d’année, etc.), aux normes rigides de la censure – à sa volonté d’imposer un ordre à une vie dramatique mobile et à une poétique des genres en constant débord. Il sera alors possible de cerner les sujets et les thèmes du vaudeville placés plus étroitement sous le contrôle du pouvoir, et cela sur un corpus restreint, pour les besoins de l’enquête, à l’époque de la Monarchie de Juillet, marquée par le rétablissement de la censure préalable en 1835. La présente analyse

refuse de n'envisager *a priori* que les cas singuliers d'œuvres demeurées dans les mémoires jusqu'à aujourd'hui et de ne traiter la question qu'à partir du rapport à la censure des maîtres du genre vaudevillesque (Scribe, pour la période ici concernée, avant Labiche) : il s'agit de se confronter à la masse des ouvrages soumis à l'inspection des censeurs et d'y prélever quelques échantillons représentatifs de leurs hantises ou de leurs obsessions¹.

Le vaudeville, un genre protéiforme soumis aux normes de la censure

Le vaudeville est un objet insaisissable, difficilement identifiable et cernable, genre placé hors de toute poétique régulatrice et soumis à de constantes reconfigurations. Il est, à l'origine, l'enfant joyeux des théâtres non officiels de la foire, descendant des pratiques satiriques des chansonniers, notamment ceux du Pont-Neuf à Paris². La forme élémentaire du vaudeville est la chanson, intégrée à une intrigue dramatique jouée sur scène. À partir de la Révolution, particulièrement lorsque la liberté est accordée aux théâtres en 1791³, le vaudeville s'impose quantitativement pour constituer davantage une forme qu'un genre : est « vaudeville » ou « en vaudeville » toute pièce,

¹ La construction de cette étude et de cette réflexion aurait été impossible sans l'aide apportée généreusement par la grande spécialiste de la question de la censure en France au XIX^e siècle, Odile Krakovitch : alors que le déménagement des Archives nationales interdisait momentanément l'accès aux cartons contenant les bulletins de censure, Odile Krakovitch m'a aimablement transmis ses propres transcriptions sans lesquelles le présent article n'aurait pu être réalisé. Qu'elle en soit ici chaleureusement remerciée et qu'elle reçoive l'expression de ma reconnaissance intellectuelle pour ses travaux pionniers sur le sujet. Odile Krakovitch a notamment publié le précieux inventaire : *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens, 1835-1906 : inventaire des manuscrits de pièces et des procès-verbaux des censeurs*. Paris : Centre historique des Archives Nationales, 2003.

² Sur l'histoire du vaudeville, voir les travaux d'Henri Gidel, notamment *Le Vaudeville*. Paris : PUF, coll. « que sais-je ? », 1986 ; voir aussi les chapitres consacrés à ce théâtre dans l'Anthologie de L'Avant-Scène Théâtre, *Le Théâtre français au XIX^e siècle*. Sous la dir. d'Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette. Paris : L'Avant-Scène Théâtre, 2008 : « Mélodrames et vaudevilles », par Roxane Martin (p. 68-93) et « Renouveau du vaudeville et de la comédie », par Olivier Bara (p. 310-379).

³ Loi Le Chapelier du 13-19 janvier 1791, article 1^{er} : « Tout citoyen pourra élever un théâtre public, et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux. » Cité d'après Nicole Wild – *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle. Les théâtres et la musique*. Paris : Aux Amateurs de livres, 1989 (réédition Lyon, Symétrie, 2012), p. 11.

comédie ou drame, où alternent le *parler* et le *chanter*, le théâtre et la chanson, avec couplets et refrains sur des airs connus appelés « timbres » – l'opéra-comique, quant à lui, fait alterner paroles et chant sur une musique originale⁴. Le vaudeville se définit donc d'abord par défaut : contrairement au mélodrame, il pratique l'alternance du dialogue parlé et du couplet chanté ; contrairement à l'opéra-comique, ses couplets se chantent sur des mélodies déjà connues.

La définition de la forme ouverte du vaudeville se trouve institutionnellement consacrée par les décrets napoléoniens qui, à l'aube du siècle nouveau, limitent le nombre de théâtres dans la capitale et fixent le répertoire dévolu à chacun – la réduction drastique de l'offre théâtrale est censée éviter les phénomènes de concurrence, mais elle permet surtout d'assurer un contrôle plus efficace des spectacles. Napoléon I^{er} prévoit de n'autoriser, en 1807, que deux salles pour le vaudeville, le théâtre des Variétés et le théâtre du Vaudeville dont le répertoire est ainsi légalement circonscrit :

Répertoire du théâtre du Vaudeville (Décret de 1807) : « Petites pièces mêlées de couplets sur des airs connus, et des parodies. »

Répertoire du théâtre des Variétés (Décret de 1807) : « petites pièces dans le genre grivois, poissard ou villageois, quelquefois mêlées de couplets également sur des airs connus⁵. »

Si les Variétés exercent une sorte de monopole sur les vaudevilles en langage populaire, les deux théâtres sont tous deux tenus de farcir leurs pièces de chansons, quels que soient le sujet et le thème illustrés.

Lorsque la politique impériale se trouve assouplie sous la Restauration et la monarchie de Juillet par de nouvelles autorisations, le mélange des langages demeure un élément définitoire du genre, par exemple au Gymnase-Dramatique (ou théâtre de Madame, qui devient vite la « maison » de Scribe)

⁴ Je me permets de renvoyer à mon ouvrage : Olivier Bara – *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*. Hildesheim-Zürich-New-York : Georg Olms Verlag, 2001.

⁵ D'après Nicole Wild – *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle, op. cit.*, notices « Variétés » (p. 407-412) et « Vaudeville » (p. 420-426).

ou au Palais-Royal (où triompheront dans la seconde partie du siècle les comédies de Labiche) :

Répertoire du Gymnase-Dramatique (privilege de 1820) : « outre les fragments de l'ancien répertoire, le Gymnase-Dramatique pourra représenter des petites comédies dans le genre léger ou mêlées de vaudevilles, qui ne pourront excéder un acte, et sous la condition qu'elles n'auront été précédemment jouées sur aucun théâtre. »

Répertoire du théâtre du Palais-Royal (privilege de 1831) : « Il se composera exclusivement de vaudevilles en un, deux ou trois actes et de revues en plusieurs tableaux mêlées de danses et de divertissements⁶. »

Sur la base de l'alternance fonctionnelle des paroles et du chant, les sujets, les thèmes, les tons du vaudeville sont toujours diversifiés, et le vaudeville, quand il se fait « drame-vaudeville » n'est pas nécessairement comique : c'est dire une fois encore la disponibilité du genre, du moins dans la période ici envisagée.

Le système dit « des privilèges » hérité de Napoléon 1^{er}, brièvement rappelé, encadre la vie théâtrale française jusqu'en 1864, année de la libéralisation des théâtres décidée par Napoléon III – liberté d'entreprendre laissée aux directeurs de salles de spectacle, qui ne suspend aucunement le contrôle de la censure⁷. Après 1864, les théâtres de vaudeville ne sont plus contraints de faire alterner paroles et chansons ; les couplets disparaissent alors (notamment chez Feydeau, au tournant des XIX^e et XX^e siècles⁸) et le genre dramatique trouve enfin une stabilité dans la virtuosité de ses intrigues comme dans la récurrence de ses sujets et de son langage dramatique (l'adultère et ses mille et une possibilités théâtrales, les portes ouvertes et fermées, les amants dans l'armoire...).

⁶ *Ibid.*, notices « Gymnase-Dramatique », p. 178-183, et « Palais-Royal », p. 351-353.

⁷ Voir Odile Krakovitch – « Une seule et même répression pour le théâtre et la presse au XIX^e siècle ? », *Médias 19* [En ligne], Publications, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.) – *Presse et scène au XIX^e siècle*, mis à jour le : 19/10/2012, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=2948>.

⁸ Sur Feydeau, voir le livre de Violaine Heyraud – *Feydeau, la machine à vertiges*. Paris : Classiques Garnier, 2012.

Dernier élément de définition générale : le vaudeville se caractérise d'abord par sa rapidité d'écriture, sa capacité à traiter de l'actualité immédiate, sa proximité avec l'esprit de la presse. Aussi est-il perçu comme la forme industrielle du théâtre, soumise aux lois du marché et de la production collective, convertie à la logique d'une culture de masse en cours d'installation. Le vaudeville est dès lors l'objet honni de la critique lettrée comme des écrivains attachés à la distinction par le style et à l'idiosyncrasie de la forme : « Il en est du vaudeville comme des travaux publics depuis 1830 : il a pris un développement effrayant. On ne peut plus sortir de chez soi sans courir le risque de tomber dans un égout ou un théâtre de vaudevilles ; avec cette différence qu'une fois l'égout achevé, on le ferme, et qu'une fois le théâtre bâti, il reste ouvert⁹. » Le bon mot de Frédéric Soulié pourrait être complété par bien d'autres sarcasmes émanant de Théophile Gautier et des autres feuilletonistes¹⁰. Le vaudeville est un spectacle éphémère, écrit très vite pour assurer un succès passager que quelques bons mots, des couplets spirituels, une situation dramatique surprenante, un clin d'œil à l'actualité suffisent parfois à assurer. Une œuvre si légère, de si peu d'ambition, essentiellement transitoire doit-elle inquiéter les censeurs ?

Comme l'ensemble de la production théâtrale de l'époque, le vaudeville, dont la liberté de forme et de ton semble constituer l'identité même, se trouve bel et bien soumis à un double système de contrôle étatique¹¹. D'un côté, il faut le rappeler, le système des privilèges, en place durant les deux

⁹ Frédéric Soulié, feuilleton de *La Presse*, 12 juillet 1836.

¹⁰ Autre exemple, prélevé dans *Le Constitutionnel* du 7 juillet 1834, au sujet du vaudeville de *La Robe déchirée* d'Ancelet (joué sous le nom de Goderville), dont il sera question dans le présent développement : « Le vaudeville aujourd'hui est, avant tout, une marchandise, une industrie, une branche de commerce ; les vaudevillistes sont de véritables industriels comme les tailleurs, comme les bottiers, comme tous les fabricants en général, et comme il y a les vaudevillistes en détail, il y a aussi les vaudevillistes en gros, qui tiennent fabrique et magasin de pointes, de calembours, d'épigrammes et de couplets, qui font la commission, enfin qui occupent un grand nombre d'ouvriers, auxquels ils distribuent gloire et profit, après s'être réservé toutefois la meilleure part. »

¹¹ Pour une étude d'ensemble de la question, voir Jean-Claude Yon – *Une histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris : Aubier, « Collection historique », 2012, en particulier la première partie, « L'État face aux théâtres parisiens », p. 23-141.

premiers tiers du siècle, interdit d'ouvrir un théâtre ou de modifier la nature d'un spectacle autorisé selon les termes des décrets napoléoniens :

Décret du 8 juin 1806, article 1 : « aucun théâtre ne pourra s'établir dans la capitale sans notre autorisation spéciale, sur le rapport qui nous en sera fait par notre ministre de l'Intérieur ».

Article 2 : « tout entrepreneur qui voudra obtenir cette autorisation, sera tenu de faire la déclaration prescrite par la loi ».

Décret du 29 juillet 1807, article 3 : « aucune nouvelle salle de spectacle ne pourra être construite ; aucun déplacement d'une troupe d'une salle dans une autre ne pourra avoir lieu dans notre bonne ville de Paris, sans une autorisation donnée par nous, sur le rapport de notre ministre de l'Intérieur¹² ».

D'un autre côté, la censure préalable exige qu'un manuscrit de la pièce soit examiné avant toute représentation par une commission de censure du ministère de l'Intérieur :

Décret impérial concernant les théâtres, 8 juin 1806, article 14 : « aucune pièce ne pourra être jouée sans l'autorisation du ministre de la police générale ».

La pièce examinée est soit autorisée sans condition, soit refusée ; elle peut être encore acceptée à condition que certains passages soient biffés ou réécrits. La petite armée d'examineurs¹³ chargés de la censure sur manuscrit est complétée par une troupe d'inspecteurs circulant dans les théâtres afin de s'assurer de la conformité des pièces jouées avec le texte déposé, lequel doit seul faire autorité aux yeux et aux oreilles des censeurs. Comme l'écrit Gérard Gengembre : « La censure devient un organe officiel du pouvoir. Toute

¹² Voir Gérard Gengembre – *Le Théâtre français au 19^e siècle (1789-1900)*. Paris : Armand Colin, 1999, p. 16-18.

¹³ Selon Théodore Muret, ce terme apparaît lors du rétablissement de la censure préalable par la loi du 9 septembre 1835 : « la censure ne s'appela plus censure ; elle s'appela commission d'examen : il n'y eut plus de censeurs, il y eut des examinateurs ». T. Muret – *L'Histoire par le théâtre, 1789-1851*. Paris : Amyot, 1865, t. III, p. 251.

l'histoire du théâtre français au XIX^e siècle dépend désormais de ce facteur essentiel¹⁴. »

Un tel système de surveillance et de répression, combattu par quelques grands écrivains tels que Victor Hugo ou Alexandre Dumas, perdure globalement jusqu'en 1906, date à laquelle la censure s'éteint faute de crédits alloués. Quelques périodes de relâchement de la censure suivent les révolutions du siècle : après juillet 1830¹⁵, et jusqu'à l'attentat de Fieschi contre le roi Louis-Philippe (le 28 juillet 1835, lors des festivités d'anniversaire de la révolution de Juillet), la censure préalable est officiellement abolie – le moment est le plus florissant pour le théâtre romantique de « l'école moderne ». La tentative de régicide, menée qui plus est sur le boulevard du Temple où s'alignent les théâtres populaires, entraîne un net durcissement du contrôle de l'expression publique. Un nouveau régime de censure s'impose dès septembre 1835, ainsi annoncé dans la presse :

Les théâtres viennent d'être officiellement avertis de l'existence du nouveau régime sous lequel ils seront placés désormais par la circulaire suivante :

Ministère de l'intérieur.

Division des beaux-arts. – Bureau des théâtres.

Paris, 11 septembre 1835.

Monsieur le directeur,

D'après la loi du 9 septembre courant, il vous est interdit de faire représenter aucune pièce sans avoir obtenu une autorisation préalable. Je vous invite donc à vouloir bien déposer au bureau des théâtres, dix jours au moins avant la première représentation, deux exemplaires exactement conformes et paginés sur le recto et le verso, des pièces nouvelles que vous aurez l'intention de faire jouer sur votre théâtre.

Veillez également m'adresser, dans le plus bref délai possible, une liste complète et par vous certifiée véritable de tous les ouvrages tant anciens que nouveaux qui composent votre répertoire.

¹⁴ Gérard Gengembre – *Le Théâtre français au 19^e siècle, op. cit.*, p. 17.

¹⁵ La censure est abolie, officiellement, par l'article VII de la Charte née de la révolution de Juillet 1830 ; l'on sait que cela n'empêche pas le pouvoir de faire interdire une pièce comme *Le roi s'amuse* de Victor Hugo en 1832.

Recevez, etc.

Le ministre secrétaire d'État de l'intérieur, A. Thiers¹⁶.

Tel est le régime imposé à tous les théâtres, dont ceux où se joue le vaudeville, durant la période ici examinée. Si la censure préalable disparaît encore après la révolution de 1848¹⁷, elle est rétablie le 30 juillet 1850 par le président Louis-Napoléon Bonaparte¹⁸, futur Napoléon III. Pendant le Second Empire, une série de circulaires ministérielles précisent l'application de la loi, demandant tantôt au bureau des théâtres et aux préfets de départements de bannir toute représentation de la lutte sociale (certains drames des années 1830 et 1840 ont été rendus responsables de la révolution de février 1848), tantôt d'interdire la peinture des « mœurs dépravées¹⁹ ». La hantise du pouvoir politique, dans ce siècle issu d'une révolution et ponctué par des émeutes, des révoltes et d'autres révolutions, est de voir le théâtre, lieu prin-

¹⁶ *Journal des débats*, 13 septembre 1835. Le 11 septembre 1835, le même périodique publie la « Loi sur les crimes, délits et contraventions de la presse et des autres moyens de publication » ; le titre IV concerne les théâtres : l'autorisation préalable du ministre de l'intérieur à Paris et des préfets dans les départements pour tout établissement de théâtre est réaffirmée (article 21) ; « L'autorité pourra toujours, pour des motifs d'ordre public, suspendre la représentation d'une pièce, et même ordonner la clôture provisoire du théâtre » (article 22). *Le Moniteur* ou *Le Constitutionnel* reproduisent aussi ces textes de lois.

¹⁷ La Deuxième République abolit la censure le 6 mars 1848 et engage une réflexion au Conseil d'État autour de la liberté théâtrale.

¹⁸ « Trois révolutions avaient supprimé la censure et elle renaissait pour la troisième fois. Elle fut rétablie par la loi du 30 juillet 1850, que votèrent 352 voix contre 194. » Théodore Muret – *L'Histoire par le théâtre*, *op. cit.*, t. III, p. 400.

¹⁹ Voir Odile Krakovitch – *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIX^e siècle*. Paris : Calmann-Lévy, 1985. Pour un traitement spécifique de la question de la censure dramatique sous le Second Empire, voir, du même auteur, le chapitre « La censure dramatique : de l'ordre impérial à l'indifférence », dans *Les Spectacles sous le Second Empire*, sous la dir. de Jean-Claude Yon. Paris : Armand Colin, 2010, p. 41-50. Voir aussi, pour le cas d'Eugène Labiche, deux articles d'Odile Krakovitch : « Labiche et la censure ou un vaudeville de plus ! », *Revue historique*, n° CCLXXXIV/2, 1991, p. 311-328 ; « Labiche et la contestation de l'ordre établi », *Belphegor*, vol. VIII, n° 1, « Labiche et le théâtre au second degré », sous la dir. de Dominique Laporte, décembre 2008, URL <http://www.dal.etc/ca/belphegor> (article non paginé). Je me permets de renvoyer aussi à mon édition de *L'Affaire de la rue de Lourcine* de Labiche et à mon étude du manuscrit de censure de la pièce, Paris : Gallimard, Folio plus classiques, 2007, p. 103-114.

cial de rassemblement public, se transformer en espace d'expression voire de déchaînement des passions politiques et, partant, en lieu d'agitation populaire. Le vaudeville forme un genre *a priori* souriant, allégé par ses joyeux couplets chantés, consommé par une bourgeoisie en quête de divertissement facile, loin des dramaturgies audacieuses, des mélanges esthétiques et des brouillages symboliques osés par les drames de Victor Hugo et d'Alexandre Dumas : comment la censure aurait-elle donc à suspecter un spectacle si innocent ?

La censure préventive, ou le vaudeville sous surveillance

Le vaudeville n'est pas uniformément surveillé avec une égale sévérité. Selon qu'une comédie-vaudeville est mise à l'affiche d'un théâtre des grands boulevards ou d'une petite salle de quartier, la censure se montre plus ou moins attentive ou tatillonne. Ainsi, en 1836, à propos du *Fils de l'homme, Souvenirs de 1824*, vaudeville en un acte par Pittaud de Forges et Eugène Sue²⁰, destiné au petit théâtre du Panthéon, le rapporteur note : « Cette pièce a déjà été représentée sur le théâtre des Nouveautés en 1830. La reprise sur un autre théâtre nous paraît devoir être ajournée. » En 1841, l'avis de la censure est encore plus lapidaire : « La commission n'est pas d'avis de laisser représenter cet ouvrage sur le théâtre du Panthéon²¹. » Il est vrai que la pièce aborde un sujet susceptible de réveiller les ardeurs bonapartistes : « le roi de Rome, figure poétique, isolée et prisonnière à Schönbrunn, comme Napoléon avait été isolé et prisonnier à Sainte-Hélène²² ». En 1836, *L'Audience du commissaire*, vaudeville « populaire » en un acte, d'auteurs inconnus, présenté au théâtre des Funambules, sur le « boulevard du crime²³ » (boulevard du

²⁰ La pièce imprimée indique pour auteur Paul de Lussan (Paris : R. Riga, 1831) ; selon l'édition, la pièce a été créée au théâtre des Nouveautés le 28 décembre 1830.

²¹ Archives nationales de France, F²¹ 991. Nous abrégeons désormais : AN, suivi de la cote du document.

²² Alexandre Dumas – *Mes Mémoires*. Paris : Lévy frères, 1863-84, t. X, p. 285. Dumas rapporte que lors de la création de la pièce en 1830, le directeur des Nouveautés, Bossange, « qui craignait quelque empêchement du ministère » avait joué la pièce à l'improvisiste, sans l'annoncer au public (*ibid.*, p. 287).

²³ Voir *Orages*, 2005, n° 4, « Boulevard du crime. Le temps des spectacles oculaires », URL : www.orages.eu.

Temple), est interdit pour des raisons explicitées par les censeurs : « Le sujet de cette pièce, écrite en langage populaire, n'offre par lui-même rien de répréhensible. Mais le dialogue contient un si grand nombre d'attaques injurieuses contre les agents de l'autorité publique que les examinateurs ne sont pas d'avis d'en donner l'autorisation²⁴. » Assurément, ces deux œuvres seraient autorisées sur un théâtre secondaire situé sur les boulevards que ne fréquentent pas les classes pauvres et donc « dangereuses » de la capitale. Une surveillance particulière s'observe aussi pour les théâtre d'enfants comme celui de M. Comte : en 1840, *Les Restes d'un gigot, ou Berquin à 12 ans*, vaudeville en deux actes d'auteur inconnu, voit une partie de son dialogue biffé : est supprimé un passage sur Dieu, car « Cela passe les bornes de la naïveté et tombe dans un grotesque inconvenant. » ; est effacée l'exclamation « Au nom du Roi » (« Modifier toute cette partie de l'ouvrage et mettre au nom de la loi ou de par la loi. ») ; le censeur conclut, pour se justifier : « Pas de politique dans les théâtres d'enfants²⁵. » Une telle différence d'appréciation du « danger » potentiel d'un spectacle en fonction de la sociologie de son public ne concerne pas spécifiquement le vaudeville et se retrouve dans le cas du drame et du mélodrame, avec plus d'acuité encore.

Le vaudeville n'a pas non plus le monopole de la censure politique, dirigée comme la représentation des figures royales – est célèbre l'interdiction de *Marion de Lorme* de Victor Hugo, en 1829, à cause de la représentation de Louis XIII en monarque faible, manipulé par son ministre cardinal. Le vaudeville, notamment le sous-genre du « vaudeville-historique » (ou de l'« anecdote historique »), est soumis à semblable contrôle, dès lors que le monarque figuré sur scène est ridiculisé ou caricaturé²⁶ : en 1840 (le 20 janvier), *Le Roi d'Yvetot*, prévu pour le théâtre Saint-Marcel, un vaudeville en

²⁴ AN, F²¹ 984. La pièce n'a vraisemblablement pas été représentée.

²⁵ AN, F²¹ 993.

²⁶ Les lois de septembre 1835 « sur les crimes, délits et contraventions de la presse et des autres moyens de publication » punissent « l'offense au Roi » comme « attentat à la sûreté de l'État » (titre premier, article 2) ; « Quiconque fera remonter au Roi le blâme ou la responsabilité des actes de son gouvernement, sera puni d'un emprisonnement d'un mois à un an, et d'une amende de cinq cents à cinq mille francs. » (article 4) Il est interdit de faire « publiquement acte d'adhésion à toute autre forme de gouvernement » que celui établi par la Charte de 1830 (article 7), en particulier de prendre « la qualification de républicain ». D'après le *Journal des débats*, 11 septembre 1835.

un acte d'Eugène Vanel²⁷, est rigoureusement interdit : « La royauté (de Louis XI) est présentée dans cette pièce sous un aspect toujours ridicule et quelquefois ignoble. » L'auteur change le titre, la pièce devient *Le Seigneur de Lanvetot* et est autorisée²⁸. Certains rapports révèlent le degré de paranoïa atteint par les censeurs, particulièrement dans des périodes de forte agitation publique, lorsqu'ils sont obsédés non seulement par les références directes à la monarchie, mais aussi par toutes les représentations métaphoriques ou simplement allusives du pouvoir en place. En septembre 1835, *Le Roi en vacances*, vaudeville en trois actes et sept tableaux par Menissier et Pierre-Joseph Charrin préparé pour le théâtre de l'Ambigu-Comique, est méticuleusement décortiqué et analysé :

Cette pièce, sous le rapport moral et religieux, est entièrement nulle et inoffensive.

Sous le rapport politique, les examinateurs pensent qu'il y a lieu d'en empêcher la représentation. Pour appuyer cette opinion sur des citations, il faudrait presque citer toute la pièce. Une courte analyse du plan de cet ouvrage suffira pour faire comprendre la nature de son hostilité... Le sujet est l'histoire du Roi Stanislas, régnant sur un pays, dont on précise dès la première scène :

« qu'il y avait comme en France, une charte, 2 chambres de Pairs et de députés, des préfets, des maires, des avocats, ministres, des ex-ministres, avocats de la liberté de la presse, le régime décimal, enfin on croirait être en France. »

Suit la description d'un voyage picaresque du couple royal tenant à rester incognito. Le roi et sa femme Clémentine sont maltraités à la douane, assistent à la misère des paysans accablés par l'impôt, et à l'enrôlement des conscrits au profit d'un frère d'un préfet, voyagent sur des routes délabrées parce que « non royales ». Le Roi est arrêté par les gendarmes après avoir été menacé par les voleurs. L'acte le plus violent est celui de la prison où le roi est mis

²⁷ *Le Roi d'Yvetot*, « légende historique et burlesque » d'Eugène Vanel, Paris : chez l'auteur, 1841.

²⁸ AN, F²¹ 993.

au secret pendant 6 semaines ; il retrouve sa cour et ses ministres occupés par des conspirations imaginaires et... des jeux de bourse.

En résumé : il est évident malgré les déguisements employés, qu'on a voulu mettre en scène les personnes royales de France ou de Belgique, et le gouvernement de notre pays. Les analogies sont assez tranchées, les allusions assez transparentes pour que le doute ne soit pas permis à cet égard. La Royauté n'est pas directement, ni intentionnellement attaquée ; mais de fait, elle est placée dans des conditions vulgaires, dans des situations malencontreuses, dans des mésaventures grotesques qui tendent à jeter sur elle la déconsidération et le ridicule²⁹.

La pièce est la première à être interdite lors du rétablissement de la censure en 1835³⁰. La lecture des censeurs, on le voit, ne saurait être menée au premier degré : il leur faut anticiper sur les interprétations possibles ouvertes par la pièce, sur la base d'analogies potentielles entre la fiction jouée et l'actualité politique ou la situation économique-sociale. L'angoisse du censeur est alimentée par le régime de l'allusion et par la pratique de l'équivoque, ces tentatives de contournement du contrôle politique qui parient sur l'intelligence et sur la sagacité du spectateur.

Une des grandes hantises des censeurs après 1835 est de voir reparaitre sur scène des avatars de Robert Macaire, le fameux bandit escroc créé au mélo-

²⁹ AN, F²¹ 991 (1^{er} rapport non daté). Un second rapport, daté du 16 septembre, signale que les modifications apportées à la pièce n'ont pas rassuré les censeurs.

³⁰ La pièce imprimée mentionne, après le titre du *Roi en vacances*, « défendue par la censure le 12 septembre 1835, jour fixé par sa première représentation » (Paris : Marchant, 1835). Une partie de la presse proteste prudemment contre cette interdiction ; *Le Constitutionnel* du 14 septembre 1835 reproduit un article du *Courrier des Théâtres* : « La première représentation du *Roi en vacances*, annoncée hier au théâtre de l'Ambigu-Comique, n'a pas eu lieu. À quatre heures, MM. les examinateurs ont défendu la pièce. Les directeurs de l'Ambigu-Comique se sont rendus auprès de M. Cavé qui leur a donné le conseil d'en appeler à la justice de M. le ministre de l'intérieur. Il paraît que ce vaudeville est fort innocent et que c'est par excès de zèle que le naissant aréopage y a trouvé des allusions et de la politique. Il y aurait lieu de s'étonner que M. de Cès-Caupenne eût eu l'intention de persifler la royauté sur son théâtre, lui qui, tout récemment, lui a offert ses hommages sous la forme de stances poétiques. La loi de censure est assez sévère pour que ceux qui l'exécutent ne le soient pas plus qu'elle. »

drame par l'acteur Frédéric Lemaître³¹. La censure traque dans les pièces toute trace de « macairisme », toute situation ou toute blague contenant un éloge indirect du désordre et de la sédition, ou témoignant d'une dérision cynique face à l'autorité politique ou religieuse, juridique ou économique. Sont visées en priorité les pièces inscrites dans la production en série d'œuvres « macairiennes », exutoires de toutes les frustrations sociales du temps, après les grandes émeutes des premières années du nouveau régime et leur répression³² : en 1836, *Une Émeute en paradis, ou le Voyage de Robert Macaire*, folie-vaudeville en 2 actes, proposée par Dupuis et Guillemé dans l'ancien petit théâtre de Madame Saqui³³, boulevard du Temple, suscite la méfiance des censeurs : « Nous proposons l'interdiction de cette pièce en raison du caractère irrégulier qu'elle présente³⁴. » La pièce est jugée à la fois offensante pour la religion, les bonnes mœurs et l'autorité publique : on y voit Macaire et son acolyte, Bertrand, arriver au paradis, rencontrer saint Pierre (« lutiné par les anges³⁵ ») et l'enivrer, se moquer de Madeleine pénitente et parodier le Pater Noster en « Notre père, qui êtes dans la lune ». L'année suivante, toujours sur le « boulevard du crime », *Un Voleur du grand monde*, drame-vaudeville en 4 actes, par Dumersan, est programmé au théâtre Lazary ; le héros (ou plutôt l'anti-héros) de la pièce, Duterroir, après avoir ruiné une veuve, volé une caisse et triché au jeu, se tue :

La donnée de cette pièce n'offrirait rien de répréhensible, si le personnage principal n'y était posé comme un « fashionable », aux manières du grand

³¹ Voir Olivier Bara – « Le rire subversif de Frédéric-Lemaître/Robert Macaire, ou la force comique d'un théâtre d'acteur », Revue en ligne *Insignis*, n° 1, « Trans(e) » (revue-insignis.com) :

<http://s2.e-monsite.com/2010/05/15/82924582le-rire-subversif-olivier-bara-pdf>

³² « Robert Macaire et Bertrand inventaient chaque soir quelques lazzi nouveaux [...] sur des gendarmes assassinés », se rappelle, encore effrayé, Victor Hallays-Dabot – *Histoire de la censure théâtrale en France*. Genève : Slatkine, 1970 [Paris : Dentu, 1862], p. 297.

³³ La pièce a été éditée en 1835 chez Bezou, puis en 1840 chez Tresse, signe du succès remporté par la petite « folie-vaudeville ».

³⁴ Cette pièce avait été jouée en juillet 1834, avant le rétablissement de la censure préalable, au même théâtre de Madame Saqui et avait obtenu un succès de scandale. AN F²¹ 990.

³⁵ Théodore Muret – *L'Histoire par le théâtre, op. cit.*, t. III, p. 246.

monde, et s'il ne se mêlait aux actions criminelles, la bouffonnerie et le persiflage. Bien que ce caractère soit plutôt indiqué que développé, les examinateurs sont d'avis de n'autoriser la représentation de la pièce qu'à la charge de modifier le rôle de Duterroir dans le sens de l'observation qui précède³⁶.

Escroc dandy, criminel, bouffon et persifleur : tel est bien le portrait de Macaire, personnage honni des censeurs à partir de 1835, figure fantomatique venant hanter le vaudeville après avoir régné sur le mélodrame (*L'Auberge des adrets*) et le drame (*Robert Macaire*), après avoir imposé sa silhouette à toutes les caricatures satiriques³⁷.

L'exemple précédent, un « drame-vaudeville » selon le bulletin de censure, illustre le brouillage générique caractéristique de la production vaudevillesque, soumise ici au même regard des censeurs que le reste de la création théâtrale. Plus spécifique à la censure du vaudeville apparaît bientôt la défense des valeurs morales : « La censure ne peut pas être trop sévère en tout ce qui touche à la morale publique », lit-on dans un rapport de 1847³⁸. Si le genre vaudevillesque ne connaît pas originellement d'orientations thématiques spécifiques, il évolue au fil du siècle en se fondant de plus en plus résolument sur l'exploitation théâtrale des situations d'adultère et des équivoques d'ordre sexuel, suscitant un regard moins politique que moralisateur de la part du censeur. Ainsi, en 1835, dans *Le Banquet ou l'Amour platonique* (comédie-vaudeville en 1 acte, par Edmé Chauffer, au Panthéon), une veuve vérifie que celui qu'elle doit épouser n'est pas impuissant : « Le sujet de cette pièce est une aventure doublement licencieuse, dont les développements

³⁶ AN F²¹ 982.

³⁷ Le « macairisme » a pu être perçu par le public dans certaines pièces de l'époque jugées inoffensives par la censure : ainsi des *Saltimbanques* de Dumersan et Varin, avec le comique Odry, l'un des plus grands succès « de fou rire » de la première moitié du siècle ; une réplique anodine du personnage principal, « sauvons la caisse ! », a été entendue comme une satire de la corruption des industriels et des banquiers, déjà tournés en dérision dans *Robert Macaire*. D'après Théodore Muret – *L'Histoire par le théâtre, op. cit.*, t. III, p. 258. Voir aussi Olivier Bara, « Dérive, déliaison, délire : du scénario vaudevillesque au calembour à l'*Odry* », dans les Actes du Colloque « Le rire moderne », organisé par Alain Vaillant et Roselyne de Villeneuve, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, octobre 2009 (à paraître).

³⁸ AN F²¹ 978.

roulent sur une idée qui ne nous a pas semblé de nature à être présentée sur la scène. Nous pensons que le simple exposé de cette pièce suffit pour expliquer l'étrange inconvenance d'un tel sujet³⁹. » Même Eugène Scribe, le plus fêté des vaudevillistes dès la Restauration, auteur attitré du théâtre de Madame (autre nom du Gymnase-Dramatique placé sous le patronage de la duchesse de Berry avant 1830) où les jeunes filles peuvent se rendre sans craindre de rougir, se trouve parfois inquiété par les censeurs⁴⁰. En 1836, *Chut !*, au Gymnase-Dramatique (création le 26 mars), suscite les réserves des examinateurs : « Cette pièce repose sur une donnée fort libre, présentée il est vrai avec quelques ménagements et voilée jusqu'à un certain point par la grâce du style et la finesse des détails... Les équivoques et les allusions auxquelles cette entrevue nocturne donne lieu, en acquièrent une gravité au moins inconvenante si l'on considère surtout le ton du théâtre auquel l'ouvrage est destiné⁴¹ !... » L'entrevue incriminée est celle du héros Ladislas, emmené nuitamment par deux hommes vers « un pavillon en rotonde... éclairé à peine par une lampe d'albâtre » ; on lui couvre les yeux pour qu'il ne découvre pas l'identité de la mystérieuse femme qui lui dit : « Demain je me ferai connaître... je serai tout à vous⁴². » Tout dans la pièce, située à la cour de Catherine II de Russie, suggère que c'est l'Impératrice en personne qui a fait venir à elle Ladislas ; le couplet final laisse planer le doute, éclairant la prudence de Scribe face à la censure morale ou politique, prudence transformée habilement en principe dramaturgique de complicité avec le public :

Gardons sur ce mystère
Un silence prudent.
Être heureux et se taire

³⁹ AN F²¹ 991.

⁴⁰ Voir Jean-Claude Yon – *Eugène Scribe : la fortune et la liberté*. Saint-Genouph : Nizet, 2000.

⁴¹ AN F²¹ 972. La presse s'en prend plutôt, pour cette pièce, aux emprunts supposés de Scribe à Molière et lui reproche de « donner son coup de talon rouge » à la figure de Catherine II de Russie à la cour de laquelle l'intrigue est située (*Journal des débats*, 28 mars 1836).

⁴² Eugène Scribe, *Chut !*, dans *Œuvres complètes*. 2^e série, vol. 28. Paris : Dentu, 1876-85, acte II, scène 4.

Est un double talent⁴³.

S'il est vrai que le Gymnase est le temple du vaudeville de bon ton, où la finesse de l'observation morale et sociale remplace la grivoiserie à laquelle s'adonnent d'autres salles, bien des théâtres n'ont pas cette retenue, surtout dans les périodes de relâchement de la surveillance. En 1843, *La Robe déchirée* d'Ancelet est soumise à la censure pour une reprise, la pièce ayant déjà été représentée aux Variétés en juillet 1834⁴⁴, avant le rétablissement du contrôle préalable des répertoires ; le censeur voit là l'occasion de fonder une sorte de jurisprudence – la pièce, moralement inconvenante, doit-elle être encore tolérée dès lors qu'elle a été déjà éditée et jouée ?

On voit dans cette pièce deux maris trompés par leurs femmes, un autre personnage trompé par sa future épouse, et un jeune homme trompé par sa maîtresse qui se décide à épouser celui de ses deux amants qui consent à la prendre pour femme. En résumé, la pièce ne contient que 7 personnages, 3 femmes qui trompent 4 hommes.

S'il s'agissait d'une pièce nouvelle, nous n'hésiterions pas à proposer à M. le ministre de refuser l'autorisation de la jouer, car l'immoralité du sujet n'est rachetée par aucune leçon donnée au dénouement. Mais comme le directeur du Vaudeville s'appuie sur ce que cet ouvrage, imprimé, a déjà été représenté en 1834, il appartient à Son Excellence d'apprécier si, dans l'examen des anciennes pièces, il faut apporter la même sévérité ou s'il convient de montrer plus de tolérance⁴⁵.

La « leçon » du dénouement peut témoigner d'une pureté d'intention que les censeurs, bons casuistes, savent reconnaître à l'occasion...

⁴³ *Ibid.*, vaudeville final du chœur.

⁴⁴ D'après l'édition de la pièce : Paris : Marchant et Barba, 1834.

⁴⁵ AN F²¹ 970. Lors de la création de cette pièce, le public et la presse s'étaient émus de son audace morale ou du moins de sa légèreté : « Vous le voyez, si l'esprit, la gaîté, la finesse, en un mot tout ce qui fait qu'un vaudeville est joli, manque dans *la Robe déchirée*, en revanche l'adultère n'y manque pas. Il paraît que le parterre n'aime pas l'adultère car il a diablement sifflé ! » (*Le Constitutionnel*, 7 juillet 1834).

La censure répressive, ou le vaudeville corrigé en scène

Une autre forme de censure, fondée sur le spectacle mis en scène et non plus sur le manuscrit, émane des inspecteurs présents dans la salle. Nombreux sont en effet les cas de désobéissance aux censeurs, lesquels découvrent après-coup que le texte qu'ils ont autorisé n'est pas exactement le texte joué. L'écart entre le manuscrit de censure et les dialogues proférés face au public peut certes être mis sur le compte d'une défaillance de la mémoire d'un comédien, et susciter alors l'indulgence de l'inspecteur, tel celui chargé de surveiller, en 1836 au théâtre des Variétés, *Sur le pavé*, vaudeville en 1 acte par Edmond Rochefort⁴⁶ :

Les examinateurs avaient retranché de cette pièce les mots « que l'occasion se présente et je prouverai que je vaux trois hommes civilisés... ». L'acteur les a dits.

Je crois qu'il n'y a eu mauvaise intention ni de la part du Directeur, ni de la part de l'auteur, ni même de la part de l'acteur. Cet acteur est un jeune homme qui a eu droit pour la première fois à un rôle un peu saillant. Il était assez préoccupé pour que la mémoire ait pu lui défaillir⁴⁷.

En revanche, certains acteurs, tels les célèbres Bocage et Frédérick Lemaître, se livrent à l'improvisation, au grand dam des censeurs qui voient leur travail de contrôle préalable ruiné par la liberté d'un spectacle arraché par la vedette à la soumission au texte sacro-saint. En 1836, *Kean ou désordre ou génie*, « comédie mêlée de chants » en 5 actes d'Alexandre Dumas père, Théaulon et de Courcy, au théâtre des Variétés, offre un cas d'école et permet de saisir très concrètement l'esprit et la démarche des censeurs :

⁴⁶ La pièce a été créée aux Variétés le 28 avril 1836 selon l'édition : Paris : Marchant, 1836 et 1838.

⁴⁷ AN F²¹ 988. Un autre exemple est donné par Théodore Muret : dans *Les Bamboches de l'année*, une revue donnée fin 1839 au Palais-Royal par les frères Cogniard et Muret lui-même, un personnage de lion avait été appelé « Cobourg », nom du roi des Belges, gendre de Louis-Philippe ; le nom avait été modifié par la censure mais l'acteur chargé du rôle avait oublié la correction ; pour autant, le nom de « Cobourg » n'avait suscité aucune fronde dans la salle, signe que « la censure avait été chercher ce que le public ne cherchait pas plus que les auteurs » (T. Muret – *L'Histoire par le théâtre, op. cit.*, t. III, p. 255).

La commission d'examen avait proposé l'autorisation de cette pièce à la condition que le mot Christ dans le 3^e acte serait remplacé par Dieu, et que le passage suivant du 4^e acte serait supprimé : « À la santé du Prince de Galles... à qui tout est bon depuis la fille de taverne qui sert les matelots du port jusqu'à la fille d'honneur... »

À la première représentation, l'auteur chargé du rôle de Kean avait prononcé le mot Christ. Cette infraction avait été l'objet d'un rapport auquel il n'avait pas été donné suite, le Directeur ayant été au devant des reproches et ayant promis qu'à l'avenir, on se conformerait religieusement à ce qui avait été prescrit.

À la deuxième représentation, non seulement le mot Christ fut prononcé comme la veille, mais encore le même acteur ajouta toute la phrase supprimée dans le 4^e acte.

Hier enfin, je m'étais rendu au Théâtre des Variétés. Là en présence du régisseur j'avais marqué sur le manuscrit le mot et le passage supprimés et j'avais demandé formellement que l'acteur fût réprimandé et qu'une pareille infraction ne se renouvelât pas. Plus tard, j'avais fait la même recommandation au Directeur lui-même. J'ai ensuite assisté à la représentation. Le mot et la phrase supprimés ont été prononcés tout aussi clairement, tout aussi énergiquement qu'à la deuxième représentation. Le mot Christ a produit le plus mauvais effet. Je n'oserais pas affirmer avoir entendu un coup de sifflet, mais j'ai bien entendu les murmures les plus significatifs⁴⁸.

L'oreille des examinateurs ne guette pas seulement les paroles proférées sur scène : elle recueille aussi le moindre bruissement dans la salle, signe d'une possible poussée de fièvre sociale.

Plus encore que la question des mœurs, est vraiment spécifique au genre du vaudeville la méfiance toute particulière de l'autorité de surveillance face aux couplets chantés sur des « timbres ». Les chansons offrent des moments d'échange entre scène et salle, fondés sur la connivence amusée mais aussi parfois frondeuse, dès lors que les spectateurs connaissent l'air sur lequel des paroles nouvelles ont été greffées. Des allusions sociales ou politiques (ou

⁴⁸ AN F²¹ 988.

morales) peuvent se glisser dans le choix du « timbre », dont les paroles originales demeurent inscrites dans les mémoires. Les censeurs n'ignorent rien, en outre, de la force d'entraînement de certaines mélodies et de certains rythmes, capables de galvaniser tout un auditoire. Aussi les chansons sont-elles soumises comme les pièces de théâtre à l'autorisation du ministre de l'intérieur puis à la surveillance des inspecteurs dans les salles. Il s'agit, à partir de septembre 1835, de traquer les couplets porteurs de quelque message républicain, comme celui, en 1839, de *Roger ou Le Curé de Champaubert*, drame-vaudeville en 2 actes, par Mallian et Armand d'Artois, au théâtre de la Gaîté ; sur le manuscrit de cette pièce déjà jouée aux Variétés en 1834⁴⁹, les Conscrits traversent la Seine en chantant l'air du *Chant du départ* :

La Patrie, Amis, nous appelle
Sachons vaincre ou périr
Un Français doit vivre pour elle
Pour elle, un Français doit mourir.

Le directeur du théâtre aurait toutefois fait ajouter, pour la représentation, cet autre couplet :

Rois, ivres de sang et d'orgueil
Le peuple souverain s'avance
Tyrans descendez au cercueil
La république nous appelle
Sachons vaincre...

« C'est là une grave infraction commise par le Directeur du théâtre de la Gaîté et qui mérite une répression. », écrit le ministre : l'ouvrage est interdit⁵⁰. Sont signalés aussi tels couplets particulièrement applaudis, prétextes à agitation dans la salle – tel un couplet, en 1836, de *Gil Blas de Santillane*, comédie-vaudeville en 3 actes, par Thomas Sauvage et de Lurieu, au théâtre de l'Ambigu-Comique⁵¹ : « Car j'ai changé les filous en mouchards comme si

⁴⁹ La pièce a été éditée chez Marchant en 1835 puis en 1844.

