

Da Página à Cena, da Cena à Página
Nuno Pinto Ribeiro

Do esplendor do Verbo à necessária queda.
J. M. Costa Macedo

Tiffany Stern, 'Repatching the Play'
Tiffany Stern

Du texte à la représentation : dire le vers au XVIII^e siècle.
Sabine Chaouche

L'action de la comédie-vaudeville en France
petites causes et grands effets
Violaine Heyraud

FÍGADOS DE TIGRE de Francisco Gomes de Amorim
um país chamado absurdo
Cristina Marinho

Sabina, Salomé no Algarve
Armando Nascimento Rosa

The author as an actor. Karl Kraus and the scene of writing
António Sousa Ribeiro

O SALTO DO TIGRE A CÉU ABERTO
Sobre Os Dias Levantados, de Manuel Gusmão
Miguel Ramalhe Gomes

Arquitectura e Artes Cénicas:
A Arquitectura como tradução da dramaturgia
João Mendes Ribeiro

Esfumando Fronteiras: As Performances de Jon Prichard
Maria Clara Paulino

Conversas com o silêncio
Jorge Palinhos

Dramaturgos e demiurgos – uma linha quase invisível
Renata Portas

La Princesse de Clèves après Manoel de Oliveira
Pedro Gonçalves Rodrigues

Os Autos de Camões e a Comédia de Shakespeare:
a Negociação do Espaço de Autonomia das Figuras Femininas
(Reflexões acerca da tipicidade de motivos e da recorrência de situações)
Nuno Pinto Ribeiro



U.PORTO



CLEPUL | Centro de Literaturas
e Culturas Lusófonas
e Europeias



Teatro do Mundo

Teatro do Mundo • da página à cena da cena à página

da página à cena
da cena à página

CETUP, 2012

Teatro do Mundo

da Página à Cena

da Cena à Página



U. PORTO



CLEPUL | Centro de Literaturas
e Culturas Lusófonas
e Europeias

COMISSÃO CIENTÍFICA:

Annabela Rita UL

Armando Nascimento Rosa ESTCL

Cristina Marinho UP

Fernando Cristovão UL

Jorge Croce Rivera UE

Nuno Pinto Ribeiro UP

Organizadores

Cristina Marinho

Nuno Pinto Ribeiro

Da Página à Cena, da Cena à Página

Nuno Pinto Ribeiro

Universidade do Porto/C. E. T. U. P.

Os textos aqui reunidos correspondem, no essencial, às comunicações oferecidas ao Sétimo Encontro Internacional promovido pelo Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto. Em Julho de 2011 se reeditou, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, o encontro de áreas científicas diversas acolhidas no terreno comum do teatro e do drama. Agradecimentos são devidos aos autores, tão gentis na sua participação e generosos na cedência dos seus textos para este volume de Teatro do Mundo, e ao público, sempre interessado e vivamente envolvido nas sessões. A ordenação dos ensaios não obedeceu a qualquer critério de natureza valorativa e a diversidade temática dá ao leitor a possibilidade de uma escolha pessoal no seu curso de leitura. Os estudos responsabilizam, claro, apenas quem os assina.

A sequência abre na conjugação daquela dicotomia instituída já nos primórdios da filosofia ocidental desenhada pela palavra escrita e pela voz, a primeira recortada no risco da fossilização e do registo dogmático do juízo, a segunda fundada no sopro fundador que revela e ilumina, e criticamente se interroga e refaz, assintoticamente perseguindo a verdade num diálogo fecundo e vivo e em permanente revisão. E se é verdade que a supremacia ontológica da voz se perdeu no triunfo e autoridade do discurso escrito, o mesmo que eternizou, afinal, as palavras aladas de Nestor ou Ulisses – ou as de Sócrates, pelos bons ofícios do seu mais famoso discípulo –, ao menos nele se registre a proposta de um diálogo inconclusivo, temperado no paradoxo de uma herança crítica lavrada, *tant bien que mal*, nas páginas da humana escritura mas sempre revisitada nos palcos do mundo em irreprimível evocação, em palavras que o vento não leva, dessa interrogação primordial de que nos fala **Costa Macedo**.