⁵⁰ AN F²¹ 1131.

⁵¹ La pièce a été créée le 9 mars 1836 selon l'édition : Paris : Marchant, 1836.

l'on gagnait au change... » ; « Ce couplet est vivement applaudi du public et il obtient chaque soir les honneurs du bis⁵². » – les « mouchards » désignent les examinateurs envoyés par le ministre de l'Intérieur. Il est vrai que certains couplets de vaudeville, avant le rétablissement de la censure en 1835, évoquaient ouvertement la question de la liberté d'expression ; à la fin de *Laquelle des trois ?*, vaudeville de l'Ambigu-Comique joué en 1833, on chantait, selon Théodore Muret⁵³ :

Maint'nant plus d'abus.
 Comme tout est changé de face !
 La censur' n'est plus,
 Et Sainte-Pélagie⁵⁴...
 (*Se reprenant.*)
 Et la liberté la remplace.
 (*Parlé.*)
 Vive la liberté !
 (*Un personnage de la pièce lui faisait signe de se taire.*)
 N'crions pas trop fort.
 Faut avec mystère
 Sur terre
 Faire son affaire.
 N'éveillons pas le chat qui dort...

Est aussi décryptée par la censure la propagande bonapartiste à l'intérieur des couplets tels que celui, en 1839, de *La Folle de Waterloo* au Théâtre Saint-Marcel, un drame-vaudeville en 2 actes par A. Jouhaud ; une lettre datée du 4 octobre 1839, écrite par le préfet, se plaint de cette pièce :

On y parle continuellement de Napoléon et un couplet en son honneur se termine ainsi :

⁵² AN F²¹ 1134. D'après la presse, ce vaudeville devait mettre en valeur la voix de l'acteur Fosse, qui faisait alors sa rentrée et était applaudi dans ses couplets chantés (*Le Constitutionnel*, 14 mars 1836).

⁵³ Théodore Muret – *L'Histoire par le théâtre*, op. cit., t. III, p. 225-226. Je n'ai pas trouvé trace de la pièce imprimée.

⁵⁴ Célèbre prison parisienne.

« Il est toujours en France
 Nous le portons tous dans nos cœurs »
 [...] Hier il a été redemandé et il peut aux représentations suivantes devenir l'objet de nombreuses manifestations⁵⁵.

De même, tout hymne révolutionnaire, en particulier *La Marseillaise*, est surveillé : en 1840, la comédie-vaudeville *Les Suites d'une liaison*, par les frères Durieux, est autorisée au théâtre du Luxembourg à condition que soient supprimés les vers chantés « Oui, que la Marseillaise / soit notr'cri d'liberté.../ Oui, vive la liberté⁵⁶ ! ».

Le grand rêve des censeurs serait de n'avoir à contrôler en amont qu'un théâtre « textuel » et « textocentré », où tout ce qui se produit sur scène serait enclos dans le manuscrit. Le genre du vaudeville, plus que d'autres peut-être, détruit une telle chimère : le spectacle vaudevillesque déploie des effets et produit des significations à partir de sa musique, de ses chansons comme de ses pantomimes ou de ses danses. Son langage scénique foisonnant, mobile, en constant excès spectaculaire, effraie les censeurs, à moins qu'ils ne soient intimement fascinés par « les incommensurables fantaisies érotiques et dansantes des petites théâtres⁵⁷ ». Le travestissement allié à la danse offre souvent le spectacle de corps libérés, support de tous les fantasmes difficilement contrôlables. Face aux *Trois bals*, au théâtre des Variétés (vaudeville 3 actes de Jean-François Bayard créé le 6 février 1839), le préfet note, le 19 février : « L'on voit, au milieu de cette saturnale scénique, un individu travesti en apothicaire, qui gesticule d'une manière honteuse... et un autre, habillé en soldat, qui se livre avec sa danseuse, à des mouvements indécents et obscènes⁵⁸... » Autre hantise : la nudité en scène, ou la simple suggestion d'un

⁵⁵ AN F²¹ 1145.

⁵⁶ AN F²¹ 985.

⁵⁷ Victor Hallays-Dabot – *op. cit.*, p. 297.

⁵⁸ AN F²¹ 1133. Le compte rendu de la pièce dans la presse ne laisse pas percevoir un matériau dramatique particulièrement licencieux : « on a imaginé un fils de famille fort épris d'une grisette indigne de lui, qui fait la risée des valets dans la bonne compagnie, et dont les mauvais penchants éclatent enfin au bal Musard. La pièce a réussi grâce à l'entrain d'un galop final qui tient avantageusement la place du couplet ordinaire » (*Le Constitu-*

corps impudiquement dévoilé, par exemple par les costumes jugés indécents de l'acteur Dussert, en 1841, dans *La Descente de la Courtille*, au théâtre des Variétés (« vaudeville-ballet-pantomime⁵⁹ » en 2 tableaux par Dumersan et Charles Dupeuty) : l'acteur est « vêtu d'un simple maillot couleur de chair et d'une jaquette en plumes qui est fort courte et se relève quand il danse, de la manière la plus indécente⁶⁰... » Lorsqu'un vaudeville anecdotique prend pour sujet l'interdiction d'une danse par l'autorité et ridiculise ainsi les censeurs, ces derniers répondent en envisageant d'exercer un contrôle jusque sur la chorégraphie elle-même. Ainsi du *Procès de la Cachucha*, en 1843, au Gymnase-Dramatique :

Le sujet de cette pièce [la censure de la cachucha, danse interdite puis autorisée] est parfaitement admissible ; mais néanmoins l'administration s'est convaincue, par l'expérience de plusieurs années, que lorsqu'on exécute des danses sur un théâtre secondaire, elles deviennent bientôt un prétexte pour se livrer à un servi de gestes plus qu'inconvenants ; que, si les acteurs conservent quelque retenue à la première représentation, ils ne tiennent plus ensuite aucun compte des promesses faites par les auteurs et directeurs à la Commission d'Examen... Nous ne croyons donc devoir proposer l'autorisation que sous la condition de ne laisser danser que deux personnes, Zélia et Conrad, dont le pas devra être réglé et décrit à l'avance⁶¹...

En dépit de l'arsenal répressif complétant les procédures de contrôle, le vaudeville ne parvient-il pas à échapper à la surveillance du sens par sa mobilité même, son art de l'esquive, sa science du second degré, sa force de suggestion ? Surtout, sa capacité d'adaptation à l'actualité (qui culmine dans le sous-genre de la revue scénique de fin d'année⁶²) mobilise la sagacité du specta-

tionnel, 11 février 1839). Censeurs et critiques ne voient pas forcément le même spectacle !

⁵⁹ Cette dénomination générique apparaît sur l'édition de la pièce, jouée le 20 janvier 1841 : Paris, Henriot, 1841.

⁶⁰ AN F²¹ 1133.

⁶¹ AN F²¹ 973. La pièce n'a sans doute pas été imprimée.

⁶² Une anthologie de revues de fin d'année est en préparation, sous la direction de Romain Piana et Olivier Bara, et sera publiée en ligne sur le site www.medias19.org.

teur, habitué à mener une lecture oblique du spectacle. Aussi le censeur doit-il sans cesse anticiper de possibles réactions face à de potentielles analogies de situation ou de probables paroles en écho. En août 1836, *Le Cadet de Gascogne* présenté au théâtre du Vaudeville (comédie-vaudeville en 1 acte par Jacques Arago et Léon Buquet, créée le 17 septembre) est presque sans péril, à un détail près :

Un seul passage a éveillé nos scrupules... c'est la scène où le Roi, échappé à un danger imaginaire, emmène toute sa cour à la chapelle pour remercier Dieu d'avoir sauvé sa vie. Il nous a semblé que cette situation où l'on présente une aventure burlesque comme l'occasion d'une messe d'actions de grâces, pouvait provoquer des allusions fâcheuses et malveillantes à un événement dont l'anniversaire peut coïncider avec les représentations de cette pièce⁶³...

Serait-ce une allusion à l'attentat manqué de Fieschi contre Louis-Philippe ? L'événement avait eu lieu un an auparavant, avait été religieusement effacé par une messe avec *Te Deum*, et avait déclenché un retour offensif du contrôle des théâtres, en négation de la constitution libérale au fondement de la Monarchie de Juillet. Le diable loge dans les détails des pièces les plus innocentes : le censeur en est persuadé.

Assurément, le vaudeville n'a pas marqué l'histoire de la censure sous la Monarchie de Juillet et aucune interdiction ou suspension (à part celle du *Roi en vacances*, cette « satire violente du roi et du gouvernement⁶⁴ ») n'a défrayé la chronique ou déclenché des protestations dans la presse comme ont pu le faire à la même époque *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo, *Vautrin* de Balzac, *Robert Macaire* de Frédérick Lemaître, *L'École des journalistes* de Delphine de Girardin. Le vaudeville aurait-il été plus prudent, moins enclin que le drame à s'engager dans la voie sociale et « humanitaire » à la manière d'Émile Souvestre (*Le Riche et le Pauvre*) ou Félix Pyat (*Ango*) ? Ou la plasticité

⁶³ AN F21 970. La presse évoque au sujet de cette pièce à ses yeux bien innocente une « bouffonnerie » qui « a réussi complètement » grâce notamment à l'acteur Lepeintre jeune (*Le Constitutionnel*, 26 septembre 1836, *La Presse*, 13 octobre 1836).

⁶⁴ Victor Hallays-Dabot – *op. cit.*, p. 312-313.

même de son langage lui a-t-elle permis d'éviter les régimes trop directs de l'accusation politique ? Sans doute le vaudeville assagi et épuré par les réformes de Scribe s'est-il trouvé, depuis la Restauration, en quelques théâtres privilégiés comme le Gymnase ou le Palais-Royal, un public choisi, peu susceptible de fomenter agitations et émeutes. Sans doute aussi les auteurs ont-ils su faire preuve d'une prudence confinant parfois à l'auto-censure – « *Chut !* », selon le titre de Scribe, « N'éveillons pas le chat qui dort... », comme l'on chantait à la fin de *Laquelle des trois ?* Aussi est-ce sur le vaudeville créé dans les théâtres inférieurs, pour un public moins favorisé et plus volontiers frondeur, que s'est concentrée toute l'attention répressive d'Anastasia.

*un jeu qui demeure une vérité*¹

silêncios de Molière, em Portugal

Cristina Marinho
Univ. do Porto / CETUP

«O médico deve estar a sós com os
seus pacientes.»

Gonçalo Tavares, *Jerusalém*²

A Daniel Pires

Ao refletir sobre «Os portugueses e Molière antes de Pombal (1713-1750)», Laureano Carreira refere a existência, na Biblioteca Nacional, de um raríssimo exemplar de uma tradução setecentista de *L'Amour Médecin* que crê tratar-se «talvez d/a primeira versão de uma peça de Molière impressa em Portugal»³. Já Coimbra Martins, no seu pioneiro estudo *Molière en Portugal*,

¹ MOLIÈRE – *Œuvres complètes*. Paris: Seuil, 1962, *L'Amour Médecin comédie*, Acte III, scène VIII, p. 322: « (...) Lisette – Ma foi, monsieur, la bécasse est bridée, et vous avez cru faire un jeu, qui demeure une vérité. (...)»

² TAVARES, Gonçalo – *Jerusalém*. Lisboa: Caminho, 2005, p. 33.

³ CARREIRA, Laureano – *Uma Adaptação Portuguesa (1771) do Dom Juan de Molière*. Lisboa: Laureano Carreira e Hugin Editores, 2003, p. 12. Creio que mais brevemente se refere *O Amo Médico*, pois, na realidade, o documento, com a cota antiga L. 59896 dos Reservados da Biblioteca Nacional, ostenta o título *Entrez intitulado O Amor Medico* e esclarece que os anteriores possuidores foram Bento Leite Pereira da Costa Bernardes e Ordem dos Frades Menores, Convento de Santa Clara Guimarães. Refere-se que falta a primeira página, substituída por outra manuscrita, estando a 2 dilacerada, no canto superior direito, encadernação em pele sobre pasta. A cota atual é Res. 671// 1P e o nosso confronto com o original conclui da falta da última página da tradução, referente à cena VIII

destaca a importância desta versão impressa por José da Silva Nazaré para a própria história social, ao promover a vacinação contra preconceitos tradicionais, procurando circunscrever o esplendor da representação do Terêncio francês no Teatro do Bairro Alto⁴ ao período entre 1768-75, concluindo que, depois da queda de Pombal, ele terá conhecido menos o palco. Se a atenção dos dois estudiosos a esta versão justificava plenamente o nosso esforço comparatista⁵, foi sobretudo a reconsideração desta comédia por parte da recente crítica francesa que orientou o nosso interesse na relação ponderada dos dois

do Ato III. Na mesma página 12 desta obra de Laureano Carreira, o autor regista a nota que procuraremos amadurecer, fundamentando: «(...) Seja como for, temos a impressão de que durante toda a primeira metade do século XVIII Molière assustou em Portugal até os mais cosmopolitas e progressistas. O conde da Ericeira traduz Boileau, mas mantém as suas distâncias relativamente a Molière, embora o cite no prefácio da *Henriqueida*. Em 1745 é impresso em português, sem nome de autor nem de tradutor, o famoso panfleto *Arrêt burlesque* redigido por Boileau segundo um projecto artístico concebido em conjunto por Boileau, François Bernier e Molière. Pode ter havido outras manifestações deste género, mas trata-se sempre de casos isolados. (...)».

Agradecemos a Laureano Carreira que incansavelmente se deslocou à BN para nos ajudar a situar o documento, num elevado espírito de colaboração académica.

⁴ COIMBRA MARTINS, António – *Molière en Portugais*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, sep. In *Arquivos do Centro Cultural Português*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, p. 575: «(...) Et il convient de relever l'extrême importance d'une adaptation de *L'Amour Médecin* qu'imprima en cette année José da Silva Nazaré. Dans des tirades adventices, le traducteur, anonyme, prend parti pour le vaccin, contre les préjugés, le traditionalisme et le chauvinisme en matière de médecine. (...) que je ne l'ai dit. J'en suis bien conscient. Néanmoins, je ne pense pas que cette simplification trahisse l'intention de Molière: pour s'en assurer, il suffit de regarder de plus près la petite satire composée par Molière immédiatement après la censure de *Dom Juan*: il s'agit de *L'Amour Médecin*. (...)» Em seguida, o ilustre investigador cita a longa fala de M. Filerin, Ato III, cena I, primeira intervenção desta cena, 318 da edição supracitada, e interpreta-a, em coerência com o desenvolvido no artigo, conforme retomaremos adiante.

⁵ Marie-Noelle CICCIA, em *Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIIe siècle*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2003, integra esta edição no conjunto das edições de Molière, propondo dois quadros, p. 214-216. A autora destaca aqui o gosto da crítica do quotidiano, para além do mero divertimento de corte, que o público do Teatro do Bairro Alto procurava nos espetáculos desse palco, propondo uma possibilidade de diálogo com Pombal nalgum deste processo, aspecto já suscitado pela crítica. Acerca da qualidade, por assim dizer, das traduções, em função da elevação de um Teatro em Portugal, ainda da menor importância de algumas versões reprovadas pela Real Mesa Censória, p. 218, 219, divergimos nas conclusões gerais da autora, conforme ilustração neste artigo que também circunstancia o tal gosto pela crítica.

textos dramáticos. Ora, já em 2002, a nosso convite, Antony Mckenna⁶ sublinhou, na Faculdade de Letras do Porto, o significado estratégico desta pequena peça para a compreensão global da dimensão libertina da obra de Molière, promovendo-a a um lugar de destaque, de resto a par de uma outra tradicionalmente secundarizada, *Les Amants Magnifiques*.

A breve comédia, que o comediógrafo do rei estreava, em Versalhes, a 15 de setembro de 1665, e oferecia sete dias depois ao público parisiense do Palais-Royal, precisamente sete meses depois da estreia de *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*, quase oito meses após o primeiro escândalo de *Le Tartuffe ou L'Imposteur*, praticamente três anos volvidos sobre a pudibunda reação a *L'École des Femmes*, antecede o mero sorriso de *Le Misanthrope*, que Boileau preferirá, em nove meses, como se se tratasse de uma excrescência, intercalada futilmente numa das mais célebres trilogias da História do Teatro. O cânone parece, então, não se ter distanciado das insinuantes palavras de Molière, em *Au Lecteur*, desvalorizando o pequeno entretenimento régio, mais improvisado do que pensado, todo ele produzido em cinco dias, só verdadeiramente significativo no todo da sua representação, gracioso pelo complemento ornamental da dança, em rigor uma jóia leve onde não será de encontrar uma revolução. Pelo contrário, Jean-Baptiste Poquelin criava deste modo a máscara necessária para disfarçar uma mensagem altamente perigosa⁷ fundada sobre a analogia entre médicos e teólogos, dilacerados entre grupos rivais, jesuítas e jansenistas explorando o humano medo da morte, ao mesmo tempo que exprimia o seu epicurismo meditado em Lucrecio⁸. A cândida indignação dos

⁶ MARINHO, Cristina (Org.) – *Lettres de Versailles*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Núcleo de Estudos Literários, 2005, «Molière et l'imposture dévote», pp. 27-57. Nas p. 53 e 54, Mckenna, que consolidará estes argumentos no seu longo e recente ensaio, *Molière dramaturge libertin*, Paris, Honoré Champion, 2006, nota: « (...) 'Impie en médecine', cette formule nous servira de clef. En effet, pour caractériser Tartuffe comme jésuite et Alceste comme janséniste, je simplifie: ces personnages sont beaucoup plus complexes »

⁷ MOLIÈRE – *Œuvres complètes*, ed. cit., *L'Amour Médecin*, «Au Lecteur», p. 311.

⁸ MARINHO, Cristina (org.) – *Lettres de Versailles*, ed. cit., MCKENNA Antony, artigo supracitado, p. 54, onde o autor conclui: « (...) Qu'il suffise pour le moment de dire qu'après les propos allusifs de Dom Juan sur la foi religieuse, Molière confirme son propos dans *L'Amour médecin* et ne le lâchera plus: l'apothéose sera *Le Malade imaginaire*, sur lequel je reviendrai. (...) »

que reprovavam a natureza à solta de Agnès descobrindo o instinto do amor⁹, com palavras livres na hábil sugestão que o constrangimento devia inibir por decoro, um devoto ostensivo¹⁰ na decência e piedade manipuladoras, de sensualidade desgovernada e cupidez criminoso, que quase desgraça uma família, um jovem aristocrata desregrado, provocando com mais ou menos ambiguidade fé e ordem social, passeia teologia na aritmética em que parece radicar todo o mistério da Criação, altivo e namoradoreiro, paralisariam o dramaturgo combatido que, em *Le Misanthrope*, não deixará de interrogar o absurdo da comédia que o não pode ser, interdita de representar os vícios dos homens. Qualidade distintiva do génio, a perseguição da verdade transformadora do mundo, avessa ao conforto que o mero talento, para já não falar da mediocridade, não dispensaria, reforça-se, estimulada pela censura violenta e pelo aplauso fundo que o reconhece na vida autêntica que contém: Jean-Baptiste Poquelin, diabo feito pessoa, que a custo ganhará sepultura cristã, saberá esconder-se, na tensão desafiadora do que ainda assim se mostra, audaciosamente, conforme Olivier Bloch vem esclarecendo na sua recente investigação¹¹. Com efeito, a ambivalente denúncia de Sganarelle, mais paradigma

⁹ Toda a polémica moral e dramática suscitada por *L'Ecole des Femmes* é admiravelmente reinterpretada por JEANNERET, Michel – *Eros rebelle: Littérature et dissidence à l'âge classique*. Paris: Seuil, 2003, p. 277-296, «11. Molière: Le moyen de chasser ce qui fait du plaisir?» Aqui se articula a ideia de obscenidade com a tradição libertina dos «Livres aphrodisiaques», p. 201-216, nomeadamente com *L'Ecole des Filles*.

¹⁰ Acerca do escândalo em torno desta peça, vide toda a obra admirável, REY, François e LACOUTURE, Jean – *Molière et le Roi L'Affaire Tartuffe*. Paris: Seuil, 2007, onde se conclui, p. 349: « (...) F.R: Les vicissitudes du *Tartuffe* sont exceptionnelles. Il restera un cas unique, un moment de crispation sans équivalent dans l'histoire du théâtre et du rapport du théâtre avec l'État. Il n'y aura pas de seconde affaire Tartuffe. (...)»

¹¹ Refiro-me sobretudo à sua obra metodologicamente fundamental, *Molière / Philosophie*. Paris: Albin Michel, 2000, sobretudo, enquanto introdução, «Entrées en Matière», p. 11-59. Destacaria, na p. 29, a passagem seguinte: « (...) À cet égard la modernité dans l'écriture et la lecture est un facteur de découverte ou de redécouverte, non par simple jeu, mais parce qu'il y a au XVII e siècle davantage de modernité, d'affinité avec nos façons d'écrire qu'on a pu le penser, et aussi parce que le propre des grands créateurs est de porter dans leur œuvre une virtualité immense d'ouverture possible, du fait au moins de la prise de distance qu'ils effectuent eux-mêmes à l'égard de leur temps, avec ce que cela implique de lucidité sur celui-ci et sur sa relativité, et donc de possibilité de variation sur lui et à partir de lui. (...) » tem sido intensamente desenvolvida na investigação deste Professor Emérito da Sorbonne, nomeadamente em «Molière metteur en scène de la libre-pensée»,

do supersticioso que a Teologia epocal deplorava do que do crente autêntico, inaugura a estratégia analógica de sátira desviada da dependência humana da instituição religiosa, na sua representação sociopolítica, e, no limite, menos consentaneamente, da própria ideia de Deus: «Comment, monsieur, vous êtes aussi impie en médecine?¹²» Tal deslocação didáctica, por assim dizer, que há de confirmar-se entre os mesmos elementos imediatamente em *L'Amour Médecin*, vem a diversificar-se, cinco anos depois, numa outra comédie ballet, *Les Amants Magnifiques*¹³, Luís XIV na própria pele de Neptuno dançando perante astrólogos que substituem médicos na exploração da credulidade, para amadurecer a analogia primordial fantasticamente em *Le Malade Imaginaire*, derradeira síntese cómica da incomunicabilidade trágica no egoísmo extremado que desumaniza. De resto, o próprio discurso de Sostrate, resguardando-se na aparência da temática astrológica e sendo que a ciência das estrelas de certo modo determina o poder que a Igreja sustenta, visa a desmistificação das manifestações da fé, senão dela própria, identificando-se ironicamente com a materialidade de um espírito grosseiro, avesso à ideia da vida eterna, como à dos milagres, imagem em que a continuidade com a metáfora médica é, como para erigir uma coerência, introduzida, com a mesma ambiguidade:

in *Libertinage et philosophie au XVIIe siècle*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1996, 111-124 e «Molière matérialiste», in BOURDIN, J-C (ed.) – *Les matérialismes philosophiques* (Actes du Colloque de Cerisy, 2-9 septembre 1995), Paris, Kimé, 1997, 65-87 e «Molière, comédie et philosophie: la communication en question», in *Tangence*, n° 81, été 2006: *Libertinage et clandestinité à l'âge classique*, 97-118.

Michel Jeanneret, ainda em *Éros rebelle: Littérature et dissidence à l'âge classique*, ed. cit., analisando a evolução histórica da expressão do erótico na Literatura, evidencia a repressão gradual levada a cabo pela Contrarreforma que incentiva a máscara. Vide, p. 123-146, «5. Les libertins devant la censure: Tartuffe ou Don Juan?»

¹² MOLIÈRE – *Œuvres complètes*, ed. cit., *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*, Acte III, scène I, p. 297. No mesmo sentido, Dom Juan, na fala anterior, sugeria ao valet que aproveitasse a felicidade do acaso para significar, para seu interesse, eficácia da sua intervenção, no paralelo com a acção da Providência.

¹³ Consideramos aqui precisamente o longo discurso de Sostrate, Acte III, cena I, p. 499, in MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, ed. cit., *Les Amants Magnifiques*. Salientamos a parte final: «(...) Quel rapport, quel commerce, quelle correspondance peut-il y avoir entre nous et des globes éloignés de notre terre d'une distance si effroyable? Et d'où cette belle science, enfin, peut-elle être venue aux hommes? Quel dieu l'a révélée? Ou quelle expérience l'a pu former de l'observation de ce grand nombre d'astres qu'on n'a pu voir encore deux fois dans la même disposition?»

(...) Transformer tout en or: faire vivre éternellement; guérir par des paroles; se faire aimer de ce qui l'on veut; savoir tous les secrets de l'avenir; faire descendre comme on veut du ciel, sur des métaux, des impressions de bonheur; commander aux démons; se faire des armées invisibles, et des soldats invulnérables: (...) ¹⁴

Ora, Molière retoma as suas primícias fársicas de *Le Médecin Volant* ¹⁵, cuja alegria dita simples não lhe desinteressa que seja primariamente identificada para bem dissolver a secundária gravidade de *L'Amour Médecin*, abstrai, a partir de uma intriga tanto picante, quanto eficaz, expressiva do bom senso mais comum liberado no erotismo que a maturidade quer ver consentido, em sentidos menos evidentes que só confirmariam o denunciado perigo do dramaturgo: o falso médico, afinal amante ¹⁶, que pela realização amorosa salva a melancólica casadoira dará lugar, na confirmação da mesma tese, à desautorização da Medicina, especulação arbitrária incapaz de eficácia, num discurso sabiamente contaminado pela afinidade dos argumentos religiosos, referida já a astrologia, falácia que Monsieur Filerin põe a nu, no limite culminando o

¹⁴ MOLIÈRE – *Œuvres complètes*, ed. cit., *Les Amants Magnifiques, comédie*, Acte III, scène I, ainda p. 499.

¹⁵ A perspectiva histórica da melancolia erótica é privilegiada na obra de Patrick Dandrey – *L'Amour médecin de Molière ou le mentir-vrai de Lucinde*. Paris: Klincksieck, 2006, extraída do monumental díptico do mesmo estudioso, *Sganarelle et la médecine ou de la médecine érotique*. Paris: Bibliothèque française et romane, 1998. Com efeito, esta investigação organiza-se na definição histórico-literária da linhagem de uma comédia médica, de acordo com os ingredientes de uma comédia de corte, propondo chaves de identificação de personagens com pessoas, aborda a tradição da ilusão cômica na tensão do falso e do verdadeiro, centra-se na inventariação das patologias femininas emergentes da repressão erótica, precisa as coordenadas epocais do diagnóstico de Lucile, deriva em considerações longamente diacrônicas sobre a histeria e hipocondria, elenca tratados de *maldie d'amour*, aproxima a intervenção de Clitandre da homeopatia, em nenhum momento investindo a incidência religiosa e política que ora avançamos, na linha de Olivier Bloch e de Antony Mckenna, de acordo com o exposto.

¹⁶ Vide ABRAMOVICI, Jean-Christophe – *Obscénité et Classicisme*. Paris: PUF, 2003, p. 195-197, sobre os *médecins impudiques* e a tentação na prática médica, desenvolvimento inserto em «La médecine en procès», quadro que Molière saberá explorar nas tensões, como nas possibilidades de fingimento.

Maria Teresa Esteves Payan Martins, em *A Censura Literária em Portugal nos séculos XVII e XVIII*, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2005, analisa e ilustra admiravelmente a relação da censura com as obras licenciosas, p. 187-271.

cômico na brincadeira a sério do dispensado sacramento final do matrimônio que só a ação verdadeira do notário, no jogo, ratifica, com a consequência total de, assim, arrasar altar e trono, exaltando a Natureza, amor mais humano, mais livre. Face à exibição social da divergência inultrapassável entre médicos, que à tirania do pai convém, imagem de um Deus proibidor em nada zeloso da felicidade no mundo, Filerin¹⁷ adverte os homólogos acerca da compreensão que o cerimonial da ignorância deve forçosamente inibir, enquanto milenar explorador da maior fraqueza dos Homens, o terror da morte, prêmio de um paraíso dourando o puro, insuportável jardim do nada. A prudência discreta, exigida no abuso continuado da estupidez dos pacientes

¹⁷ Vide, ainda, MOLIÈRE – *Œuvres complètes*, ed. cit., *L'Amour Médecin*, Acte Troisième, scène I, p. 318: «(...)M. Filerin –N'avez-vous point de honte, messieurs, de montrer si peu de prudence, pour des gens de votre âge, et de vous être querellés comme de jeunes étourdis? Ne voyez-vous pas bien quel tort ces sortes de querelles nous font parmi le monde? Et n'est-ce pas assez que les savants voient les contrariétés et les dissensions qui sont entre nos auteurs et nos anciens maîtres, sans découvrir encore au peuple, par nos débats et nos querelles, la forfanterie de notre art? Pour moi, je ne comprends rien du tout à cette méchante politique de quelques-uns de nos gens; et il faut confesser que toutes ces contestations nous ont décriés depuis peu d'une étrange manière, et que, si nous n'y prenons garde, nous allons nous ruiner nous-mêmes. Je n'en parle pas pour mon intérêt, car, Dieu merci, j'ai déjà établi mes petites affaires. Qu'il vente, qu'il pleuve, qu'il grêle, ceux qui sont morts sont morts, et j'ai de quoi me passer des vivants; mais enfin toutes ces disputes ne valent rien pour la médecine. Puisque le ciel nous fait la grâce que, depuis tant de siècles, on demeure infatué de nous, ne désabusons point les hommes avec nos cabales extravagantes, et profitons de leur sottise le plus doucement que nous pourrons. Nous ne sommes pas les seuls. Comme vous savez, qui tâchons à nous prévaloir de la faiblesse humaine. C'est là que va l'étude de la plupart du monde, et chacun s'efforce de prendre les hommes par leur faible, pour en tirer quelque profit. Les flatteurs, par exemple, cherchent à profiter de l'amour que les hommes ont pour les louanges, en leur donnant tout le vain encens qu'ils souhaitent; et c'est un art où l'on fait, comme on voit, des fortunes considérables. Les alchimistes tâchent à profiter de la passion qu'on a pour les richesses, en promettant des montagnes d'or à ceux qui les écoutent; et les diseurs d'horoscopes, par leurs prédictions trompeuses, profitent de la vanité et de l'ambition des crédules esprits. Mais le plus grand faible des hommes, c'est l'amour qu'il sont pour la vie; et nous en profitons, nous autres, par notre pompeux galimatias, et savons prendre nos avantages de cette vénération que la peur de mourir leur donne pour notre métier. Conservons-nous donc dans le degré d'estime où leur faiblesse nous a mis, et soyons de concert auprès des malades pour nous attribuer les heureux succès de la maladie, et rejeter sur la nature toutes les bévues de notre art. N'allons point, dis-je, détruire sottement les heureuses préventions d'une erreur qui donne du pain à tant de personnes. (...)»

e dos crentes, apropria-se do enredo fundador da comédia e adensa-a no dramatismo de uma mordça universal e pragmática, a todo o custo salvaguardada, que o dramaturgo paradoxalmente ocultará no centro, virtuosismo de composição libertina¹⁸ que desafia os que leem o aparentemente ausente a não lerem o gritante, inversão de pura interrogação teórica sobre a Literatura enquanto leitura até certo ponto vertiginosa da ausência absoluta na palavra. É de registrar, desde já, que o século XVIII português opera, no seu *Entrez Intitulado O Amor Médico*, uma sua eliminação maior, nesta fala de Filerin, para além da importante destituição, em certo sentido relacionável, da introdução e elos de articulação entre atos de *comédie-ballet*¹⁹; despojado, assim, dos luxos de bailado solar, em que Luís XIV se mostra a um tempo como assunto principal e *primo ballerino*, entre nós nacionalmente deslocados; a recusado *plaisir*, concentrado na metáfora das três artes reunidas, comédia, música e dança, explicitamente aqui assumido como o único remédio para o desequilíbrio, merecido descanso de guerreiro ilustre, prémio divino para quase deuses, perpassa a tradução portuguesa que não contará com os *danseurs* envolvendo-se na evolução propriamente dramática para reter o pai na cena final, procurando que ele também dance, derradeiro esforço de redenção ou autoridade invertida na liberdade, condição necessária para que o final feliz se cumpra, o noivo escapando com a noiva, sugerida a consumação na dança simultânea dos *Jeux, Ris, Plaisirs*, alegorias de recreação amorosa. O

¹⁸ Fundamental é a proposta de Jean-Pierre CAVAILLÉ, em *Dis/simulations, Jules- César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé et Torquato Accetto Religion, morale et politique au XVIIe siècle*. Paris: Honoré Champion, 2002, no ponto de partida, p. 7, de «l'existence d'une écriture de la persécution et de la censure, incontestable évidence que l'histoire de la philosophie s'obstine généralement à ignorer» e esclarecendo, na página seguinte, que «notre présupposé de lecture,..., est le suivant: ce qui se réserve, dans ce qui paraît et à travers ce qui paraît, est beaucoup plus important que ce qui est immédiatement et pleinement visible. (...)» Neste plano, destacaria o capítulo 5, dedicado a Torquato Accetto, p. 333-367, no desenvolvimento sobre «Une prudence de la vérité».

¹⁹ Charles MAZOUER, em *Molière et ses comédies-ballets*. Paris: Honoré Champion, 2006, interroga a desvalorização tradicional, por parte da crítica literária, deste género compósito, suscitando os efeitos produzidos pela união das três artes nesta estética barroca, não secundária na criação de Molière e expressiva de uma visão do mundo e do espectáculo. No capítulo 9, sobretudo nas p. 226-233, «Le monde allégé», o autor analisa a tensão entre o terror da medicina e o efeito desrealizante da comédia que converte a medicina em pura mascarada, conjurando, assim, a angústia.

tradutor é tanto mais sensível aos perigos da advertência do médico quanto ao criminoso segredo do seu negócio, e silencia-a, acatando radicalmente, deste modo, o seu lúcido conselho de prudência, desembaraçado já do neoepicurismo dito²⁰ na harmonia do movimento que canta o verso, ressonância cósmica da sedução, contaminação, se não essencialmente determinando-a, da acção cômica.

Em coerência, omitirá outras pequenas audácias, como a que relaciona o convento com os divertimentos – cartilha que todo o marialva logo reconheceria... – ou o casamento com a morte de parto²¹, ambas pouco pedagógicas, introduzidas muitas didascálias e eliminadas outras, e para além de apagar indicação de actos e de cenas, faz genericamente mais coloquial e muito menos delicado, ainda que se trate de ironia na *finesse* até uma ambiguidade insinuante²², o discurso das personagens, mais orientadas nos seus gestos, relativiza o efeito anafórico da repetição de «Mais», e de «Ne m'en parlez point», favorecendo o colorido mais espontâneo da diversidade na reacção. Há palavras que o tradutor sem dúvida evita para atenuar certa liberdade na expressão da intensidade sentimental e na emancipação, como *ardeurs* ou *passion*, mesmo *amour*, associado a *secret*, ainda a *détours*, afasta a noção de

²⁰ Jean-Charles DARMON, em *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle, Etudes sur Gassendi, Cyrano de Bergerac, La Fontaine, Saint-Evremond*. Paris: PUF, 1998, não se debruçando diretamente sobre Molière, esclarece, desenvolvendo múltiplas expressões epocais do epicurismo e seus fundamentos, enquanto história da imaginação no Clasicismo.

²¹ MOLIÈRE – *Œuvres complètes*, ed. cit., *L'Amour médecin*, Acte I, scène I, p. 312, fala de Lucrece: «(...) Elle est d'une complexion trop délicate et trop peu saine, et c'est la vouloir envoyer bientôt en l'autre monde, que de l'exposer, comme elle est, à faire des enfants. Le monde n'est point du tout son fait, et je vous conseille de la mettre dans un couvent, où elle trouvera des divertissements qui seront mieux de son humeur.»

²² Idem, *ibidem*, Acte Premier, scène II, p.312. Destaco o diálogo entre pai e criada, o primeiro pedindo à filha «qui lui découvre ton petit coeur. / ainda picante, em Português, «Descobre-me o teu peito.» / – Là, ma pauvre mie, dis, dis, dis tes petites pensées à ton petit papa mignon. Courage! Veux-tu que je te baise ? (...) », a segunda notando que «vous venez d'entretenir votre fille. (...) » Se é clara, na atitude linguística, a infantilização da filha cujo crescimento se nega a todo o preço, sente-se aí a malícia submersa de um erotismo mal gerido que a criada denuncia na ambiguidade do verbo *entretenir*, sugerindo direções muito perigosas até. Na mesma cena, p. 313, a sentença paterna de «Va, fille ingrate, je ne te veux plus parler, et je te laisse dans ton obstination.» dá lugar, na versão portuguesa, a «Deixá-la: que estale, que arrebe, que morra, já que he seu gosto.»

«l'autorité d'un père», «être de marbre» e sobretudo a sentença, cuja doçura só a excentriza, de que «on peut se libérer un peu de la tyrannie d'un père»²³. O adjectivo é igualmente recusado, na fala do pai que, em espelho autorreferencial, se crê ele próprio vítima da tirania da filha, natural exigência da maturidade que a generosidade do progenitor promoveria sem a tragédia que Sganarelle faz inexorável na radicalidade cega destes termos:

(...) A-t-on jamais rien vu de plus tyrannique que cette coutume où l'on veut assujettir les pères, rien de plus impertinent et de plus ridicule que d'amasser du bien avec de grands travaux, et d'élever une fille avec beaucoup de soin et de tendresse, pour se dépouiller de l'un et de l'autre entre les mains d'un homme qui ne nous touche de rien? Non, non, je me moque de cet usage, et je veux garder mon bien et ma fille pour moi.²⁴

Se Molière, na junta de quatro médicos, faz valer sobretudo a quantidade, o cómico da divergência nela e da idiossincrasia do pevidoso e do meticuloso na divisão silábica, a maior trivialidade argumentativa, senão absurdo puro, a boçalidade na discórdia entre gente de qualidade, em suma desgraça e angústia humanas perante tal ameaça, o tradutor, enfático no choro e interjeições com que nacionaliza a comédia, cria alguma polifonia internacional de médicos para debater hilarantemente os conceitos e preconceitos relativos de cada

²³ Idem, *ibidem*, Acte Premier, Scène IV, p. 314, de que saliento falas de Lucinde e de Lisette, não sem indicar o desvio habilidoso na aplicação da palavra honra. Se o original recomenda, na sensatez precavida da criada, «et pourvu que l'honneur n'y soit pas offensé, on peut se libérer un peu de la tyrannie d'un père», a tradução inventa a pergunta «Quer ficar para tia??», associando este estado à perda da honra, solução divergente, «Como se não prejudique a honra», recusando o embaraço da liberdade francesa.

²⁴ Idem, *ibidem*, Acte Premier, Scène V, p. 314. Para além da omissão de *tyrannique*, o tradutor parece equivoocar o subtil jogo do real e do fingido que a expressão «Il est bon quelquefois de ne point faire semblant d'entendre les choses qu'on n'entend que trop bien» na tradução «As vezes he bom fazer orelhas de Mercador, (...)». Trata-se de não fingir que se ouve o que se ouve bem demais, o que parece reflectir, por um lado, a coerente perturbação psicológica da personagem na, por outro lado, a estética da realidade, indissolúveis.

Na nossa tese de doutoramento, MARINHO, Cristina – *Teatro Francês em Portugal no século XVIII. Entre a alienação e a consolidação de um Teatro Nacional (1735-1820)*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 1998, registámos o apagamento do lexema tirano, em traduções setecentistas, nomeadamente de Voltaire, *passim*.

país em claro intuito de autoconhecimento que se denuncia. Um dos doutores portugueses sintetizará o nervo da peça nesta curiosa fala:

Não, meu amigo, aquillo são huns Estrangeiros, com quem nos não entendemos: estudão por outros livros, citão huns Authores, que pelos seus nomes devemos acreditar hereges, fallão hum Latim estrangeiro, como se fossemos obrigados a saber o Latim de França, ou de Inglaterra: não conhecem a Curvo, Quevedo, Madeira, Moreto, Tavares, etc. Riem-se dos nossos frangos, leites de burras, e amendoadas, remedios tão soberanos na Medicina, que os applicamos indifferentemente a todas as doenças.²⁵

O tradutor inventará um breve diálogo de introdução de Doutor Carniceiro, Doutor Matavivos, Doutor Semitier e Doutor Guildes, retomando logo o original para, em seguida, definir, consolidando a sua inovação, a posição do castiço médico português, avesso às heresias, na sua própria expressão, de uns estrangeiros pouco dados às latinadas caseiras, às mezinhas e aos autores espanhóis, verdadeiro Marquês de Valença posto a ridículo na prescrição indistinta das supracitadas terapêuticas tradicionais. Para além dos saborosos lugares comuns sobre os povos, o francês começando por querer indagar da juventude e da beleza da paciente..., o português latinizando a torto e a direito, o tradutor apaga a referência ao pagamento, como ao rendimento, dos quatro médicos logo à entrada, transpõe a geografia parisiense para uma lisboeta, como substitui a querela muito francesa – «Mais, à propos, quel parti

²⁵ *Entremez intitulado O Amor Medico*, ed. cit., p. 32. Posteriormente à redação deste ensaio, *O Amor Médico* veio a conhecer uma edição (de José Camões, Cristina Marinho e José Alberto Silva), publicada pelo Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, em 2011.

Para além do mais conhecido João Curvo Semedo, identifica-se Duarte Madeira Arrais, que veio a ser físico-mor de D. João IV, reputado no estudo das doenças venéreas, Francisco Morato Roma, médico de D. Teodósio, duque de Bragança, igualmente médico da Câmara de D. João IV, de D. Afonso VI e do Santo Ofício, finalmente Manuel dos Reis Tavares, conhecido autor de obras sobre febres e o uso de purgantes e de sangrias. José Alberto Silva destacará o português Jacob de Castro Sarmiento que, em Inglaterra, a par de outros, «primeiro defendeu a variolização», tendo publicado, em Março de 1721, *Dissertatio in Novam, Tutam ac Utilem Methodum Inoculationis seu Transplantationis Variolorum*, sendo que «a varíola, ou bexigas, já tinha sido objecto de textos médicos ainda no século XVII mas numa perspectiva «curativa» (terapêutica) e não «preservativa» (profiláctica) como viria a acontecer a partir do século XVIII».

prenez-vous dans la querelle des deux médecins Théophraste et Artémus?»²⁶ – pela oportunidade histórica da introdução da vacina contra a varíola, mal vista pelos físicos nacionais²⁷. Conforme José Alberto Silva informa, «Curvo» refere João Curvo Semedo que foi «o mais notável desse grupo de médicos do chamado Barroco médico português, tendo desempenhado um papel importante na difusão da terapêutica química em Portugal», a par da

²⁶ MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, ed. cit., *L'Amour médecin*, Acte II, scène III, p. 316.

²⁷ Vide fala de Carniceiro, rica de sugestões epocais que José Alberto Silva, investigador do CIUHCT, Centro Interuniversitário de História das Ciências e da Tecnologia da Universidade de Lisboa, esclarece, em contributo fundamental que muito agradecemos, no sentido do bom diálogo interdisciplinar: «Tem razão, eu sou do mesmo parecer, e será preciso unirmo-nos todos para que se não introduza essa arenga, pois ainda que em França, em Inglaterra, na Alemanha, e na Italia tenha tido o mais feliz exito, basta para a desacreditarmos, que na Atalaia da vida, na luz da Medicina, Polyanthea, e na Correccão de abuzos se não falla naquelle methodo. (...)»

Neste contexto, José Alberto Silva sublinha que «os historiadores da medicina referem esta espécie de ideologia antimédica como uma componente do discurso cultural do século XVIII. Ela assume a forma de um discurso transversal com expressão quer nos textos programáticos dos enciclopedistas, quer em opúsculos anónimos, quer ainda em texto de natureza literária». Comentando, ainda, o entremez em análise, acrescenta que «para além da afirmação duma espécie de casticismo gratuito, são aqui detectáveis a assunção dum isolacionismo promovido pela ignorância linguística, a reivindicação da autoridade de médicos seiscentistas e a soberania de um paradigma terapêutico assumidamente ridicularizado pelos estrangeiros». Notará igualmente que, inovador, «Sacchetti Barbosa (1714/1774), um desses médicos, defendia uma prática médica mais empírica e livre dos constrangimentos de teorias exclusivas como as de Galeno ou «outras imaginarias» e chegou a escrever, a propósito da utilização indiscriminada das purgas, que «Nenhuma couza tem a nossa pratica tão digna de louvor, como o horror, e a cautela sobre as purgas, interrogando-se de seguida como é possível que alguns louvem tal prática «tendo ela matado mais gente, que a artelharía, principalmente em Portugal depois das obras de Curvo Semedo e de Fonseca, e que os barbeiros das Aldeias tem toda a licença para curar por elas.» Vide Sachetti Barbosa, *Considerações Medicas sobre o Método de Conhecer, Curar e Preservar as Epidemias e Febres Malignas Podres, Pestilenciaes, Contagiosas, ...* Parte I, Lisboa, Na Officina de Jozé da Costa Coimbra, 1758, p. iii. O investigador acrescenta que são de destacar, para além de Sachetti Barbosa, «Jacob de Castro Sarmiento (1691-1762), António Ribeiro Sanches (1699-1783) e o cirurgião Manuel Gomes de Lima (1727-1806), este último fundador da Academia Médica Metropolitana (1749) a que pertenceu também Sacchetti Barbosa, sendo que Hermann Boerhave (168-1738) viria a ser o autor modelo adoptado pela reforma pombalina de 1772, tendo Sachetti participado na elaboração dos estatutos da Faculdade de Medicina».

defesa de «terapêuticas caracterizadas como «estranhas e repugnantes»²⁸. Entre nós, no século XVIII, informa o investigador, Manuel de Moraes Soares virá a publicar um opúsculo pro-variolização, a par da tradução de uma memória de Charles Marie de La Codamine, atacando os seus opositores, nomeadamente Duarte Rebello de Saldanha que desenvolvia argumentos comuns contra a vacina em aperfeiçoamento ao longo do século. Portugal, acrescentará, conhecia, de resto, técnicas imemoriais de variolização, uma de origem europeia, erudita, outra de cariz popular e rural, de proveniência oriental²⁹. Esta tradução não parece, no entanto, ao contrário do que poderá rapidamente sugerir, tomar uma posição clara, a favor ou contra a vacina: a crítica portuguesa dos avanços estrangeiros anula-se a si própria, por um lado, pelo distanciamento hilariante que produz ao indiferenciar as terapêuticas tradicionais, recusando o óbvio sucesso internacional da variolização; por outro lado, os médicos estrangeiros não agem realmente no necessário tratamento da doente, perdendo-se em divergências e futilidades que só aproximam a inépcia nacional, por muito divergente que seja a sua formação. Deste modo, castiços e estrangeiros, apesar de sublinhada a divulgação com êxito noutros países da vacina, quando, precisamente na mesma fala, se pretendia exaltar o barroquismo médico português, equivalem-se na nulidade efectiva

²⁸ José Alberto Silva especifica estas terapêuticas: «a utilização da água destilada de bosta de boi vivo para a asma ou o esterco humano para queimaduras ou ainda a mão de defunto falecido de morte súbita posta sobre os caroços das alporcas ou ate a pasta de cinza com a propria urina para a dor de baço». Remete para a obra de João Pedro Sousa Dias, *Droguistas, Boticários e Segredistas _ Ciência e Sociedade na Produção de Medicamentos na Lisboa de Setecentos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, FCT, 2007, p. 45-55. O investigador esclarece que «a inoculação da variola também é designada na literatura por variolização, distinguindo-a assim da vacinação divulgada a partir de 1798, de acordo com as investigações do médico inglês Edward Jenner». Adianta que «a apropriação e divulgação da variolização ocorreu na Europa do século XVIII, quando os sucessivos surtos epidémicos que a assolaram começaram a provocar, de modo persistente e alargado, vítimas nas casas reais europeias com consequências drásticas nas linhas sucessórias», desencadeando medidas de mecenato para o avanço na área.

²⁹ José Alberto Silva sublinha que «o patrocínio real surgirá apenas em 1796 quando, por ordem do príncipe regente D. João, futuro D. João VI, se fazem experiências de inoculação das bexigas no Hospital Real. Tais experiências, que decorreram de 1796 a 1798, foram levadas a cabo por uma equipa de médicos chefiada pelo físico-mor Francisco Tavares (1750-1812) e tiveram como cobaias os expostos fornecidos pela Intendência Geral da Policia.»

perante a cura urgente, em comicidade menos evidente no seu alcance significativo. É omissa, ainda, a insistente ironia explícita das formalidades³⁰, enquanto alma de negócio sustentado pelo espectáculo do ritual quase mágico, mas o seu espírito transfere-se para a importância, sublinhada por Matavivos, do domínio do charme em língua francesa e em enciclopedismo condizente, num mesmo clima assim traduzido de discórdia grosseira, especialmente acesa na rivalidade entre médicos francês e inglês, afastando a perturbação da sentença original que anuncia os silêncios sensíveis da versão nacional. Com efeito, Monsieur Bahis adverte que «Il vaut mieux mourir selon les règles que de réchapper contre les règles»³¹ em forte sugestão de condenação que o grande silêncio sobre o início do Ato III adensaria; a imagem do inquisidor, enquanto médico da alma³² que administra a morte de acordo com um ritual, depois da aplicação de todo um processo cujo arbítrio se mascara de infinitas regras, pode bem ecoar neste cómico quase surreal, participando do mesmo inesperado na aproximação do amor, discreta inversão da religião repressora, investido da qualidade humana de médico. Monsieur Filerin porá a nu, em sábia manobra de salvaguarda da mistificação que a tradução silencia, ainda em curioso efeito espetacular deste paradoxo, a organização da mentira, favorecida pelo Deus sustentado na mesma falácia, que fundamenta o ato médico. Desaconselhada a divergência que transparece a fragilidade, sobretudo a desmascara na exploração primária da vontade de sobreviver em *cabales extravagantes*, expressão de eficaz contaminação religiosa, estabelecidos outros paralelos com a alquimia, a adulação e a astrologia, na comunicação do interdito, é a liberdade da criada, também silenciada na versão portuguesa, que preencherá de verdade e vida, na divina espontaneidade, um terri-

³⁰ MOLIÈRE – *Œuvres complètes*, ed. cit., *L'Amour Médecin*, Acte II, scène I, p. 316. Refiro-me às seguintes falas de M. de Fonandrès e de M. Tomès, respetivamente: «(...) Sans doute. Il faut toujours garder les formalités, quoiqu'il puisse arriver. (...) Un homme mort n'est qu'un homme mort, et ne fait point de conséquence; mais une formalité négligée porte un notable prejudice à tout le corps des médecins.»

³¹ Idem, *ibidem*, Acte II, scène III, p. 317.

³² Vide Alberto DINES – *Vínculos de Fogo, I António José da Silva, O Judeu, e outras histórias da Inquisição em Portugal e no Brasil*, Projeto Cultural, Banco Safra, 1992, p. 13. O autor refere Bernard Gui, no primeiro Manual dos Inquisidores, século XVI: o inquisidor é «*prudente médico da alma*».

tório assim definido de uma moral constrangida no terror da morte. Lisette toma as rédeas da ação dramática que acelera em quase imediato desenlace:

(...) Enfin le ciel m'a faite d'un naturel le plus humain du monde, et je ne puis voir deux amants soupirer l'un pour l'autre qu'il ne me prenne une tendresse charitable, et un désir ardent de soulager les maux qu'ils souffrent. Je veux, à quelque prix que ce soit, tirer Lucinde de la tyrannie où elle est, et la mettre en votre pouvoir. Vous m'avez plu d'abord: je me connais en gens, et elle ne peut pas mieu choisir. L'amour risque des choses extraordinaires, et nous avons concerté ensemble une manière de stratagème qui pourra peut-être nous réussir. Toutes nos mesures sont déjà prises: l'homme à qui nous avons affaire n'est pas des plus fins de ce monde; et, si cette aventure nous manque, nous trouverons mille autres voies pour arriver à notre but. (...) ³³

Este protagonismo do elemento inferior na hierarquia social realiza a sua inversão numa competência linguística desfasada que, promovendo a serviçal na expressão e no conceito, a investe de poder para rivalizar e vencer os opositores: o mesmo céu que favorece o engano universal, no alarme de Filerin, inspira o filósofo, assumindo agora a voz desqualificada de Lisette, a da tormentosa clandestinidade, em estratégia que responde à maquinação na mesma elevada isotopia religiosa contaminadora do seu discurso. Tal coincidência dos aparentes opostos justifica-se na consciente escolha da natureza, por parte do libertino, na inclinação irreprimível para ela, que o conhecimento pela intuição aqui enfatiza, por parte de quem não tem luzes, erigindo-se como que uma moral natural do amor ao próximo, isenta de cristianismo, ainda essencialmente a talvez inesperada lição do Cântico dos Cânticos: o amor tudo vence e venceremos, ó exploradores universais, nele. Neste sentido, a riqueza da malícia, centralizada em sentença, «La science ne se mesure pas à la barbe, et ce n'est pas par le menton qu'il est habile»³⁴, é igualmente

³³ MOLIÈRE – *Œuvres complètes*, ed. cit., *L'Amour médecin*, Acte Troisième, scène III, p. 319. É de registar a correspondência no discurso já longamente citado de Filerin, p. 318: «(...) Puisque le ciel nous fait la grâce que, depuis tant de siècles, on demeure infatué de nous, ne désabusons point les hommes avec nos cabales extravagantes, et profitons de leur sottise le plus doucement que nous pourrons (...)». É de notar o adjetivo *charitable*, a expressão *soulager les maux qu'ils souffrent* e mesmo a oportuna ambiguidade do registo em *un désir ardent* na contaminação referida.

³⁴ Idem, *ibidem*, Acte Troisième, Scène V, p. 319, fala de Lisette.

omitida no texto nacional, ainda que comutada no quase aforismo de riso facilitado, «A sciencia não se mede pelas barbas, quanto se as barbas fizessem os Medicos, grandes Médicos seriaõ os bodes». Na tradução perde-se igualmente a sugestão da estratégia feminina para se emancipar, a interpelação masculina da sua constância – de resto, habilmente transferida para um credo indissociável da condição do matrimónio, primordial preocupação da donzela –, a par do seu voto de firmeza até à morte, apaixonante, mais delicada e livre, metonímia do sacramento³⁵. Em coerência, o noivo disfarçado de médico abole, na tradução, a inspiração celestial da sua ciência, reduzindo esta ambiguidade insinuante à unívoca *Chiromancia* seguida pelo destaque, pedagógico mesmo na ironia, das responsabilidades que tal estado contrai³⁶. Só na versão portuguesa a criada pontua a resolução da acção com aforismos³⁷, na superficialidade da comunicabilidade desconexos, que condimentam de brejeirice o momento singelo da união de que a contraente francesa exigirá segurar com as próprias mãos prova documental, enquanto os nossos noivos se contentam com a confirmação das suas assinaturas, eliminada a elíptica e vaporosa fuga dos amantes³⁸ no abraço das artes.

O *Entrez intitulado O Amor Medico* limita-se, portanto, a um primeiro grau cómico da peça de Molière correntemente atido ao horror pessoal do dramaturgo à medicina, na tradição céptica de um Montaigne, ainda de Pascal, no plano particular das ciências vãs, e do libertino La Mothe Le Vayer, que inspira a sua criação até ao derradeiro sopro de *Le Malade Imaginaire*. É, assim, cirúrgica a subtracção portuguesa dos perigos cuja localização só por si constitui instrumento precioso para a nova investigação, em curso, que abs-

³⁵ Idem, *ibidem*, Acte Troisième, Scène VI, p. 320, passim. Lucinde não refere nunca o casamento, no diálogo enamorado com Clitandre que lhe promete firmeza *jusqu'à la mort*, depois de ela lhe jurar *constance*, subtil incisão de um ritual de matrimónio como que informalmente celebrado.

³⁶ Idem, *ibidem*, Acte Troisième, p. 320: «Clitandre – (...) et, par la science que le ciel m'a donnée, j'ai reconnu que c'était de l'esprit qu'elle était malade, (...)».

³⁷ Refiro-me concretamente a «Sim, engolio a velha os bredos, souberaõ-lhe, lambeo-lhe os dedos» e «A seu tempo se colhem as peras.»

³⁸ À edição que aqui incluímos falta a última folha. Contudo, é de sublinhar, na tradução, o desenlace divergente que remete para as compras inicialmente propostas ao pai, agora regressando como prendas de casamento. A introdução da vizinha que vem felicitar o pai pelo enlace da filha parece desempenhar o papel desmistificador de Lisette, no original.

traí da denotação numa temática dominante para uma imagem muito ampla de denúncia da tirania, mais ou menos cifrada. Claro, nos limites da verosimilhança, quase insustentável, não fosse o traço de irreabilidade que médicos dançarinos desenham, Filerin cala, em Portugal, a verdade sobre o engano, a miséria e a alegria dos homens. O tempo privou-nos, no exemplar da Biblioteca Nacional, como que justamente, da folha em que Molière encerra no encantamento barroco da representação, cristal da palavra francesa, *jeu*, o conhecimento pelo amor e a arte fabulosa de o fazer permanecer.

Registe-se, no entanto, a existência da mesma peça impressa, referida no *Catálogo da Coleção de Miscelâneas*³⁹, no seu tomo 7.º, do espólio dos Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, completa e em muito bom estado de conservação. A punição paterna de Molière na alegria incondicional do desenlace é substituída pela ordeira reposição das relações politicamente correctas; o noivo recusa a apropriação do dote ao sogro, apanhado na ilusão, exaltando a virtude e a honestidade da senhora, como único dote, o pai entra no jogo para o deslindar explicitamente à filha, profundamente incapaz de enganar, a filha pede-lhe derradeiramente perdão pelo estratagema, exprimindo-lhe *o mesmo amor, e respeito*, em unísono todas as personagens encerram a peça com a depuração moral das transgressõezinhas de que a farsa se foi temperando:

Todos: Perdoai os erros nossos.⁴⁰

³⁹ Vide *Catálogo da Coleção de Miscelâneas*, tomo 7º, vols. DXXVI a DLV, Coimbra, Publicações da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Agradecemos a José Camões o microfilme da última página deste documento.

⁴⁰ *Entremez intitulado O Amor Medico*, ed. cit., in *Catálogo da Coleção de Miscelâneas*, ed. supracitada, p. 32.

Na p. 31, Texugo e Dordia concluirão:

«(...) Tex. Este casamento, amigos, he fantastico: foi para satisfazer a preocupada fantasia de Dordia: o Senhor Doutor, que he o noivo fingido, por meu respeito, quis sujeitar-te a este brinco para...

Dord. Meu pai, perdoe este innocente estratagema, sua filha lhe hade conservar sempre o mesmo amor, e respeito. (...)»

Na página seguinte, Guido, o noivo, afirmará:

«(...) O amor desculpa os maiores excessos: guarde o seu dinheiro, Senhor Texugo, e consinta so na minha união com a Senhora sua filha: o maior dote de huma moça e a virtude, e honestidade, e tudo isto acho na Senhora. (...)»

Convertida à realidade, à necessidade de viver nela e ao correlato perigo transformador do sonho, a tradução deita a perder a energia revolucionária da ilusão francesa que, no prazer, volúpia também das artes, reorganiza o mundo e a sua autoridade no sentido da natureza e da sua felicidade, consubstanciando representação e realidade até ao limite da antecipação de uma futura ordem humana e social. Se nos inclinamos para a estreita orientação pombalina da actividade teatral, no todo da sua produção, sujeita esta tradução, em 1769, ao exame da Real Mesa Censória, recém-criada nas luzes das já extintas fogueiras inquisitoriais, que nela nada viu que embaraçasse a sua impressão, o certo é que esta intocável decência final, coroando a eufemização geral da tradução, pode bem disfarçar – se não se autodenunciar pelo excesso de pureza – uma verdade dura: chamas ou iluminação conhecem, em Portugal, a mesma tirania, castiça, estrangeira ou estrangeirada, impondo o silêncio que a inteligência sempre desafiará.

Censura e obsolescência:

o caso em volta de *A Emigrante*, de Heiner Müller

Miguel Ramalhete Gomes
CETAPS / Univ. do Porto

A história da relação entre Heiner Müller e a censura na antiga República Democrática Alemã é complexa e não sem uma série de momentos inesperados. Curiosamente apenas poucas peças terão sido objeto de uma censura explícita que durou até à queda do Muro: mais notoriamente *Mauser*, mas também *O Horácio* [*Der Horatier*], *Cimento* [*Zement*], *Germânia Morte em Berlin* [*Germania Tod in Berlin*], e *A Máquina Hamlet* [*Die Hamletmaschine*]. A partir de finais da década de 1960, repetia-se frequentemente o seguinte procedimento: um teatro propunha-se encenar uma peça nova de Müller, ou de outro dramaturgo, e, como era costume, enviava o texto para ser aprovado pelo Ministério da Cultura; o responsável, por vezes o próprio ministro da cultura, chamava então o diretor do teatro, comunicava-lhe as suas apreensões e dizia-lhe que poderia encenar a peça por sua conta e risco (cf. Müller 2005b: 194, 198). Este encorajamento à autocensura tendia a resultar, exceto em casos excepcionais. A partir da década de 1970, à medida que Müller começa a ser conhecido no Ocidente, em parte devido à ambígua fama de crítico da RDA, a posição dos dirigentes do SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands / Partido Socialista Unificado da Alemanha) muda. Num regime onde por vezes manuscritos tinham de ser passados clandestinamente pela fronteira para serem publicados fora do país, Müller passa a ter a liberdade de publicar e deixar encenar peças suas no estrangeiro, sendo mesmo encorajado nesse sentido. A razão cínica deste comportamento, segundo Müller, dever-se-ia à sua transformação num autor lucrativo. Embora certas peças suas não

pudessem ser encenadas na RDA, qualquer encenação ou publicação no estrangeiro implicaria o pagamento de direitos de autor e, assim, a entrada de divisas na RDA. A partir de 1986, quando Müller recebe o prémio nacional da RDA, tornou-se naturalmente impraticável proibir ou desencorajar a encenação de peças de um autor premiado pelo próprio estado. Um ano depois, Müller era o autor mais encenado da Alemanha de Leste e o conjunto de peças *A Estrada de Volokolamsk* [*Wolokolamsker Chaussee*], que continham material que, publicado dez anos antes, teria sido proibido, já não foram alvo de qualquer ação estatal.

Certamente o mais grave caso de censura de uma peça de Müller ocorre bem antes, em 1961, quando, pouco tempo depois da construção do Muro de Berlin, é encenada a peça *A Emigrante, ou A Vida no Campo* [*Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*] no Teatro Universitário da Escola Superior de Economia de Karlsruhorst. A notoriedade do caso deve-se certamente em parte à posterior fama de Müller e a história tem vindo a ser discutida em histórias da literatura e do teatro em língua alemã no período do pós-guerra. No entanto, há três textos em que o caso aparece narrado em mais pormenor: a autobiografia de Müller, *Guerra sem Batalha* [*Krieg ohne Schlacht*], publicada em 1992 e revista em 1994, a biografia de Müller da autoria de Jan-Christoph Hauschild, publicada em 2003, e um livro de 1995, escrito por Matthias Braun, com o inspirado título *Drama em volta de uma comédia: A totalidade do SED e Segurança do Estado, FDJ e Ministério da Cultura contra A Emigrante ou A Vida no Campo, de Heiner Müller em Outubro de 1961* [*Drama um eine Komödie: Das Ensemble von SED und Staatssicherheit, FDJ und Ministerium der Kultur gegen Heiner Müllers Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande im Oktober 1961*].

Cada uma destas narrações tem aspetos únicos que fazem com que a leitura de cada uma não substitua as outras. A narrativa de Müller, feita a partir de recordações de acontecimentos que tiveram lugar cerca de 30 anos antes da narração, distingue-se por uma combinação marcadamente literária de lenda e tom cómico – Müller privilegia os momentos climáticos, combinando um lado mítico com um lado cómico, em que a personagem Heiner Müller surge como um anti-herói que escapa ao pior puramente devido a uma combinação de oportunismo e acaso. Alguns episódios são ainda espúrios ou baseados

apenas em boatos. Por outro lado, a narrativa biográfica de Hauschild mantém Müller como ator principal do seu próprio drama, mas complementa a narração pouco fiável de Müller com documentos e testemunhos de outros participantes neste caso, corrigindo e relativizando assim algumas das asserções de Müller. Finalmente, o livro de Braun, todo ele dedicado a este caso, divide-se entre uma narração pormenorizada dos acontecimentos e uma impressionante coleção de documentos que o leitor pode depois consultar. A narração de Braun, ao contrário das outras duas, remove conspicuamente Müller do centro dos acontecimentos e foca-se na dinâmica institucional, conseguindo assim, por via do uso sistemático de documentação, colocar a narrativa de Müller no seu devido contexto. Convém ainda notar que, ao longo do texto, Braun aponta frequentemente para a dimensão manipuladora dos documentos utilizados. Com isto, Braun sugere que, se a narrativa de Müller é naturalmente tendenciosa, então uma análise da documentação e o uso de entrevistas com alguns dos intervenientes estarão sempre limitados precisamente pela mediação discursiva. O meu trabalho consistirá, por isso, numa breve mediação comentada entre estas três fontes principais.

Quando *A Emigrante* estreia em 1961, Müller era ainda um autor pouco conhecido na RDA e sem qualquer projeção internacional. Apesar de ter recebido em 1959 o prémio Heinrich Mann da Academia das Artes da RDA por uma peça escrita em colaboração com Inge Müller, Müller estava ainda no início da sua carreira de dramaturgo. Três anos antes, Müller começara a receber uma bolsa para escrever uma peça que tomaria como ponto de partida uma história de Anna Seghers sobre as migrações forçadas em territórios sob a influência da União Soviética. A peça abordaria ainda a reforma agrária na RDA e seria estreada no Deutsches Theater em Berlin Leste. Num ambiente de descoordenação, desinteresse e negligência institucionais, Müller, alegando dificuldades em tratar o material, consegue arrastar a bolsa durante anos, não cumprindo prazos, “esquecendo-se” de enviar relatórios e esquivando-se a perguntas sobre o progresso do trabalho. Em 1960, surge a possibilidade de encenar a peça num teatro universitário amador e Müller agarra-a provavelmente como forma de acelerar a escrita do projeto inacabado através da interação com atores num contexto mais informal e menos canónico do que o do Deutsches Theater. Como Braun nota, a peça ganhara entretanto uma dimensão atual por causa dos efeitos da coletivização forçada nas zonas rurais (cf.

Braun 1995: 14). A estreia ficou marcada para o final de Setembro, como espetáculo de abertura da semana de teatro da Escola Superior de Economia de Karlshorst. Apesar de algumas críticas à peça resultantes da publicação de uma cena em Abril de 1961, as férias escolares e os acontecimentos de Agosto desse ano fizeram com que o projeto continuasse o seu caminho previsto (cf. *idem*: 17).

A 13 de Agosto, a população de Berlin acordou numa cidade definitivamente dividida, à medida que se começou a erigir o Muro. Curiosamente a construção do Muro foi recebida inicialmente com entusiasmo por parte de muitos artistas, que julgavam que, com o fim de uma perigosa porosidade fronteiriça, se poderiam finalmente dedicar a discutir a construção de um país socialista de forma consequente, sem interferências externas. Müller conta que partilhou essa opinião na altura. Por outro lado, conta Müller, nesse mesmo dia, Otto Gotsche, o secretário de Walter Ulbricht, terá dito que, agora que tinham o Muro, poderiam esmagar quem quer que estivesse contra eles (cf. Müller 2005b: 398). Braun acrescenta que, com a construção do Muro, se inicia uma “limpeza” entre as hostes do SED e a maior onda de prisões desde o levantamento de 17 de Junho de 1953 (cf. Braun 1995: 19). Muitos dos artistas que estavam para participar no Festival do Outono desse ano na Alemanha de Leste, do qual a acima referida semana de teatro fazia parte, compreensivelmente cancelaram a sua participação e, num esforço para manter a aparência de normalidade, as autoridades cederam à pressão do teatro universitário no sentido de manter a estreia da peça e a semana de teatro sensivelmente inalteradas. A peça foi sendo escrita à medida que ia sendo ensaiada e beneficiando do material produzido nesses ensaios. O estado quase permanentemente inacabado da peça e da encenação de Bernhard Klaus Tragelehn – os ensaios arrastaram-se durante um ano e meio – serviu para adiar inspeções das autoridades e para evitar qualquer tipo de discussão com o partido sobre a adequação do espetáculo naquele momento. Na véspera da estreia, vários responsáveis do Ministério da Cultura e da FDJ (Freie Deutsche Jugend / Juventude Livre Alemã), o movimento comunista oficial da juventude da RDA, tentam assistir ao ensaio geral numa última tentativa de se assegurarem que o espetáculo não causaria problemas. Aí chegados, são confrontados com o adiamento

sistemático da hora do ensaio e acabam por sair do teatro já de noite e profundamente irritados, sem terem visto o espetáculo completo.

Dados estes antecedentes, o que se seguiu não é nenhuma surpresa. De facto, olhando para este acontecimento com conhecimento da história da RDA, o que surpreende é a atitude de Müller e do encenador, Tragelehn, cujas táticas de ocultação do conteúdo da peça até à estreia certamente partiam da consciência do potencial efeito polémico da peça num momento sensível. Talvez os dois esperassem, não sem alguma ingenuidade, que, uma vez apresentada a peça em público, as autoridades limitassem a sua ação censória no sentido de manter a aparência de normalidade. A peça estreia a 30 de Setembro perante um público composto de numerosas figuras destacadas da área cultural e de vários informadores. Por via de um ponto de vista plebeu que satiriza um estado dito dos operários e dos camponeses, Müller tinha escrito uma peça que, em alguns aspetos, lembra o fôlego das peças históricas de Shakespeare (cf. Bonnaud 2007: 21). A personagem Fondrak, que não gosta de trabalhar e que não perde uma oportunidade de satirizar o partido, chega a ser caracterizada por Irène Bonnaud como uma espécie de Falstaff de Mecklenburg (cf. *ibidem*); por outro lado, Jan-Christoph Hauschild refere-se à peça como uma “comédia histórica” [“Geschichtskomödie”] (Hauschild 2003: 187). Na peça, é nomeada a penitenciária de Bautzen (cf. Müller 2000: 197, 233), destinada a presos políticos, e podemos ler piadas constantes parodiando aspetos do dogma e teoria do socialismo.¹ Três breves frases, retiradas da peça sem contextualização, à maneira dos relatórios elaborados na altura, demonstrarão certamente o género de humor sarcástico que abunda nesta peça:

C'est contre la nature, mais c'est dialectique. (Müller 2007: 52)

[Es ist gegen die Natur, doch dialektisch.] (Müller 2000: 204)

Montre-moi un trou de souris et je baise le monde. (Müller 2007: 115)

[Zeig mir ein Mausloch und ich fick die Welt.] (Müller 2000: 252)

¹ Uma outra frase pode ainda ser interpretada como uma referência, porventura inocente, ao recém-construído Muro de Berlim: “Possible que l’herbe entre nous devienne subitement une frontière d’État” (Müller 2007: 102) [“Kann sein, der Rasen zwischen uns wird Staatsgrenze plötzlich”] (Müller 2000: 243). Em citações retiradas da peça, optei por não traduzir os excertos para português, usando em alternativa a tradução francesa de Irène Bonnaud e Maurice Tazsman.

Le travail est un crime contre l'humanité. (Müller 2007: 115)
[Arbeit ist ein Verbrechen gegen die Menschlichkeit.] (Müller 2000: 252)

Naturalmente este tipo de representação do socialismo e da reforma agrária não podia senão ofender os dirigentes do partido, que nunca se terão distinguido por um sentido de humor particularmente desenvolvido, e que, em termos culturais, sempre privilegiaram um drama linguisticamente burguês por oposição à linguagem plebeia que alguns dramaturgos da Alemanha de Leste tinham ido buscar, entre outros, a Shakespeare. Não deixa de ser irónico que, quando, em 1964, Shakespeare é declarado um modelo para toda a dramaturgia da RDA, esse modelo seja claramente mediado pelas traduções românticas de Schlegel e Tieck, que notoriamente suavizaram a linguagem das peças. Ao apropriar-se de alguns modelos shakespearianos, Müller teria por isso uma noção de Shakespeare evidentemente diferente da dos dirigentes culturais do SED.

No dia seguinte à estreia inicia-se o ataque da máquina burocrática do partido aos participantes no espetáculo. Segue-se uma série de reuniões e interrogatórios com o dramaturgo, o encenador, os atores, os trabalhadores do teatro e a direção da escola. Este aspeto do processo é narrado por Braun em grande pormenor, mas a nós basta-nos saber que a maioria dos participantes foi punida com despedimentos, expulsões do partido e a necessidade de escrever autocríticas. Tragelehn, o encenador, foi expulso do partido, viu o seu contrato de trabalho com o teatro ser anulado, e foi enviado para trabalhar nas minas de Klettwitz, onde terá sido ridicularizado e, segundo Müller, até espancado pelos outros trabalhadores por, apesar de tudo, continuar a defender a RDA e o partido (cf. Müller 2005b: 133-134). Ao longo de uma série de reuniões produziram-se acusações de que Müller escrevera um texto criminoso e antirrevolucionário, comparável à propaganda anticomunista. Em algumas dessas reuniões, ter-se-á sugerido que Müller fosse preso e, noutra ocasião, ter-se-á dito, a crer na lenda divulgada por Müller e desmentida por Braun, que se estava perante um caso não de crítica literária, mas de segurança do estado (cf. idem: 132-133; cf. Braun 1995: 8, 79). Fazendo-se uso de um discurso ominosamente jurídico, caso se apurasse que a peça era objetivamente antirrevolucionária, seria apenas um caso de estupidez por parte de Müller;

caso fosse considerada subjetivamente antirrevolucionária, Müller poderia ser preso. Gerhard Piens, dramaturgo principal do Deutsches Theater, fora encarregado de elaborar um relatório em que se provariam as duas, mas Piens recusou-se a declarar a culpa subjetiva de Müller (cf. Müller 2005b: 134). Após ser dito a Müller que deveria entregar às autoridades o manuscrito da peça e as notas de trabalho, Müller e Inge Müller passam uma noite a escrever uma cópia da peça. Após uma série de telefonemas absurdos em que amigos lhe perguntavam se ele já tinha sido preso, ao que Müller respondia naturalmente que, nesse caso, não estaria a falar com eles, Müller decide visitar uma esquadra e perguntar se, por parte da STASI, há algum processo contra ele, ao que lhe respondem que não, que por parte da STASI não há nada contra ele (cf. idem: 137). Ajudado por Helene Weigel, Müller escreve então uma autocrítica que é depois lida numa reunião de artistas e funcionários culturais e que é considerada insuficiente.² Mais tarde, Müller terá dito que o texto não o envergonhava, porque se tratava de uma questão prática: a da sua sobrevivência como artista. Na autobiografia, Müller justifica-se com um típico adágio mülleriano: “Para mim a escrita era mais importante do que a moral” [“Mir war das Schreiben wichtiger als meine Moral”] (Müller 2005b: 140). Finalmente, a 28 de Novembro, decide-se expulsar Müller da Associação de Escritores (cf. Braun 1995: 74), o que efetivamente o impedia de trabalhar oficialmente como escritor durante os dois anos seguintes. Foi-lhe ainda dito que deveria fazer por conhecer em primeira mão a realidade que supostamente distorcera (cf. Müller 2005b: 144), em mais um sinal de que um Estado que encorajava de forma abstrata o realismo se dava mal com os resultados concretos de uma abordagem realista. Nos dois anos que se seguiram, Müller e a mulher passaram dificuldades consideráveis e Müller viu-se obrigado a trabalhar sob pseudónimo. Só em finais de 1963 é que Müller começa a poder trabalhar novamente no mundo teatral, tendo ao longo desse período de tempo escrito *Philoktet*, uma adaptação de Sófocles que iniciava uma série de adaptações e traduções que eventualmente o tornariam famoso. Por outro lado, o

² A autocrítica pode ser lida em Müller 2005a: 150-152. O reverso desse texto encontra-se em “Grussadresse an eine Akademie”, um texto sarcástico e amargo do mesmo período (cf. idem: 154).

caso foi eficazmente abafado e, na altura, não houve ecos dos processos na Alemanha Federal.

Catorze anos depois, em 1975, publica-se finalmente a peça na RDA e, no ano seguinte, esta é encenada na Volksbühne de Berlin Leste, com um nome diferente, *Os Camponeses* [*Die Bauern*], para evitar novos confrontos com o partido (cf. Hauschild 2003: 219). Müller era já um autor conhecido fora da RDA e este período tem sido visto, na história da cultura na RDA, como um de relaxamento por parte do Estado em relação a questões culturais. Por outro lado, aquilo que tinha sido uma peça atual em 1961 era agora um objeto distante, que já muito pouco dizia ao público. Como Jan-Christoph Hauschild explica, “Após 15 anos pôde entender-se *Die Bauern* como um drama histórico dos difíceis primeiros anos” da RDA [“Nach fünfzehn Jahren können *Die Bauern* als historisches Drama aus der schweren Anfangszeit begriffen werden”] (idem: 222). A peça tinha-se tornado obsoleta e poderia agora ser apreciada da mesma forma que se apreciaria uma peça histórica de Shakespeare ou Schiller. A peça perdera qualquer relação direta com os camponeses de Mecklenburg que a haviam inspirado; estes pertenciam agora a um passado quase arcaico do qual os espetadores se podiam finalmente rir. Que as personagens falassem em verso não pareceu estranho a ninguém e encenações posteriores fora da RDA e após o fim da RDA acentuaram a dimensão de conto de fadas da peça (cf. Müller 2005b: 145; cf. Braun 1995: 81-82). Por um lado, perdera-se qualquer relação entre a peça e uma realidade histórica; por outro, os próprios encenadores da peça ter-se-ão esforçado por reforçar o lado mítico e possivelmente quase irreal da peça.

Com esta combinação de estratégias, a peça começou a deixar de ser incómoda e pôde enfim iniciar a sua carreira como objeto da crítica literária. E, no entanto, a memória do acontecimento continuou a produzir os seus efeitos. Como Hauschild laconicamente explica, “a dissertação de Marianne Streisand, em Berlin [Leste], em 1983, *Peças iniciais de Heiner Müller. Análise da obra no contexto da sua receção coeva*, com uma documentação detalhada dos processos da altura, não pôde ser publicada” [“Marianne Streisand kann ihre Berliner Dissertation von 1983, *Frühe Stücke Heiner Müllers. Werkanalysen im Kontext zeitgenössischer Rezeption*, mit einer

ausführlichen Dokumentation zu den seinerzeitigen Vorgängen, nicht veröffentlichen”] (Hauschild 2003: 222).

Bibliografia

BONNAUD, Irène – “Préface”, in MÜLLER, Heiner – *La Déplacée*. Trad. Irène Bonnaud & Maurice Taszman. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007, 11-24.

BRAUN, Matthias – *Drama um eine Komödie: Das Ensemble von SED und Staatssicherheit, FDJ und Ministerium der Kultur gegen Heiner Müllers Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande im Oktober 1961*. Berlin: Christoph Links, 1995.

HAUSCHILD, Jan-Christoph – *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie*. Berlin: Aufbau Taschenbuch, 2003.

MÜLLER, Heiner– *Werke 3 – Die Stücke 1*. Ed. Frank Hörnigk. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.

_____ – *Werke 8 – Die Schriften*. Ed. Frank Hörnigk. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005a.

_____ – *Werke 9 – Eine Autobiographie*. Ed. Frank Hörnigk. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005b.

_____ – *La Déplacée*. Trad. Irène Bonnaud & Maurice Taszman. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.

Resposta a um programa arquitectónico sob a legislação

do Estado Novo: os Cineteatros

José António Bandeirinha e Susana Constantino
DARQ/FCTUC, CES/UC DARQ/FCTUC

Em 1927, numa época em que o cinema congregava as preferências do público e se insinuava como espetáculo de massas, é publicado um diploma legislativo com o intuito de regulamentar quer o espectáculo em si, quer os recintos nos quais tinha lugar. Os inúmeros pedidos para a construção de salas de cinema foram então condicionados a um conjunto de requisitos que presupunham, no essencial, aproveitar esse manancial de intenções e revertê-las para a construção de espaços com valor de uso acrescido, ou seja, que servissem igualmente o teatro. Se, por um lado, estas medidas restringiram de sobremaneira a possibilidade de proliferação de salas dedicadas ao cinema, por outro lado conseguiram dotar o país com uma rede consideravelmente vasta e equilibrada de edifícios cujo espaço, equipamento e funcionalidade lhes permitia assumir-se como verdadeiros polos de representação de centralidades locais – os cineteatros.

Dezenas de investidores locais, fossem pequenas ou grandes empresas de exibição, fossem sociedades de promoção cultural ou fossem, pura e simplesmente, filantropos interessados em trazer o cinema à sua terra, construíram, por todo o país, um conjunto verdadeiramente assinalável de teatros de grande dimensão, com todas as condições, espaciais e urbanas, que este tipo de edifícios pressupõe. Numa época como a nossa, em que tanto se fala de equipamentos culturais, vale certamente a pena determo-nos um pouco a reflectir sobre o modo como, num determinado momento de procura, uma medida legislativa pôde ser tão eficaz nos propósitos de aproveitamento de potencialidades.

Este artigo propõe-se assim analisar o impacto que um acto regulamentar que se manteve em vigor ao longo de quase trinta anos, entre 1927 e 1959 coincidindo, em termos gerais, com o período politicamente definido por Estado Novo, teve no desenho e a implantação de um conjunto de novos equipamentos culturais. Estas novas salas de espectáculos, que materializam a conciliação dos espectáculos de cinema e teatro num edifício único e que surgem em Portugal a partir do final da década de 1920, difundem-se de uma forma quase generalizada nas cidades médias, capitais de distrito e sedes de concelho, marcando de modo permanente a sua paisagem.

A caracterização dos Cineteatros: reflexo do diploma 13.564

A chegada do cinema a Portugal, no final do século XIX, acontece no momento em que se verifica o alargamento às várias classes sociais de um tempo de lazer como contraponto ao tempo de trabalho e, consequentemente, com a instituição de novos costumes de aproveitamento desse tempo livre. A cidade torna-se o centro dos novos locais de entretenimento e a cultura de lazer passa a dirigir-se a um consumo mais generalizado.

Quando o cinema aparece, apresentado então sob a designação de animatógrafo, tem uma aceitação muito popular e adapta-se aos vários locais onde existe uma natural concentração de pessoas, como feiras, esplanadas e essencialmente teatros. Introduzido no intervalo das actividades em cartaz, o animatógrafo inicia-se, assim, como uma curiosidade. Com a passagem das primeiras sessões cinematográficas a filmes com enredo próprio e, principalmente, quando no final da década de 1920 surgem os primeiros resultados efectivos do cinema sonoro, o cinema conquista, definitivamente, o lugar de espectáculo transversal a toda a sociedade. Nesse momento, definem-se as suas necessidades programáticas específicas que vão exigir uma materialização arquitectónica própria. Seguindo a tradição das grandes salas de Teatro, os Cinemas surgem então como edifícios com autonomia tipológica e uma arquitectura de representação urbana que, em simultâneo, responde a requisitos técnicos e espaciais específicos para o programa a que se destinam.

Entre as décadas de 1930 e 1960 verifica-se, no entanto, uma situação paradoxal. Apesar do enorme apogeu do cinema, apenas uma minoria das salas construídas em Portugal nesse período foram dedicadas em exclusivo ao

cinema. Todas as restantes representam uma nova sala de espectáculos, capaz de conciliar no mesmo espaço os programas de cinema e teatro e que sistematicamente se denominará de *Cineteatro*.

Este fenómeno é o resultado de uma vontade oficial do regime que vigorava no país que, a par da necessidade de rentabilização dos espaços de recreio, não quis deixar de associar o teatro, enquanto valioso instrumento de cultura e meio de expressão artística nacional, ao cinema entendido como meio educativo e de promoção e com muito maior difusão. Nas próprias palavras oficiais, fica desde cedo patente o interesse dessa associação. Quando, em 1929, é criada, dentro do Ministério do Interior, a Inspeção-Geral dos Espectáculos, órgão de fiscalização e regulamentação de todos os serviços da indústria do espectáculo, incluindo os seus recintos, é explicitamente afirmado que “enquanto o teatro se debate numa crise que não só o tem feito desviar da sua função primordial educativa e de instrução (...), o cinema, que quase exclusivamente vive da indústria estrangeira, tem tomado extraordinário desenvolvimento sem contudo atender ao seu fim essencialmente moralizador, educativo e social”¹.

Dois anos antes, em maio de 1927, é publicado o decreto n.º 13.564, um diploma legislativo que dentro de uma série de disposições relativas aos espectáculos em geral, regulamenta a construção de todos os recintos de espectáculos. O diploma ocupa grande parte do seu texto com determinações relativas às salas de espectáculos aplicáveis aos Teatros e aos Cineteatros, mas a realidade é que, nesse período, Portugal não vê surgir nenhuma sala exclusivamente dedicada ao teatro e daí que grande parte da aplicabilidade da nova legislação seja dirigida para a construção dos Cineteatros. É nesse sentido que, segundo Luís Soares Carneiro, este “é o grande decreto que vai modelar e instituir os Cine-Teatros”².

Os princípios definidos vão estar na base da formalização dos edifícios de espectáculos a partir de então. Em primeiro lugar introduz a obrigatoriedade do uso de materiais incombustíveis, que torna indissociável o uso do betão

¹ Preâmbulo. DECRETO n.º 17:046 A. *Diário do Governo*. I Série. N.º 146. (29 de junho de 1929).

² CARNEIRO, Luís Soares, “Teatros Portugueses de Raiz Italiana”. Porto: [s.n.], 2002. vol. II, p.1222.

armado da construção das salas de cinema e Cineteatros. Num momento em que começava a vulgarizar-se a utilização das estruturas em betão armado e num tipo de edifícios onde as dimensões estruturais eram relativamente exigentes, esta referência poderá “mesmo ter dado um contributo significativo na sua difusão”³.

Estabelece também que a localização e dimensionamento das saídas seja condicionada em função da lotação, o que obriga, na maioria dos casos, à localização em lotes com acesso a mais do que um arruamento. Deste modo, o próprio enquadramento urbano dos edifícios fica condicionado por estas determinações. É frequente encontrar Cineteatros localizados em gavetos, em frentes de praça ou mesmo em lotes isolados, ocupando um lugar de destaque na malha urbana. Para dar cumprimento a esta nova regra, tornava-se quase impossível a localização de um destes recintos em frente urbana contínua, sem recorrer à abertura de um acesso privativo lateral, com características de rua, até porque era ainda necessário um acesso directo à zona de palco e camarins, independente do acesso público.

Por fim, o diploma define ainda a limitação da totalidade do edifício ao uso exclusivo, não autorizando a localização de salas de espectáculos em edifícios mistos o que vai ser directamente responsável pela caracterização dos Cineteatros como grandes equipamentos autónomos. Nesse sentido, a nova legislação implicou a construção de edifícios exclusivamente dedicados a Cinema ou Cineteatros, enquanto nas restantes cidades da Europa surgem, desde cedo, os cinemas a ocupar a cave ou o rés-do-chão de edifícios mistos. A única excepção era a localização dos salões de festas ou dos *bufetes* anexos aos edifícios principais, que muitas vezes tinham acessos directos à rua, permitindo o seu uso independente mas usufruindo da dinâmica e da centralidade destes equipamentos.

Em relação à organização interna do edifício, determinam-se uma série de regras sobre a disposição da sala e do palco e respectivos materiais de construção. Define-se que “os edifícios de teatro compõem-se de três partes distintas, as duas primeiras destinadas ao público e a última aos trabalhadores cénicos: a

³ CALDAS, João Vieira, Fragmentos de um discurso moderno. In SEMINÁRIO DOCOMOMO IBÉRICO, 3, Porto, 2001, *Cultura: origem e destino do Movimento Moderno. Equipamentos e infra-estruturas culturais. 1926-1965*” actas, p. 99.

primeira compreende o vestíbulo e seus anexos, a segunda a sala de espectáculos e seus acessórios e a terceira o palco abrangendo camarins, arrecadações e demais dependências”, devendo “as primeiras duas partes do teatro ser completamente isoladas da terceira” com exceção “da abertura do proscénio”⁴. O reflexo desta relação entre palco e sala é determinante na volumetria e esquema estrutural característicos dos Cineteatros.

Estas premissas, comuns a todos os Cineteatros construídos até à década de 1960⁵, refletem-se diretamente na distribuição funcional destes edifícios. Segundo Luís Soares Carneiro “o início do período dos Cine-Teatros, seria abruptamente ditado pela legislação criada pelo Estado Novo em 1927 – embora de algum modo interpretando os ventos de mudança que as transformações artísticas e técnicas então suscitavam – e impondo, por via superior alterações decisivas ao modo de fazer”⁶.