A proposta de **Tiffany Stern** examina, primordialmente no contexto isabelino e jacobiano, a natureza e a fortuna do texto dramático, e interpela a figura do autor: a integridade da peça claudica na vida autónoma das suas unidades discretas - as canções, as fórmulas ou passagens de

ressonância particular, os prólogos ou epílogos, ... -, desembaraçadamente incorporadas na acção dramática, e a descontinuidade deixa perceber-se nos impressivos sinais plasmados no recorte tipográfico ou nos processos de composição, ou ainda nos planos cúmplices de uma distribuição expedita dos papéis pelos actores, da opacidade com que o texto se oferece à revisão, ou ainda nos circuitos de uma figura tão problemática como o é a autoria colectiva, nas modalidades de cooperação dos criadores dramáticos e a frequente natureza evasiva da paternidade do texto. O que é, afinal, o texto? E como identificar a figura do autor? A isto se procura dar resposta na notação criteriosa da fonte e na especulação solidamente documentada no documento.

O olhar atento de **Sabine Cahouche** vem depois localizar os modos e sentidos de uma iconoclastia que reage à imposição canónica, por largo tempo consagrada, da representação de Racine, Corneille ou Molière: o século XVIII francês abre-se paulatinamente à complexidade na construção da personagem, transcende os códigos de um texto idealmente configurado no léxico, na prosódia e na sua vocação estilizada em espectáculo. O esgotamento da versão pura e dura do paradigma neoclássico, abundantemente documentado, ilustra um tão fascinante como estratégico momento da história do teatro francês.

E é do teatro francês que nos fala ainda **Violaine Heyraud**, trazendo à discussão a origem e fortuna do *vaudeville*, subgénero dramático inicialmente relegado para a periferia da pura farsa e da comédia ligeira e a conquistar progressivamente direito de cidade mercê da sofisticação da intriga de um Beaumarchais, da expressão apurada de um Labiche ou de um Feydeau, ou ainda, de um modo mais genérico, da consciência da simbiose produtiva advinda da sugestão da opereta ou do café-concerto. No *vaudeville* se joga a desproporção entre a causa e os sucessos que povoam a intriga e se doseia sabiamente o encadeamento de uma acção inscrita nos rumos do precário, da paixão subterrânea, dos caprichos do acaso e da opacidade do indeterminismo ou das aporias da vontade.

Ainda sob o signo do *vaudeville*, mas num tempo lusitano, especialmente vulnerável à influência francesa e respondendo à sede de emoções fáceis também com tópicos nacionais servidos ao jeito do melodrama e da vibração populista do espectáculo, o ensaio seguinte, de **Cristina M. Marinho**, vem redescobrir a insólita e provocadora

exuberância de *Fígados de Tigre*, de Francisco Gomes de Amorim. Na verdade, esta Paródia de Melodramas, como regista o subtítulo da peça estreada no Teatro D. Maria II em 1856, recebida com a hostilidade da crítica, genericamente fechada ao excesso carnavalesco e a uma exuberância alegadamente esgotada sob o ponto de vista estético, e saudada com um, para muitos suspeito, incondicional entusiasmo do público, rendido à rapsódia rocambolesca e alucinante, é afinal a denúncia arguta do servilismo nacional em relação aos modelos culturais estrangeiros, a desmontagem talentosa dos códigos e convenções que sustentam o subgénero e um poderoso libelo contra uma censura que proverbialmente fustiga e reprime os que olham de modo crítico o mundo e a sociedade.

Sabina Freire (1905), a *comédia satírica* de Manuel Teixeira Gomes (1860-1941), é assunto para a reflexão do ensaísta e dramaturgo **Armando Nascimento Rosa**. Este drama é localizar-se-á, na história da literatura e do teatro, na charneira entre os séculos XIX e XX: nele as ressonâncias do melodrama e a abertura a sugestivas aproximações, como a que convocaria Hedda Gabler ou Menina Júlia, mas a luminosidade meridional dos ambientes representados, a linguagem lírica e arrebatada e o vitalismo predador e amoral da protagonista, introduzidas em *Sabina, quem és tu?*, texto encenado por Celso Cleto e escrito em 2010 no âmbito das comemorações do centenário da República, acabam por investi-la de uma natureza muito própria: Nascimento Rosa identifica as principais alterações introduzidas no texto de partida e elucida o sentido das suas opções.

Uma figura ímpar da literatura, da crítica, do teatro e do jornalismo das primeiras três décadas do século XX, o austríaco Karl Kraus (1874-1936), é convocada por **António Sousa Ribeiro**, o tradutor de *Die Letzen Tage der Menschheit* (*Os Últimos Dias da Humanidade*, na notável versão portuguesa dada à estampa pela Antígona em 2003). A acutilância satírica de Kraus, inscrita na provocação que desde logo representa um texto desmesurado e definido pelo seu autor, no prefácio, no paradoxo de uma vocação espectacular e na sua resistência à representação, advoga a supremacia de um princípio poético somente preservado na sua expressão literária escrita. No jogo de tensões despertado pela resposta à progressiva acção conformadora da figura do director na produção cénica ou à subordinação do texto ao virtuosismo corrosivo