O Estado Novo e o papel regulador na construção de Cineteatros

Ao longo dos trinta anos que balizam a vigência desta legislação e que coincidem com o período de maior difusão de espaços dedicados à divulgação do cinema através de uma nova materialização tipológica, a acção directa do Estado Novo na construção de salas de espectáculos centrou-se na regulamentação e fiscalização, associando-lhes a presença de espaços capazes de receber o teatro. Enquanto se concentrava no desenvolvimento de uma extensa rede de infraestruturas e equipamentos para instalarem os serviços do Estado e o representarem junto das populações, o regime deixou nas mãos da iniciativa privada, quer através de empresários isolados ou de sociedades locais, a necessidade de empreender directamente a construção de recintos específicos para a exibição cinematográfica.

Na realidade, desde a publicação do decreto n.º 13.564 que a acção da Inspeção-Geral dos Espectáculos, órgão através do qual o Estado exercia o seu

⁴ Artigos 27.º e 28.º. DECRETO n.º 13:564. *Diário do Governo*. I Série. N.º 92. (6 de maio de 1927).

⁵ O Decreto n.º 13.564 regulamentou a construção dos Cineteatros durante trinta anos, sendo revogado apenas em 1959, com a publicação do Decreto-lei n.º 42.660.

⁶ CARNEIRO, Luís Soares – *Teatros Portugueses de Raiz Italiana*. Porto: [s.n.], 2002, vol. II, p. 1157.

papel regulador sobre a construção dos equipamentos de lazer, passa a condicionar todos os requerimentos para a construção de uma sala de cinema em localidades onde não existisse uma sala de espectáculos à construção de uma sala mista que permitisse receber representações teatrais.

Assim, de acordo com Fernando Fragoso, “no louvável propósito de proteger o Teatro, foi estabelecido superiormente que só seria autorizada na província a construção de cine-teatros – e que se indefeririam, pura e simplesmente, de um modo geral, os pedidos daqueles que requeressem as indispensáveis autorizações, para a construção de salas destinadas, apenas, a espectáculos cinematográficos”⁷. Acusando esta medida de retrair os promotores e de ser responsável pelo pouco crescimento do número de salas de cinema em comparação com outros países, declara ainda que “compreende-se que as entidades encarregadas de velar pelos destinos dos espectáculos públicos no nosso país tenham em vista a necessidade de erguer nas vilas e aldeias Cine-Teatros, que permitam a exploração simultânea das duas actividades. Tal facto, deveria ser objecto de facilidades para a construção da parte que respeita ao palco e não ser de dificuldades para aqueles que queiram construir cinemas”.

Em consequência, enquanto nas principais cidades surgem logo no início do século e ao longo de toda a década de 1930 várias salas dedicadas em exclusivo ao cinema e quase todos os teatros sofrem adaptações para poderem exhibir sessões cinematográficas, no resto do país a construção de um cinema tinha de ser complementada, para além da cabine de projecção e do ecrã, com os dispositivos capazes de receber também o teatro: palco, caixa de palco, teia, pano de ferro, proscénio, fosso de orquestra e camarins.

E assim, se por um lado restringiu a possibilidade de um maior número de salas de cinema pelo país, por outro garantiu-se a distribuição equilibrada de uma rede de edifícios que, com as suas valências, se assumiam como polos de centralidade e que, aproveitando o fenómeno cinematográfico, tentavam difundir o teatro nacional. No resumo de Luís de Pina:

⁷ FRAGOSO, Fernando – Criação de mais cinemas e melhoramentos dos actuais. In *Anuário Cinematográfico Português: relativo às épocas 1943 / 1946 e 1944 / 1945*. Direcção de Cunha Ferreira. Lisboa: Gama, 1946, p. 56.

o Cine-Teatro é edifício que permite a realização de espectáculos de cinema e teatro. Estas construções, que poderiam ter melhorado o nível de exibição e elevado o gosto do público acabaram por se encontrar em situação grave devido à sua quase sempre dispendiosa edificação (dificilmente amortizável) e à baixa de nível de frequência do público provocada pela crise dos espectáculos. A solução mais económica e mais razoável de salas únicas de cinema ou teatro em edifícios mistos (a exemplo do estrangeiro) não foi muitas vezes superiormente considerada, sob pretexto de que a construção de Cine-Teatros poderia contribuir para o fomento do teatro através do cinema, hipótese que a realidade se encarregou de desmentir⁸.

No seu papel de diretor do Secretariado de Propaganda Nacional, António Ferro, impulsionador da concretização da *política de espírito* – nome por si referido para uma política do Estado em favor da cultura – e empenhado admirador do cinema como expressão artística, desde muito cedo compreende que, na sua missão de criar uma imagem do país, o cinema era o instrumento com maior apetência e capacidade de influência para criar realidades alternativas. Como o próprio afirma, “a sua magia, o seu poder de sedução, a sua força de penetração são incalculáveis. Mais do que a leitura, mais do que a música, mais do que a linguagem radiofónica, a imagem penetra, insinua-se quase sem dar por isso, na alma do homem (...). O espectador é um ser passivo, mais desarmado que o leitor”⁹.

Assim, quando em 1946 apresenta a Lei de Protecção do Cinema Nacional com a qual pretendia, através do subsídio, promover a produção de cinema português, volta a reforçar a ideia da “importância do cinema na vida dos povos modernos, o seu poder de insinuação nos espíritos, a sua influência como meio educativo, a sua força como instrumento de cultura popular”¹⁰.

Desde cedo que o SPN defende a necessidade de criar legislação que ajudasse a impulsionar a indústria cinematográfica portuguesa com os objectivos de “defender a produção nacional” e promover a sua “expansão no estrangeiro”, mas a materialização dessa ideia através da definição do Fundo do Cine-

⁸ PINA, Luís de – Cine-Teatro. In *Verbo Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura*. Lisboa: Verbo, 1992, vol. 5, col. 503.

⁹ FERRO, António – *Teatro e Cinema*. Lisboa: SNI, 1950, p. 44.

¹⁰ Preâmbulo. DECRETO-LEI n.º 33.062. *Diário do Governo*. I Série. N.º 295 (27 de dezembro de 1946).

ma esteve mais ao serviço dos meios de controlo da produção do que da sua expansão.

Do mesmo modo que o cinema português não se conseguia impor face às grandes produções do cinema estrangeiro, em particular o americano, o teatro nacional enfrentava a mesma crise de audiências. A aplicação da política do subsídio na produção de filmes e peças teatrais portuguesas, sem qualquer outro investimento nas infra-estruturas e nos meios de distribuição, “não só não resolveu os problemas da indústria como criou mecanismos restritivos e favoreceu a estatização do cinema”¹¹. Já em 1946, Fernando Fragoso aponta o reduzido número de salas de cinema em Portugal como um grave problema para o desenvolvimento do Cinema Nacional uma vez que não é suficiente para amortizar os custos da produção e da distribuição. Segundo o autor, “quaisquer medidas de protecção para o cinema nacional não terão eficiência, enquanto se não eliminarem as razões que impedem a livre construção de salas cinematográficas”¹².

No entanto, o SPN tinha encontrado no cinema um instrumento capaz de criar uma imagem nacional e transmitir a acção do regime. Através do patrocínio directo de longas-metragens incentivando os temas históricos, regionais e nacionais, das sessões noticiosas e dos documentários temáticos, usava a produção nacional para transmitir uma mensagem ideológica¹³.

A grande aposta do documentário como meio de propagação do regime, quer através da divulgação das suas obras como dos momentos marcantes da vida política, necessitava, para produzir o fim a que se dispunha, de alcançar o maior número de espectadores, toda a população. É nesse sentido, complementando o papel formador de *bom gosto* que presidia à *política do espírito* do SPN, que, em 1935, este organismo cria o Cinema Ambulante “que se destina a levar aos confins da província, às pequeninas aldeias perdidas, essa forma moderna de expressão artística e de proveitosa lição das coisas”¹⁴. Os

¹¹ PINA, Luís de – *História do Cinema Português*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986, p. 115.

¹² FRAGOSO, Fernando – Criação de mais cinemas e melhoramentos dos actuais. In *Anuário Cinematográfico Português*. p. 55.

¹³ Sobre o assunto cf. TORGAL, Luís Reis (coord.) – *O Cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.

¹⁴ *O Estado Novo. Princípios e Realizações*. Lisboa: SPN, 1940, p. 59.

números são expressivos: em 1937, quando inicia as viagens pelo interior do país, visita 96 povoações enquanto em 1943 percorreu 216 povoações, alcançando 390.000 espectadores. Em 1951 os números oficiais anunciam mais de 2500 sessões e de 3 milhões de espectadores¹⁵.

Os Cineteatros e a materialização de um programa específico

A dinâmica de construção de Cineteatros em várias cidades e vilas de dimensão média, ao longo das décadas de 1930 a 1960, veio repor um certo equilíbrio na grande assimetria existente até esse momento em Portugal. Construídos ao longo de três décadas balizadas pela acção regulamentadora do Estado Novo, os Cineteatros foram equipamentos que atingiram uma enorme difusão por todo o território nacional e contribuíram para o redesenho e reforço de novas centralidades urbanas para além de Lisboa, Porto e algumas capitais de distrito.

Neste contexto, os Cineteatros representavam o desenvolvimento pelo território nacional de um equipamento moderno, que afirmava a ideia de progresso e eficácia com que o regime queria ser identificado e difundia em simultâneo o cinema e o teatro enquanto produtos de propaganda. No fundo, eram considerados como importantes meios de relação de identidade entre as comunidades, ou seja, como representantes do Estado.

Acompanharam, por via da promoção particular, o processo de estruturação do território nacional desenvolvido pela política de obras públicas do regime. E, nesse sentido, os Cineteatros apresentam uma maior ligação intrínseca à comunidade onde se inserem porque, ao contrário dos restantes equipamentos decididos superiormente, resultam da vontade e da iniciativa de cada uma das populações.

Quando, em 1959, um novo decreto veio terminar a vigência do diploma de 1927, mais de uma centena de concelhos contava com, pelo menos, um Cineteatro.

¹⁵ Números retirados de *Anuário Cinematográfico Português*, p. 272 e de PORTUGAL. Presidência do Conselho, *25 Anos de Administração Pública: Presidência do Conselho*, p. 51.

Em muitos dos casos, resultaram da contingência de ser obrigatório a construção de um Teatro quando se pretendia promover um Cinema, um novo edifício destinado a uma actividade inovadora, moderna, atractiva e também rentável. Define-se, assim, um equipamento demasiado específico e simultaneamente ambíguo. Se comparado com as salas de cinema, a obrigatoriedade de uma construção mista “determinava logo uma «fisiologia» específica que pela sua concepção apelava a uma estrutura tradicional”¹⁶. Analisando a mesma questão, mas da perspectiva oposta, “um cinema com palco onde episodicamente se representou não será propriamente um Teatro, mesmo que ostente a designação na fachada”¹⁷.

Na sua função intrínseca de conciliar os programas de cinema e teatro, os Cineteatros tiveram de adoptar uma arquitetura distinta. Se por um lado queriam ser assumidos como um equipamento de características modernas que servia fundamentalmente o cinema, por outro tinham verdadeiramente de compatibilizar o edifício com a presença de todos os dispositivos próprios do teatro. No entanto, o modo como estes edifícios responderam à conciliação dos dois programas e, apesar das dificuldades técnicas e económicas, se implantaram no território nacional revelou uma nova arquitectura, que ao invés de ser comprometida, se afirmou pela sua diversidade e permanência.

A especificidade tipológica dos Cineteatros define-se assim na manutenção dos elementos cénicos conjugados com uma nova *arquitetura para o cinema* – expressão utilizada por Josep Maria Montaner¹⁸ referindo-se à nova tipologia urbana dos Cinemas que, encarando os princípios teóricos que estavam implícitos na actividade cinematográfica, se demarca dos teatros e restantes salas de espectáculo através de referências arquitectónicas próprias. Neste sentido, o palco, a respectiva caixa de palco e os camarins e a consequente escala e complexidade que introduzem são os elementos distintivos dos Cineteatros em relação às salas de cinema. A sua presença, fruto da regulamentação existente, permitiu a estes edifícios uma outra valência que, muitas vezes,

¹⁶ BRITO, Margarida Acciaiuoli de – *Os Cinemas de Lisboa: fenómeno urbano do séc. XX*. Lisboa: [s.n.], 1982, p. 156.

¹⁷ CRUZ, Duarte Ivo – *Teatros de Portugal*. Lisboa: Inapa, 2005, p. 77.

¹⁸ MONTANER, J. Maria, Revitalización de la arquitectura moderna: fragilidad y precisión funcional. In SEMINÁRIO DOCOMOMO ... “Cultura: origem e destino...”, p. 202.

eles não desejavam e conferiu-lhes uma maior especificidade nas questões de enquadramento urbano, programáticas e arquitectónicas.

Bibliografia

Anuário Cinematográfico Português: relativo às épocas 1943 / 1946 e 1944 / 1945. Direcção de Cunha Ferreira. Lisboa: Gama, 1946.

O Estado Novo. Princípios e Realizações. Lisboa: SPN, 1940.

BRITO, Margarida Acciaiuoli de – *Os Cinemas de Lisboa: fenómeno urbano do séc. XX.* Dissertação de Mestrado em História de Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. (texto policopiado). Lisboa: [s.n.], 1982.

CARNEIRO, Luís Soares – *Teatros Portugueses de Raiz Italiana.* Tese de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. (texto policopiado). Porto: [s.n.], 2002.

CRUZ, Duarte Ivo – *Teatros de Portugal.* Lisboa: Inapa, 2005.

DECRETO n.º 13:564. *Diário do Governo.* I Série. N.º 92. (6 de maio de 1927).

DECRETO n.º 17:046 A. *Diário do Governo.* I Série. N.º 146. (29 de junho de 1929).

DECRETO-LEI n.º 33.062. *Diário do Governo.* I Série. N.º 295 (27 de dezembro de 1946).

FERRO, António – *Teatro e Cinema: 1936-1949.* Lisboa: SNI, 1950.

PINA, Luís de – *História do Cinema Português.* Lisboa: Publicações Europa--América, 1986.

PORTUGAL. Presidência do Conselho – *25 Anos de Administração Pública: Presidência do Conselho.* Lisboa: Imprensa Nacional, 1953.

SEMINÁRIO DOCOMOMO IBÉRICO, 3, Porto, 2001 – *Cultura: origem e destino do Movimento Moderno. Equipamentos e infra-estruturas culturais. 1926-1965: actas.*

TORGAL, Luís Reis (coord.) – *O Cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.

Verbo Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura. Lisboa: Verbo, 1992. Vol. 5.

Emancipação feminina e adultério no teatro simoneano

Luísa Monteiro

IEMo, Univ. Nova de Lisboa / CIAC, Univ. do Algarve

“Talvez um dia venhamos a descobrir que o Gaspar Simões mais significativo é o ficcionista. Mas para isso teremos de aguardar pelo aparecimento de uma nova geração de críticos”¹, referiu Augusto Abelaira aquando da morte do crítico (4 de janeiro de 1987, aos 84 anos de idade). Este lado ficcionista compreendia, para além dos seus oito romances e dois volumes de novelas, cinco peças de teatro². A primeira, *O vestido de noiva*, conhece estreia em Janeiro de 1952 no Teatro Nacional D. Maria II, numa produção da Companhia Amélia Rey Colaço / Robles Monteiro (com encenação e interpretação do casal e cenários de Lucien Donnat). João Gaspar Simões não consegue esconder o regozijo e a vaidade numa carta escrita dois dias após a estreia, ao seu cunhado, Álvaro Malafaia:

Não há dúvida: o teatro dá uma popularidade que a literatura não pode dar. No Teatro D. Maria II diz-se que a minha noite de estreia foi das mais memoráveis que lá tem havido. Segundo o Raul de Carvalho nenhum actor português, salvo Ramada Curto, teve noites de estreia como a minha. E os actores representam a minha peça com gosto, e o público ouve-os religiosamente.³

¹ Augusto Abelaira – Um homem de fé. *Jornal de Letras*, Lisboa, 12 jan. 1987.

² Trata-se de *O vestido de noiva: drama em três actos e um epílogo*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1952; *Teatro: Jantar de família; Tem a palavra o diabo; Uma mulher sem passado*, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, 1953; *Marcha Nupcial: peça em quatro actos*, Lisboa, Bertrand, 1963.

³ João Gaspar Simões [carta] 1952, fev., 2, Lisboa [a] Álvaro Malafaia (AHMFF, Esp. AM).

Porém, a peça não foi apresentada depois da terceira representação, com os homens da Censura a irromperem pelo Nacional quase no fim do espetáculo e a proibirem que dela se fizesse mais alguma apresentação pública.

No ano seguinte, António Pedro interessa-se por *Jantar de família*, mas a escassos dias da estreia, é notificado pela Censura de que o texto não pode ser apresentado nem divulgado ao público. A partir daqui, as restantes peças tiveram o mesmo destino. Gaspar Simões foi um dramaturgo cujas peças foram todas censuradas. Se as suas narrativas ficaram na sombra, do seu teatro, quase ninguém ouviu falar.

De resto, desde os tempos da Universidade de Coimbra que as artes do palco eram alvo da sua atenção e, talvez por isso, o seu último contributo dado à *Presença*, que fundara a 10 de março de 1927 (com José Régio e Branquinho da Fonseca), tenha sido o artigo *Crise do teatro português ou a falta de humildade dos nossos actores*, em dezembro de 1935 (embora tenha saído ainda um último número da revista em 1940, mas sem artigos seus).

A razão desta censura prende-se com o facto de João Gaspar Simões colocar em causa os valores de família e do casamento, tão caros ao Regime de Salazar, em todos os seus textos dramáticos.

João Gaspar Simões, que chegou a ser preso pela PIDE em 1965 (por ter pertencido, juntamente com Fernanda Botelho, Augusto Abelaira, Alexandre Pinheiro Torres e Manuel da Fonseca, ao júri do Prémio Literário da Sociedade Portuguesa de Autores, que resolveu atribuir o galardão ao escritor Luan-dino Vieira), desafiou sempre a moral vigente, ora através da sua obra ficcional, ora através das obras que elegia para a sua crítica. Em 1960, considera a peça de teor edipiano *António Marinheiro*, de Bernardo Santareno, a sua melhor obra:

Porquê a escolha deste mito? Eis o que se perguntarão não poucos dos admiradores superficiais do incontestável talento de Bernardo Santareno [...] Que o *complexo de Édipo* seja o elemento catalisador da dramaturgia de Bernardo Santareno, não nos custa a crer. Mas não é isso que importa. Importa, sim, capacitarmo-nos de que essa como que maldição que pesa sobre as mulheres do seu teatro, e essa como que inibição para o amor que quase efemina os seus protagonistas homens, encontra, no mito tratado no *António Marinheiro*, uma explicação que, nem por ser acidental, é menos significativa. Bernardo Santareno não glosou por acaso o mito de Édipo: foi o mito de Édipo que se lhe

impôs. Acontece, porém, que as próprias circunstâncias que explicam o comportamento dos seus homens e das suas mulheres não se explicam tão facilmente como o sugere a psicanálise do ‘complexo’ célebre.⁴

Este excerto parece encaixar na perfeição também na análise da obra dramática simoneana, toda ela construída em torno do mito de Édipo como alicerce de onde constrói a sua posição a favor da emancipação feminina. Ora, se antes do 25 de Abril não lhe toleraram a visão trágica do casamento e da família, depois da “Revolução” parece também não lhe terem tolerado esta posição em defesa da libertação social da mulher portuguesa. É já na década de 80 que reflete sobre o atraso do teatro em Portugal. Diz-nos em *Crítica VI*:

É muito delicada nesta emergência a posição do crítico ou do homem de teatro português. Como falar de papo de linguagem dramática quem pertence a uma nação que em quase cinco séculos de tentativas teatrais não chegou a criar uma tradição teatral que se veja? Com que direito estou eu a falar de uma arte que por assim dizer não existe no nosso país?⁵

Se em tempo de censura o seu teatro foi proibido, em democracia ignoraram-no. Simões, neste volume de crítica, não refere nenhuma das suas peças, não obstante as mesmas se incluírem no período de 1942-1982. Estamos a falar de *O vestido de noiva* (1952), *Jantar de família*, *Tem a palavra o diabo* e *Uma mulher sem passado*, reunidos na obra *Teatro*, dada à estampa em 1953 e, uma década mais tarde, *Marcha nupcial* (1963). Tal como os títulos indicam, a primeira e última obra dramática inscrevem-se no tema do casamento, ao passo que as peças reunidas no volume intitulado *Teatro* abordam a temática da família. Não obstante, um tema relaciona-se com o outro e as fronteiras não são totalmente estanques no que se refere à temática. São obras que seguem a tragicidade moderna de que fala Camus, e que serão aqui brevemente analisadas à luz do mito, tal como propunha Sartre.

Para entendermos a dramaturgia simoneana, convém também lembrarmos da posição intelectual de Sartre (que Gaspar Simões traduziu e acompa-

⁴ In *Diário de Notícias*, de 16-VI-1960.

⁵ João Gaspar Simões – *Crítica VI: o teatro contemporâneo: 1942-1982*. Lisboa: IN-CM, 2004, p. 16.

nhou) quanto ao teatro. No final da década de 40, Sartre teve a ideia de criar um “teatro de situações” por contraponto ao “teatro de carácter”. Na sua obra “Criação de mitos” (1946), espera que os jovens autores retornem à tragédia no modo de como a entendiam os gregos, ou seja, representando um homem livre no meio das suas próprias situações, “escolhendo, quer queira quer não, pelos outros quando escolhe por si mesmo”⁶. Essa escolha, resultado da livre vontade e feita no seio do absurdo do mundo, envolve as questões mais fundamentais de como o homem se vê e define a si mesmo, podendo por isso assumir a significação de mito moderno.

Ao propor esta abordagem da tragédia para a contemporaneidade, Sartre aproxima-se de Albert Camus, o qual passou a ser considerado como um dramaturgo existencialista por também estar em sintonia com o tal “absurdo do mundo”, especialmente na peça *O mito de Sísifo* (1943). De lembrar, porém, que no final da década de 40, um e outro divergiram nas suas ideias, numa “guerra” que entrou pelos anos 50 acompanhada pelo público através de panfletos e artigos nos jornais. Importa ressaltar das ideias de Camus sobre teatro, especialmente do artigo *Sur l’avenir de la tragédie*, o facto de ele considerar que “a idade trágica parece sempre coincidir com uma evolução na qual o homem, conscientemente ou não, liberta-se de uma forma antiga de civilização para logo descobrir que rompeu com ela sem ter achado outra capaz de satisfazê-lo.”⁷. Considera Camus que nos tempos modernos o homem transformou o intelecto, a ciência e a história numa nova divindade que agora “afivela a máscara do destino”⁸. O indivíduo, tentando libertar-se desse novo deus, cai novamente na situação ambígua e contraditória que dá azo à expressão trágica.

1. Os Édipos femininos no teatro simoneano

Foi graças a Gaspar Simões que obras de teatro estrangeiras conheceram a sua tradução em Portugal, com publicação na Portugália, editora que fundara

⁶ Jean-Paul Sartre – *Sartre on Theatre*. Trad. inglesa de Frank Jellinck. New York: 1976, p. 36.

⁷ Albert Camus – *Lyrical and Critical*. Trad. inglesa de Philip Thody. London, 1967, p. 179.

⁸ Idem, p. 185.

juntamente com Luis de Montalvor. Com relevo para os textos franceses, todas as peças referentes a Édipo (nomeadamente as de André Gide e Jean Cocteau) receberam a sua atenção, não obstante o seu baixo índice de vendas.

À semelhança de *Édipe* de Gide, a família para Gaspar Simões é sinónimo de passado e constitui um obstáculo à realização de todas as possibilidades do ser. Com uma diferença: enquanto o escritor francês atribui o papel de “culpado inocente” a Édipo (como o faz, de resto, Gaspar Simões no romance *Um marido fiel ou o culpado inocente*), o escritor figueirense atribui-o às mulheres. São elas quem mais sofrem com a prisão das convenções sociais.

Nas peças *Jantar de Família* e *Uma mulher sem passado*, o lado trágico de Édipo é vivido não pelo herói masculino, mas pela heroína. Não é por isso à toa que a epígrafe que preside a estas peças pertencem a Joana D’Arc, na versão de George Bernard Shaw: “They could not burn a woman for speaking the truth”, ou seja, *não podem queimar / condenar uma mulher por dizer a verdade*. E tal como nos disse no seu último romance, as heroínas têm muito mais de “pés” do que de “cabeça” – como se sabe, a palavra “pé” é a base etimológica do nome Édipo:

quem parece ter mais pés que cabeça é a heroína, não o herói. Este, contudo, só dará por isso quando a história da sua vida alcança a parte aparentemente menos importante do corpo da mesma heroína, isto é, precisamente, os pés.⁹

Em *Jantar de família*, peça que se desenvolve em Lisboa, na atualidade, Catucha não aparece no jantar de família, numa noite de 25 de maio. É a festa dos seus 21 anos, o que em 1953 significava atingir a maioridade. O atraso, leva mesmo o seu cunhado, o advogado Roberto, a citar a lei que legitimará a sua vontade de a ir procurar e obrigar a regressar a casa, dado que são 21h26 e ela só completará a maioridade às 23 horas. Os presentes concordam. São eles D. Capitolina, mãe, os irmãos Natinho (o mais novo) e Tina (mulher de Roberto), um outro advogado, pretendente de Catucha, de nome Teles, e um estranho amigo que é quem sustenta a família e que se conhece pelo significativo nome de Padrinho, o qual gosta de falar por “enigmas” (p. 13) e teme o poder feminino: “Deus nos livre de mulher que sabe latim.” (p. 13).

⁹ João Gaspar Simões – *As mãos e as luvas*. Porto: Brasília Editora, 1975, p. 14.

Entrementes, Catucha declara o seu amor a Eduardo, o seu explicador. Um homem casado, com duas filhas e com idade para ser seu pai. Mas o livre arbítrio para as personagens masculinas desta peça é sinónimo de uma atitude demoníaca, própria, aliás, das mulheres que “sabem latim”. É para fugir a este destino que Catucha sai de casa e incita o homem que ama a fazer o mesmo, rumo à liberdade, sinónimo de luz:

CATUCHA: Responde: esta mulher é um demónio! Mas é um demónio a mulher que despreza o carinho da mãe, o dinheiro do padrinho – bem sei que o carinho de minha mãe é uma algema, que o dinheiro de meu padrinho é uma ignomínia.¹⁰

Eduardo, de atitude passiva, acaba por ceder e com o apoio de Catucha, opera-se nele uma espécie de renascimento: consegue passar num concurso para dar aulas numa Universidade e, com isso, adquire um novo estatuto social. Em contrapartida, a figura de Catucha vai-se apagando; ele soma sucessos e ela entrega-se a trabalhos domésticos para sustentar uma estrutura que garanta a Eduardo a possibilidade do êxito.

Volvidos três anos, Eduardo torna-se no homem instalado na sociedade, com ela comungando das normas e valores morais: o início da ruptura:

EDUARDO: O mundo, Catucha, não somos nós, são os outros... Os outros é que nos fazem a nós!

CATUCHA: Queres dizer que, se o mundo me julgasse desonesta, indigna, tu me julgarias desonesta, indigna, como o mundo?

EDUARDO: Não. Mas ser-me-ia absolutamente impossível viver contigo num mundo onde eu soubesse que os outros te julgavam o que eu sei que tu realmente não és.¹¹

Catucha conclui que tem à sua frente um ser duplo, tal como acontece na obra de Cocteau, duplicidade esta também sustentada pelo narcisismo. Eduardo passa de homem liberal e passivo a um ser autoritário, aliado da moral vigente:

¹⁰ Idem, p. 38.

¹¹ Idem, p. 72.

CATUCHA: [...] Quem morreu foi o homem que eu criei, o homem que eu, sem saber, tinha encarnado em ti.¹²

Deste modo, Eduardo é o que se recusa a deixar a cegueira, o que altera o comportamento de acordo com os seus interesses, o que rejeitou a família mas que, face a uma situação de elevada posição social, volta a dar preponderância à família. Por isso convida toda a família de Catucha para um... jantar de família. Catucha saiu nessa tarde para as últimas compras. E novamente falta a essa reunião familiar. Há apenas um telefonema. Quem atende é o irmão, Natinho, que nada entende do que diz a voz desconhecida do outro lado. E que, pensando tratar-se de Alina, uma amiga de Catucha com tendências revolucionárias, afirma:

NATINHO: [...] A família está completa?... Não é da família a dona da casa? (*o pano começa a descer lentamente*) Endoideceu!... Ah, matei-te!... És tu, Alina? Era de esperar... Estás no teu papel!... Vieste a este mundo para dares más notícias, para seres desagradável... Mensageira do diabo!¹³

A peça reflete uma mentalidade em que a permanência da - e na - família, célula condensadora de toda uma rede de opressões, alicerce de uma sociedade, é fortemente defendida não só pelos homens como pelas mulheres mais velhas. As jovens que se insurgem contra tal sistema são as castradoras da estabilidade, da harmonia social.

E isto é o que se passa em *Uma mulher sem passado*, um trabalho que tem por pano de fundo uma “pequena cidade de província – princípios de 1914”.

Em casa de Helena, casada com Tio José (assim é referida esta personagem), aguarda-se a vinda de Madalena, mulher de 37 anos, que saiu de casa quando a sobrinha Cristina tinha sete meses e que se “exilou” em África. É lá que conhece Rodolfo Henriques, “o maior advogado de Lourenço Marques” (p. 165), de cinquenta anos, divorciado e com quem Madalena se casou há cerca de três anos. Diz Tio José que “foi com ele que a Madalena principiou a trabalhar logo que chegou a África. É o seu braço direito” (p. 165).

¹² Idem, p. 74.

¹³ Idem, p. 86.

A jovem Cristina tem agora 17 anos e anseia por conhecer a tia, que é o seu ídolo: “Fico horas a olhar para o seu retrato que está em cima da mesinha de cabeceira da mãe. Que linda que ela era.”¹⁴. Tal como a tia, também anseia sair da província e ir viver para uma grande cidade, “onde as mulheres não envelhecem antes dos cinquenta”, conforme refere Helena, mãe de Cristina e irmã de Madalena. Cristina trata o Tio José por “paizinho” e desde sempre dá mostras da sua rebeldia:

TIO JOSÉ. Viva, menina. Julguei que não queria cumprimentar-me.

CRISTINA. Estou um bocadinho zangada consigo, lá isso estou. Não me quis levar no Domingo ao teatro. Ia uma peça tão bonita!

TIO JOSÉ: Peça a que tu chames bonita, já sei que é peça que não deves ver. (p. 160)

Numa outra situação, com a mãe:

CRISTINA. Ó minha mãe! Não exagere! As filhas têm uma maneira de falar diferente da maneira das mães. Sempre assim foi. Não podem ser tal qual o que as mães querem. Que mania! Tanto apertam, tanto apertam, que a tarracha rebenta. (p. 154)

Nesta família, há uma terceira irmã, Carlota, mas das três, é Madalena quem possui maior beleza, no entender da velha criada Francisca, que confia a Cristina quando esta lhe pergunta se ela é parecida com Madalena: “Credo, menina! A menina é bonita, benza-a Deus, mas como a sua tia Madalena não há segunda.” (p. 152) É também pelas palavras da velha criada que ficamos a saber que Madalena se foi embora da casa paterna a chorar e magoada por não terem acreditado nela. Madalena, também vítima de um poder divino, pois a sua vida dilacerou-se por causa de “um amor do céu”, é aquela a quem a família – neste caso, a irmã Carlota – condena ao exílio, à semelhança de um Édipo, por ter cometido um crime contra os valores instituídos. Não obstante pensar que tinha fechado o seu destino (quando deixou de tocar piano), este continua presente, no silêncio que subsiste no que res-

¹⁴ João Gaspar Simões – Uma mulher sem passado. In *Teatro*. Lisboa: Livraria Popular, 1953, p. 149.

peita a Cristina (sua filha, afinal). Mesmo assim, ninguém a pode acusar de não ter tentado contrariar esse destino de desgraça.

O que temos nestas peças é a exposição de um amor familiar que sufoca e prende e que menospreza a vontade própria de cada ente – esse amor familiar que, à semelhança do cimento, une irremediavelmente cada qual numa célula que constitui o pilar de uma sociedade de costumes e leis que impede o livre arbítrio, fomentando assim o aparecimento de hipócritas, de interesseiros e de falsos moralistas – isto constitui o tema basilar das obras edipianas de Gide e Cocteau. Também as de Gaspar Simões.

A divergência entre os três autores situa-se no recurso do mito. Ao passo que os franceses utilizam as mesmas personagens, Gaspar Simões prefere dar-lhes um nome do quotidiano (embora diga que as heroínas são muito mais “pés” – *œdipe* – que cabeça), do momento presente de um país. Os primeiros não dão importância aos crimes e o segundo nem sequer os refere. Porém, a essência das tragédias vividas pelos heróis é a mesma. Neste aspecto, Gaspar Simões é coerente entre o que teoriza e o que cria¹⁵.

Importa ainda referir uma outra divergência situada na questão do género. A figura mítica de Jocasta, como se sabe, é “deformada” (para utilizar o termo tão querido a Gaspar Simões) por Gide e Cocteau para expressarem realidades individuais (a possessão da mãe do primeiro e o amor incestuoso da mãe do segundo). Por outras palavras, o ser castrador e algo pérfido que se possa ter nalguma leitura de Jocasta não sofre grandes alterações nas obras dos autores franceses, no que se refere ao seu papel social. Elas são retratadas unicamente como mães.

Já na obra dramática de Gaspar Simões, as mulheres são eminentemente inconformadas com a sua posição cívica; não querem mais que a legitimidade do seu estatuto passe pelo estatuto do pai ou do marido, tal como acontecia na Grécia antiga, em que não havia “mulheres cidadãs”, mas apenas mães, esposas ou filhas de cidadãos. Nisto, João Gaspar Simões revela uma postura pró-

¹⁵ Gaspar Simões: “a literatura poucos progressos pode fazer e poucos progressos tem feito, uma vez que a obra literária é antes de mais nada o testemunho da presença do homem na terra e o homem que tem vivido à superfície da terra, na sua fundamental estrutura psíquica, aquilo que no fim de contas importa à expressão literária, se mantém, invariavelmente, o mesmo, aconteça o que acontecer no espaço terrestre ou interplanetário” (*Crítica V*, 1983, p. 71).

feminista, o que antecede os movimentos de emancipação da mulher nos anos 60 em Portugal.

2. A incredulidade feminina na mudança de “rei”

Os textos para teatro simoneanos parecem reclamar a “modernidade” da tragédia de Édipo, enquanto forma dramática de *mimesis* que representa uma imagem total do homem, no seu confronto doloroso com a sua realidade e de tudo quanto ela implica, desde a moral, as tradições, as crenças e as leis. Ao repetir um mito antigo, Gaspar Simões representa uma ficção que é derivada da realidade e, à semelhança dos gregos, mais do que ‘imitar’ a tragédia da realidade, parece querer recriar a *poiesis* da tragédia humana¹⁶.

Na peça *Tem a palavra o Diabo*, constituída por dois atos, temos explicitamente um parricídio. Rafael, jovem advogado, casado com Teresa há três anos, vive com o pai, empresário, e com a irmã mais velha, Augusta, mulher amarga, sempre de chaveiro à cintura e zeladora dos interesses do patriarca. Vive às custas do pai, que se recusa a dar-lhe os bens que herdara da mãe, falecida aquando da sua tenra infância; o pai considera-o um “idealista”, logo, “inútil”, até porque Rafael se nega a defender empresários desonestos, como é o caso de Tomás, sócio do pai, um “criminoso que lançou no mercado um produto que matou e estropiou mais de uma centena de pessoas.”¹⁷.

Inicialmente, o momento de tensão radica-se exclusivamente no facto de que Rafael vai dizer ao pai que está disposto a sair de casa com a mulher e a viver a sua vida de modo independente, o que parece ser uma afronta, na opinião de Augusta. Teresa partilha da opinião do marido, até se sente uma “criada” naquela casa e porque espera um filho de Rafael. Filho esse no qual Rafael parece não acreditar, cometendo frequentemente falhas de linguagem, dizendo “o teu filho”, em vez de “nosso”.

Porém, com o aparecimento do diabo, “incarnado” na figura de um bêbedo, o centro de tensão translada-se para o domínio do esotérico. No I Ato, o primeiro “quadro” tem o seu início à noite, e temos a referência do pai,

¹⁶ Note-se que em *Rei Édipo*, o trágico não é, de modo algum, o infortúnio lançado pela divindade contra os homens mas sim o infortúnio que ocorre em virtude das próprias ações humanas.

¹⁷ João Gaspar Simões – *Tem a palavra o Diabo*. In *Teatro*. Lisboa: Livraria Popular, 1953, p. 140.

homem bem vestido, bastante nutrido, que tem uma reunião às 20h30. Por ninguém saber onde se encontra o motorista, Rafael oferece-se para conduzir o pai. Ao abrirem a porta para saírem, apercebem-se da existência de uma tempestade e de relâmpagos. Aí aparece essa figura bizarra do bêbedo, vestido como um homem da alta sociedade que se dirige a uma festa (“de cartola, casaca, bengala”, como se lê na didascália – p. 118), e que questiona se é naquela casa que terá lugar o “banquete”; questiona: “é um casamento ou um baptizado? Ou será um funeral? V. Exas. compreendem... Para mim, tanto faz... Desde que haja boa mesa, bons vinhos...” (p. 113). Mesmo sem obter resposta, o bêbedo despede-se apresentando “condolências”. No segundo “quadro”, alguém bate à porta, aparecendo o “chauffeur” do bêbedo, dizendo que tem dentro do carro um moribundo que tinha encontrado num “Chevrolet estampado”. É o pai, já morto. O bêbedo regressa, insistindo que a festa é naquela casa pois dá com os olhos no morto:

Destas noites é que eu gosto!... Bons vinhos... Boa mesa... Que barriga, hem! É na barriga que eles metem tudo... E levam-na cheia para o outro mundo!... Como um saco de viagem... Um saco de roupa suja... (p. 118)

Ao ser colocado na rua, contesta:

Assim se agradece na alta sociedade... V. Exa. sabe com quem está a falar? (Todos se detêm, imóveis, numa angústia, suplicando, mudos, um silêncio que o Bêbedo não está disposto a respeitar) Toda a gente me conhece... Conheço toda a gente... Mas ninguém gosta de dizer que é das minhas relações... Que não tenho maneiras? É boa! Olhem para mim... (*dá dois passos, exibindo, aos bordos, a sua casaca, a sua cartola*) (p. 119)

O modo como se despede, especialmente de Rafael - que entretanto chegara a casa, “enlameado, a cara mascarrada de sangue, como que inconsciente” (p. 119), como se lê na didascália – é deveras estranha:

Sou contra a ralé... A ralé e a alta sociedade... É tudo a mesma mixórdia... (fitando Rafael, com o sorriso sinistro do primeiro quadro) As minhas condolências... Dos idealistas, sim... Desses gosto... Viva o ideal! Vivam as barrigas vazias..., à espera de se encherem com a roupa suja das barrigas cheias... (p. 120)

Como se calcula, na década de 50 seria impensável ter um ator sobre um palco que manifestasse tais opiniões acerca da “alta sociedade”.

O segundo Ato inicia-se com a conversa de Augusta e o “chauffeur” do bêbedo; quer saber de todos os pormenores do acidente e ao concluir que Rafael saltara do carro antes de este se despenhar, é peremptória em afirmar que o irmão matou o progenitor:

AUGUSTA: Tenho razão, tenho! Saltaste com o carro em andamento, quando o carro, lançado por ti, ia despenhar-se na ribanceira... Caíste alguns metros atrás, sobre os arbustos, à beira da estrada. Eu vi, eu fui ver com os meus olhos... Pouco sofreste... Caíste bem... Depois, fugiste, abandonando o pai, para que ele morresse abandonado...

RAFAEL [...] Era assim que eu pensava, Teresa, lembras-te? Tudo, tudo se explica... Tudo, menos a morte... (para Augusta). Foi assim mesmo... ponto por ponto... Está tudo certo no teu raciocínio ... tudo... menos a morte do pai.

TERESA [...] Rafael, Rafael! Que tens tu? Não estás no teu juízo, não estás normal.

AUGUSTA. Um filho que mata ao pai – é um anormal. (p. 133)

Na verdade, Rafael não tem memória de ter matado o pai. Só de ter premeditado a sua morte. Mesmo assim, acaba por dar razão à irmã – e com isso, sente a paz daqueles que cumprem um destino:

RAFAEL [...] É certo...: o mais monstruoso dos crimes... Começo a sentir uma grande paz... É verdade o que dizem os livros... O criminoso, quando confessa, adormece, profundamente descansado... (p. 134)

A peça termina com Rafael e Teresa a abandonarem a casa e com a dúvida de Augusta sobre se há-de entregar ou não o irmão às autoridades. Podemos rever o mito edipiano nesta peça na esteira de Jean Baudrillard: “por trás da obrigação de expiar, mediante a morte, o privilégio que o rei detém, o seu assassinio também visa manter, no fluxo das trocas, no movimento da reciprocidade do grupo, o que corria o risco de se amontoar e de fixar na pessoa do rei (estatutos, riquezas, mulheres, poder). A sua morte previne tal acidente. Tal é a essência e a função do sacrifício: volatilizar o que corre o risco de cair fora do controlo simbólico do grupo e de pesar sobre ele com todo o peso

do morto. Há, pois, que matar o rei (de tempos a tempos) e, com ele, a lei e a espécie de falo que começava a reger a vida social. [...] Já só concebemos o assassinio em economia fechada, como assassinio fantasmático do pai, isto é, como preço do recalçamento da lei, como realização do desejo e como uma regulação de contas.”¹⁸

Com esta peça, Gaspar Simões parece expressar a sua incredulidade na mudança dessa célula basilar da sociedade que é a família – e, por consequência, no país.

3. Dos malefícios do casamento em *Marcha Nupcial* e *O Vestido de noiva*

*Marcha nupcial*¹⁹ é o quinto e último trabalho dramático de Gaspar Simões. Passa-se “numa Lisboa inactual, burguesa e um pouco romântica”. Desenvolvida em quatro atos e dedicada a Luiz Forjaz Trigueiros²⁰, esta peça é, segundo o texto da badana – que não é assinado - uma “comédia entre romântica e de costumes, nela avultam as personagens femininas, cheias de força de carácter e de escrúpulos morais, adentro de uma moral do amor que não permite transações e cálculo na dádiva total. O seu herói, D. Juan desabusado, debate-se entre a ilegitimidade de uma ligação que o prende à mulher que o soube conquistar, rendendo-se-lhe apenas quando se lhe tornara impossível desfazer os laços que a vinculavam ao marido, e a legitimidade de um casamento, que o converterá à vida burguesa, ao lado de uma jovem muito mais nova, desde criança loucamente apaixonada por ele. E a comédia desenrola-se precisamente nos dias de crise, quando é preciso decidir”.

Na verdade, este trabalho nada possui, aparentemente, de comédia, parecendo, isso sim, uma tragédia: Manuel, 35 anos, advogado, está comprometido com a jovem e rica Margarida (mais nova que ele 15 anos e aparentemente bastante ingénuo); o ambiente, numa Lisboa burguesa, é o da preparação do casamento; porém, Manuel tem paralelamente, e desde há dois anos, um relacionamento amoroso com Leonor, mulher de 34 anos, casada e misteriosa, cujo marido esteve ausente vários anos em Luanda. Depois de muitas tentati-

¹⁸ Jean Baudrillard – *A troca simbólica e a morte – II*. Lisboa: Edições 70, 1997, p. 31.

¹⁹ João Gaspar Simões – *Marcha nupcial*. Lisboa: Livraria Bertrand, s/d.

²⁰ Lê-se na dedicatória: “A Luíz Forjaz Trigueiros, autor do ‘Pátio das Comédias’, este adeus ao Teatro de um irmão de armas na crítica”. Refira-se que a obra mencionada, *Pátio das Comédias*, não contém qualquer menção às obras dramáticas de João Gaspar Simões.

vas por parte de Leonor para que Manuel não incorra no casamento, Leonor aparece misteriosamente morta no lago do jardim de Margarida. Momentos antes, Manuel surgira a Margarida com o fato esfarrapado e a sangrar. Por outro lado, Flávio, amigo de Manuel, advogado bem relacionado com a burguesia de então e defensor do casamento – e que havia já prometido a Margarida que o amigo casaria com ela – adopta uma atitude de grande naturalidade face à mulher morta no lago. Não deixa, no entanto, de veladamente dizer a Manuel que o casamento é uma espécie de morte. Di-lo enquanto fuma um charuto dos que só se fumam “quando o rei faz anos”, ou, nas suas palavras: “Quando se prepara a corda com que há-de enforcar-se um velho amigo” (p. 11).

Como Laio, a velha rainha detentora das emoções de Manuel é assassinada, para que o ente mais novo, Margarida, ocupe o seu lugar. Margarida é Édipo, a qual tem desde sempre “tendência para o martírio”²¹ e, ao que tudo indica, foi quem matou a “rival”. Diz quase no início da peça, depois de o noivo ter recebido um telefonema:

MARGARIDA: E o futuro onde principia? Já estamos no futuro ou ainda estamos no passado? É isso mesmo que eu não sei e gostava de saber. Serás tu capaz de a esquecer? Serei eu capaz de lutar contra ela e de vencê-la? Só dizendo-me tu, por palavras tuas, o que ela é realmente para ti, e, portanto, o que ela realmente tem de ser para mim, eu poderei tentar derrotá-la. Sou muito nova, bem sei, mas sou mulher, e uma mulher que gosta de um homem como eu, efectivamente gosto de ti, aprende mais sobre a vida numa noite de insónia que durante anos e anos de sono tranquilo e pensamentos castos. (p.52)

De facto, a trama ganha laivos de humor negro, cómicos quase, se imaginarmos que uma rapariga mata uma mulher só porque anseia casar-se. Manuel, que aparenta grande crueza no tratamento para com Leonor, surge-nos como um menino indefeso perante a sua jovem e futura esposa. Deste modo, nesta peça nada é o que parece, a mentira transborda de todas as personagens e todas se esforçam para que os valores familiares sejam perpetuados pela via do matrimónio – nem que para isso tenha que haver uma vítima. Importante é salvaguardar a herança legada pela sociedade.

²¹ P. 38.

Já em *O vestido de noiva*, temos a recusa de Maria, de 23 anos, em vestir o seu vestido de noiva que se destina ao matrimónio com Luciano, um jovem cínico, futuro diplomata, com quem namora há três anos. Para escândalo da família, quer ir de “*tailleur*, como se fosse fazer compras à Baixa...” (p. 16), refere a mãe, D. Henriqueta Trindade (família burguesa de Lisboa bastante conceituada), casada com o Dr. Gustavo de Almeida, “ilustre crítico de arte, grande investigador” (p. 56). Maria vê no ritual do casamento uma “mascarada”, um “desfile carnavalesco.” (p. 22) Não sabe, porém, a mãe, que Maria já não é virgem – e que se encontra grávida de “trinta dias” (p. 149).

Depois de uma explicação dada pelo pai acerca da aparência que as famílias conceituadas têm de preservar, surge uma nova personagem: Henrique Levi, sobrinho e herdeiro de um antiquário, Constantino Levi. Acontece que o jovem Levi encontrou no cofre do tio um depoimento do irmão solteiro do sogro de Gustavo de Almeida, e no qual lega todos os seus bens ao Museu Nacional. Deste modo, o pai de Henriqueta, Cristiano Trindade, sonogou o testamento do irmão e locupletou-se com bens que não lhe pertenciam. Concretamente, tratava-se do recheio de uma casa na Rua das Chagas, que o pai de Henriqueta vende a Constantino Levi em 1921, numa altura em que a empresa Trindade & C.^a estava à beira da falência - quando os referidos bens pertenciam ao Estado.

Para que o nome Trindade permaneça imaculado e o Estado não reclame aquilo que lhe pertence, Levi propõe-se destruir o documento e restituir o recheio, constituído por obras de arte, à família Trindade, pela quantia de mil e quinhentos contos. Gustavo promete expor o caso à família e a dar-lhe uma resposta num prazo de oito dias.

A este problema, junta-se a dúvida de Maria quanto ao casamento:

MARIA: Receio tanto que nos tenhamos enganado! Por este caminho vamos mal, Luciano! Quando menos o esperares, podes perder-me. (p. 66)

[...]

MARIA: Receio tanto que nada tenhas percebido de mim, Luciano, que em mim só queiras e entendas o meu corpo (p. 67)

No meio da discussão entre ambos, irrompe Gustavo pela sala e dirige-se ao telefone para chamar o médico: o sogro teve uma síncope.

No segundo ato, temos um ambiente carregado de luto e há uma sucessão de considerações entre os familiares do falecido Cristiano Trindade. Com esta morte, o casamento tem que se atrasar seis meses, o mínimo do luto. Esta situação preocupa Maria, na medida em que Luciano vai ser nomeado para Roma e “parte dentro de trinta dias” (p. 104).

Entretanto, Levi pressiona. Os filhos do falecido entendem que devem ignorar a situação, até porque o caso passou-se há trinta anos e a posse dos bens móveis, “como diz o Código Civil, prescreve ao fim de dez anos.” (p. 107) Porém, Gustavo entende que se deve fazer alguma coisa, para defesa do bom-nome da família. Mas esta intenção de nada lhe vale, pois a cunhada, Natinha, acusa-o de ser o responsável pela morte do pai. A esta opinião junta-se a dos restantes irmãos, Ricardo e Geraldino.

Numa acesa discussão acerca de como deverão roubar o Estado, “o maior dos ladrões”²² (p. 117), chega quase a haver confronto entre Ricardo e Gustavo, o qual faz questão de manter a honra do nome e da família. Como tal, resolve vender a casa para liquidar a dívida do morto. Só Maria se alia ao pai. Não obstante esta lealdade, no terceiro ato, o pai recusa-se a ouvi-la e obriga-a a casar com Luciano:

MARIA, com as lágrimas correndo em fio: E eu que me orgulhava de meu Pai! E eu que o julgava diferente dos outros homens, dos outros pais! Afinal, para si, também a honra é essa coisa pequenina que se alimenta ao peito das conveniências sociais.

GUSTAVO: Acima de tudo está a dignidade da família, a honra de um pai!

MARIA: Quando a dignidade da família, a honra de um pai não tem de ser comprada com a indignidade de uma mulher, com a humilhação de uma filha. (p.191-192)

Irritado, Gustavo marca a data de casamento: 8 de Abril. Maria parece obedecer. A cena seguinte diz respeito ao epílogo. Há uma voz que ilustra um cenário onde se vê um quarto de rapariga com um vestido de noiva estendido

²² Como esta frase, outras há no texto que, definitivamente, seria impensável dizer-se num teatro naquela peça. Neste caso, não foi só o tema que motivou a censura, atendendo a que são múltiplos os ataques diretos ao Estado.

sobre a cama. Ao lado, o véu e a grinalda. As janelas estão abertas e por elas entra o barulho das ondas e o grasnido das gaivotas. Num texto eminentemente poético, ficamos então a saber que Maria afinal, não se casou:

VOZ: O vento sopra, o Sol vai nascer das bandas da Terra e as ondas do mar levar-te-ão consigo para as suas misteriosas grutas marinhas. Vestida de limo, serás noiva das ondas do mar! (p. 199)

Do lado de fora, ouve-se a criada a bater à porta, para a acordar:

CRIADA: Menina, acorde! É hoje o dia do seu casamento! (*Silêncio*) Ouvia, menina? (*Silêncio. O pano principia a descer lentamente*) Acorde, menina! Que lindo dia para o seu casamento! (*As pancadas tornam-se cada vez mais pesadas, violentas, e vão crescendo de intensidade, ouvindo-se ainda, à mistura com o bramido do mar, depois de o pano ter caído*). (p. 200)

Através do teatro, Gaspar Simões encontra no casamento o tema ideal para expressar a vacuidade do seu tempo e a vacuidade do casamento em si, “colhido como ‘pântano’, cemitério do corpo e da alma, existência larvar, purgatório sem grandeza nem redenção. [...] Assim, não é ousado afirmar que [...] Gaspar Simões termina o processo que Eça inicia [...]”²³ Nesta linha de pensamento, o filho ou a filha que incorre em casamento, de modo mais ou menos voluntário, mais não faz do que adoptar a figura do duplo face ao pai, figura que sempre se associa à morte e à magia na simbologia do imaginário. Talvez por este motivo sejam bastante empregues por Simões palavras como “espelho”, “sombra”, “espectro” e “reflexo”, entre outras de igual peso semântico.

Deste modo, em todo o teatro simoneano verifica-se que o lado trágico²⁴ está intimamente ligado ao casamento, especialmente no que diz respeito à personagem feminina.

²³ Eduardo Lourenço – *As saias de Elvira e outros ensaios*. Lisboa: Gradiva, 2006, p. 129.

²⁴ Não sendo o ‘trágico’ um atributo exclusivo da tragédia, deve ser considerado como uma categoria substantiva, a matéria-prima, configurada literariamente, pela tragédia ática, se bem que expresso em sintonia com a concepção existencial de cada momento histórico-cultural. Como nota Patrice Pavis – *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l’analyse théâtrale*. Paris: Éditions Sociales, 1980, p. 526, o vocábulo ‘trágico’, originariamente epíteto da tragédia ática, passou a referir também «um princípio antropológico, filosófico e ontológico que se encontra em muitas outras formas artísticas e mesmo na

Na tragédia grega, a família do *mythos* era o ambiente trágico por antonomásia, e o maior *pathos* da natureza humana era a ruptura, consciente ou não, do laço familiar, mediante um ‘corte’ que pressupunha o crime. A história de Édipo e Jocasta era, como já vimos, um dos exemplos mais famosos de destruição familiar, onde o *pathos* trágico podia entender-se como sofrimento experimentado pelas personagens envolvidas numa das mais trágicas sagas familiares, onde a culpa gerava expiação²⁵.

Essa atmosfera de degradação e de conflito familiar, onde pairam as ameaças de ‘vingança’ e ‘crime’, encontra-se também sugerida em quase todas as peças de Gaspar Simões, que vão muito além da história restrita que lhe subjaz, embora a sua dimensão trágica não se reduza à mera recriação da tragédia grega, pois oferecem-nos uma situação existencial de confronto e conflito entre o plano real e o plano ideal, em termos de absoluta modernidade.

Daí podermos concluir que a criação dramática de João Gaspar Simões não se insere apenas no chamado teatro narrativo. Os seus textos vão para além do contar de uma história em teatro, pois descobre-se por meio da análise que existe a alternância de dois níveis de realidade, de duas histórias: aquela que foi retirada da contemporaneidade e aquela que foi perpetuada pelo mito, se bem que reinterpretado pelo autor. A progressão do espetáculo é a da emoção em catadupa e a história acaba por servir as personagens – e vice-versa; do mesmo modo que a *mise-en-abîme* se desfaz em brilho, assim a profundidade das personagens de João Gaspar Simões se resolve em mistério... ou em brilho.

existência humana». Se, em Aristóteles, prevalece uma concepção literária e artística, em Hegel, como em Schopenhauer, Nietzsche e Unamuno, o ‘trágico’ emana da própria existência humana, assumindo, por isso, uma dimensão filosófica.

²⁵ M. Oliveira Pulquério – *Problemática da Tragédia Sofocliana*. Coimbra: INIC, 1987, pp. 98 e ss.

A ameaça de uma promessa

Carla de Araujo Risso

Centro Universitário FIEO, Osasco, São Paulo

“Censura/Exame Prévio foi uma organização policial criminosa encarregada de atirar a matar contra todas as construções sintáticas que desviassem da gramática do regime, um regime de ricos mentais e atrasados mentais” (PRÍNCIPE, 1999, p. 4)

A investigação em Portugal

Esse trabalho está inserido no Projeto Temático de Pesquisa “A cena paulista: um estudo da produção cultural de São Paulo, de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira” – o qual já tem trabalhado com o parentesco estrutural existente entre o Estado Novo de Getúlio Vargas, no Brasil e o de António de Oliveira Salazar, em Portugal.

Para além da Era Vargas – estudando comparativamente a censura teatral brasileira e a censura teatral ocorrida em Portugal, no período de 1957 –, o objetivo desta pesquisa foi delinear as relações de poder que estruturaram a prática censória em outro país de língua portuguesa. Com isso, pretendeu-se

compreender e caracterizar a cultura e a moral da época para além das barreiras espaciais, fixando-se no território da estrutura simbólica da língua.

A cidade lusitana selecionada para análise foi o Porto. Metodologicamente, a escolha se deu porque, na época estudada, São Paulo e Porto eram as segundas maiores cidades de seus respectivos países, sendo superadas apenas pelas capitais Rio de Janeiro e Lisboa. Outra semelhança entre as duas dá-se no âmbito do desenvolvimento econômico: ambas são polos industriais. Além disso, no imaginário dos moradores das duas cidades estão calcadas marcas que identificam suas cidades ao trabalho, ao progresso e ao heroísmo. No site Porto XXI.com, na página que descreve a história da cidade, lê-se:

Gentes de linguagem marcada, sonora e garrida, trabalhadora e entusiasta, vibrante com seus ídolos desportivos, áspera e livre na crítica e jubilosa nos folguedos.

O Porto congrega, cria, difunde densos cambiantes de contrastes sendo por isto o símbolo portuguesíssimo de um progresso que não se envergonha do passado mas nele sustenta o futuro.

Na época romana, em 200 a.C., a cidade do Porto era designada de *Cale* ou *Portus Cale*, vindo mais tarde a tornar-se a capital do Condado de Portucale – condado que deu o nome a Portugal. Simbolicamente, o Brasil também nasceu como país na cidade de São Paulo, pois foi lá que D. Pedro I proclamou a Independência do país. Aliás, o mesmo D. Pedro, chamado de D. Pedro IV em Portugal, combateu o cerco ao Porto efetuado pelas tropas de seu irmão D. Miguel, na Guerra Civil de 1832-34 – uma guerra travada entre os miguelistas, partidários do absolutismo, e os liberais, defensores do constitucionalismo.

Guardadas as devidas proporções, tanto São Paulo como o Porto foram atacadas pelas tropas do governo central enquanto lutavam para o estabelecimento de uma constituição nacional mais liberal, o Porto em 1832 e São Paulo um século depois.

A metodologia

Havia que se encontrar um autor português de peso cuja obra abarcasse o período estudado e o escolhido foi Bernardo Santareno, pseudônimo literário

de António Martinho do Rosário, considerado por muitos o maior dramaturgo português do século XX. Dentro do universo teatral de Bernardo Santareno, a análise deste trabalho tomou *A Promessa* como recorte metodológico. A principal justificativa para essa decisão deve-se ao fato de que esta peça é a única que se tem menção, em alguns textos, da interferência da Igreja Católica junto aos censores e à opinião pública para que fosse retirada de cartaz.

Em solo português, procurou-se tomar como base o mesmo tipo de documentação existente no Brasil: os processos de censura originados no Secretariado Nacional de Informação que hoje se encontram no Instituto dos Arquivos Nacionais / Torre do Tombo e o conteúdo simbólico impresso nas páginas dos principais jornais diários da cidade do Porto da época: *O Primeiro de Janeiro*, *Comércio do Porto* e *Jornal de Notícias*.

Contudo, são poucas as referências encontradas sobre censura teatral em Portugal na também censurada imprensa da época. E mesmo a documentação produzida pela Repartição de Turismo, pela Direcção Geral de Cultura Popular e Espectáculos e pela Direcção Geral de Informação, hoje guardada na Torre do Tombo, proveniente dos serviços centrais do Secretariado de Propaganda Nacional/Secretariado Nacional de Informação, trazem poucas luzes sobre a investigação. A censura em Portugal, de uma maneira geral, não era prolixa. Pelo contrário, deixava poucas pistas de sua ação. Ao contrário do Brasil, onde podemos encontrar pareceres detalhados, em Portugal os censores não costumavam deixar provas escritas de suas ações. Por isso, houve que se adaptar os procedimentos metodológicos à aplicação das práticas censórias portuguesas. Para completar esta investigação, foi imprescindível o uso de depoimentos testemunhais e muitas das informações relevantes a este estudo só foram obtidas mediante entrevistas.

A censura no Estado Novo

O Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) foi criado em 25 de Setembro de 1933, diretamente subordinado ao presidente do conselho – Salazar – e extinto em 1944 para ser integrado ao recém-criado Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI). O SPN, concebido para “integrar os portugueses no pensamento moral que deve dirigir a Nação”, tinha duas funções primordiais: 1) ser o aparelho central de fiscalização e censura

de todas as formas de expressão pública, independentemente da sua natureza: jornalística, literária ou artística; 2) coordenação e dinamização da propaganda do regime, internamente e no exterior, divulgando os valores políticos, ideológicos e culturais do Estado Novo. (AZEVEDO, 1999, p. 155)

A Censura em Portugal teve uma área de atuação vastíssima e abarcava, praticamente, todas as formas de manifestação intelectual: cultural, social, política, religiosa e filosófica.

Por lei, a imprensa devidamente autorizada – jornais, revistas, ilustrações, magazines e publicações semelhantes – independentemente da periodicidade, estava sujeita à censura prévia exercida por um corpo de funcionários do Estado, de um modo geral oficiais de baixa patente e sargentos do Exército.

De tão lavados pela censura, os jornais chegavam às mãos dos portugueses como se viessem de um país em que não acontecia nada, e daí que se pacessem uns com os outros, a ponto de podermos dizer que, na monotonia, todos eram iguais, porque todos publicavam apenas o que lhes era consentido pela Censura e pela Secretaria de Estado da Presidência do Conselho... (AZEVEDO, 1999, p. 70)

Pela via da coação administrativa e do constrangimento econômico, o regime procurava impor uma autocensura de raiz aos jornalistas. As empresas editoras de jornais e revistas, para além das pesadas multas em que podiam incorrer, estavam sujeitas a ver o confisco, pela Censura, das publicações. Os prejuízos não só punham em causa a viabilidade econômico-financeira das empresas, mas também funcionavam como meio suplementar de pressão sobre os escritores, jornalistas, chefias de redação e empresas, reforçando os reflexos de autocensura. Em entrevista em 1961, o próprio Salazar reconhece que décadas de censura sobre a imprensa deixaram suas marcas:

O Governo conseguiu disciplinar a Imprensa, torná-la elemento construtivo e não uma força deletéria, demolidora. Hoje, os nossos jornalistas não precisam de censura, porque atuam não apenas nos termos da lei, mas segundo uma ética de comedimento, de equilíbrio, como convém ao interesse nacional. (SALAZAR, 1961, apud AZEVEDO, 1999, p. 341 e 342)

O jornalista José Carlos de Vasconcelos, em depoimento a Cândido Azevedo (1999, p. 482), afirmou que a censura procurava a todo custo impedir aos cidadãos conhecer a efetiva realidade do País. E, sobre a autocensura disse que “mais importante era o que a Censura nem chegava a precisar de cortar, porque já não se escrevia, não valia a pena escrevê-lo”.

O jornalista César Príncipe, em entrevista concedida no dia 29 de Junho de 2010, relata que as instruções não ficavam restritas à temática da proibição. Os censores também

davam instruções técnicas de jornalismo. Isto só pode sair nesta página, num canto, tantas linhas. Chegavam a dizer as linhas com que tinha de sair. Diziam o número de toques que deveria ter um título sobre tal tema. Diziam até a página que deveria ser colocado – para dar pouco relevo ao assunto. Davam instruções de técnicas de colocação do material, invadiam a organização interna e eram editores também. Não eram só censores. Eram censores e editores¹.

Hoje, temos um problema muito sério para estudar a censura em Portugal. Isso se dá porque as provas documentais são escassas e as fontes do regime, em parte, desapareceram. José Carlos de Vasconcelos relata que

Infelizmente, os próprios arquivos da censura foram destruídos (assistimos a parte disso, impotentes, da varanda do *República*, no dia 27 de Abril de 1974) ou desapareceram, os órgãos de comunicação social também não os tinham organizados ou perderam-nos, não se pode fazer uma história relativamente completa das suas tropelias e malfeitorias. (in AZEVEDO, 1999, p. 488)

Citando Foucault, a História é

o que transforma os *documentos* em *monumentos* e que, onde se decifravam traços deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer no recorte do vazio aquilo que os homens haviam sido, desdobra uma massa de elementos que se trata de isolar, de agrupar, de tornar pertinentes, de pôr em relação, de constituir em conjuntos (FOUCAULT, 2005, p. 33).

¹ Informação fornecida por César Príncipe, em entrevista concedida em Matosinhos, dia 29 de junho de 2010.

E é muito difícil procurar reconstituir os *monumentos* do passado recente de um país que viveu sob um regime ditatorial por quase cinquenta anos – essa tarefa se torna ainda mais árdua pela proximidade dos fatos e pela sua duração.

O condicionamento imposto ao povo português pela aplicação de uma censura multi-tentacular acarretou danos irreparáveis à memória cultural desse período. Em termos de investigação científica do período, a censura salazarista continuou a agir para além do 25 de abril de 1974: o decreto-lei 77, publicado em abril de 1981, autorizava o acesso aos arquivos de Salazar apenas em 1995, ou seja, vinte cinco anos após a sua morte. E não foi só nesse terreno que o fantasma de Salazar continuou a assombrar a realidade portuguesa.

A pesquisadora Graça dos Santos acredita que a capacidade de interiorização do salazarismo e a sua forma de dominar corpos e almas acabou sufocando a personalidade de tal modo, que suas marcas perduram até os dias de hoje (SANTOS, 2004, p. 34).

O teatro português e a censura

A censura prévia ao teatro funcionou durante todo o Estado Novo e, mesmo subordinada a outro órgão, foi tão incisiva quanto a censura à imprensa. A censura aos teatros era feita pela Inspeção Geral dos Teatros e foi instituída em 1927, ligada ao Ministério do Interior, com poderes para suspender espetáculos e para fiscalizar, à luz da “moral e dos bons costumes”, todos os recintos que abrigassem espetáculos ou divertimentos públicos. Em 1936, a Inspeção Geral dos Espectáculos passou para a supervisão do Ministério da Educação Nacional.

Atuando de modo idêntico à legislação vigente no Brasil, a metodologia censória em Portugal para qualquer atividade cultural ou de lazer público também obrigava os interessados, após o pagamento de diversas taxas, a efetuar um requerimento para submeter os originais e receber o visto de aprovação da censura teatral. Os censores podiam aprovar totalmente, aprovar com cortes ou interditar. As peças interdidadas ficavam proibidas de ser representadas em todo o território nacional. Depois da aprovação do texto, os censores

compareciam ao ensaio geral para uma verificação dos cenários, dos adereços e figurinos e, obviamente, se os cortes foram respeitados.

Ainda assim, o inspetor-geral dos teatros e os funcionários seus delegados tinham livre acesso a qualquer espetáculo, mediante a apresentação do seu cartão de identidade. Estes funcionários tinham direito ao uso e porte de arma quando em serviço de fiscalização. Para além da intimidação que resultava do uso e porte de arma, a fiscalização aos espetáculos era, de fato, permanente e ia muito para além do ensaio geral, porque em qualquer altura os censores podiam estar presentes ao espetáculo e usar os seus poderes. (CABRERA, 2008, p. 36)

Em 1957, as Comissões de Censura foram transferidas para a Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos. Dois anos depois, a Inspeção Geral dos Espectáculos (Decreto-Lei n.º 42663, de 1959) foi integrada ao Secretariado Nacional de Informação como organismo autónomo. As práticas dos censores passaram a ser orientadas pelas indicações que recebiam do novo Secretário Nacional do SNI, Eurico Simões Serra, antigo censor.

Neste período, a ação sobre o teatro se tornou mais dura e houve um aumento do número de peças proibidas, dos cortes e, principalmente, da intervenção dos censores sobre as peças em cena. Ana Cabrera ressalta que neste momento “o rigor dos censores recrudescer em relação aos aspectos de natureza moral e de natureza política, tanto mais que a candidatura de Humberto Delgado² à Presidência da República estava a provocar um ‘terremoto político’” (CABRERA, 2009, p. 29). A Comissão orientou-se, então, para uma supervisão sistemática aos espetáculos, tanto por parte dos censores, como por parte da Inspeção aos Espectáculos. “O teatro português é reduzido a uma arte menor, ‘um teatro castrado’. É antes do mais um teatro obrigado a fugir à realidade, na medida em que a censura não autoriza nada que ponha em causa o sistema” (SANTOS, 2004, p. 29).

² Humberto da Silva Delgado (1906-1965) foi derrotado nas urnas nas eleições em 1958, num processo eleitoral fraudulento que deu a vitória ao candidato do regime ditatorial vigente, Américo Tomás. Foi assassinado com a sua secretária Arajaryr Campos, em fevereiro de 1965, nas proximidades de Olivença (município em zona fronteiriça entre Portugal e Espanha), por um grupo de agentes da PIDE, atraído por uma suposta reunião com militares portugueses.

De uma forma geral, sob o Estado Novo as condições não eram as mais favoráveis ao teatro. No que toca à representação, o teatro português era dominado pela companhia Reis Colaço-Robles Monteiro, que seguia uma linha clássica. Para além deste e do teatro de revista, havia poucas possibilidades de pôr em cena teatro de tendências alternativas. Além disso, a forte ação censória também colaborava para tornar a arte dramática portuguesa inexpressiva. Fernando Gusmão (1919-2002), ator e diretor teatral português, contou em seu livro de memórias que, em 1948,

O nosso teatro era um teatro velho e de velhos salvo uma ou outra exceção que apenas eram fogachos no meio de tanta mediocridade. É claro que tudo isso era devido, em parte a um público pouco esclarecido, a quem os empresários, cujo único interesse era o lucro, “bombardeavam” com espetáculos que somente fizessem “côcegas na barriga”, mas cuja culpa maior ia inteira para o Estado Novo que, com a bota de ferro da Censura, desejava que continuasse dessa maneira. (1993, GUSMÃO, p. 77-78)

Júlio Gago, ator, diretor teatral, presidente e diretor artístico do Teatro Experimental do Porto (TEP), relata que, por conta da Censura, “o teatro que se fazia em Portugal era extremamente fraco. E não eram só os contemporâneos que estavam proibidos. Havia até alguns autores portugueses nomeadamente do século XIX com proibição absoluta.”³ (informação verbal)

Na verdade, foi a criação da Fundação Calouste Gulbenkian⁴ em 1956 que abriu novos horizontes ao teatro português, em particular com os subsídios concedidos ao teatro experimental e ao teatro universitário. Surgiram, então, vários grupos, como o Teatro Experimental do Porto⁵ (1953, dirigido por

³ Informação fornecida por Júlio Gago em entrevista concedida em Vila Nova de Gaia, em 24 de agosto de 2010.

⁴ A Fundação Calouste Gulbenkian é uma instituição portuguesa de direito privado e utilidade pública, com sede em Lisboa, cujos fins estatutários são a Arte, a Beneficência, a Ciência e a Educação. Criada por disposição testamentária de Calouste Sarkis Gulbenkian, os seus estatutos foram aprovados pelo Estado Português a 18 de julho de 1956.

⁵ O Teatro Experimental do Porto, dirigido pela associação do Círculo de Cultura Teatral, é a decana das companhias profissionais do Teatro Português e aquela de maior longevidade em Portugal – o primeiro espetáculo estreou em 1953. Com sede no Porto até março de 1999, atualmente ocupa um espaço em Vila Nova de Gaia. Com António Pedro, o seu

António Pedro), o Teatro Experimental de Cascais (1965), o Teatro-Estúdio de Lisboa (1964), Os Bonecreiros (1971), a Comuna (1971), a Cornucópia (1973) e a Seiva Trupe (1973). Estas companhias, algumas existem até hoje, introduziram uma nova linguagem teatral no universo português. Graça dos Santos acredita que o fato de a reinvenção da prática teatral ter sido lançada e formulada pelo teatro amador é um reflexo do desgaste das estruturas que então estruturavam o teatro em Portugal. Era necessário encontrar outras fórmulas diferentes das companhias profissionais para reformular o cenário artístico do país (SANTOS, 2004, p. 341).

E foi nesse contexto que surgiu *A Promessa*, de Bernardo Santareno. A peça, encenada pelo Teatro Experimental do Porto com apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, foi “uma pedrada no charco⁶ para o teatro português que estava completamente estagnado” (informação verbal)⁷.

Bernardo Santareno

Bernardo Santareno é o pseudônimo de António Martinho do Rosário, nascido em Santarém, em 1920, filho de Maria Ventura Lavareda e de Joaquim Martinho do Rosário. Por toda a vida, Santareno viu-se dividido entre a revolucionária figura paterna e a doce figura materna, um conflito permanente entre o masculino e o feminino, entre o anticlerical e a religião.

Apesar de sempre ter desejado fazer o curso de Letras e ser escritor, Santareno frequentou os cursos preparatórios para a Faculdade de Medicina, na Universidade de Lisboa, por vontade do pai. Em 1945, transferiu-se para a Universidade de Coimbra, na qual se licenciou em medicina psiquiátrica em 1950. Vicente Batalha que, quando jovem, costumava sentar-se junto a Santareno numa pastelaria, para ouvir algumas de suas histórias que ficaram por contar, acredita que a Psiquiatria não foi uma escolha aleatória do Dr. António Martinho do Rosário. Santareno era homossexual e teve grandes proble-

primeiro diretor artístico, mudou o modo de fazer o teatro em Portugal, com a introdução da encenação moderna.

⁶ Significa agitar algo que está parado, dormente e tranquilo. É a revolução necessária a uma situação adormecida e auto-complacente.

⁷ C f. Vicente Batalha, Santarém, em 12 de agosto de 2010.

mas com a sua sexualidade⁸. Sua orientação sexual foi determinante na primeira fase de sua obra e está presente em *O pecado de João Agonia* e *A Promessa*.

A Psiquiatria veio suprir a necessidade que Santareno tinha de estudar os comportamentos, de aprofundar os mecanismos humanos e suas contradições.

Ele era um católico fervoroso com um pai militante anticlerical, uma mãe subserviente que apagava-se na sua fé para não colidir com o marido. Era uma mulher que passou a vida de anulação e de dependência perante aquela personalidade fortíssima que era o pai. (informação verbal)⁹

Em meio a essas contradições, surgiu uma outra personalidade para além do médico: a do escritor e dramaturgo, sob o pseudônimo de Bernardo Santareno. Como escritor, Santareno começou por publicar poesia (*Morte na Raiz* em 1954, *Romances do Mar* em 1955 e *Os Olhos da Víbora* em 1957). O próprio Santareno, contudo, tinha a consciência de que não era bom poeta e parou por aí. Na altura, a profissão de médico também não corria muito bem. Depois de formado em Coimbra, abriu seu próprio consultório, mas teve muita dificuldade em estabelecer-se. Para se manter, em 1957, conseguiu empregar-se como médico nas viagens de pesca ao bacalhau. Esse foi um período muito produtivo para o dramaturgo que incorporou o mar e o universo dos pescadores em algumas de suas obras. Essa temática aparece pela primeira vez em *A Promessa*. A pesca do bacalhau foi inspiração também para outra peça teatral, *O Lugre*, e para seu único livro de crônicas, *Nos Mares do Fim do Mundo*.

Segundo Vicente Batalha, a obra de Bernardo Santareno pode ser dividida em dois ciclos. O primeiro insere-se em um naturalismo poético, apoiado numa linguagem coloquial e estruturado sobre uma problemática sexual – com temas como o adultério, a virgindade, o papel da mulher no casamento e a moral religiosa – e cuja ação tende a finais trágicos. Fazem parte desse ciclo: *A Promessa*, *O Bailarino*, *A Excomungada* – publicadas no mesmo livro

⁸ Lembrar que até 1973, a orientação sexual não-heterossexual constava na lista de doenças mentais nos Estados Unidos e só foi removida da revista de Classificação Internacional de Doenças, editada pela Organização Mundial da Saúde (OMS), em 1993.

⁹ Cf. Vicente Batalha, Santarém, em 12 de agosto de 2010.

(1957); *O Luge*, *O Crime de Aldeia Velha* (1959); *António Marinheiro ou o Édipo de Alfama* (1960); *Os Anjos e o Sangue*, *O Duelo*, *O Pecado de João Agonia* (1961); *Anunciação* (1962).

A partir de 1966, inspirado em Brecht, o trabalho do dramaturgo passa a ser moldado pelo teatro épico adaptado ao seu estilo próprio, tendo como temática os processos sociais turbulentos. Este ciclo é inaugurado com a peça *O Judeu*, um retrato do calvário do dramaturgo setecentista António José da Silva, executado pelo Santo Ofício. As outras peças são *O Inferno* (1967), *A Traição do Padre Martinho* (1969) e *Português, Escritor, 45 Anos de Idade* (1974) – drama autobiográfico e primeiro original teatral português a estreiar depois de restaurada a ordem democrática no país. Em 1979, publicou o livro *Os Marginais e a Revolução*, uma compilação de quatro peças – *Restos*, *A Confissão*, *Monsanto* e *Vida Breve em Três Fotografias*. Há ainda a peça *O Punho*, publicada em livro postumamente em 1987 – Bernardo Santareno faleceu em 29 de Agosto de 1980.

O teatro era algo visceral para o psiquiatra/dramaturgo, cuja crença era que

[...] no Teatro, o homem, cada um de nós, pode ver-se realizado, cumprido integralmente, pode aferir a sua real potencialidade de paixão, saber de quanto amor e ódio, de quanto bem e mal é capaz; o Teatro dá-nos o desenho completo de nós mesmos, a tragédia ou a comédia totais das nossas vidas prisioneiras. (SANTARENO, 1967, p. 10)

E foi trilhando o caminho da tragédia que Bernardo Santareno estreou nos palcos com *A Promessa*.

A Promessa

Às vésperas da estreia de *A Promessa*, o diretor da peça António Pedro¹⁰, em *release* para a imprensa local, escreve:

¹⁰ António Pedro (1909-1966) foi um importante diretor teatral, escritor e artista plástico português, empenhado na criação de grupos de teatro, universitários e profissionais, e na divulgação teatral. Foi também um dos principais introdutores do surrealismo e do teatro moderno em Portugal.

Operou uma revolução estética do teatro português do século XX, ao introduzir a encenação no teatro português, ou seja, estava a integrar no teatro português um persona-

Se aferisse pelo meu entusiasmo por ela, o valor de uma peça, raras estariam colocadas nessa tabela acima desta e, com certeza, nenhuma outra em Portugal. É que aqui, o que é da poesia e o que é do teatro deram-se as mãos admiravelmente numa realização a que falta pouquíssimo para ser uma obra-prima. A poesia, o teatro e um conhecimento humano dessa gente humilde e honrada da borda de água que faz com que cada personagem seja, a um tempo, paradigmática e individualizada, num equilíbrio de composição que deixa atónito quem sabe ser esta peça, senão a primeira, uma das primeiras do autor.

É pois com alegria de revelar o que suponho ser o maior dramaturgo português, que o Teatro Experimental do Porto inicia a sua atividade dessa época (...).¹¹ (PEDRO, 1957)

Júlio Gago comenta o entusiasmo com que António Pedro recebeu os originais de *A Promessa*, chegando mesmo ao exagero de considerar Bernardo Santareno como o mais importante autor português de todos os tempos. Afinal, “não poderíamos jamais esquecer personalidades anteriores como Gil Vicente, António José da Silva – o Judeu –, Almeida Garrett etc.” (informação verbal)¹².

A Promessa, uma peça de três atos, foi encenada pela primeira vez em 23 de Novembro de 1957, no Teatro Sá da Bandeira, no Porto. Surgiu com o peso dessa comparação e foi logo reconhecida por todo o público da época. Além de marcar a estreia nos palcos de Bernardo Santareno, *A Promessa* era também a primeira apresentação profissional do Teatro Experimental do Porto – o TEP foi criado como grupo amador em 1955 e transformou-se em companhia profissional em Outubro de 1957.

O enredo central da peça gira em torno de uma promessa de castidade que um jovem casal – Maria do Mar e José – faz para que o pai do rapaz voltasse vivo de uma tempestade em alto mar. Trata-se de um drama no qual a principal personagem feminina não aguenta mais reprimir seus desejos e sente-se rejeitada pela obstinação religiosa do marido. Eis que entra em cena António

gem que embora surgido no século XIX e tinha já capital importância que é o diretor de cena.

¹¹ Informação obtida na exposição *Bernardo Santareno, pseudónimo de António Martinho do Rosário – vida e obra*, na Biblioteca António Botto, em Abrantes, 12 de agosto de 2010.

¹² Cf. Júlio Gago, Vila Nova de Gaia, em 24 de agosto de 2010.

Labareda, um jovem forasteiro que foi encontrado ferido à bala. Muito bonito, sensual e irônico, Labareda tenta seduzir Maria do Mar e suscita a desconfiança do marido da jovem. Certo da traição, numa fúria de ciúme, José “cortou-lhe, primeiro, as partes vergonhosas... E depois, acabou de o matar, com três tiros no peito.” (SANTARENO, 1991). E, antes de ser preso, volta para casa para contar à mulher o que fez e, finalmente, quebrar a promessa de uma maneira feroz. Só aí José constata que Maria do Mar era ainda virgem.

Cabe ressaltar o nome dos personagens escolhidos por Santareno: Maria é a protagonista, José é o marido, Jesus é o cunhado cego e Salvador é o sogro. E que a polêmica central de *A Promessa* é se Maria era virgem ou não.

Imediatamente a seguir a estreia, surgiu uma fortíssima controvérsia nos órgãos da comunicação social decorrente da problemática abordada na peça. Os protestos vinham, sobretudo, a partir da *Rádio Renascença* – ainda hoje, emissora católica portuguesa –, que proclamava os valores mais conservadores da religião católica.

Segundo Vicente Batalha, foi um escândalo terrível na época depois que um padre encabeçou uma campanha de maneira feroz na rádio pedindo a intervenção da censura. Só que, ao contrário de suas pretensões, o escândalo acabou por contribuir enormemente para o êxito do espetáculo.

Deniz Jacinto declara que, logo na estreia, a peça “chocou o público e perturbou a crítica, pouco habituada ao contato com verdadeiras forças da natureza” (JACINTO, 1961, apud PORTO, 1997, p. 83).

No Teatro Sá da Bandeira, no Porto, as pessoas faziam fila pela rua. Júlio Gago conta que há referências em diversos textos da época, de que *A Promessa* do TEP era assunto nos ônibus, nos cafés, em toda a parte. A peça despertou grande interesse e as pessoas punham-se a falar dela como se discutissem um acontecimento futebolístico qualquer ou um caso demasiado forte.

Mesmo com grande afluxo de público, *A Promessa* teve apenas oito representações no Teatro Sá da Bandeira (em Novembro, dias 23, 24, 25, 27, 28, 29 e 30; em Dezembro, dia 1º). Foram 7.500 espectadores em oito dias num teatro cuja lotação era de 1.043 lugares. Algumas fontes mencionam que a censura retirou a peça de cartaz. Já Vicente Batalha é categórico em afirmar que não foi a censura, mas sim a Igreja que forçou a interdição da obra.

No processo de *A Promessa* nos arquivos do SNI, na Torre do Tombo, encontramos os seguintes documentos: solicitação para o comparecimento do

Subinspetor da Censura para a apreciação do ensaio geral, oferecendo duas datas para a apresentação (dia 6 e dia 8 – o censor escolhe o dia 7); a licença de representação para maiores de 17 anos (neste documento a peça foi classificada no gênero comédia); o parecer do censor Álvaro Saraiva; o livro da peça (texto a ser analisado pela Comissão de Censura) e um curioso documento com o título de “Informação” assinado pelo “Inspetor”.

O parecer do censor, Sr. Dr. Álvaro Saraiva, sobre a peça “A Promessa”, datado de 11 de Novembro de 1957 é muito favorável:

A impressão que colhi, durante o ensaio, foi a de que se trata de uma obra com real valor dramático e literário, como poucas vezes se terá visto em palcos portugueses, servida por um desempenho da maior dignidade profissional.

O tema é, sem dúvida, bastante ousado e há cenas e expressões de certa crueza, mas julgo que, interpretadas devidamente dentro do clima geral da peça não podem ser reputadas como ofensivas à moral.

Parece-me difícil pôr a hipótese de introdução de cortes, dado o risco de se comprometer por essa forma, o equilíbrio da peça e prejudicar a intensidade dramática e o realismo de algumas cenas fundamentais.¹³

Pode-se perceber que o Sr. Álvaro Saraiva gostou muito do ensaio que assistiu e que, portanto, o parecer da Censura foi muito favorável à peça e liberou-a sem cortes. Mas, então, se não foi a censura, por que *A Promessa*, uma peça que teve a casa cheia, ficou apenas oito dias em cartaz no Teatro Sá da Bandeira?

No contexto dos espetáculos apresentados na época, de uma maneira geral, muitas montagens em Portugal caíam após a estreia. E poderiam cair por pressões, por cortes posteriores à estreia por parte da Censura e, muitas vezes, por falta de público. Os produtores nunca tinham uma noção muito clara do que poderia ocorrer.

O TEP, no período de teatro amador, arrendou o Teatro de Bolso de 134 lugares. Quando se tornou companhia profissional no final de 1957, a direção apostou num teatro de maior envergadura. Júlio Gago relata que

¹³ Processo n.º 5492 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo referenciados em: Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos (PT-TT-SNI/DGE).

o Teatro Sá da Bandeira era explorado por uma empresa mais vocacionada para o teatro comercial. E, de uma maneira geral, o TEP só pôde apresentar-se lá nos períodos entre duas produções comerciais. Portanto, não é possível confirmar se a temporada de *A Promessa* estava planejada para apenas oito apresentações. Mas direi que, provavelmente, foram marcadas aquelas apresentações iniciais para lá e depois, se houvesse possibilidade, prolongava-se. (informação verbal)¹⁴

Temos a evidência de que a peça não saiu de cartaz por determinação da censura no anúncio publicado no *Jornal de Notícias*, dia 29 de Novembro de 1957.



No texto lê-se que “Rocha Brito conseguiu mais 3 únicos dias de representações com a peça em 3 actos e 3 quadros de Bernardo Santareno”. Ou seja, o anúncio informa que a temporada foi, na verdade, estendida por mais três dias além do previsto.

Quanto ao fato de a peça não ter ido em *tournee* para outras cidades, Júlio Gago prossegue dizendo:

Eu não posso afirmar categoricamente que a Censura impediria o espetáculo de prosseguir em outros locais, mas sabemos que a polêmica em torno de *A Promessa* mexeu ferozmente com o status, digamos, e poderia mesmo vir a ser impedida em outros locais. (informação verbal)¹⁵

¹⁴ Cf. Júlio Gago em Vila Nova de Gaia, 2010.

¹⁵ Cf. Júlio Gago, Vila Nova de Gaia, 2010.

A autocensura era uma realidade também ao teatro português. A censura oficial em Portugal não deixava muitos rastros, não gostava de deixar documentação. Os autores e as companhias teatrais, na maioria das vezes, não sabiam a razão pela qual as suas peças haviam sido interdidadas. “Muitas vezes a resposta era ‘não’, está proibida e mais nada, sem qualquer explicação”¹⁶. (informação verbal)

Por medo de prejuízos financeiros, quando havia a noção de que o texto poderia ter problemas, muitas vezes avançava-se para a autocensura, que pode ter sido um fator desencorajador para António Pedro prosseguir com a peça por outras cidades.

A Promessa na imprensa

Saíram apenas quatro artigos sobre a peça na imprensa do Porto, no ano de 1957: três no *Jornal de Notícias*, um em *O Primeiro de Janeiro*, nenhum no *Comércio do Porto* – os três jornais diários de maior circulação da cidade.

Na véspera da estreia de *A Promessa*, no artigo intitulado “Uma peça portuguesa”, Ramos de Almeida relata no *Jornal de Notícias* que

“*uma bicha interminável*”, abeirava-se lentamente da porta do “Teatro de Algibeira”, ali na Travessa de Passos Manuel. Eram os sócios do Teatro Experimental que iam buscar os seus bilhetes para o espetáculo de sábado com o qual se inaugura a Temporada Teatral de 57/58.

[...] Bernardo Santareno surge no momento próprio. O Teatro Experimental vai lançar o Novo e vai fazê-lo diante do exigente público do Porto. Felicidades! É o que desejamos na certeza de que o espetáculo será pelo menos elevado e digno, como todos os outros. (RAMOS DE ALMEIDA, 22 de novembro de 1957, p. 7).

Os sócios aos quais Ramos de Almeida se refere estão ligados ao Círculo de Cultura Teatral, uma associação que dirige o Teatro Experimental do Porto (TEP). E, como foi publicado em anúncio no *Jornal de Notícias*, a apresentação de estreia de *A Promessa*, no dia 23 de Novembro, foi feita exclusivamente para os associados que, na época, contavam-se em torno de três mil. Eis o

¹⁶ Cf. Júlio Gago, Vila Nova de Gaia, 2010.

motivo de haver uma fila (“bicha”) “interminável” no dia anterior para pegar os ingressos.