do espectáculo, a leitura regular de passagens da criação dramática de William Shakespeare surge como um desafio ao público que com ele estabelece uma relação dialógica – dramática, portanto, e conflituosa, no contexto assumido pelo escritor vienense – procurando, em simultâneo, preservar a irredutível integridade poética do texto poético. Essa convivência de modos diversos num espaço de conflito é o que corresponde a característicos processos de construção favorecidos pela estética modernista, a mesma que permite articular os ecos da imprensa diária, os quadros da vida quotidiana, a metáfora política e a cena intensa e prenhe de significado que informam o corpo descontínuo da acção de *Os últimos Dias da Humanidade*.

Tigres e censura regressam à objectiva do discurso crítico no momento em que **Miguel Gomes Ramalhe**te reflecte acerca da fortuna de um texto de Manuel Gusmão, *Os Dias Levantados*, escrito para a ópera de António Pinho Vargas, com estreia em 1998. Neste *Salto do Tigre a Céu Aberto* o libreto, surgido na euforia de um tempo mais receptivo à cristalização dos gestos e à fossilização aplainadora de rugosidades e dissidências (uma reivindicada *normalização democrática*) que estatui o previsível do que à interrogação das fissuras de uma época incauta, é olhado na sua natureza de *pièce de résistance*: a eminência parda do Anjo da História, de Walter Benjamin, ou os sinais ominosos e sinistros do prodígio colhidos em Shakespeare, entre as múltiplas referências que testemunham a catástrofe iminente e a urgência na recuperação de um olhar oblíquo capaz de revelar o fragmento e a dissonância na placidez narcotizada do presente, definem a criação artística como acto político e convidam a ler de outro modo e a reescrever o tempo que atravessamos.

A contribuição da Arquitectura na tessitura desta rede de cumplicidades é-nos trazida por **João Mendes Ribeiro**. É destacada, neste estudo, a dimensão espacial da cenografia e, simultaneamente, a componente experimental e a presença da prática artística na arquitectura. O lugar e o sentido da arquitectura iluminam-se na própria convocação do teatro e da dança, e a textura material da primeira liga-se à plasticidade do objecto cénico na activação de uma matriz visual que nela viverá a um tempo na funcionalidade e na sugestão simbólica. João Mendes Ribeiro convida-nos a este envolvimento num olhar plural e a uma reapreciação de objectos comuns que habitam contextos de produção de sentido inconclusivos, mediatizados pela instabilidade do

sujeito e pela precariedade das suas percepções.

É ainda o nexo entre a configuração do texto e a natureza efémera do espectáculo o que vem mobilizar a discussão introduzida pelo ensaio de **Maria Clara Paulino**. Atento a uma reflexão recente que vê no esbatimento de fronteiras entre diversas expressões artísticas, em perspectiva já em parte acolhida por certos meios académicos norte-americanos, o estudo procura dar testemunho dos caminhos de uma inovação estética a transcender a obra e o objecto e a enfatizar a posição estratégica do corpo e do acontecimento, e com eles relevar a centralidade do envolvimento do espectador (na verdade tornado actor também) numa totalidade descontínua e numa constelação relacional a que só o olhar e a participação logram dar sentido, assim se proclamando o despojamento das marcas hierárquicas que tradicionalmente acompanham a criação artística. O *estudo de caso* é a proposta de Jon Pritchard, e à inscrição ritualística na realização performativa, tecnicamente ousada no radicalismo do seu rasgo cénico (e um risco calculado no juízo de quem a concebe e lhe dá corpo), e certamente provocadora nas cruas emoções trazidas ao rubro que desperta e no envolvimento intimidante que supõe, é dada viva e pertinente ilustração. Um texto teórico do autor encerra o artigo.

O espaço que se abre de seguida dá a palavra à experiência de dois dramaturgos: a de **Jorge Palinhos**, deliberadamente errática na procura de uma identificação do que para ele sempre constituiu uma zona esquiva – a teia de relações de variável e, por vezes, misteriosa configuração que compromete o texto e a imagem, o registo escrito e a voz, o corpo da palavra escrita e a voz e corpo do actor que o habitam e lhe dão vida, e a pausa, o silêncio que é lugar de sortilégio e receptáculo de ecos ambíguos e tensões expectantes, ou ainda o problema da autenticidade na criação teatral, esse controverso ajuste de contas com a tradição; e a de **Renata Portas**, de recorte telegramático e quase aforístico, comprometida na interrogação do diálogo entre a vocação iniciática do dramaturgo e a inclinação do encenador no quadro definido por uma linguagem em demanda de autonomia e da relação indecisa entre a cena e o texto que nela procura consumir.