No dia seguinte à estreia o *Jornal de Notícias* apresenta Bernardo Santareno como um jovem dramaturgo que escreveu uma peça densa, com equilíbrio da ação e que transborda poesia. Ressalta, porém, que deve-se abstrair da essência da peça, capaz de provocar polêmicas sob o aspecto religioso (católico), moral e fisiológico.

O Primeiro de Janeiro louva a iniciativa do Círculo de Cultura Teatral de encenar um novo dramaturgo português com grandes qualidades.

No artigo “Primeiras representações”, lê-se que *A Promessa* foi anteriormente publicada em um volume com mais duas outras peças de Santareno, e que todas elas trazem em evidência a questão do desejo com ousadia. E que, dentro deste universo, *A Promessa* é ainda a menos ousada das três.

Trata-se de uma crítica que envereda pelo lado técnico, ressaltando os vários aspectos da encenação como a duração dos atos, a construção das personagens, o cenário, a marcação de cena, a interpretação, a direção de António Pedro.

O Primeiro de Janeiro ressalta que a história pode até ser ousada e parecer pesada, mas a peça em si não o é. E informa que a plateia aplaudiu muito ao término do espetáculo.

Cinco dias depois da estreia, Ramos de Almeida volta a escrever no *Jornal de Notícias* para exaltar a “Ressurreição” do teatro em Portugal com a encenação de uma peça de um jovem autor português que “empolgou a parte culta da cidade”. Menciona também as conversas de café e as discussões entusiasmadas sobre *A Promessa*. Em seu artigo “Ainda, depois e sempre: o Teatro Português” elogia mais uma vez a peça que, no seu entendimento, conseguiu expressar o íntimo do povo português: a “alma supersticiosa, que não raciocina nem pensa, (...) entregue à maldição de sua ignorância”. Aqui, cabe notar o pensamento salazarista permeando o discurso de Ramos de Almeida.

Para Salazar, o português comum era classificado como uma pessoa “não violenta” mas também incapaz de pensar pela sua própria cabeça. Ingênuos, na visão do chefe do Estado Novo, os portugueses eram influenciáveis por correntes de oposição e por isso, constantemente, deviam ser educados e controlados politicamente. A propaganda e a censura, então, foram “os meios utilizados pelo regime para concretizar os objetivos essenciais, no sentido de

garantir a perenidade do salazarismo; porque politicamente só existe o que o público sabe que existe” (SANTOS, 2004, p. 55).

Ramos de Almeida vê o povo português com ressalvas e proclama uma elite “de boa-fé, de bom senso, de boa vontade, de consciência e inteligência esclarecidas” e *A Promessa* “é antes de mais nada realização coletiva da parte mais culta e mais civilizada da nossa cidade”. E, segundo Ramos de Almeida, essa parte mais culta – desejosa do renascimento do teatro português – era “composta, na sua maioria, por escritores, artistas, jornalistas, professores, médicos, advogados, engenheiros, estudantes, isto é, todo um escol intelectual insatisfeito e ansioso.”

Para explicar a existência de discursos de uma origem secreta, situada em um ponto historicamente indefinido, Foucault afirma que “o discurso manifesto não seria mais, afinal de contas, que a presença repressiva daquilo que não diz; e esse não-dito seria um vazio escavado que mina do interior tudo o que se diz.” (FOUCAULT, 2005, p. 53).

Assim, a narrativa de todo discurso manifesto estaria ligada a um “Nunca dito”, “um discurso sem corpo, uma voz tão silenciosa como um sopro, uma escuta que não é senão o vazio escavado do seu próprio traço” (FOUCAULT, 2005, p. 53).

Em Portugal, além desse “Não dito” presente nos discursos manifestos, temos também o interdito, o “Não dito” imposto pela censura que também deixou traços. A repressão da Censura foi tão intensa que o fato de *A Promessa* ter saído de cartaz no apogeu de seu sucesso fez com que algumas pessoas viessem a acreditar que a peça foi censurada. O que não ocorreu.

A polêmica criada por um padre na *Rádio Renascença*, contudo, não passou sem deixar suas marcas. Se, diretamente, não provocou a interdição da censura, pode ter desencorajado a encenação em outras localidades e estimulou o desligamento de alguns sócios do Círculo Cultural de Teatro.

O semanário católico *A Voz do Pastor* publicou dois textos que nos indicam o teor das crônicas veiculadas pela *Rádio Renascença*. Para o semanário católico, em texto publicado no dia 7 de dezembro de 1957, o Teatro Experimental do Porto resolveu levar à cena uma peça indecorosa e indigna de plateias cristãs. Uma verdadeira desvergonha que especula com os instintos sexuais, destinada só aos devassos, amorais, imorais e inconscientes.

Uma semana depois, outro texto na capa de *A Voz do Pastor* é publicado com o intuito de analisar *A Promessa* sob vários aspectos. Do ponto de vista ideológico, por exemplo, Santareno teria a pretensão de deformar o catolicismo, transformando-o num complexo inibitório da sexualidade humana. Ao narrar a peça, o autor do artigo (Z. O.) relata que na encenação ocorreram “relações a meia-luz, na escuridão, com gestos e ruídos elucidativos”. O texto prossegue com o questionamento da validade da promessa sob os preceitos da fé católica. Mesmo que fosse válida, a jura poderia ser extinta por iniciativa e acordo entre os cônjuges, sem ter que haver dispensas por parte da Igreja. Uma das coisas que mais incomodam Z. O., o autor do texto, é a atitude do padre na peça, que dá a aprovação da Igreja a uma mentira. O escritor do artigo reforça também a existência de relações sexuais na peça – cenas imorais e demoradas, num ambiente de “religiosidade erótica”. Na verdade, só há uma menção, no singular, no livro de *A Promessa*. A cena tem a seguinte indicação:

JOSÉ: (...) E eu gostava de ti, maldita! Não via mais ninguém neste mundo... mais ninguém... Tu era bonita, a mais bonita de todas! Tu és linda, Maria do Mar! (*Beija-a, furiosamente, na boca. Desejo raivoso: posse-luta. No decorrer desta, a candeia cai e apaga-se: obscuridade completa. Maria do Mar e José rolam pelo chão. Durante momentos, só ruídos animais, ferozes*). (SANTARENO, 1991, p. 67)

Sobre o modo que a montagem efetuada pelo TEP deu vida a esta ação, temos o parecer do censor Álvaro Saraiva de que a interpretação foi “servida por um desempenho da maior dignidade profissional”¹⁷. Não temos dados suficientes para tentar compreender o que Z. O. identifica como “religiosidade erótica”. Parece-nos um artifício de retórica para convencer os leitores de *A Voz do Pastor*. Neste sentido, o artigo também desqualifica o valor artístico da peça para depreciar a obra.

Posto que para Z.O. o valor moral anda sempre ligado à arte, não se pode “deixar a moral em casa e ir ao teatro ou à vida apenas com o sentimento

¹⁷ Processo n.º 5492 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo referenciados em: Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos (PT-TT-SNI/DGE).

artístico” – ou seja, sob essa argumentação, não há distinção entre a postura moral a ser adotada diante de uma obra teatral ou da vida cotidiana. Não há diferenciação no campo da representação entre ficção e realidade. E assim sendo, os espectadores que vão ao teatro assistir a uma peça dessas são todos “podres debaixo do verniz”, vivendo em “situação próxima de pecado”.

E por que, então, o espetáculo teve imenso público? A primeira explicação de Z. O. é a propaganda. Essa hipótese também não se sustenta. Afinal, os anúncios de *A Promessa* eram pequenos (2 colunas X 10 cm) e só traziam informações básicas como hora, data, local, elenco e restrição de idade. Na verdade, a projeção da peça se deu pelo escândalo causado pelos veículos de comunicação católica, principalmente a *Rádio Renascença*. Trata-se de um fenômeno semelhante ao que ocorreu com a peça *Oh Calcutá*, em São Paulo, na década de 80: o grande estardalhaço de facções da sociedade na defesa do decoro social motivou a ida de 160 mil pessoas ao espetáculo de bailarinos nus.

No contexto português não havia espaço para manifestações públicas – quase sempre impedidas por medo do regime. Sendo assim, além dos artigos publicados no semanário católico, podemos encontrar registro documental de repúdio à temática de *A Promessa* apenas em cartas de demissão de sócios endereçadas ao Círculo Cultural de Teatro / TEP. Júlio Gago estima que

foram cerca de três centenas os sócios que pediram a demissão pelo TEP apresentar *A Promessa*”. As cartas enviadas à direção eram de vários quadrantes da sociedade mas, em termos ideológicos, pertencentes ao extrato menos conservador do regime que tinham aderido à situação de associados do TEP. (informação verbal)¹⁸

Só que se, na época, o Círculo Cultural de Teatro/TEP perdeu trezentos associados, pôde contar com a adesão de muitos mais.

Saíram trezentos e tal mas logo a seguir entraram mil e tal. O TEP em 1958 chegou a ultrapassar os cinco mil sócios, era uma força em termos de número de associados. Repare que o Futebol Clube do Porto, que já na época era o clu-

¹⁸ Cf. Júlio Gago, Vila Nova de Gaia, 2010.

be de futebol mais conhecido do norte, tinha 6.000 sócios. (informação verbal)¹⁹

Carlos Porto, no livro *O TEP e o teatro em Portugal – histórias e imagens*, salienta que com a repercussão que teve a encenação de *A Promessa*, no Porto, Bernardo Santareno tornou-se rapidamente uma figura nacional. E Vicente Batalha complementa essa proposição dizendo que a perseguição da Igreja teve o efeito contrário: todas as pessoas queriam ver aquela peça.

Dez anos mais tarde, a Companhia de Vasco Morgado apresentou *A Promessa* no Teatro Monumental, em Lisboa. No Arquivo Nacional Torre do Tombo, encontra-se também o processo censório de n.º 8414 para essa encenação, datado de 1967. Diferentemente da primeira versão, desta vez os originais continham três cortes:

Primeiro Ato – Cena V – página 13

MARIA DO MAR

(Corre para o quarto de cama, voltando logo depois com um lençol na mão) Cheire, mãe, cheire os meus lençóis: cheiram a incenso, a cera de Igreja... não cheiram a homem, minha mãe, não cheiram a homem! (Arremessa ao chão o lençol. Agarra-se a Rosa, chorando convulsivamente. Exaltação crescente) Ah, minha mãe, diga-me cá, do fundo do seu coração: sou culpada? ~~Tanto culpa dá adormecer de noite com a impressão de que estou toda molhada de sangue, de que me abriram o ventre!~~ (Diga, minha mãe, isto é uma ~~mulher~~) Queria ter filhos, como as outras! Nunca os terei, mãe, nunca!... Queria um homem, como o das outras! Tal e qual, tal e qual...

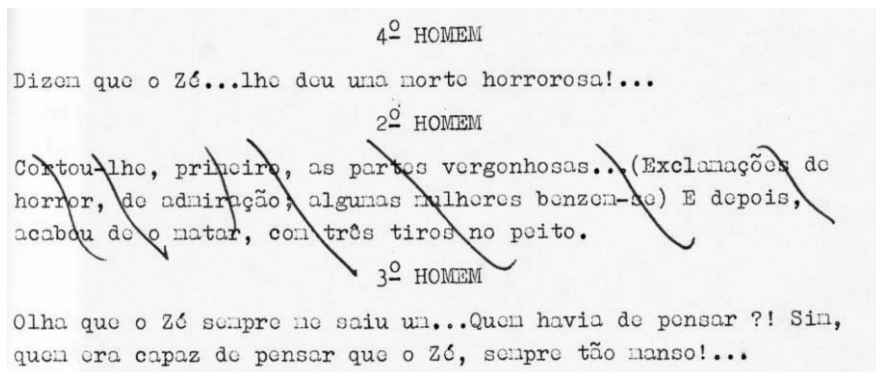
Primeiro Ato – Cena V – página 16

MARIA DO MAR

Ah, minha mãe, eu não entendo o meu homem: ele não é como os outros... Talvez seja melhor, não digo que não: mas eu rebento, não aguento isto, não sou capaz! ~~(Finge chorar) Toda a noite, ali, deitado ao pé de mim... (Explodindo, a cabeça levantada) É como se eu dormisse com um peixe morto, já podral~~

¹⁹ Cf. Júlio Gago, Vila Nova de Gaia, 2010.

Terceiro Ato – Cena I – página 79



Esses trechos cortados demonstram a arbitrariedade dos censores na avaliação das obras que lhes eram apresentadas, uma vez que a primeira versão de *A Promessa* foi aprovada sem cortes exatos dez anos antes. Tanto na imprensa como no teatro, os critérios de avaliação dos censores eram, muitas das vezes, subjetivos.

É natural que houvesse alguma subjetividade no exercício da função. Eles não eram totalmente neutros no aspecto de cumprirem minimamente ordens. Poderia haver uma propensão, uma sensibilidade para um caso ou outro. Admito que sim.

Algum acento próprio, alguma preferência persecutória devido a motivações de formação pessoal, se um é mais moralista que o outro...

Uns eram até mais cortesões e chegavam a pedir desculpas: “eu compreendo a vossa missão, e tal, mas sabe como é...”. Outros não, eram mais secos, mais brutais, mais mecânicos.²⁰

De uma maneira geral, em Portugal, a equipe de censura que se deslocava aos teatros para verificar os ensaios era presidida por um coronel do exército – normalmente aposentado e extremamente conservador. E os artistas teatrais

²⁰ Cf. César Príncipe, 29 de junho de 2010

portugueses viviam a mercê da deliberação desses senhores sem direito a recurso ou questionamento.

Felizmente, nas palavras de Graça dos Santos, “após ter sido empurrado para uma situação de autismo”, o teatro português começou a vivenciar o reaprendizado da liberdade depois do 25 de Abril de 1974. “De repente, o teatro estava em todo o lado; já não se contentava com os locais que lhe eram destinados, ia para a rua, para os campos, para as fábricas”. (SANTOS, 2004, p.345) Depois de um longo silêncio, voltou a ser ouvido e a exercer o seu papel no cenário cultural português. E a primeira voz que se escutou foi a de Bernardo Santareno: *Português, Escritor, 45 Anos de Idade* (1974), uma peça autobiográfica é o primeiro espetáculo representado sem censura depois da Revolução do Cravos.

A obra, escrita ainda no governo de Marcello Caetano, narra os 50 anos da história de Portugal sob o Estado Novo: atravessa as grandes guerras, a ascensão do colonialismo português, a censura, as prisões, as deportações, as mortes, as eleições de 58 e as guerras coloniais. Na cena final, o protagonista desiludido diz: “Deus é deles. A pátria é deles. Tudo é deles. Eles venceram”. Para não terminar nesse anticlímax, Santareno faz uso de uma técnica de Brecht, na qual os atores despem-se dos personagens e perguntam ao público: “Querem lutar? Vamos lutar!” Era a premonição do que estava por vir. E foi justamente aquilo que Santareno acreditava que era o seu testamento artístico acabou por se tornar o grito de libertação de um país inteiro.

Fontes bibliográficas

Processos do Arquivo Nacional da Torre do Tombo referenciados em: Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos (PT-TT-SNI / DGE)

AZEVEDO, Cândido – *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

CABRERA, Ana – A censura ao teatro no período marcelista. In: *Revista Media & Jornalismo*. Vol. 12, No 12. Centro de Investigação Media e Jornalismo (CIMJ), Lisboa, 2008. Disponível na URL: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/mediajornalismo/article/viewDownloadInterstitial/6329/5747>>. Acesso: 04 ago. 2010.

CABRERA, Ana – Censura ao teatro nos anos cinquenta: Política, censores, organização e procedimentos. In: *Sinais de Cena*, n.º 12, dezembro de 2009, p. 27-29.

FORTE, Isabel – *A censura de Salazar no “Jornal de Notícias”*. Coimbra: Edições Minerva Coimbra, 2000.

FOULCAULT, Michel – *A Arqueologia do Saber*. Coimbra: Edições Almedina, 2005.

PORTO, Carlos – *O TEP e o teatro em Portugal – histórias e imagens*. Porto: Fundação Eng.º António de Almeida, 1997.

PRÍNCIPE, César – *Os Segredos da Censura*. 3.ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

RAMOS DE ALMEIDA – Uma peça portuguesa. *Jornal de Notícias*, Porto, 22 de novembro de 1957, p. 5.

RAMOS DE ALMEIDA – Ainda, depois e sempre: o Teatro Português. *Jornal de Notícias*, Porto, 29 de novembro de 1957, p. 6.

[...] Noites de estreia – Sá da Bandeira: “A Promessa” – peça em três actos de Bernardo Santareno. *Jornal de Notícias*, Porto, 24 de Novembro de 1957 – p. 5.

[...] Primeiras representações. *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 24 de Novembro de 1957 – p. 5.

SANTARENO, Bernardo – Notas Sobre o Teatro. *O Tempo e o Modo*, Lisboa, n.º 9, p. 10-15, 1963.

SANTARENO, Bernardo – Situação de um Ator Dramático em Portugal. *O Tempo e o Modo*, Lisboa, n.ºs 50-53, p. 591-592, 1967.

SANTARENO, Bernardo. Venha o Nosso Teatro!. *O Tempo e o Modo*, Lisboa, n.ºs 50-53, p. 632-633, 1967.

SANTARENO, Bernardo – *Obras completas – 1.º volume*. 2.ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.

SANTOS, Graça dos – *O Espetáculo Desvirtuado: O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

Platéias vazias e atores calados:

um relato sobre a ação da censura no teatro brasileiro durante
os anos do ciclo militar até sua extinção (1964 / 1988)

José Carlos dos Santos Andrade
Faculdade Paulista de Artes

“Aniquilar o homem é tanto privá-lo de
comida, quanto privá-lo da palavra.”

Walter Benjamin

I. Breve histórico da censura em Portugal e posteriormente no Brasil

Podemos segmentar o conceito censura em quatro blocos distintos: Censura Moral - Censura Religiosa – Censura Militar e Censura Política.

Porém, mesmo dividida, qualquer censura nada mais é do que uma forma de impedir a expressão de ideias contrárias às normas vigentes dos sistemas estabelecidos.

A censura no Brasil começa ainda no período colonial, em 1540, quando em terras portuguesas foi instituído o Tribunal do Santo Ofício.

Em 1545, o Concílio da Contra-Reforma, ou Concílio de Trento, como ficou mais conhecido, permitiu em Portugal a publicação do *Index Romano*, ou seja: uma relação minuciosa de todas as modalidades de literatura mal vistas pela Igreja.

Nem mesmo *Os Lusíadas* escapou das malhas da censura.

Vinte e dois anos depois, em 1567, D. Sebastião criou o sistema tripartido, desmembrando a censura em três segmentos: O *Santo Ofício* para assuntos da Igreja, o *Desembargo do Paço*, para questões referentes ao poder civil e o *Ordinário*, atendendo a ambos os setores em questões menores.

A metodologia prosseguiu sem alterações por dois séculos, sendo novamente modificada pelo Marquês de Pombal em 1768, com a criação da *Real Mesa Censória*, estabelecendo quinze categorias de censura, voltadas exclusivamente para obras literárias.

Em 1787, nova alteração promovida por D. Maria I, transformando a *Real Mesa Censória* em *Real Mesa de Comissão Geral para o Exame e a Censura dos Livros*. O nome era ligeiramente diferente, mas as funções permaneciam as mesmas.

Outra modificação é praticada pelo filho de D. Maria, D. João VI, recuperando o sistema tripartido por entendê-lo como mais operante. Esse será o procedimento adotado no Brasil oficialmente com a vinda da Família Real em 1808.

Sob o reinado de D. João VI, o processo censório foi mais uma vez adaptado às novas necessidades e surgiram a *Tipografia Régia*, responsável por todo material escrito, o *Desembargo do Paço na Colônia*, tratando do poder civil e a *Polícia do Rio de Janeiro*, que acabara de ser criada, para zelar pelas demais questões.

É importante sublinhar que essas três instituições estavam sob a jurisdição real e dependiam de sua aprovação para qualquer medida que fosse tomada.

Tão logo Napoleão foi derrotado e as guerras européias tiveram fim em 1814, os portugueses, aquecidos por ideais iluministas, exigiram a volta de D. João e, conseqüentemente, a restauração do Império Lusitano.

D. João VI atendeu aos rogos portugueses e em 1821 retornou à terra natal, deixando em seu lugar no Brasil o príncipe regente D. Pedro.

As propostas liberais passaram então a circular mais livremente e uma inundação de jornais, periódicos e panfletos tomou conta da colônia, tecendo críticas a tudo e a todos.

Pressionado pelos intelectuais da época, D. Pedro aboliu a censura prévia, mas manteve todas as penalidades determinadas para quem cometesse qualquer excesso no uso da liberdade de expressão.

Forçado pela crise política surgida na corte portuguesa depois da morte de D. João VI, D. Pedro I abdica do trono brasileiro em favor de seu filho e parte para Portugal.

Enquanto a população aguardava a maioria do jovem futuro imperador, o período regencial foi o responsável pela criação do *Conservatório Dramático Brasileiro* que, dentre outras funções, passa também a exercer o papel de censor moderador, principalmente no que diz respeito às questões políticas e críticas ao governo.

Choques ideológicos entre a *Intendência Geral da Polícia* (mais conservadora e sedenta por censura) e a direção do *Conservatório Dramático Brasileiro* dão início a uma nova fase da história da censura em terras brasileiras.

A censura, principalmente a de caráter político, continuava sob a responsabilidade do Conservatório, mas em seu conselho era agora admitida a presença de autoridades ou pessoas de prestígio na sociedade local, desfrutando do direito de opinar, interferir ou modificar as decisões do conselho do Conservatório.

É possível dizer que nesse momento tem início a censura voltada para espetáculos teatrais e outros meios públicos de entretenimento.

Alguns textos de teatro são liberados, outros censurados na íntegra e outros em partes, que deveriam ser obrigatoriamente excluídas, caso o espetáculo desejasse chegar aos palcos. Agora o foco dirige-se não apenas às questões políticas, mas também alcança os âmbitos religioso e moral, restringindo atos de violência, conflitos entre classes sociais e tudo que atentasse contra os bons costumes.

Sendo a religião católica muito influente no Segundo Império, a retórica dos censores é extremamente clara quanto ao temor à hierarquia eclesiástica e, acima de tudo, ao quarto poder representado por ela, como se estivéssemos por meio dessa hierarquia simbolizando o questionamento do sistema social.

A guerra do Paraguai, de 1865 a 1879, provocou uma onda de textos ufanistas enaltecendo o valor dos combatentes brasileiros. Havia também outras obras que criticavam duramente a política exterior brasileira exercida no período. É natural que esses textos não tenham passado incólumes pelo rigor da censura imperial, excluindo tudo que manchasse a imagem do país.

Em seguida um novo tema passa a ocupar a imaginação de nossos escritores que, na sua grande maioria, empunhavam a bandeira do abolicionismo, também visto inicialmente com olhos nada favoráveis pela censura do Segundo Império.

Em 1888, com a Lei Áurea, assinada pela Princesa Isabel, fica oficialmente extinta a escravidão no Brasil e no ano seguinte, 1889, proclamada a República, dá-se início a mais um período na censura nacional.

Qualquer reação monarquista à nova modalidade de governo era duramente reprimida em todos os setores e um arsenal de ameaças passou a ser lançado sobre quem tentasse desafiar o novo regime.

Não podemos deixar de registrar que os republicanos, preocupados em permanecer no poder e garantir a ordem, não tiveram tempo para se preocupar com o fomento à arte e à cultura de forma geral.

Tudo que vemos nesse período parte da iniciativa privada de alguns grupos, repetindo, de certa forma, padrões europeus adotados como modelo para a arte brasileira. Nesse momento as óperas estrangeiras e o teatro de revista atingem seu apogeu, conquistando as platéias e afastando-as das questões sociais e políticas, sempre abafadas pelos titulares do poder.

Esse panorama vai mudar com a Semana de Arte Moderna em 1922, trazendo para o Brasil os ares já um tanto ultrapassados das vanguardas européias do início do Século XX. O ineditismo das propostas escapava a qualquer critério censório e, com medo de parecer retrógrado, ou deselegante para com os modernistas da elite, o censor cala-se diante do desconhecido.

Nada temos de grandes mudanças até a revolução de 1930, que tem seu desfecho com a criação do Estado Novo em 1937, idealizado por Getúlio Vargas, imprimindo uma nova marca ao princípio de censura no Brasil.

Preocupado com as forças da oposição, o próprio governo cria o seu instrumento de divulgação: um sistema de propagação dos seus ideais, enaltecendo a figura do presidente, como o generoso “pai” de todos os brasileiros, acima de tudo preocupado com o bem estar de seus filhos. Entre os deveres paternos estava o de evitar que ideias contrárias atingissem cabeças desocupadas e vazias. Para preenchê-las surgiu o Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Cultural, no mesmo ano em que se institui um monótono programa de rádio em rede nacional, intitulado *A Voz do Brasil*, unicamente para difundir o programa oficial do governo.

A queda de Getúlio trouxe algumas mudanças que não foram muito além dos programas já estabelecidos e assim irão permanecer até 1964, quando os militares assumem o poder, iniciando outra fase na censura brasileira.

Os quatro primeiros anos da ditadura militar são ainda de caráter “experimental’ em questões referentes à censura, mas a força da resistência dos oponentes ao novo regime ditatorial foi rigorosamente esmagada em 13 de dezembro de 1968, quando foi promulgado o Ato Institucional N^o 5 (AI – 5), no qual a censura mostra-se mais feroz do que tudo já visto até então.

II. A censura durante o meu exercício profissional

Nesse exato instante, ainda aluno ingressante da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e calouro da Escola de Arte Dramática, passo a sentir na pele, e também no ponto mais fundo de minha alma, os efeitos da censura e os malefícios causados por ela que, infelizmente, de alguma forma, continuam a se manifestar até os dias de hoje.

A partir de agora, passo a relatar minha experiência pessoal com a censura, citando como exemplo peças das quais participei como ator e das atitudes tomadas pelos censores nessas circunstâncias.

A Escola de Comunicações e Artes, aberta justamente em 1968, era ainda um tubo de ensaio no qual se experimentava o ensino de teatro, cinema, música, publicidade e artes visuais em nível superior. A Escola de Arte Dramática, fundada pelo Dr. Alfredo Mesquita em 1948, já era um centro de formação de atores profissionais, apesar de ser reconhecida apenas como um curso de nível técnico, como é até os dias de hoje. Para mim, o conteúdo fornecido por uma instituição era complementado pelo de outra e assim eu me aproximava do meu objetivo: ter uma formação ampla na área teatral.

É bem verdade que, ainda antes de ingressar nas duas escolas mencionadas acima, estimulado pelos professores da área de ciências humanas do Ensino Médio, participei de um grupo de teatro amador, intitulado Grupo de Teatro Amanhã. *Ontem, hoje pelo amanhã* foi nosso espetáculo de estréia, uma compilação de textos e poemas de autores diversos, manifestando-se contra a rudeza dos militares e da forma violenta e opressiva com que governavam a nação.

Apresentávamo-nos no auditório de uma Biblioteca da rede municipal na cidade de São Paulo, capital do estado brasileiro mais progressista. O público que lotava a platéia era composto na sua maioria por alunos igualmente insa-

tisfeitos com o sistema político e que sentiam, por meio das cenas mostradas no palco, a força do grito preso na garganta, esperando uma oportunidade para ser ouvido. Não durou muito tempo para que os professores, alguns por medo, outros por afinidade ideológica, alinhados com o novo governo militar, lançassem os olhos sobre o nosso trabalho, alertando a censura que, até então, não se ocupava de espetáculos amadores, tendo seu tempo inteiramente tomado pelos profissionais que abarrotavam os palcos com veementes protestos.

Obrigados a encaminhar o texto para a Censura Federal em Brasília antes de uma nova apresentação, deveríamos aguardar o parecer dos censores, para o espetáculo voltar a ser encenado. Em menos de 10 dias o veredicto foi expedido e a peça *Ontem, hoje pelo amanhã*, por seu caráter contrário às imposições do governo, havia sido censurada na íntegra e sua montagem proibida em todo território nacional.

Faz-se necessário explicar que o trâmite censorial dividia-se em duas partes distintas. A primeira consistia na liberação do texto escrito, diretamente encaminhado para Brasília e até hoje desconhecemos quem eram as pessoas responsáveis pelas avaliações. Liberado o texto, com ou sem cortes, era obrigatória uma apresentação para os censores locais. As pessoas responsáveis pela análise da montagem compareciam ao teatro, assistiam à encenação acompanhando o texto e, se não houvesse maiores problemas, indicavam a faixa de idade à qual a peça poderia se dirigir.

Nesse momento, talvez o mais agudo da censura no Brasil, textos escritos de todos os gêneros, tais como literatura em geral, teatro, letras de música, matérias de jornais e revistas não escapavam da inspeção da censura. Segundo o ponto de vista dos militares, o poder das idéias, difundidas por esses meios, poderia incitar a população a rebelar-se contra as forças armadas.

Não nos deixamos abater e procuramos um dos poucos jornais que insistia em desafiar as novas normas, publicando matérias nas quais eram relatados todos os excessos cometidos pelos novos ocupantes do poder. Conseguimos um espaço em uma das páginas e assim a população de São Paulo tomou conhecimento de que a censura alargara seu campo de ação e agora atingia também grupos amadores, buscando silenciá-los por completo.

O Teatro de Arena, na época sob a direção de Augusto Boal, manifestou seu apoio e solidariedade, cedendo o espaço da consagrada sala de espetáculos para que apresentássemos, ainda que à revelia da censura, a nossa montagem em uma clara demonstração de desobediência civil. A data foi marcada e a encenação seria gratuitamente oferecida ao público em geral e à classe teatral, cerrando fileiras com os profissionais que enfrentavam os rigores da censura.

Infelizmente a peça não chegou a ser mostrada, pois no dia da apresentação a polícia ocupou as imediações do teatro de forma ostensiva, dispersando o público e intimidando quem tentava se aproximar do Teatro de Arena.

Ainda estavam muito vivas em nossa memória as imagens do ataque do CCC (Comando de Caça aos Comunistas – núcleo de jovens universitários simpatizantes da direita) ao espetáculo *Roda Viva* de Chico Buarque de Holanda, dirigido por Zé Celso Martinez Corrêa. Este ato de barbárie culminou com a depredação de uma das salas do Teatro Ruth Escobar e um violento e covarde espancamento dos atores do elenco, não poupando sequer as atrizes da montagem. Éramos todos muito jovens e demos ouvidos à voz dos mais velhos e experientes, desistindo de desafiar os policiais e suspendendo a apresentação do espetáculo.

A Escola de Arte Dramática tinha a reputação de ser “o celeiro do nosso teatro”, segundo palavras do crítico Sábato Magaldi e para lá me encaminhei movido pelo entusiasmo e fé que brilhavam no peito de milhares de jovens ansiosos por externar seu pensamento e opor resistência às forças das milícias. Foi também no ano de 1968 que a EAD incorporou-se à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, situação na qual permanece até o momento atual.

Os professores indicados para a direção dos espetáculos montados pelos alunos eram profissionais de teatro, admiradores da obra do Dr. Alfredo Mesquita e que viam nos experimentos cênicos da Escola de Arte Dramática uma possibilidade de criar livremente, fugindo aos padrões comerciais e, naturalmente, driblando a vigilância da censura.

Nossa primeira montagem, dirigida por Alberto Guzik, foi o clássico *Antígone* de Sófocles, em tradução de Guilherme de Almeida. Mesmo com figurinos atemporais, remetendo o público a uma África distante, a censura percebeu na personagem do tirano Créon, em nossa concepção, uma encarnação da

própria ditadura, enquanto a indefesa Antígone representava a juventude oprimida e obrigada a se calar.

Graças ao incondicional apoio do Prof. Dr. Clóvis Garcia, na época diretor da EAD, após sua fusão com a USP, o espetáculo pôde ter os seus três dias de apresentações. Precisamos dizer que o Professor Clóvis várias vezes enfrentou a força e a arbitrariedade dos policiais. Valendo-se de sua condição de militar reformado, ex-combatente da Força Expedicionária Brasileira, em campanha na Itália durante a II Guerra, o Professor Clóvis impedia os censores de adentrar o campus e assim a nossa *Antígone* foi vista e ouvida por centenas de espectadores. Professor Clóvis usava como argumentação contra os censores que a montagem era um exercício curricular de alunos de artes cênicas, sem cobrança de ingressos, tornando-o isento do crivo censor.

Outros três espetáculos, encenados por alunos de classes diferentes, não tiveram a mesma sorte e foram assistidos pelos censores, que recomendaram alguns cortes necessários para a continuidade da temporada. *Flávia, cabeça, tronco e membros*, de Millôr Fernandes, dirigido por José Renato; *As Bacantes* de Eurípedes e *O preço da revolta no mercado negro*, baseado no filme *Z*, dirigido por Costa Gavras (os dois últimos dirigidos por Celso Nunes), apesar de se restringirem ao público universitário, tiveram suas apresentações examinadas pelos censores, que recomendaram inúmeros cortes que, num ato de bravura e coragem, foram ignorados pelos elencos.

De forma geral, os olhares dos censores estavam sempre voltados para os chamados “palavrões”, ou termos de baixo calão, considerados inadequados para os ouvidos do público espectador. Mesmo quando o contexto da peça envolvesse personagens que faziam uso desse linguajar naturalmente em seu cotidiano, como é o caso das peças de Plínio Marcos, esses “palavrões” deveriam ser suprimidos, ou no mínimo substituídos por outras palavras que não causassem o mesmo impacto.

Há um episódio memorável vivido pelo censor de um espetáculo que ilustra bem a insólita situação.

A peça passava-se em um prostíbulo de baixa categoria e, em determinado momento, a personagem de um rufião, irritado com o baixo rendimento de suas “funcionárias”, saía batendo a porta e dizendo:

– Que merda! Que merda! Que merda!

Ao final do ensaio para a censura, o censor perguntou ao diretor se havia necessidade de repetir três vezes a mesma expressão, tão chula e tão desagradável. O diretor argumentou que a repetição traduzia a irritação e a violência da personagem e era absolutamente necessária.

O censor não se deu por achado e disse não ver necessidade para a repetição, sugerindo que uma vez só já era o suficiente.

O diretor contra argumentou novamente e o censor implacável disse:

– Ou fala uma vez só, ou substitui por outra coisa!

– Como assim? – perguntou o diretor.

O censor hesitou alguns segundos e por fim proclamou:

– Pois que ele (a personagem) ao sair, diga bem alto e bem forte: “Que maçada!” Que maçada! Que maçada!”

Diante da intransigência do censor e da necessidade de liberação do espetáculo, a saída foi ficar com uma merda só.

Meu primeiro trabalho profissional, encerrado o curso na Escola de Arte Dramática, foi *Fala baixo, senão eu grito* de Leilah Assumpção, dirigido por Sylvio Zilber e estrelado por Myriam Muniz, uma das mais aclamadas atrizes da época.

O texto já havia sido encenado por Marília Pêra há alguns anos e, aparentemente, por se tratar de uma comédia de costumes, conseguira passar invicto pela análise dos censores. A autora tinha sido suficientemente inteligente para diluir as críticas políticas e sociais em meio a situações bem humoradas. A ação dramática era vivida por uma funcionária pública solteirona, cujo quarto virginal é inesperadamente invadido por um assaltante: metáfora da desobediência, da revolta, da insubordinação.

A concepção de Sylvio Zilber era bem diferente da anterior e o texto, apesar de liberado, precisou passar pela censura do espetáculo. O ritual praticado por todas as companhias profissionais era exatamente o mesmo. Os censores marcavam o dia com uma semana de antecedência e exigiam uma apresenta-

ção exclusiva para eles, com todos os elementos cenográficos, assim como figurinos, iluminação e trilha sonora. Nada poderia ser omitido, sob o risco de interdição.

No dia determinado pelos censores, a produção do espetáculo deveria providenciar um carro, indo até o local indicado pelos censores para conduzi-los ao teatro. Após a representação esse mesmo carro deveria ser disponibilizado para levar de volta a dupla, ou o trio de censores. Não era permitida a presença de nenhuma outra pessoa na platéia e a encenação não deveria ter nenhum tipo de interrupção, exceção feita para um intervalo entre atos.

A produção deveria cuidar igualmente da recepção dos censores, providenciando café, chá, refrigerantes, biscoitos, sanduíches, frutas e outros alimentos que substituíssem um jantar. A alegação dos funcionários da censura era de que o espetáculo era apresentado fora do expediente regular e, sendo assim, perdiam o horário da refeição. Não havia outra alternativa que não fosse saciar o apetite dos censores.

O espetáculo apresentado especialmente para os censores era horrível, porque contava com a involuntária má vontade de todos os componentes da equipe de criação da peça. Para os atores, a situação era ainda mais constrangedora, pois representar para uma platéia vazia, sob o olhar restritivo dos censores, resultava em uma experiência dolorosa e inesquecível.

Havia censores de todos os tipos. Os alegres e sorridentes, parecendo estar desfrutando de algum tipo de privilégio, principalmente quando havia em cena algum ator consagrado com passagens pela televisão. Não raro, após a apresentação da peça, os censores pediam autógrafos às personalidades e posavam ao seu lado para fotografias. Havia também os carrancudos, de semblante fechado, que entravam mudos e saíam calados. Se fosse uma comédia, não esboçavam um sorriso sequer, sob a pena de parecer algum tipo de cumplicidade.

Mas, como toda regra tem exceção, havia também alguns censores mais inteligentes e que, em situações especiais, chegavam até a abrir um diálogo com o autor, ou diretor do espetáculo, trocando ideias, fazendo sugestões, ou propondo alterações que minimizassem a apreciação dos olhares mais severos.

João Ernesto de Coelho Neto (n. 1926) era uma dessas raras exceções. As companhias torciam para que fosse ele o indicado para censurar seus espetá-

culos, pois o homem tinha um longo e memorável passado teatral. Havia participado como ator no Grupo de Teatro de Osmar Rodrigues Cruz, que será citado mais adiante como diretor artístico do Teatro Popular do SESI.

O dedicado censor tinha como formação a Engenharia, mas sua paixão era o Teatro. Do SESI saltou para o respeitabilíssimo TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), onde chegou a ser assistente de direção do italiano Adolfo Celi.

Coelho Neto (como ficou conhecido no meio teatral) era um homem de cultura ampla. Depois de sua passagem pelo TBC, a Engenharia falou mais alto e foi mandado pela empresa na qual trabalhava para o Canadá, onde fez uma pós-graduação em Marketing, quando, aqui no Brasil, pouca gente sabia do que tratava essa matéria. De volta ao Brasil, em 1951, foi convidado por Pietro Maria Bardi para ser um dos monitores da I Bienal de São Paulo.

Nessa mesma época, Gianni Ratto, célebre cenógrafo e diretor formado no Piccolo Teatro di Milano, havia acabado de aportar no Brasil e fora convidado para dirigir algum tipo de atividade teatral no MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand), sob a direção de Bardi. Coelho Neto uniu-se a Gianni e sugeriu que fosse criado um grupo especializado em leituras dramáticas de textos consagrados da dramaturgia mundial. Assim foi feito e muitas obras foram lidas nesse recinto.

Seus contatos com a classe teatral levaram-no à presidência da APCT (Associação Paulista de Críticos Teatrais), envolvendo-se diretamente com a recém-formada Comissão Estadual de Teatro, para representar os interesses dos grupos amadores do Estado de São Paulo que, na época, eram muitos.

Em 1954, a APCT criou o I Congresso Brasileiro de Teatro, como parte das comemorações do IV Centenário de fundação da cidade de São Paulo. A SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), em um dos fóruns de debates promovidos pelo Congresso, apresentou uma proposta para que a censura fosse feita por intelectuais ou artistas. Coelho Neto rechaçou a ideia e disse que um artista jamais seria capaz de censurar outro. Segundo o seu ponto de vista, se a censura era inevitável, estando sob os auspícios da Secretaria de Segurança Pública, a solução mais adequada seria promover um curso, promovendo uma elevação do nível cultural dos censores.

O concurso foi criado e, atendendo aos apelos da classe teatral, Coelho Neto acabou submetendo-se a ele e classificando-se em primeiro lugar. Essas são algumas das razões pelas quais Coelho Neto tornou-se um exemplo de

censor humano, sensível, inteligente e capaz de encontrar atalhos que livrassem o texto da mutilação da censura, sem ferir sua integridade.

Mas, naturalmente, Coelho Neto era um só. Finalizando a galeria de tipos de censores, havia inclusive aqueles completamente despreparados, chegando mesmo a dar a impressão de estar assistindo a uma peça de teatro pela primeira vez em suas vidas. Mesmo assim a opinião deles era inquestionável e faziam valer o seu parecer.

Terminada a apresentação destinada aos censores, os mesmos eram levados para suas residências sem maiores explicações. Alguns diretores, a título de protesto, negavam-se a permanecer no teatro em companhia dos censores e retiravam-se antes mesmo da chegada desses.

Inúmeras vezes, houve casos de peças cortadas ou proibidas tão apenas porque os censores temiam algum tipo de reação vinda de seus superiores e, escala acima, dos militares, que se revelavam implacáveis e vingativos, diante de qualquer crítica a eles dirigida. Se algum militar de alta patente encontrasse em um texto qualquer coisa que o desagradasse, certamente seria o censor o responsabilizado. Daí somos levados a concluir que, em muitas circunstâncias, movidos unicamente pelo medo, a censura assumia proporções exageradas e descabidas.

Meu segundo trabalho profissional como ator foi na montagem de uma obra de Georges Feydeau – *Tome conta de Amélie* – “Occupe toi d’Amélie”. Tendo sido liberado sem cortes o texto original, os censores que compareceram ao teatro para executar a segunda parte da tarefa sugeriram a supressão de alguns gestos mais maliciosos dos atores, alegando serem fortes demais para a moral da família brasileira. A produção acatou a sugestão da dupla de censores e o espetáculo estreou com os gestos bem reduzidos, porém, ao longo da temporada, evidenciando-se o sucesso de público, o elenco foi retomando aquilo que havia sido inicialmente ensaiado, obtendo junto aos espectadores um efeito ainda maior.

Autores, atores, diretores e produtores que se manifestavam mais veementemente contra tais imposições eram duramente perseguidos, não escapando de uma prisão e, conforme o caso, até mesmo de uma sessão de tortura. Há em nosso panorama artístico inúmeras passagens vergonhosas, exemplificando essa página triste da história do teatro brasileiro.

Flávio Rangel, diretor de valor inquestionável, convidou-me para integrar o elenco de *A morte de um caixeiro viajante*, de Arthur Miller, com Paulo Autran à frente do espetáculo. Dessa vez os censores não tiveram nada a dizer. Mas, para que não saíssem sem ter cumprido sua função, sugeriram que uma bandeira americana, hasteada ao final do espetáculo, depois da trágica morte do protagonista, fosse suprimida, sob a alegação de que isso poderia ofender as autoridades do país vizinho.

Espectáculos infantis também não passavam despercebidos pela censura e qualquer insinuação de ordem política também era rigorosamente cortada. *Os Saltimbancos*, uma releitura do conto *Os músicos de Bremen*, com texto e músicas de Chico Buarque de Holanda, necessitou de uma longa negociação para que fosse liberado sem cortes, já que os censores viam na peça, que prega a união dos animais contra o inimigo comum, uma metáfora de uma revolução que poderia já estar em andamento.

A censura era praticada no âmbito estadual e mais de uma vez aconteceu de peças liberadas em um estado serem proibidas em outro. Tudo dependia da compreensão e do nível de tolerância dos censores. Há um outro fato que entrou para o anedotário do teatro brasileiro, apontado por Sérgio Porto no livro *FEBEAPÁ – Festival da Besteira que Assola o País*: a peça *Antígone*, de Sófocles, já citada neste trabalho, iria estrear em Belém do Pará. Após a apresentação do ensaio para os censores, esses, indignados com o caráter político do texto, exigiram a presença do autor para que este se explicasse.

III. Herzog – um ponto de partida

Talvez o episódio mais contundente envolvendo a truculência militar e os labirintos obscuros da censura foi o caso Vladimir Herzog. Vladimir, de origem judaica, era jornalista, professor da USP, teatrólogo e, na época em que ocorreram os tristes fatos que em seguida serão relatados, Vlado, como era chamado pelos amigos, era Chefe do Departamento de Jornalismo da Rádio e Televisão Cultura, uma empresa estatal, mantida pelo governo do Estado de São Paulo.

No dia 25 de outubro de 1975, atendendo a um pedido de esclarecimentos entregue na véspera, sobre a sua suposta ligação com o Partido Comunista Brasileiro, Vladimir Herzog compareceu às dependências do DOI-CODI

(Destacamento de Operações de Informações/ Centro de Operações de Defesa Interna). Depois disso, Vlado nunca mais foi visto com vida.

Hoje sabemos: Vlado era cardíaco e não resistiu às torturas às quais foi submetido. A solução encontrada pelas forças milicianas foi simular um enforcamento na própria cela, com o cinto de um uniforme de presidiário.



Vladimir Herzog



Foto divulgada justificando a versão de suicídio

A explicação não convenceu ninguém, até mesmo porque a foto, amplamente divulgada, mostrava um homem preso pelo pescoço a um cordão amarrado no batente da janela a, aproximadamente, um metro e meio de altura. As pernas de Wladimir estavam flexionadas e seus joelhos quase tocavam o chão. A reação da intelectualidade foi imediata e, de pronto, um espírito de revolta tomou conta da classe artística.

Dando como causa oficial de sua morte o suicídio e relacionando este fato à origem judaica de Vlado, este só poderia ser enterrado nos cantos do terreno do cemitério, como forma de mostrar a todos o quanto é inaceitável alguém tirar sua própria vida.

O Rabino Henri Sobel recebeu o corpo para os rituais fúnebres e constatou a presença de inúmeros hematomas que comprovavam as sevícias. Vladimir Herzog foi enterrado junto a seus familiares e o Rabino declarou publicamente que o jornalista havia sido assassinado pelos militares.

Na sexta-feira após o crime, reuniram-se o Rabino Henri Sobel, o Pastor James Wright e o Arcebispo de São Paulo, D. Paulo Evaristo Arns, para a realização de um culto ecumênico, reunindo aproximadamente oito mil pessoas.

A esposa de Vlado, Clarice Herzog, lutou de todas as maneiras para que a verdade viesse à tona, o que aconteceu em 1978, quando ao final do processo a União foi responsabilizada pela morte do intelectual.

Gianfrancesco Guarnieri, renomado dramaturgo brasileiro, autor de *Eles não usam black tie*, sensibilizado com o aviltante fato, motivado muito mais pela indignação e revolta do que pelo sofrimento, escreveu a peça *Ponto de partida*, extravasando por meio de sua arte o inconformismo que grassava entre a classe artística.

Guarnieri era um homem tão sensível quanto inteligente e sabia que qualquer peça abordando o tema Vladimir Herzog seria proibida pela censura, que nesta época já estava sob o comando da polícia federal. Para ludibriar os censores, localizou a ação dramática em um povoado europeu, durante a Idade Média e fez questão de colocar, ainda na capa do exemplar enviado a Brasília, um subtítulo: *Uma fábula inspirada numa lenda medieval do Século XIII*.

A peça, devido à sua aparência metafórica, passou pela censura e estreou com enorme sucesso no TAIB (Teatro de Arte Israelita Brasileiro) em 23 de setembro de 1976, sob a direção de Fernando Peixoto, cenários e figurinos de Gianni Ratto, músicas de Sérgio Ricardo e com Othon Bastos e Martha Overbeck no elenco e à frente da produção.

O público compareceu maciçamente e o espetáculo repercutiu de forma fabulosa alcançando críticas excelentes. Mas havia sempre uma atmosfera de insegurança e terror pairando no ar. Antes de se sentarem nas poltronas, alguns espectadores olhavam em baixo do assento, com receio de que ali pudesse estar ocultada alguma bomba, ou qualquer outro tipo de artefato.

A morte de Vlado, certamente, representou um alerta para uma virada junto à opinião pública, principalmente na classe média. Vlado era um intelectual e como tal possuía uma ideologia própria, munido de convicções segu-

ras e argumentáveis. O seu posicionamento político em nenhum instante levou-o à luta armada, ou qualquer outro gesto que soasse como uma ameaça ao sistema. Não havia nada no comportamento de Vlado que, para os militares donos do poder, justificasse a sua eliminação: daí o sentimento de inconformismo que tomou conta de todos.

Até hoje *Ponto de partida* continua sendo encenada e obtendo do público uma comovente recepção.

Guarnieri, em uma entrevista concedida em 2004, declarou que a peça só havia sido liberada porque, caso fosse censurada, a reação seria enorme em todo o território nacional. Diante dessa ameaça, os censores resolveram se passar por ingênuos e liberar o texto.

IV. Cai o pano – fim da censura

A censura estendia-se também pelo terreno religioso, contando com o apoio de algumas organizações de extrema-direita, tais como a TFP (Tradução, Família e Propriedade) que atuavam muitas vezes como censores dos censores. Essas instituições cobravam ações mais rigorosas do governo, interferindo no parecer dos censores e sempre bradando que o Brasil estava prestes a cair nas mãos dos comunistas. Uma censura ainda mais férrea e rigorosa seria um dos caminhos para evitar que isso viesse a acontecer.

Alguns autores, evidentemente, eram mais visados pela Censura. Este era o caso de Nelson Rodrigues e Plínio Marcos. Para a censura, Nelson era pornográfico e perverso, enquanto Plínio, além desses dois adjetivos, acumulava também o de subversivo. Textos de Nelson e Plínio encontravam maior resistência da parte da censura que, em alguns momentos, chegou a proibir textos sem nem sequer tê-los lido.

Foi mais ou menos isso que aconteceu em 1985, quando sob a direção de Jorge Takla, participei como ator na montagem de um texto de Plínio Marcos, intitulado *Madame Blavatsky*.

Como diz o nome, a peça falava sobre a trajetória de Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891), uma das responsáveis pela criação da doutrina teosófica. A obra era um reflexo de um momento de vida de Plínio que, após tantos anos de investigação em torno do mundo da marginalidade, enveredara pelas

sendas do misticismo, traduzindo sua fé nas propostas da jovem russa do Século XIX.

Em princípio a peça foi proibida, sem que houvesse um único motivo para isso. Em verdade, o nome de Plínio comprometia a obra. Feita uma movimentação entre artistas e intelectuais, conseguiu-se a liberação do texto sem cortes, mas ainda obrigado a se submeter à censura da encenação, com a já tradicional presença dos censores na platéia esvaziada.

Madame Blavatsky, apresentada no Teatro Aliança Francesa, era uma produção esmerada. Além da direção de Jorge Takla, contava com os cenários de J. C. Serroni e figurinos de Kalma Murtinho, dois dos nomes mais significativos do panorama teatral brasileiro.

A montagem não fez o sucesso esperado e, de uma certa forma, surpreendeu uma parte do público que, atraído pelo nome de Plínio Marcos, vinha em busca das reportagens malditas, antes praticadas pelo dramaturgo santista e levadas ao palco da forma mais crua possível.

Em 1986, ingressei no Teatro Popular do SESI, fundado por Osmar Rodrigues Cruz em 1948 e, naquela época, ainda sob a sua direção. O Teatro Popular do SESI, era mantido pelo Serviço Social da Indústria e possuía, desde 1977, uma sala de espetáculos da melhor qualidade na Avenida Paulista, caracterizando-se por oferecer ao público em geral montagens de alto nível e com ingressos gratuitos.

O repertório do TPS era voltado para um filão de público menos esclarecido e que raramente tinha a oportunidade de freqüentar as salas comerciais da capital de São Paulo. Mas, nem por isso, Osmar Rodrigues Cruz descuidava-se da escolha dos autores, tendo incluído em seu percurso obras de Molière, Marivaux, Goldoni, Schiller, Tchekhov e outros clássicos.

Naquele ano os olhos de Osmar caíram sobre *Muito barulho por nada* (*Much ado about nothing*) do bardo inglês William Shakespeare. A tradução era de José Rubens Siqueira e, mesmo em se tratando de uma obra de valor literário internacionalmente reconhecido, não foi possível dar início aos ensaios sem antes submeter a peça ao filtro de Brasília. Não havia palavrões e nenhuma alusão à situação política do país que, por sinal, já andava em fase de abertura, durante o derradeiro ano de governo do último dos generais do regime militar: João Baptista Figueiredo.

Apesar dos protestos, fizemos a apresentação para os censores e vivíamos uma situação, no mínimo, absurda. Éramos 36 atores sobre o palco, representando para duas senhoras muito circunspectas no escuro da platéia. A peça foi liberada para todas as idades, mas cito-a como exemplo para mostrar que a censura esteve vigilante até o apagar das luzes do ciclo militar iniciado em 1964.

Por meio da Constituição de 1988, votada pela Assembléia Constituinte, no dia 3 de agosto, aboliu-se definitivamente a censura em nosso país. Longos e penosos para todos os que trabalhavam na área da criação foram os anos em que a liberdade intelectual havia sido praticamente suprimida no Brasil. A imprensa também foi um dos focos mais atingidos, obrigando muitas vezes os jornais a substituírem notícias desaprovadas pela censura por receitas culinárias, ou passagens de poemas épicos famosos. Enterrada junto com a censura foi também a obrigatoriedade de submeter textos teatrais a uma análise prévia e espetáculos exclusivos para os agentes da repressão.

Encerrada a lamentável ação censória no teatro brasileiro, manifestou-se uma curiosidade enorme em tomar conhecimento dos textos proibidos e que agora, anos depois, poderiam finalmente sair do baú.

Dizia-se que os autores estavam sendo castrados e que, muitas vezes, desmotivavam-se antes mesmo de escrever, pois sabiam, antecipadamente, que a ideia em mente não seria aprovada pela censura, e assim o texto deixava de ser escrito.

A verdade é que, aberto o tal baú, quase nada de valor foi encontrado. Os textos significativos e marcantes enfrentaram a tesoura, lutaram contra as arbitrariedades, somaram forças e acabaram chegando ao conhecimento do público.

V. Censura econômica

Estudos realizados recentemente por conceituados institutos de pesquisas indicam que, desde o final do século XX, estendendo-se até a metade do século XXI, o segmento que apresenta uma tendência significativa desenhando uma curva ascendente na economia de grande parte dos países do mundo é o da indústria cultural.

Brasil, extremo Oriente e Ásia são as regiões onde ocorrerão as maiores taxas de crescimento nesse setor. Curiosamente esses dados não conseguem despertar as cabeças pensantes da economia mundial, que ainda não compreenderam de maneira efetiva que a indústria cultural não gira em torno de um eixo cientificamente exato, mas tem sua órbita ao redor das ciências sociais.

Não distinguindo essa delicada variação, os notáveis economistas prosseguem a sonegar recursos para a cultura, resultando, indubitavelmente, em uma espécie de censura de caráter econômico. É lamentável não terem ainda percebido que, agindo dessa maneira, terminam por empurrar a juventude em direção à marginalidade. Somos defensores do princípio de que só por meio da educação e da arte conseguiremos redimir o homem.

Durante o período mais agudo e mais nebuloso do ciclo militar, a censura exposta abertamente alcançava todos os ramos da indústria cultural. Livros, revistas, jornais, espetáculos teatrais, programas de rádio ou televisivos, letras de música eram os alvos constantes dos olhares dos censores sempre em estado de alerta. Porém, por incrível que pareça, era possível encontrar uma alternativa e, inteligentemente, com criatividade, talento e arte, driblava-se a censura.

O governo militar sentia uma enorme necessidade de mostrar-se simpático perante a opinião pública, enfrentando as freqüentes ondas de protesto. Uma das possibilidades utilizada para contornar essa situação era investir na indústria cultural, desde que favorável ao regime, naturalmente. Havia um considerável manancial de recursos disponibilizados para todos que estivessem dispostos a falar bem da ditadura e tentar ocultar dos olhos do público a sua verdadeira face.

Para quem fosse dotado de espírito criativo, sempre era possível inventar uma forma de burlar a força da censura e, contando com a boa vontade e simpatia da maior parte da mídia impressa, era viável trazer o público para o nosso lado e exercer a pressão necessária para obter algumas liberdades.

Porém, para a proibição de recursos, para o cancelamento de verbas, para o não cumprimento de acordos ainda não foram pensadas formas suficientemente hábeis de se contornar esse tipo de censura, que se revela ainda mais cruel e discriminatória.

Na realidade teatral brasileira de hoje, é impossível planejar uma produção de nível médio sem contar com algum tipo de patrocínio, ou apoio financeiro. A figura do produtor, que até o início dos anos 60 via no teatro uma forma de investimento e aplicava o seu capital visando a obter algum lucro, praticamente deixou de existir. Atores tornaram-se produtores e, para dar continuidade às suas carreiras, assumiram o risco de uma produção, sem nenhuma espécie de garantia.

Por outro lado, não podemos negar que há grandes empresas de todos os setores da indústria e do comércio interessadas em aplicar verbas promocionais em espetáculos teatrais, porém com algumas ressalvas intransponíveis. O primeiro fator impositivo é a presença de astros televisivos no elenco, pretendendo assim ligar o nome da empresa ao prestígio dos atores.

Textos considerados intelectualizados demais, ou de conteúdo socialmente desagradável para o público burguês, também não são aceitos pelas empresas que destinam alguns recursos ao teatro. Projetos de textos inéditos de autores brasileiros são encaminhados a esses “mecenas” que, dependendo das circunstâncias, nem sequer são examinados por esses senhores, agora exercendo um nefasto papel semelhante ao dos censores.

Já é do conhecimento de toda a classe teatral brasileira que patrocínios e apoios só podem ser obtidos para montagens essencialmente comerciais, funcionando como puro entretenimento para a burguesia. É o chamado “teatro digestivo”, que não provoca nenhum tipo de reflexão e nem tampouco conduz o espectador a um estado de análise comparativa entre o que vive e o que é refletido sobre o palco.

A censura econômica é implacável e, devido à sua ação permanente, quase não verificamos o aparecimento de novos talentos dramaturgicos, considerados arriscados demais para as empresas solidamente estabelecidas e com uma imagem de bom comportamento já fixada junto ao grande público.

Mas a censura econômica não se faz notar apenas na indústria do entretenimento. Ela está igualmente presente nas redações dos jornais. Inúmeras vezes uma notícia precisa ser “enxugada”, reduzida, amputada para que sobre espaço para as propagandas comerciais. O jornalista tenta furar esse bloqueio, mas o próprio jornal que lhe dá o emprego é conivente com esse sistema capitalista e não há interesse algum em alterar o panorama. Não podemos nos

esquecer de que notícias que também não interessam aos grandes anunciantes, por serem contrárias aos seus propósitos e objetivos, são regularmente eliminadas sem piedade.

Diante da evidência dos fatos, somos obrigados a admitir que as verbas, vindas de fontes públicas ou privadas, acabam por exercer uma posição de comando na maioria das redações. Se o autor da notícia manifestar seu desconforto por ter a sua matéria cortada, certamente será ele o próximo a ser posto de lado, para evitar qualquer tipo de obstáculo no trânsito comercial. *Sumiço e cortes de textos são freqüentes quando os envolvidos são poderosos.* É o que corre, à boca pequena, entre aqueles que desejam ver estampadas nas páginas dos jornais nada mais do que a verdade, que deve ser levada ao conhecimento do público leitor.

VI. Conclusão

A censura econômica é tão assustadora que nos dias de hoje há quem sinta saudades dos tempos da censura militar. Pelo menos, nessa época, tínhamos uma noção clara de quem era o inimigo e de que forma poderíamos combatê-lo.

Se as coisas continuarem seguindo por este caminho, não teremos nada a estranhar se chegar o dia em que o produto finalizado da indústria cultural deixar de existir, para a satisfação dos sábios economistas, que defendem a qualquer custo que a economia é uma ciência dotada da mais profunda exatidão.

Nós que fazemos arte e nos ocupamos de levar em frente o carro de Dioniso, sabemos que isso não é verdade e, heroicamente, como nos anos de chumbo do governo militar, continuaremos lutando para que prevaleça, acima de qualquer interesse e de qualquer ordem, a liberdade de expressão.

Bibliografia

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci – *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2002.

COSTA, Maria Cristina Castilho – *Censura em cena*. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2006.

GARCIA, Silvana – *Odisséia do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MAGALDI, Sábato – *Panorama do Teatro Brasileiro*. 3.^a ed. São Paulo: Global, 1988.

PRADO, Décio de Almeida – *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Hypatia's Last Lesson

A one-act play

Armando Nascimento Rosa

Translated by Alex Ladd

Hypatia's last lesson: recapturing her story through dramatic imagination

Hypatia's Last Lesson dramatizes the circumstances surrounding the barbaric murder of Hypatia (370-415 AD), the pagan philosopher, astronomer, mathematician, teacher, and only woman director of the Academy of Alexandria in antiquity. Historians typically point to the date of her death at the hands of religious fanatics, in 415, as the symbolic beginning of the Middle Ages (along with the closing of Plato's Academy in Athens at approximately the same time). Although mine is a free dramatic rendition of Hypatia's life, I also tried to be as faithful as possible to the historical facts, consulting the meager existing biographical sources¹ on this fascinating woman as well as

¹ An article by Nancy Nietupski, «Hypatia of Alexandria: Mathematician, Astronomer, and Philosopher» which appeared in the second volume of *Alexandria – The Journal of the Western Cosmological Tradition* (edited by David Fideler, Grand Rapids, Michigan: Phanes Press, 1993, p. 45-56), was very helpful to me, since Nietupski comments the several sources we have on Hypatia (beginning with the eight primary written sources), followed by the English translation of three of the most important of these sources, trans-

that of other historical figures of the time who inhabit my play or are mentioned in it, such as: Synesius of Cyrene, bishop and former student of Hypatia's (whose letters to her have survived); Governor Orestes; the patriarchs, Theophilus and Cyril of Alexandria; Pulcheria, the empress of Byzantium; and Paladas of Alexandria, the grammarian. This did not prevent me from inventing several characters, allowing me to dramatize historical information I deemed essential for a play of this type. A case in point is Demetria, Orestes' actress wife. Her confrontation with Hypatia helps bring to life the famous run-in Orestes had with Hypatia while he was her love struck disciple. It also helps dramatize reports that point to a link between Hypatia's murder and the opening of a theater in Alexandria by order of Orestes in his capacity as governor. Making Orestes a playwright who writes under the pseudonym Aristeus of Thebes is one of several whims I gave in to, in a tribute, of sorts, to Aristotle's notion that the realm of historical facts is what did happen (the particular) and that dramatic poetry is what may happen (the universal). Of course, it helps that in this case we know so little about what happened anyway. Hypatia's young students at the Academy are also fictitious and include Ebonius, a freed slave; Nazarius, a Jew; Kariotis, a spy who delivers Hypatia to Cyril's followers; and Stella, a recent arrival to the Academy and daughter of Synesius (contradicting the historical record that tells us that the Bishop of Pentapolis' two sons died in infancy). And although Synesius' demand that the church accept his marriage before becoming prelate is well documented, my profile of his wife, Lavinia, is solely the product of my imagination and addresses the lack of biographical data on her.

Hypatia's Last Lesson was first published in Portugal in 2004 as a full-length in three acts. In that version, the last hours of the philosopher's life make up the second act, which engages in a sort of theatrical dialogue with a present-day story of school violence. From that full-length came this one-act play about Hypatia, fulfilling an idea I first had a few years ago, which now has become reality thanks to the encouragement of Susan Rowland, responsible for the very first staged reading of this work (based on the English

lated by Jeremiah Reedy: "The Life of Hypatia", from The Sudda, "The Life of Hypatia", by Socrates Scholasticus, and "The Life of Hypatia", by John, Bishop of Nikiu (p. 57-64).

translation of Alex Ladd), in Ithaca (New York State, USA) at Cornell University (Robert Purcell Community Center, Lecture Hall, 11/08/2010)². This then is a new play that isn't entirely new, since I have also added a prologue and an epilogue that help this shorter variant stand on its own, separate from its longer predecessor.

In between the first version of my play in 2002 and the present, I had the opportunity to read Maria Dzielska's *Hypatia of Alexandria* (in the Portuguese edition, 2009), which argues, among other things, that it is a misreading of the historical record to maintain that Hypatia would have been 45 years old at the time of her death. The Polish scholar proposes – for the first time – that Hypatia would have been far older and would have already celebrated her 60th birthday in 415 A.D, the year Hypatia was murdered. Although Dzielska's thesis revising the year of Hypatia's birth (which she moves back to 355 AD) seems plausible, I decided to keep to the original narrative surrounding Hypatia. So my tale follows the traditional interpretation of the historical data, which places her death in the flower of her fortieth year, a choice also made by Spanish filmmaker Alejandro Amenábar in his film *Agora* (2009), the first and remarkable foray of Hypatia into cinema, where she is played by British-born actress Rachel Weisz.

My starting point for writing this play was the poem that ends it and that actually pre-dates the rest of the text. In this poem we are given to understand that the mathematician Theon – Hypatia's father – was still alive when his daughter's life was cruelly taken from her, which would be historically inaccurate and is contradicted by the play itself. In fact, Demetria, in a scene with Orestes, refers to Theon in the past tense, leading us to understand that he was already dead at the time. Lucinda explicitly makes reference to the existence of differing versions of Hypatia's death in the play and in the poem. Lucinda – an *anima*-like being – is a teenage mask I created for myself as the author, giving me the creative freedom and distance I needed in order to

² The staged reading of *Hypatia's last lesson*, under the direction of Susan Rowland, was presented at Cornell University as part of the program of "On the Edge: Psyche in Ethics, the Arts and Nature!: A Conference of Research in Jung and Analytical Psychology (10th-14th August 2010), held jointly by The Jungian Society for Scholarly Studies and the International Association for Jungian Studies.

avoid writing a play informed merely by the historical evidence. Lucinda's decision at the end of the play allowed me to maintain these divergent versions of Hypatia's fate, underscoring symbolically how little we know for sure about this woman philosopher. It was this uncertainty that triggered in me the desire to resort to dramatic imagination to reinvent Hypatia as a character in a play, one that seeks to communicate with us by way of emotion and ideas, by theatrical playfulness and by intuition, maker of symbols.

Ithaca, 11th August 2010

Armando Nascimento Rosa

«Quelle âme avait chanté sur des lèvres plus belles,
et brûlé plus limpide en des yeux inspirés?

Le souffle de Platon et le corps d'Aphrodite
sont partis à jamais pour les beaux cieux d'Hellas!»

Leconte de Lisle, *Hypatie* (1847)

Characters

Lucinda – A young student, the author

Hypatia of Alexandria – A philosopher from Alexandria

Synesius of Cyrene – Bishop of Pentapolis, Hypatia's former student

Stella – Synesius and Lavinia's daughter (played by Lucinda)

Lavinia – Synesius' wife

Orestes – Governor of Alexandria

Demetria – An actress, Orestes' wife

Nazarius – Hypatia's student, Jewish

Kariotis – Hypatia's student, a spy working for Cyril

Ebonius – Hypatia's student, Nubian

Cyril – Patriarch of Alexandria

The hooded ones – followers of Cyril (all actors available for scenes in question)

Helen of Tyre - A character played by Demetria

Simon Magus – A character in Demetria's play

Pulcheria – Empress of the Eastern Empire

Two Guards – (extras mixed with the audience)

The play can be cast with a minimum of ten actors (four women and six men), with the same actress playing Lavinia and Pulcheria, and the same actor the roles of Cyril and the actor playing Simon Magus.

Prologue

LUCINDA (*Surrounded by books, notebooks and a laptop*): I was impressed when I heard her story. I'd researched her on the Internet and wanted to build a plot using historical characters. I ordered books by mail and fell asleep one day reading one of these [books], when the ghost of Hypatia visited me.

(*Enter Hypatia muttering quickly uttered words, incomprehensible*)

I don't know if I'm asleep or awake, but you still talk to me. You are a voice hidden in my eyes. When I discovered you existed I felt your shadow. You come to me and ask me what I want.

HYPATIA: Lucinda, I want you to write my story. Stories outlive the lips that utter them. Mine needs you so as not to slip into oblivion. What use is it if books mention me but remain closed on shelves, or if recordings of my story go unplayed? Theater, though is a living book for those willing to read it. My name is Hypatia, I teach in Alexandria, and die every time this play is performed. But I will be born anew in your words. (*Lucinda opens the laptop and types excitedly*) Write, Lucinda *write*. From this evening on, I inhabit your computer.

I will introduce you to the characters in my play. Behold, the actors arrive. (*Light up on all of the characters in the play*) The stage is a space where laughter and sadness are shared. (*Exeunt all except Synesius, Stella and Lavinia. Lucinda is dressed as Stella*)

Scene 1

Synesius of Cyrene, a man in his forties, appears and addresses the audience. His attire, a light toga, tells us he is a priest.

SYNESIUS: My name is Synesius, Synesius of Cyrene – it is customary among us to add the place of birth to one's name. I was born the same year as Hypatia, 470 AD. Although we were the same age, she was my teacher in

matters of the spirit. At 21, I left Cyrene and moved to Alexandria to study with this woman whose fame had spread throughout the Mediterranean. Astronomer and philosopher, scholar of heavenly bodies and of the soul's stars. Hypatia was the first woman to teach at – and to manage – the Academy of Alexandria, the famed institution built in the image of Plato's Academy in Athens. What I am today, what I know today, I owe to her. Her wise lessons awaken divine sparks that lie dormant in the skulls of the living. Students of all faiths are welcome in Hypatia's school provided they exhibit a natural desire to learn. Only in Alexandria, a city founded by the Macedonian hero to unite people and beliefs in peaceful coexistence, is such a school possible. At the time, I had already been seduced by the word of Christ. Hypatia admires the Messiah, but she is an adherent of Pythagoras' religion. For her, Jesus is one among the enlightened spirits that descended upon the Earth after Orpheus and Plato, Euclid and Plotinus. She does not want to elevate one above the other, only a pantheon where every one of them has an altar will satisfy her. It is for this reason the sectarians have accused her of never having renounced her pagan creed. They don't understand that more than tolerance, Hypatia represents love of diversity. There had not been a female voice like hers in philosophy since Socrates' teacher – Diotima – closed her eyes forever. Hypatia says, half-jokingly, that perhaps she is the reincarnation of Diotima. And who is to say she's not? *(a fit of coughing)*

She taught me how our spirits can be free. By the time I left Alexandria it was to embark on my own path. I am also a man of action, you see. I fought and was victorious in battle against the Vandals in Libya. Then in Pentapolis, the province where I was born, I accepted a position of power, not without reluctance. I was sent to Constantinople, and there I cut the taxes that weighed so heavily on my city. I grew even more in my countrymen's esteem. I fell in love with Lavinia, a young Egyptian and married her. We had three children, two boys and one girl. Sadly, our two boys died while still young. But our daughter survived. She is now a woman. We gave her the name of Stella. *(Stella appears and speaks to her father)*

STELLA: Father, you'll get tired from talking so much. Besides, you are boring these poor people with your memories. Not to mention what it will do to your bronchitis.

SYNESIUS: Let me go on, child. I can tell from their eyes that at least some of them are following closely what I say. *(he resumes his monolog)* One day, the patriarch Theophilus, on a visit to Cyrene, was taken with my oratory skills, and decided to make me Bishop of Pentapolis. I had trouble seeing myself as a robe wearing servant. I reflected for months whether or not to accept. I ended up saying yes, but I set certain conditions: I would not give up my belief in the preexistence of the human soul and the eternity of the universe. And they should not dare to try to make me believe in that nonsense of the resurrection of the body on Judgment Day. The body is but a robe that we shed when the frayed fabric is no longer enough to entangle the spirit within. *(another fit of coughing)* The Church would have to accept me *as I was* if they wanted me in their ranks. *(Lavinia appears, bringing him his miter, which he puts on his head. Both walk, hand in hand, downstage)* And above all, I would never renounce my marriage to Lavinia. Conjugal love in no way diminishes my qualities as a shepherd of souls. Only then did Theophilus baptize me in the cathedral and make me bishop as my wife and Stella looked on proudly.

LAVINIA: It was an unforgettable ceremony. And the great Hypatia sent an inspired letter to Synesius, congratulating him on his courage, our courage, in confronting the prejudice of the emotionally retarded. *(Synesius cough and sits on the edge of a bed, the one that will be his deathbed)* But our enemies plotted so hard against us that I lost two sons when they were still little, and now it is Synesius who dies, day-by-day. My warrior bishop is forty-three, I'm thirty-eight, and I'll be a widow soon. Asthma eats away at his lung and will steal him from me. And my daughter, all that I have left, wants to go away and leave me alone in this sad old house.

STELLA: There you go again mother, with your fretting. It is not as if I were going to Finisterra. Alexandria is not that far.

SYNESIUS: Let the kid go. She's at an age where she should begin tend to her spirit. I die happy knowing she will study at Hypatia's Academy, as I once did.

LAVINIA: But you were a man, you could fend for yourself. She will be a fatherless child in Byzantium's second largest city.

SYNESIUS: Stella will get a letter of recommendation written by my hand. Hypatia will take her in as if she were her own daughter.

LAVINIA: But the trip, my God, the trip! The roads are so dangerous, with thieves lurking at every crossroad. Ever since they split the empire in two, there is no safety anymore. Barbarians threaten everywhere. (*Synesius coughs again*) It's not enough that I lose a husband to this damned disease. Now I am going to lose my only child. Oh! The ancestral gods I renounced in order to marry you are taking their revenge on me. (*She hides her face as she cries*)

SYNESIUS: Don't be so dramatic, Lavinia, this is not a Greek tragedy staged in Egypt. The barbarians are at Rome's gates, but Constantinople will endure for centuries to come.

STELLA: Oh mother, please don't go on like this, or I'll end up not knowing what to do. I'll travel with a caravan of pilgrims returning from the Holy Land. They'll pass through Alexandria. I'll be safe. (*Synesius lies down, motionless, and Lavinia covers him with a black cloth, mourning in silence. Stella addresses the audience*) But I did not go just then. I waited two more years. My good father died and my mother needed me, and I her. Only now do I know how much I needed her, because she too left me. It is as if my father and brothers had waded to her in her dreams to join them. Lavinia died from food poisoning after eating a mushroom stew. She prepared a different dish for me that day.

LAVINIA: (*she looks out at the audience while eating from a clay bowl*) Stella wanted to go to Alexandria to study, but she didn't, because of her

mother. She was afraid to leave me with my sorrows. These dried mushrooms I bought from a Phoenician will free her from the burden I've become to her. Besides, ever since Synesius died, I'm no longer alive. I go to him. I am sure he and my boys need me. The bite of an asp killed Cleopatra, but I'm more plebeian. The poison of imported mushrooms is enough for me.

(Lavinia writhes in agony and succumbs. Stella mutters a prayer beside her in silence. Then she resumes her monolog)

STELLA: I bade my dead mother a last farewell, and left for Alexandria with a group of merchants. I dressed as a man so as to go unnoticed. When I reached the city, Hypatia was waiting for me in the square. A soldier relative of mine had delivered my letter to her beforehand telling her of my arrival.

(Enter Hypatia)

Scene 2

HYPATIA: Welcome, dear Stella. I see Synesius' glow in your eyes. He was a great friend whom fate took away too early. Your father was a great soul.

STELLA: I know, and I am proud of that. But it was with you that he learned to think. I hope you will illuminate my path with your teachings too. Nobody knows the Greek masters – who brought so much glory to philosophy – like Hypatia.

HYPATIA: Who brought us all so much glory, you're right. But they no longer do. I do not want to mislead you, Stella. Philosophy is now a beautiful woman who everyone thinks they know but who is dead inside. She goes by the same name as always but now she applies plenty of makeup to hide her age. She's but a mummy now. She plays dead so as not to be killed. You came to me to learn the art of invoking the dead. Beware that they do not accuse you of being a witch because of me. We live in a strange time of ignorance and fanaticism. All that remains of Greece now is a vague love of myths, and of Rome the fresh smell of gladiators' blood. Christ announced a different

God but soon his heirs marred what he said with ridiculous dogma. You know, Stella, I sometimes think my mission is futile. Few humans can evolve in this dark world.

STELLA: Please don't talk like this. Hypatia is a living star that radiates light on the young. My father died, and then my mother, but I have not lost my love for life. Love of learning is my last refuge. I believe in the future, otherwise I would not have come to you. I've dreamed day and night of the day I'd finally join your school. (*exhilarated*) I'm in Alexandria, with you... It all still seems so unreal.

HYPATIA: Your enthusiasm is contagious. Maybe I exaggerate. As we age we have the illusion the world will die with us. (*she looks up at the sky, ironic*) Look, it's all Saturn's fault. Its path has crossed Mars', which always makes me grouchy. (*Both laugh*) Come on, I'll show you where I live. You will be my guest, the daughter, or sister, I never had.

Scene 3

Demetria, sitting in front of a mirror, putting the finishing touches on her makeup.

DEMETRIA: (*combing her hair*) Orestes, bring me the diadem from the ivory safe! (*Louder*) Orestes, did you hear me? Watch out, I'm an actress – when I scream, I'm capable of shattering glass. (*Enter Orestes awkwardly, crown in hand*)

ORESTES: Where have all of the servants in this palace gone? Why do I have to do the work of the eunuchs and maids! (*hands her the crown*)

DEMETRIA: Thank you my dear, you're a darling, (*she pats his groin*) But there's nothing of the eunuch in you. I sent my maid to buy face powder and the servants are busy with the feast. I need you here next to me. I'm so insecure, Orestes. I don't know how the public will react to my performance.

ORESTES: Come on, Demetria, they'll give you a rousing ovation. You're my wife, after all. The guests at a premiere can't afford to displease the governor, can they?

DEMETRIA: Oh, how nice of you. Any applause will be the result of your power and not my talent. (*Annoyed*) You might as well say what you really think: That I am a failed artist.

ORESTES: If you were a failure I would not have made you my wife. (*caressing her*) After all, it was your art that encouraged me to reopen the city's largest theater, closed for twenty years since Theodosius issued his order. You know very well that today I will face down my enemies, the enemies of your art – a nasty crowd of religious fanatics who spit on everything that is noble and alive. The Church has become the most dangerous of sects since Cyril was made a bishop. It is Christ's church in name only. They burn pagan altars, desecrate synagogues, cast the vilest slander on anyone who does not submit to their tenets. The reopening of the theater will not just be another mundane act by the governor. I see it as a political gesture of the first order. What has made Alexandria a city like no other is tolerance for thoughts and beliefs; it is a place where different worlds can come together. Theater will help us relearn what the city has forgotten.

DEMETRIA: What you say might be true. But rather than reassure me, you only make me more nervous. I know so little about politics. The only politics I know is how to play my part well, how to thrill the audience so they can put themselves in the place of the characters, to suffer and laugh with them.

ORESTES: And that's all I ask of you today, dear Demetria. The more sublime your art, the more successful my plans. People sometimes don't know what they most need. There are three drugs in life that we should become addicted to: theater, love and intelligence. That's why I'm addicted to you. (*they embrace*)

DEMETRIA: But that's not what you learned in Hypatia's school. It seems to me the only drug Hypatia is addicted to is intelligence. For her, theater is good only insofar as it agrees with her philosophy.

ORESTES: You're being unfair. I learned a lot from Hypatia, and what she most taught me is the importance of thinking for oneself.

DEMETRIA: (*contemptuous*) Think, think, think... This woman is a brain with ovaries. She's a theorem put forth by her father, the mathematician. Hypatia reminds me of the story of Athena, the goddess without a mother, born fully-formed from her father's skull. For her, the body is only a way station for her spirit.

ORESTES: You never could hide the jealousy you feel for her.

DEMETRIA: You loved her so much, and in a way you can never love me. (*She grabs Orestes possessively*) For me love can only be felt in the flesh. And this woman always confuses me because she professes a pure love, which is reserved only for the angels. If she were ugly or crippled, that would be one thing. But no. Hypatia is gorgeous, and she struts her virginity before to her adoring followers. She is not of this world, Orestes. (*they separate*)

ORESTES: None of us is entirely of this world, Demetria, and she knows this better than anyone. Hypatia is a perpetual outsider. That is why they hate her so.

DEMETRIA: I don't hate her. I'm just annoyed by how she carries herself.

ORESTES: I wasn't referring to you, but the fanatics who slander her. By the way, she greatly admires the theater, even if you don't believe it. I remember the fascination with which she spoke of Sophocles in class. And she made us all laugh when she told us that Plato only wrote dialogues because he was a failed playwright. I bet Hypatia will be there tonight, at your show, sitting unnoticed in a corner seat.

Scene 4

On stage, Hypatia and Stella, who marvels at what she sees. Two students, Nazarius and Kariotis, roam about talking, while another, Ebonius, consults a papyrus.

HYPATIA: This is the famous Academy you've dreamed of for so long. It is named the Museum because it is dedicated to all of the muses.

STELLA: It's breathtaking! Is it connected to the library?

HYPATIA: Yes. We work in what remains of the old library. There we can engage the sages who lived before us in dialog. Even with all of the destruction it has suffered, none other in the world comes close to it. It is a maze I'm sure you'll love to get lost in.

STELLA: I always imagined it to be like Noah's Ark – A ship that saves us from a flood of ignorance, in a sea of forgetfulness.

HYPATIA: You have a poetic soul. But the ark today is in danger of sinking. If only I could be a Noah and keep all of this alive for centuries to come. But there are petty voices that want to submerge this treasure that belongs to all of us. They constantly threaten to burn it. Mark my words, I'll die in a fire in this temple, while reading one of Archimedes' scrolls. The mediocre can't tolerate that which isn't. Be careful Stella, always protect yourself against them! The mediocre are dangerous adversaries. *(Nazarius and Kariotis, disciples of Hypatia, approach talking)* Look, here come two of my students. I want to introduce you to Nazarius and Kariotis. *(to them)* Your new classmate, Stella, Synesius' daughter! *(they greet one another with a slight bow)*

NAZARIUS: Welcome to the Academy. Your father is one of the more illustrious names to have passed through these halls.

KARIOTIS: (*slightly disdainful*) Let's hope you can live up to his example.

STELLA: I'll do everything in my power.

KARIOTIS: Did you live in the same city where your father was bishop?

STELLA: Yes, until I chose the road to Alexandria.

KARIOTIS: And you've never been enrolled in school before?

STELLA: No, never. The lyceum in Pentapolis forbids women students. But I didn't miss much. I had private lessons with the best local teacher, my father.

HYPATIA: Kariotis, are you going to tell me the reason for this interrogation! Should I put you in charge of admissions now? Is that it? What kind of a way is this to welcome your new classmate? You'd never guess you were a student here.

KARIOTIS: I'm sorry, professor.

HYPATIA: It's Stella you should apologize to, not me.

STELLA: Never mind. I'm a bishop's daughter. I'm used to rejection.

NAZARIUS: Kariotis meant no harm. He's not a bad fellow, but sometimes he can be a little inappropriate.

HYPATIA: And *you*, always defending him. It does him no good at all. Each one of us must face our prejudices. Otherwise we will never acquire true knowledge. (*Ebonius, the Nubian student, approaches*)

EBONIUS: What lesson am I missing here, right in the middle of the courtyard, professor? And in the company of such a beautiful young woman... I hope it is not a fleeting visit or, worse, an optical illusion.

HYPATIA: Ebonius is another classmate of yours, Stella. The Nubian has not taken Plato's lesson to heart. He's too attached to the body's wonders to access the soul's beauty.

EBONIUS: I shall get there yet, professor, but at my own pace. In the Symposium, the philosopher says that access to the spirit's intuition begins with the delights of the body's beauties. I confess I'm still at the beginning stages. But I'm making progress. Besides, if this young lady did not also have a beautiful soul, how could she be here at our Academy?

STELLA: Thanks for the compliment, classmate.

HYPATIA: Kariotis does not seem very convinced.

EBONIUS: (*mocking*) Oh, but Kariotis's standards of beauty are quite different from mine.

KARIOTIS: Good day. I did not come here to argue with freed slaves. Goodbye, professor. (*Exit*)

Scene 5

EBONIUS: I don't know what brought this guy here. He's worse than when he came six months ago. He's a reactionary.

NAZARIUS: You angered him, Ebonius. His loyalties are torn between our Academy and Cyril's Church, where he is an acolyte.

EBONIUS: Why must you always come to the rescue of your darling? You'll get hurt, mark my words! Kariotis is treacherous. You have no idea the things he says when you're not around. He thinks all Jews should have been expelled from the city long ago.

NAZARIUS: I never heard him say that, even after the attack on the synagogue.

EBONIUS: He's using you.

HYPATIA: It was a mistake for me to have admitted him. I thought his interest in philosophy was genuine and that his presence here could help ease the hostility of the Church against the knowledge taught at the Academy. But I was wrong. And now I try to ignore my worst premonitions.

STELLA: How so, professor? Can you share them with us?

HYPATIA: *(to Nazarius)* I wish I could trust him like you do, Nazarius, but your judgment is clouded. I suspect Kariotis is nothing but a spy working for Cyril, and that my teaching has absolutely no effect on him.

NAZARIUS: I don't want to believe that.

EBONIUS: Who knows the stories Kariotis makes up just to please his boss. Bishop Cyril is as perverse as he is eloquent. *(to Stella)* I know from personal experience, Stella. When I was a child, I was his slave, until Hypatia bought my freedom, that is.

STELLA: It must be terrible being a slave. My father said slavery is a moral leprosy forgotten by philosophers.

HYPATIA: And we will pay dearly for this blindness... *(fearful)* But please, don't tell anyone about my suspicions. It's enough that we're engaged in this silent war. Especially you, Nazarius, I ask of you that you please keep it a secret.

NAZARIUS: You can count on me, professor.

EBONIUS: Nazarius can't be trusted when he's anywhere near Kariotis. Passions trump reason.

NAZARIUS: You should know. You fall for every Nile beauty who shakes her bracelets near you.

HYPATIA: You two need to reign in your passions if you wish to devote yourselves seriously to philosophy. The mind must learn to control the flesh and prepare for when it no longer inhabits the body. Philosophy teaches us to die, because physical death sets free the immortal light that dwells within us.

STELLA: So says Plato in *Phaedo*.

EBONIUS: But it is no easy task.

HYPATIA: Growth is always painful. What's easy never takes us far. And now I must go. The governor asked me to prepare his horoscope for the coming months. He seems very restless. We're all restless.

NAZARIUS: Are you not going to today's theater reopening?

HYPATIA: You know what I think of the theater. It can be a noble motivating force for the spirit, or it can descend into pure frivolity. I do not know which play Demetria has chosen. But one thing is certain: It's bound to be a big role that will give her plenty of opportunities to shine. (*Laughter*)

EBONIUS: It is called *The Passion of Helen of Tyre*. The author is one Aristeus of Thebes, but it must be a pseudonym. I know who Helen of Troy is, but I confess I've never heard of Helen of Tyre till now.

HYPATIA: (*worried*) It can't be. Orestes gave in to his wife's whims. He has to cancel the show. This play will provoke the fury of the orthodox Christians. Cyril will think Orestes made a conscious decision to publicly attack his Church.

STELLA: But what's so dangerous about Helen of Tyre?

HYPATIA: There's no time to explain now. I have to run to Orestes' palace. We must avoid another bloodbath in Alexandria.

NAZARIUS: It's not prudent to go alone. Can I go with you?

HYPATIA: If you wish, thank you. And you Ebonius, you can continue to show Stella the back rooms of the Academy.

EBONIUS: *(Smiling complicitly at Stella)* Nothing would give me more pleasure, professor. *(Each pair leaves the stage in opposite directions)*

Scene 6

Cyril, a miter on his head, scribbles at a podium. Enter Kariotis.

CYRIL: You're late today, my child. I thought perhaps you'd been converted by that pagan mermaid.

KARIOTIS: You should never doubt my loyalty to you, Cyril. I stayed late at the Academy because Hypatia introduced me to a new student, Bishop Synesius' daughter.

CYRIL: That fornicator bishop begat a daughter who pretends to be as smart as a man. And she left the sinful home of her father to come learn from a heretic woman preacher of the mistakes of the ancients, who never knew the word of Christ. Oh God, give me strength to fight your enemies! *(worried)* You, Almighty, who gave courage to the early Christians who were persecuted and slain in the arenas of Rome, give me a sword with which to crush the wickedness in this world. You wanted the Empire to convert to your faith, and now your Church holds absolute power. Neither Jews nor pagans will thrive in this sinful city. History will remember the righteous hand of Cyril. We must crush the serpent.

KARIOTIS: It won't be as easy as burning the temple of Serapis and demolishing its stone idols. The Academy is a venerable institution, and Hypatia is an adviser to the governor, who represents imperial power in Alexandria.

CYRIL: The kingdom of God is more powerful, and God is on our side. Today very grave things will happen. Orestes wants to provoke me with the opening of the theater, no doubt incited by Hypatia.

KARIOTIS: What does the theater have to do with our church?

CYRIL: Theatre is not just lewd fun, it is a pagan cult to Dionysus. By putting that whore he took as his wife on stage, Orestes wants to rub his obscene faith in my face. I cannot allow these bacchanalian rites to compete with my Eucharist. Just yesterday I passed by the Museum, and the riffraff were gathering at the door. It was Hypatia, come to speak to the masses. More people came to see her than came to hear me say Mass on Sunday. She must think herself a special envoy from Olympus. Hypocrite! I find it very hard to believe she's a virgin. Unless, of course, she is referring to her astrological sign. She is, after all, so fond of preparing her charts.

KARIOTIS: But Cyril, Hypatia can't be blamed for Orestes' decision. Like all the Platonists she takes a very stern view of the theater.

CYRIL: Don't be naive, dear Kariotis. (*Strokes his hair and caresses his face*) I understand you wish to defend her. After all, you are her student. I understand your hot young blood is not indifferent to this shrew's seductive powers. But learn from me, I have lived more than you. Devious are the ways of guilt. A man can be punished for transgressions he did not commit. What matters is that justice be done. The alliance between Hypatia and Orestes will be the downfall of this ambitious woman.

KARIOTIS: (*defiant, rejecting Cyril's caresses*) And this spirit of revenge of yours, Cyril, is it appropriate to a good Christian? Jesus turned the other cheek. It didn't occur to him to crush others.

CYRIL: I forgive your insolence. My love for you prevents me from censuring you. It is clear that Christ turned the other cheek and humbled himself so as to bring praise to his ministry. But his destiny was the cross and martyrdom because he was the Son of God. We are just His humble servants. We cannot adopt his conduct in full. The fate of the Church of Christ is not to see itself crucified on Mount Calvary. We must assure that it endures through the centuries, even if for this it is necessary, at times, to forget the example of its founder.

Scene 7

Orestes sits reading a papyrus, the script of the play. Hypatia is visibly anxious. Nazarius is slightly detached, but showing signs of listening to the conversation.

HYPATIA: Orestes, I hope you've reflected on the madness of your order.

ORESTES: What's the matter Hypatia? You seem flushed! You'd think you were being chased by a mob. The show hasn't even begun yet. Demetria is in the dressing room putting on her makeup, and I decided to sit a little while here on stage before the show.

HYPATIA: I was just at your home. They told me you were already at the theater. Orestes, listen! You should not have chosen a play with such a controversial subject. Cyril is looking for any excuse to incite the mobs.

ORESTES: Whatever I do will always be an affront to Cyril. Just reopening the theater is more than enough reason for him to mobilize his gangs. Even if Demetria were to enact the Passion of Christ and play Mary Magdalene, Cyr-

il would object that we were mocking the gospels. To avoid confrontations, I've increased the number of soldiers at the theater.

HYPATIA: But Orestes, was it really necessary to choose the story of Simon The Magician for this premiere? All Gnostics are damned in the eyes of the Church, because they've never bowed to Rome's dogmas. These rebels took it upon themselves to invent a wide variety of myths. And you had to find the most scandalous of all. Simon The Magician, who claims to be an envoy from Heaven, and discovers the world's soul embodied in a young prostitute from the docks of Tyre. Both will wander through the Roman provinces preaching free love and universal harmony fifteen years after the death of Christ. You can't find a greater blasphemy to enrage Cyril.

ORESTES: You needn't recite the plot. After all, it was you who told me the story in class one day. I only decided to make it into a play.

HYPATIA: Ah! So it's you who hides behind the name of Aristeus of Thebes, who no one has ever heard of before.

ORESTES: (*proud*) A governor is entitled to write plays, even more so if he is married to a talented actress. (*changing the subject*) Did you bring the horoscope I asked you for? I want to consult it before I enact my new policies.

HYPATIA: Astrology is not the answer to everything, Orestes. I had so much on my mind that I forgot to bring it. But if you are so anxious to see it, I can have it brought. (*loudly*) Nazarius!

NAZARIUS: (*he is close by*) Yes, professor.

HYPATIA: Do me a favor. In rushing to come here, I left the governor's horoscope in my office. Can you bring it to us before the curtain goes up?

NAZARIUS: Of course, teacher. (*exit*)

ORESTES: To have a disciple like him must be of great comfort to the soul. I miss the time when I was one of them.

HYPATIA: *(neither of them notice Demetria, who listens from the wings)* Orestes, you have always listened to my advice. I ask that you cancel this performance. Put aside your pride at having written this play. Convince Demetria to cancel. Explain to her the risks we all run. Cyril's Church is the official religion of the Empire. We, the pagans, as they call us, are a minority and we're fast losing influence. The Empress in Constantinople is an obsessive churchgoer who spends her days in confession. Your job is not safe, friend. One night on stage can cost you your career. Go tell Demetria to take her makeup off, before she cries tears of disappointment. Better she cry now than all of us later. *(Demetria makes her presence known and approaches)*

DEMETRIA: *(wounded)* The Great Hypatia is jealous! I am getting ready to bring my character to life, and meanwhile madam professor here is on stage plotting with my husband. Philosophers have always been jealous of actors. You want to rob me of my moment of glory but I am the actress here, not you. There are so many pulpits where you can shine as an orator, why the hell must you deny me mine? It's clear you have no clue what the theater is. You may be very versed in Plotinus' ideas and Ptolemy's constellations, but you know nothing of the theater. You arrive here, and with a snap of the finger you want to cancel the show. Hypatia gives orders and we all follow. But I won't cry alone. There is a huge team that works night and day to make an opening night a success. Theatre is a collective effort, it is not like you writing your books home in solitude. This stage that you see here, these musicians who've rehearsed for hours on end, my actor friends who've come all the way from Rome. How will I look when I tell them there is no play? *Why?* Because Dr. Hypatia, Alexandria's second lighthouse, has given us the red light!

ORESTES: Calm down, Demetria. I understand you are upset, but Hypatia is here to help.

DEMETRIA: (*sarcastic*) Very well, Orestes, after all it is your play. Let's shut it down at the request of the censor. But we mustn't rip-off the public. So, I propose a little skit that we can rehearse now because it's almost time to open the doors. You might be familiar with the story. It is a star-crossed love story, but it has nothing to do with religion. Feel free to chime in if I get anything wrong. (*professorial, to the audience*) Ten years ago, governor Orestes governed absolutely nothing; he was a mere student at the Academy, yearning for wisdom. Or better said, he yearned more for his teacher than the subject at hand. (*Hypatia moves to leave*)

HYPATIA: (*speaks to Orestes*) I refuse to be debased by your wife.

DEMETRIA: (*gesturing firmly for her to sit*) Please, I want you to stay. If you are a she-man as they say around town, then you'd have the guts to sit through scenes from your life. Have you forgotten the proverb by Palladas the Grammarian, who heaped so much praise on you? "A stage this life and a comedy, let grave things be, learn how to dance or live in misery." (*Hypatia listens, uncomfortably. Demetria resumes her skit. Hypatia gets up to leave but she continues to observe from a distance*)

The young Orestes is madly in love with his teacher. Pretty teachers always have this effect upon their students. Youth are easily distracted by the ardor of nature and forget to nurture their spirit. But Hypatia is an iron virgin, and she intends to give her pupil a lesson. One day, after class, he works up the courage to declare his love for her.

ORESTES: Demetria, stop with this silliness now!

DEMETRIA: I can't, I'm rehearsing today's skit. Moving right along then... Our Orestes opens his heart to his teacher, but he has no clue the answer she has in store for him in her panties. With one fell swoop, the great Hypatia puts her hand on her crotch (*Demetria accompanies her words by removing from her undergarments a cloth, red with blood.*) And she takes out a rag soaked with menstrual blood. Oh, what a disgusting sight! You see, female philosophers also have periods, just like all women do. It is then that Hypatia

teaches him the lesson, shoving the filthy rag under his nose (*Demetria displays the towel to Orestes, who turns his face, embarrassed*): 'Look closely at this cloth, boy! This is what you love in me. It's not a pretty sight!'... These were her words. The young Orestes ran away, mortified. The terrible shock could have left him impotent till his dying days. It's no wonder. Put yourselves in his place. He'd worked up the courage to declare his love for this wise woman and, just like that, she dangles before his nostrils the red proof of her childbearing years. And with so many days in the month, the poor boy had to open up to her just when she was at her bloodiest, as I am today. He mustn't have any luck at all.

ORESTES: Stop, Demetria! Haven't you had enough?

DEMETRIA: I'm almost finished. I just need to give the moral of the story, which is the best part. (*professorial*) Orestes abandoned this love for her as hopeless and ever since he's devoted himself passionately to his studies and to politics. But Hypatia's act, as cruel as it might have seemed, was not without rhyme or reason. No. She wanted to show Orestes that he loved in her the *lowest parts* of the human condition. To climb the ladder of knowledge it was necessary that he douse his sexual feelings and ignite the passions of the spirit. All philosophers have their allegories. Plato chose the cave. Hypatia preferred sanitary napkins. Who am I to criticize? ... (*Orestes claps slowly, ironically*)

ORESTES: Bravo, dear. You always were a genius at improvisation. Is this then what you propose we put up instead of my play?

DEMETRIA: That's right. Does it please you? At least no one can say it's not historically accurate.

HYPATIA. (*approaching again*) You opened a wound in our friendship that will never be healed. You have no right to make a mockery of me and my most sacred beliefs.

DEMETRIA: Now you know how I felt when I saw you conspiring against a play I've been preparing for months. You also have no right to deprive me of what is most sacred to me: My art, my theater... Now we're even, Hypatia.

HYPATIA: I've failed in my mission. Don't expect me to stay and watch the story of Helen and Simon Magus. I just hope that what I fear doesn't come to pass. Goodbye and Heaven help us. (*more to herself than to them*) I am going to look for Nazarius. I'm surprised he's taken this long. He could have gone and come back by now.

Scene 8

At a reflecting pool, Nazarius crosses path with Kariotis.

Kariotis: (*he grabs Nazarius and strokes his torso*) Why the hurry, Nazarius? You go out on the town and don't even invite me?

NAZARIUS: If I had, you know I would, Kariotis. You know I've had my eyes on you. But let go of me. I'm late. I have to deliver this to Hypatia.

KARIOTIS: What piece of paper is this that's more important than me?

NAZARIUS: I can't show you, it's a letter to Orestes.

KARIOTIS: You've been promoted to governor's messenger boy. What a big man! (*he grabs his arm and twists it to force him to drop the letter*) But first you'll give me this letter, little Nazarius. You see, I've been appointed mail inspector. Homeland security, you understand.

NAZARIUS: Let go of me Kariotis, you're hurting me. You're going to break my arm. (*the pain forces him to drop the letter*) You barbarian!

KARIOTIS: And that's why you like me. Barbarians are hot.

NAZARIUS: That's a confidential document. Don't even think of opening it!

KARIOTIS: (*he removes the seal and opens it.*) No thinking involved, really. There, it's open. Well, well, another of Hypatia's horoscopes for His Honor the governor.

NAZARIUS: (*nervously*) What now?

KARIOTIS: Nothing. Just stay there quietly and don't do anything foolish. (*reading*) Our dear Orestes has many adverse alignments of stars on the horizon. The heavens are not on his side. Look what a shame. Precisely today when his wife is getting ready to go out on stage in her birthday suit.

NAZARIUS: Why are you so stupid, Kariotis? Hasn't the Academy taught you anything?

KARIOTIS: But I'm serious. Isn't acting Demetria's gift to the world. At least that's what those who saw her on stage before she married Orestes say. It's a pity the play she chose, though. Bishop Cyril is not in the least happy.

NAZARIUS: That play will never be performed.

KARIOTIS: How can you say such a thing?

NAZARIUS: Hypatia advised Orestes to give up his plan, so as not to provoke Cyril.

KARIOTIS: Hypatia, defender of Cyril! You expect me to believe that? (*grabs him and plays with his hair*) You spend too many hours thinking in that damn library and it's not good for your pretty little head. (*he kisses him*) Why don't you think of me instead? It's much healthier than reading scrolls and chanting the Torah.

NAZARIUS: I'm going to tell you something, but you must promise absolute secrecy.

KARIOTIS: Of course. Have you been playing spy?

NAZARIUS: I overheard Hypatia's conversation with the governor. *The Passion of Helen of Tyre* was written by Orestes. Hypatia didn't even know. He learned of the story of Simon Magus when he was her student ten years ago. *(Cyril appears suddenly, as if emerging from the shadows)*

Scene 9

CYRIL: What an interesting story your friend has to tell! *(Kariotis and Nazarius abruptly separate, the astrological chart falls from Kariotis's hand into the reflecting pool. Cyril speaks to Kariotis)* I took the liberty of following you, Kariotis. In the heat of sin, many secrets are revealed. But now the time for penance has come. *(six sinister hooded figures appear; monastic costume, faces hidden by hoods and masks)*

KARIOTIS: *(terrified)* What do you want of me, Cyril? I seduced the Jew to get information about Hypatia. I work for you and our Church.

CYRIL: I know, you have nothing to fear, you've passed the test.

NAZARIUS: *(to Kariotis)* Disgusting traitor! *(he retreats and attempts to escape)*

CYRIL: Grab the lamb, Kariotis! *(Kariotis obeys and grabs Nazarius by the wrists)* And now our boy will tell us loudly and clearly: Who is the moral author of the piece that we must censor today? We must know the name to make an example of the heretic. We must cleanse Alexandria of this pagan plague that has descended upon us. Who is it, boy?

NAZARIUS: It's the governor.

CYRIL: No. I said the *moral* author. It is a female *moral author*, is it not? These brothers need to hear her name, so they can fulfill their mission.

NAZARIUS: No slander will come out of my mouth.

CYRIL: Refresh his memory, Kariotis!

KARIOTIS: (*nervous*) I don't want to hurt him!

CYRIL: So you prefer to suffer the punishment we reserve for sodomites?

KARIOTIS: No, never!

CYRIL: We're waiting.

KARIOTIS: Speak, Nazarius! Who taught Orestes the plot of this play? (*Kariotis plunges Nazarius's head into the reflecting pool*) Just the name! (*he repeats this several times, each time leaving Nazarius's head underwater longer. Kariotis becomes alarmed with his silence*) Say her name, you Jew shit! I don't want to have to kill you!

CYRIL: If you tell us the name I'll absolve you of your sins, which are many and serious. You should consider this torture as a baptism of sorts. We do not want you to die, my son. You're still young and can redeem yourself. Your faith is the sister of ours. You merely need to say the name of the guilty party!

NAZARIUS: (faintly, after Kariotis has pulled his head out of the water) Hypatia.

CYRIL: Louder, son! Two of our brothers are a bit deaf.

NAZARIUS: (*faintly, after Kariotis has pulled his head out of the water*)
Hypatia.

CYRIL: Everyone heard what this friend said. Our suspicions have been confirmed. Let us go to the theater. The show should be starting. (*Exit all, except Nazarius, who is left sobbing by the pool, and Kariotis. The two look eyes one last time, then Kariotis exits. Enter Stella and Ebonius, looking for Nazarius.*)

Scene 10

STELLA: What happened to you Nazarius, were you robbed?

EBONIUS: And why are you crying? Who did this to you?

NAZARIUS: I'm crying because I'm a coward. I'm no better than a worm. I want to die, Ebonius, to die. You were right. Kariotis is a new Judas.

EBONIUS: I imagined he was behind this.

STELLA: Hypatia was worried about you when she couldn't find you. She seems to be able to guess the future.

NAZARIUS: They want to kill Hypatia. We must stop them!

EBONIUS: Are you delirious? Who does?

NAZARIUS: Cyril's men.

Scene 11

Oriental music. The stage is lit with torches. Enter Demetria as Helen of Tyre, a concubine, doing a dance of veils. Sitting in the lotus position, is the

actor who plays Simon Magus, dressed in desert garb. The dialog begins when the music ends. Hooded men stand in the audience.

HELEN OF TYRE: I danced just like you asked me to.

SIMON MAGUS: Thank you, Helen. You dance to the rhythm of the planets. You're the woman I've been looking for in all of the ports of Africa and the Bosphorus.

HELEN: But you don't even know me. How could you be looking for me?

SIMON: Because we've met in previous lives. In your eyes I see the reflection of faces I've loved for many centuries, from the beginning of time.

HELEN: I really believe that. Often I dreamed a prophet who can fly comes searching for me and whisks me off to see the world, as if I were his guiding star. My roommate laughs at me. She says we all dream of a magic man who will save us, but as soon as he'd arrive we'd just betray him with our next customer. But we're very different. She forgets her dreams. But how did you know you'd find me in a brothel on the pier?

SIMON: Because I searched everywhere else. Was not Christ born in a lowly stable? When I saw you in this brothel I realized you didn't belong here. Your calling is higher than satisfying the lowly fantasies of the flesh. Helen, I am the magician of your dreams, capable of doing wonders. Of soaring through the air and landing as softly as a dove. Of ordering rocks to spout fresh water like a spring. Of talking with wild beasts and taming them with lullabies. Of reciting a poem and inspiring people to awaken their inner God. So call me Simon Magus. We go through life asleep. If you come with me, we can awaken anyone who will listen to us, in the villages, the towns and in the countryside.

HELEN: But I'm a sinner. What I can give you that the others can't?

SIMON: Listen, Helen, you are the soul of the world. You don't know yourself, but you have the power to inspire. You will be the female pope of my religion. I am the spirit of the world that seeks to shine, but alone I grow sad and my flame dies. That is why I need you, and you me. The two of us together, we are as strong as gods. Love can make us invincible.

HELEN: *(laughing in ironic amazement)* The soul of the world is a whore, and the spirit of the world a magician! I've never met anyone as crazy as you! But if it's the law of love that you will preach to the world... *(Simon signals 'yes' with a nod)* Then I'll be your wife and travel through the remotest roads of the earth with you. The soul and the spirit embrace each other in our bodies. Never before has this bed dreamed of a nuptial as sacred as this. *(they relish an amorous embrace. The hooded men burst through the audience, amid screams of protest and whistling)*

Hooded # 1: Put a stop to this filth!

Hooded # 2: They're making fun of our Messiah! They'll burn in the hell!

Hooded #3: This is an outrage! It seems like a gospel of Mary Magdalene.

Hooded #1: I bet a pagan witch wrote this trash. *(Orestes interrupts the play. he walks to the middle of the stage and tries to calm things down)*

ORESTES: Silence, gentlemen. We're in a theater. No one here is trying to offend anyone's beliefs. The actors are merely playing parts. Use common sense and appreciate that this is the language of art we're hearing.

HOODED 2: Death to all pagans! *(we hear insults followed by a projectile thrown by one of the hooded ones, which strikes Orestes in the head, causing him to fall. Demetria rushes anxiously to her husband. The hooded men run across the stage and grab torches)*

DEMETRIA: *(to the audience)* Guards, arrest the criminal! *(Orestes lifts his*

bloodied head and orders the arrest of the rioters. Two extras, in costume, immobilize Hooded man #2 and carry him off stage)

ORESTES: Whip that one who assaulted me until he spits out the names of all those responsible for this terrorist act!

Scene 12

Stella and Hypatia descend from a chariot. Two steps suggest the entrance to Hypatia's house.

HYPATIA: The show should just about be over now. I have the most awful premonitions.

STELLA: How do you think it went? Ebonius assured me he'd let us know if there were cause for alarm.

HYPATIA: I feel badly you didn't go with him because of me. Not that I like to stoke the fire of Eros among my students, but maybe you should have gone. But you only just arrived. Visit it when you can, it's the best theater in the city.

STELLA: We'll leave it for another day. After discovering poor Nazarius in that state, I have no desire to attend a theater premiere. Shall we go inside, professor?

HYPATIA: *(Looking up at the sky)* Let's stay out here a little longer. It's a warm March night, I know you must be tired from your trip... But I feel goose-bumps all over, as if invisible beings wanted to communicate with me and I cannot decipher their language. How sad, Stella, to be deaf to the greater mysteries of the universe. *(like someone trying to hear something inaudible)*

STELLA: How strange that precisely you should say this, teacher. You who have deciphered like no one else the mysteries of philosophy and mathematics, astronomy and music! *(to the audience as if speaking to imaginary listeners)* Hypatia knows the secrets of Eleusis, so I am not amazed that she hears the voice of spirits. *(Turns to her)* Tell me which of them dictated this tune to you: *(hums)* «In picking, mum, the daffodils, I fell below...»

HYPATIA: How do you know this song? I was your age when I wrote it.

STELLA: My father learned it from you. He taught it to my mother, and she would sing me to sleep with it on moonlit nights. I've memorized the lyrics.

HYPATIA: I'd like to hear it in your voice. I'll get the flute. Maybe this is what the muses want of me. *(serious)* A farewell song.

STELLA: Why farewell? I just arrived today.

HYPATIA: *(cutting short the conversation)* Farewell, I say, before we go to bed. *(gets up to get the flute)* I forgot the flute on the bench in the garden. It could have been stolen.

STELLA: I used to hum this song to my mother. I feel her next to me every time I sing it. It's as if I were the kidnapped Persephone calling to her mother from the land of the dead.

(Hypatia sits on the step and begins playing the flute, both sing in duet)

STELLA:

In picking, mum, the daffodils,
I fell below.
Down here, mum, in these darker hills,
I miss you so,
The Lord of Death was my abductor,
His pomegranates, a raven's offer

Now I became to love this endless night
 My heart is stuck on to him with no fight

HYPATIA:

You've asked that life should give another choice
 And life in me won't live apart from you
 The desert land is crying in my voice
 For I no longer know how grain grow through

STELLA:

In picking, mum, the daffodils
 I soon forgot
 Within the night of life that thrills
 I died a lot
 I'm sacred by his love for me
 I slept but now my eyes can see
 Mother, I'm longing for your brilliant light
 My love for death is such a painful plight

HYPATIA:

Behold, in Spring you'll join your hands with me
 And leave your husband waiting there alone
 The soul of all the world, daughter, you'll be
 Beyond life and death you'll find your new home

STELLA: (*After finishing the song, alarmed*) Look. Here comes a throng of people. It looks like a mob. What are they doing on the streets at this hour?

HYPATIA: Listen Stella. If anything should happen to me, you can live in my house. I have no children. I only met you today, but it's as if we've always been friends. Being Synesius' daughter, it's as if you were my daughter too. I've put this in writing, so you'll have everything you need. Continue studying at the Academy if they don't close it. Anyway, whatever happens, never give up. The path of the spirit is long and bitter. But sweet and eternal

will be the fruits you reap. And remember, I'll be watching you from the beyond.

STELLA: (*anxious*) So then what Nazarius says is true? These people intend to kill you?

HYPATIA: Yes, Stella! And I prefer a cup of hemlock to this pack of beasts who make their way here. (*Looking at the sky*) My soul is now like Persephone who asks her mother, Demeter, to take her quickly from this hell.

STELLA: (*throws herself into the arms of Hypatia*) How horrible, Hypatia! To kill you who are the brightest object in the desert. My fate is to lose those I most love. First my father, then my brothers, then my mother, and now my teacher.

HYPATIA: Bear your burden with courage, sweet girl. The conflicts of the gods cause panic in mortals. I choose as my epitaph the question that Palladas, a friend who went before me, posed (*recites an epigram of Paladas of Alexandria*):

«Could it be we are really dead
and only seem to be alive,
Us Greeks, who've fallen from grace,
and imagined life to be a dream,
Or are we alive and was it life that died instead?»

Scene 13

Hooded men walk to the front, some carrying torches. Kariotis is among them.

Hooded # 1: It is very dark here. I can't tell who the witch is.

KARIOTIS: I'll find Hypatia for you. *(he walks towards the two)* Good night, professor *(he kisses her on the cheek)* Giving after-hour music lessons, are you?

HYPATIA: Aren't you ashamed of yourself? To come with a silver tongue after all of the evil you've done to Nazarius and all of us?

KARIOTIS: Evil never comes in ones, teacher. And there's nothing I can do about that.

HOODED #1: *(screaming)* Let's get her, brothers! The pagan snake will no longer plague Alexandria. *(two hooded men grab her arms violently)*

HOODED #2: *(he grabs Stella's arm)* And her student? Should we take her with us and give her one last lesson?

KARIOTIS: Let go of her. She just arrived today. They barely know each other. *(The hooded man obeys Kariotis. The enraged mob grabs Hypatia and lead her off stage. Stella is left alone with Kariotis)*

Scene 14

STELLA: *(tries to go after the mob, but Kariotis prevents her, blocking her way)* These monsters will kill her. Someone has to do something. Call the authorities... I can't believe you, a disciple of hers, delivered her into the hands of these assassins.

KARIOTIS: I saved your life. Don't go looking for reasons to put yourself in danger again. Nobody can stop the fury of the mob. Hypatia to them is a pagan devil who must be slaughtered. They'll tear her clothes off and parade

her around the square. But they won't be satisfied until they've scraped her flesh off with oyster shells and burned what's left of her on Mount Cinaron.

STELLA: So that's how they'll kill her... and you describe it like a cruel butcher. I wanted to come to Alexandria so badly but not to come face to face with sheer evil. I don't know why you spared my life. Never expect any gratitude from me! (*Kariotis begins to speak but Stella covers her ears with her hands*) Please don't defile her anymore with your words! Go to them. You are of their ilk. You and I have nothing in common except the fact that we are both standing on this same ground on this cursed night. (*Kariotis exits. Stella runs, confused, into the audience and there crosses paths with Cyril, disguised as an old beggar*)

Scene 15

CYRIL: Where are you off to, my child? Shouldn't you be in the safety of your home? (*Stella cannot keep from crying*) Don't cry for your teacher. I was hiding in the bushes. I saw the sad fate that befell her.

STELLA: We need to get help. They'll kill her!

CYRIL: Oh, my child, her heart has already stopped beating. There were so many of them and their anger was so great.

STELLA: Why such hatred? Hypatia is harmless. She's dedicated her life to science and teaching.

CYRIL: And what good did so much knowledge and science do her? She suffered a fate more shameful than that of adulterers and sorcerers. And she was betrayed by one of her own students. Do not take her to be a role model, my child. She practiced the sin of idolatry. It was the will of God that joined

these humble people in this act of popular justice. These people of faith have no idea what is taught at the Academy or what books lay in its shelves. They lead simple lives of hard work far removed from the ambition of the wise, whose studies never profited them. Hypatia for them is a heretic, a sinner not worthy of forgiveness, one who rejected our church's flock. It was her pride that provoked their wrath. Everything is all right, my child. God knows what he does. The good Christian does not need the magic of the stars, or philosophies that cast doubt on everything. And so what if this woman born of the wrong sex dies? And so what if the shelves of all of the libraries burn? All we need is the word of Our Lord in the Bible, a book worth more than all of the other books put together.

STELLA: What kind of beggar are you? Under the guise of poverty, lies a vile apostle of ignorance. Your God cannot be the father of Christ. A God of love and compassion does not incite his children to murder.

CYRIL: (*taunting*) You naughty girl, you've seen through my disguise! I thought my beggar's costume would let me mix with the masses. You see, I know a thing or two about theater. I am Bishop Cyril, patriarch of this city. My uncle Theophilus made your daddy bishop. It was a pleasure to meet you. Stop by the cathedral someday and open your heart to the true path! (*Exit Cyril. Stella is petrified; she opens her mouth as if to respond, but holds back*)

Scene 16

Orestes, with his head bandaged, and Demetria anxiously awaiting the arrival of Pulcheria, the empress-regent. In the background, an imperial chair.

DEMETRIA: Will she never get here? She called us urgently and then she's not here to welcome us.

ORESTES: Pulcheria is engaged in a war of nerves. It's her show of authority. She just wants me to feel the full brunt of her power.

DEMETRIA: A very tenuous power. Pulcheria is empress only as long as her brother's voice doesn't change. As soon as her kid brother has hair on his chest she'll go back to the nunnery once and for all.

ORESTES: Maybe not. They say little Theodosius is as weak as his father. Even when he reaches manhood, his sister will continue to direct the destinies of Byzantium. (*challenging Demetria*) Women like to control men's shadows, and men for their part don't even realize they are being manipulated. Grown men never stop sucking on the nipple of women who are but stand-ins for their mothers.

DEMETRIA: The reverse is even truer. Men feel they must always control women.

ORESTES: You're so stubborn! You are so theatrical. Hypatia would still be alive if you'd only followed her advice, and I would have been spared the embarrassment of being assaulted by a bunch of fanatics. Alexandria will slip between my fingers, you'll see. Pulcheria was only waiting for an excuse. And your spectacle yesterday gave her the excuse she was waiting for.

DEMETRIA: My spectacle, not, *ours!* Don't forget: The play was yours. And if what you say is true, if she gives you your walking papers, so what? A city that spits at the theater and incites the murder of noble spirits does not deserve your energy. If you persist, you'll end up like Hypatia, with your bones roasted in the public square.

ORESTES: You're right, Demetria. After all this, I just feel like going as far away as possible with you.

DEMETRIA: You see, and then you say I order you about, Orestes. I only read what's in your soul.

Scene 17

Enter Pulcheria, in imperial garb, dressed as a widow.

PULCHERIA: You were forced to wait a little because the morning novena was ending. I called you for two reasons. I'll start with the least important one. *(to Demetria)* Demetria knows I despise her predilection for the stage. I am a Christian and the theater was born with the false gods of Greece. It is a vice that must be excised from our customs. I was very displeased to learn she proceeded with that immoral show; it is unbecoming of a governor's wife ...

DEMETRIA: *(forcefully)* ... It barely started and right away that riffraff invaded the stage!

PULCHERIA: Do not interrupt me! It's a good thing they did. *(does the sign of the cross)* God asserts His will in this world through the poor of spirit.

DEMETRIA: Does Your Excellency then prohibit me from exercising my profession?

PULCHERIA: You won't need to, as you'll see... I now come to the second reason I've called you. Orestes, your conduct was irresponsible. You gave in to the vanity of this woman who pranced half-naked on the biggest stage in town. This then led you to arrest a good Christian, and to whip him to death in a dungeon.

ORESTES: But Oh great Pulcheria! This man struck me on the head and belonged to a sect of dangerous troublemakers. The same ones that took the life of the great Hypatia.

PULCHERIA: *(bored)* We're not talking about her case but yours, Orestes. You lost whatever authority you had over the people of Alexandria. I am obliged to remove you from office. But in honor of your past good service, I

intend to transfer you to the island of Cyprus to administer our copper holdings there.

ORESTES: (*bitter*) So then I'll be a foreman on a forgotten island. Well, my empress. I willingly accept your generosity. Perhaps actors, like Demetria, are treated better there. But I have one last request.

PULCHERIA: Go on!

ORESTES: I pray you do not permit this monstrous crime, which has forever tarnished the history of our city, go unpunished. What did Hypatia do to deserve the dreadful way in which she died?

PULCHERIA: I feel no sympathy for the pagan, but that does not prevent me from pitying her in this time of mourning. So, I sought the advice of a trusted advisor to guide my decision. He suggested we forget the blood spilled, and that we avoid the senseless spilling of even more blood. This woman was a lost soul. For sure God will lead her, in death, to the true light. Let not vengeance eat away at our hearts.

ORESTES: I ask for justice not revenge!

PULCHERIA: The greatest justice is that bestowed by God.

DEMETRIA: (*sarcastic*) I'd be curious, Your Excellency, to meet such a wise advisor.

PULCHERIA: (*Enter Cyril, with seraphic smile*) Here he is! You can kiss his hand and obtain his blessing before sailing for Cyprus. (*Cyril extends his hand*)

ORESTES: (*Sarcastic humility*) Oh no, my empress! We've been fighting the fire at the library. Our lips are chapped from the heat and smoke. They could taint the holy hands of Bishop Cyril.

Scene 18

Stella and Ebonius stand by a closed door. Behind the door is a fire, indicated by flashing lights and smoke.

STELLA: Nazarius, open the door! We know you're in there.

EBONIUS: Are you crazy? Open the door! Do you want to burn to death?

STELLA: He doesn't answer. Did he lose consciousness?

EBONIUS: (*pushes at the door without success*) This nut locked himself inside. (*finally succeeds in forcing the door open*)

STELLA: I can't see anything in the smoke! (*finding him*) Look, there he is on the ground!

EBONIUS: I'll get him.

STELLA: Be careful, Ebonius, the ceiling is about to fall. (*Ebonius disappears into the room while Stella stays behind and watches him. Ebonius then exits carrying the unconscious Nazarius. He lays him on the ground and both try to revive him. Stella wets his lips with a flask. Nazarius comes to*)

EBONIUS: Let's get out of here. This floor is about to give. (*They carry him downstage*)

NAZARIUS: (*very shaken*) Why did you wake me? I wanted to die in the company of my books.

EBONIUS: The third attack on the library this year. But this is the most serious of all.

STELLA: It's hard to believe anyone could do this. Libraries are forests of knowledge, but when we burn them they don't grow back.

EBONIUS: *(to Nazarius)* Why do you want to die? Don't you think there's been enough death already? Hypatia was not enough, now they want to kill the dead masters who live only in books. We can't let them win. We won't let this Academy close while we're still alive, and as long as there is a single manuscript left, we'll fight to keep it open.

NAZARIUS: These barbarians threw torches into the reading rooms.

STELLA: I came just in time to watch places I only dreamed of burn. Alexandria, I arrived too late.

NAZARIUS: And I've betrayed Hypatia. I don't deserve your friendship. I should have been left inside, black and charred.

EBONIUS: Oh! Then at least we'd have one more black student, though I rather like being the only one.

STELLA: Listen, Nazarius! You said what you did under torture. They were set on killing Hypatia no matter what. They went through that with you just to scare us all.

EBONIUS: It's urgent we save her work. They've burned the general reading section. But everything Hypatia has left us is still safe in her office.

NAZARIUS: *(With renewed spirit)* Thanks for giving me strength, friends. I feel like the phoenix rising from the ashes. Do you know what I'm going to do? Put out this fire so that it does not spread to the rest of the museum.

EBONIUS: You do well! We'll join you after we make sure her writings are safe.

(Stella and Ebonius exit and run into Kariotis carrying scrolls in a wheelbarrow. Stella and Ebonius surround him.)

Scene 19

STELLA: What are you doing here?

EBONIUS: Where do you think you're taking this?

KARIOTIS: To its final resting place: the bonfire.

STELLA: How could you ever have been Hypatia's student?

KARIOTIS: These writings are the enemies of my faith.

EBONIUS: You're not going to kill her a second time. These works are all we have left of her for future generations.

KARIOTIS: Her legacy will be her violent death. People love a bloody crime.

STELLA: Every one in your sect is jealous of Hypatia, even in her death. Your beloved Cyril couldn't stand the fact that she would get bigger turnouts at the forum than he would at his sermons from the pulpit. And you're that murderer's lackey who invokes God's name every chance you get.

KARIOTIS: Bitch! You just arrived yesterday and you've already cast your lot with this slave.

STELLA: You're the slave, the slave of the devil you're possessed by.

KARIOTIS: (obscene gestures) You're possessed, bitch, by your black lover for whose flesh you pine.

EBONIUS: Don't insult Stella in front of me (*Ebonius throws him to the ground and they fight. At one point, Kariotis pulls out a short dagger and takes Stella hostage, placing the blade on her neck*)

KARIOTIS (*to Ebonius*) If you touch those scrolls, she is a dead woman. (*Two hooded men appear and take the cart with the scrolls off stage. Kariotis releases Stella*)

Scene 20

Synesius, facing the audience, a living ghost.

SYNESIUS: (*looking at Stella, who is behind him, perfectly still*) No, daughter, I have not come to get you. The time has not yet come for you to travel to this side. But my grief is great. The Alexandria you found has little to do with the city I loved so much. I, the dead Synesius of Cyrene, am here to tell you that the enemies of Hypatia got what they wanted. Only two or three of her books are now known, because all the rest were lost in the flames. Even more appalling is the glory that's been bestowed on Cyril, who everyone knows was the brains behind the crime. But that did nothing to tarnish his image. The old fox was born the same year I was and lived until the ripe old age of seventy-four... Eventually, they canonized him. That's right! They made him a saint. Saint Cyril of Alexandria, celebrated by Catholics on February 9 and by the Orthodox on June 9. And in 1882, Pope Leo XIII proclaimed him a doctor of the Church. I am a theater ghost but I am not a liar. Consult an encyclopedia if you don't believe me. Goodbye my friends. And listen to some advice from a bald man who is long dead, who was made bishop, but who never remained silent in the face of lies: Never pray to Saint Cyril! (*he laughs and exits*)

Scene 21

All of the actors are on stage collecting the papers strewn about. They take turns reciting the poem, whose title is read aloud by the actress who played Stella: Hypatia's Last Lesson – a poem in seven stanzas. The reading is shared by the entire cast in a sort of staged reading. Hypatia's monologs should be read by the same actress who played her.

LUCINDA: I wrote a poem before writing this script – another fictitious version of her last day. At the time I still knew very little about Hypatia, and I still know so little. And we have so little left of hers to know her by. We must, by necessity, invent her truth.

A storm was rising in your soul
 Like the cloud of dark dust brewing in the distance
 The hot desert wind blew in your direction
 And though it knew not the intricacies of geometry
 it soon invaded the portal to your Academy
 Always fearless, you rushed to get a closer look
 at Zeus' wrath. You called out to your disciples
 And though your mind was more akin to Plato's
 You gave your final lesson in the style of Aristotle
 peripatetic as you wandered through windswept cloisters
 "It is the lot of humans not to know what fate awaits them!"
 You might have said looking at the attentive and grateful face
[of a student

Who reminded you of Synesius
 Like a Cassandra oblivious of her sudden auguries

Your lesson barely finished, a messenger approached
 With news to break your heart:
 Your father lay fallen on the stairs
 Of the library where he'd labored
 He cried for his daughter the philosopher,
 In delirious and babbling theorems,

Your father wished to see you before giving up the ghost,
Restless horses awaited at the doors of your temple of knowledge
with a chariot to take you to him
You did not think twice. You ran outside in distress
To give a hand of wisdom to your dying father
But it was a trap they'd set
to get you into their monstrous clutches
It was not your father's life that was at risk
But yours Hypatia
The angry mob attacked your chariot
like dreadful living puppets
And dragged you out into the night
They set your frightened horses free
And tied you to a loosened wheel
They brought sacks filled with stones
and oyster shells with which
to pelt you. And they called themselves, imagine,
disciples of Christ.
The demented mob snarled words they were taught to say
and showered you with those deadly objects
They called you pagan witch and
worshiper of Hermes, a false God.
They said you invoked the souls of the dead
Greek masters when you taught
That your classes were dens of debauchery
that you swung naked like a concubine
in the puerile arms of your students
that you preached our souls live many lives
and that you'd lived many as a man
That you were a disciple of vicious Sapho
and that you must be a hermaphrodite
because no woman could ever be so wise
That you mocked the angry God of Moses
and claimed he was a boogeyman to scare small children

Suddenly, you heard no more, your face an open wound
a female Christ without her crown of thorns

Before unconsciousness set in and wiped your senses blank

You still had time to wonder:

Why must I give up my body
with so much suffering and humiliation?

Is fortune so flighty in her ways
that my death need be so weighty?

No, Plato you were wrong!

If you had experienced yourself an agony as deep as this,
you would come to know that evil is not
merely the absence of good

Evil is its own being,
it has a face, empty and dark,

Evil exists, possesses an archetype,
Evil was written into the blueprint of Creation,
vomited by the minor god who created this universe
evil, evil...

They continued to kill you even in death

possessed by obscure demons

they tore to pieces your naked body, bloodthirsty Agave's,
and they paraded your tattered corpse like a hunting trophy

Your executioners claimed for Christ their ugly deed

But who could square such beastly act
with the Nazarene's painful legend of love?

Your last lesson Hypatia

Like Socrates', was your own death,

No hemlock this time, but simply blood,
the blood of your torn flesh,

soaked up by the sands,
the dust of Alexandria

From this infected globe your spirit was expelled
 You were too much for it, more light than it could stand
 The Heavens cried for you infuriated tears
 and assailed the streets with a violent storm.
 The rain soon washed away the traces of this crime
 From the streets where your bleeding body had been dragged
 Your remains sated the hunger of stray dogs

Your students, latter day Antigones,
 trod the wet city in fear
 But they found nothing to place in your grave
 Not even a bone stolen from the teeth of hounds
 Among the mourners there was one staring up into the night, hands
 [raised to heaven
 giving comfort to the helplessness of all:
 – Look, my friends, companions in this pain,
 Hypatia is now a living star
 A divine spark returning to her heavenly abode
 far beyond this world of death and illusion
 Nothing of her substance did she leave in the vile prison of this world
 Only the memories of her in us who loved her purely.

Epilogue

Lucinda again typing on her laptop, Hypatia observes near her.

LUCINDA: That's how the play ends: With a frightening poem. But I still want to know more about who you were, Hypatia. I recreated the last day you spent on earth twice with you, but what I really wanted was to hear a lesson of yours, to watch your thoughts in action. I never did get to know you...

HYPATIA: Don't worry, Lucinda. What we've created together is enough for me to be remembered by a few. Anyone who watches this play can imagine their own Hypatia. From now on there will be a ghost of mine out there who will make the loneliness of everyone in this room a little less heavier.

THE END

Hypatia's last lesson had its very first public performance in this English translation, by Alex Ladd, as a staged reading presented in Ithaca (New York State, USA) at Cornell University (Lecture Hall; Robert Purcell Community Center), on the 11th of August, 2010, during the First Joint Conference of the International Association for Jungian Studies (IAJS) with The Jungian Society for Scholarly Studies (JSSS): «On the Edge: Psyche in Ethics, the Arts and Nature - A Conference of Research in Jung and Analytical Psychology» (1—14/8/2010). Armando Nascimento Rosa took part in the session with an author's opening lecture and a post reading debate with the audience, thanks to the support from CIAC (Investigation Center of Arts and Communication) / FCT (Portuguese Foundation for Science and Technology).

Director – Susan Rowland

Cast

Lucinda – A young student, the author: **Gabrielle Milanich**

Hypatia of Alexandria – A philosopher from Alexandria: **Alex Fidyk**

Synesius of Cyrene - Bishop of Pentapolis, Hypatia's former student: **Alberto Lima**

Stella - Synesius and Lavinia's daughter (played by Lucinda): **Gabrielle Milanich**

Lavinia – Synesius' wife: **Evangeline Rand**

Orestes - Governor of Alexandria: **Joel Kroeker**

Demetria – An actress, Orestes' wife: **Rebecca Pottenger**

Nazarius - Hypatia's student, Jewish: **Jeff Levering**

Kariotis – Hypatia's student, a spy working for Cyril: **Robert Mitchell**

Ebonius– Hypatia's student, Nubian: **Dennis Pottenger**

Cyril - Patriarch of Alexandria: **Darrell Dobson**

The hooded ones - followers of Cyril (all actors available for scenes in question)

Helen of Tyre - A character played by Demetria: **Rebecca Pottenger**

Simon Magus – A character in Demetria's play: **Darrell Dobson**

Pulcheria - Empress of the Eastern Empire: **Evangeline Rand**

Two Guards - (extras mixed with the audience)

*Um vício e uma diversão lasciva no culto
a deuses pagãos: da censura no teatro*
Nuno Pinto Ribeiro

'Come unbutton here'
McKellan's King Lear as Dramatic Censorship of the Flesh
Kevin A. Quarmby

Drama and Censorship in Sir Thomas More
Régis Augustus Bars Close

'Unsuitable for theatrical presentation'
Mechanisms of censorship in the late Victorian and Edwardian London theatre
Rudolf Veiss

*Censura e autocensura em À Espera de Godot de Samuel Beckett
na tradução de António Nogueira Santos para o Teatro Popular*
Júlia Dias Ferreira

*Les intégristes et le théâtre (France, octobre-décembre 2011):
un conflit d'acceptabilité*
Jean-Pierre Cavaillé

De Molière à Diderot: comment prendre la censure à son propre jeu?
Olivier Bloch

Athalie mise au secret
Pedro Gonçalves Rodrigues

'Un jeu qui demeure une vérité'
Silêncios de Molière em Portugal
Cristina Marinho

Une folie du vaudeville face à la raison de la censure sous la Monarchie de Juillet
Olivier Bara

*Censura e obsolescência:
o caso em volta de A Emigrante, de Heiner Müller*
Miguel Ramalhe e Gomes

*Resposta a um programa arquitectónico sob a legislação do Estado Novo:
Os cineteatros*
José António Bandeirinha | Susana Constantino

Emancipação feminina e adultério no teatro simoneano
Luisa Monteiro

A ameaça de uma promessa
Carla de Araujo Riso

*Platéias vazias e atores calados:
Um relato sobre a ação da censura no teatro brasileiro durante
os anos do ciclo militar até à sua extinção (1964/1988)*
José Carlos dos Santos Andrade

Hypatia's Last Lesson
Armando Nascimento Rosa