E depois da reflexão filosófica, da presença da arquitectura e das linguagens que nela se articulam, do libreto da ópera ou da expressão plástica do *happening*, eis que o cinema responde à chamada e apresenta

igualmente o seu contributo: **Pedro Gonçalves Rodrigues** comenta a adaptação de *La Princesse de Clèves*, de Madame de La Fayette, A Carta (1999), e sublinha no filme de Manoel de Oliveira a sobriedade e o talentoso despojamento com que o cineasta conduz a narrativa, o sábio doseamento do ritmo da acção, a centralidade da palavra no registo teatral da representação e no diálogo, a densidade simbólica do quadro e da imagem, ou ainda o detalhe que ilumina o estatuto da personagem e do grupo. Nesta apropriação criativa, assumidamente recuperadora de uma tradição reinvestida no presente do espectador (assim o dizem desde logo as falas das personagens, assim o dirá o ideal de uma nobreza que não se restringe placidamente à referência ao nascimento e à estirpe), o filme e a sua fonte literária desenharam um fecundo nexo recíproco de leituras; e a escolha moral da protagonista, o sentido de uma renúncia final que a dignifica, naquela negação de um refúgio convencional e mundano, vem interpelar o mundo prosaico e degradado que é o nosso, assim o confrontando com os valores perenes da virtude e da graça.

Finalmente, Camões e Shakespeare: em breve cotejo de motivos e situações arquetípicas colhidos nos autos de um e nas comédias do outro, e sob o eixo temático da representação das figuras femininas, procura-se a identificação de prolongamentos que uma interpelação de natureza mitopoética permitirá reconhecer no terreno comum fertilizado no mito e no ritual.

Do esplendor do Verbo à necessária queda.

J. M. Costa Macedo
Universidade do Porto

Quando pensamos em filosofia, a não ser que tenhamos presente o próprio ato de filosofar ou de refletir sobre algo segundo a totalidade, de forma universal por exemplo, a não ser que pensemos nessa ação mental e teórica, poderão vir-nos à ideia ou à mente os grandes sistemas de pensamento que desde a antiguidade se foram criando até à atualidade. Por vezes poderemos ser sensíveis ao facto de a partir de tais sistemas se terem formado correntes antissistemáticas. Umas e outras porém de forma expositiva, em livro, segundo uma ordem discursiva quer se trate de discursividade racional quer de uma discursividade descontinua que, no entanto, no seu conjunto, constituem um todo escrito em prosa ou até em aforismos mais ou menos articulados ou articuláveis entre si. Nenhum filósofo filosofa em poesia a não ser provisoriamente. E se o fizesse seríamos levados a pensar num certo artificialismo coarctante. Outra coisa é encontrarmos elementos filosóficos num poema. E se aceitarmos o que a maioria das histórias da filosofia nos diz, sabemos também que os primeiros filósofos estiveram ligados à escrita, se bem que muitas vezes se conheçam as suas opiniões por fragmentos por sua vez citados por terceiros. Sabemos que por exemplo Parménides escreveu um poema que mesmo agora se nos impõe e nos perturba. Sabemos também que Heraclito escreveu obra que chegou até nós em citações, o que nós chamamos fragmentos e que constituem base para uma investigação e reflexão atual. Igualmente Empédocles escreveu um poema filosófico. Também é conhecido o nome de pré-socráticos com que se costumam designar estes filósofos. A influência de Parménides foi imensa durante séculos bem como a de Heraclito à medida que se impunha uma conceção dialéctica. Sabemos também que houve um movimento que desesperou de todas as certezas e questões que aqueles primeiros pensadores expuseram e que se ateve à única realidade que lhes parecia acessível: a linguagem, não como expressão de qualquer realidade, mas como força de convencimento. É neste contexto e em oposição a este contexto que surge a figura de Sócrates, tão fundamental que lhe poderíamos chamar o segundo fundador da filosofia. Não mostra interesse pelos grandes temas anteriores e, como característica bem saliente, sabe-se que nunca

escreveu. O volte-face que representa é conhecido: o preceito «gnóthi s'autón» como afinal o único preceito basilar e que se pode conjugar com a enunciação da “douta ignorância”, o apontar da ideia oculta no turbilhão do palavreado sofista, com prioridade para as ideias éticas e de outros valores afins. No entanto isto é transmitido oralmente, espontaneamente, não em discursos às multidões organizadas para o ouvirem, mas numa espécie de diálogo interindividual, como produto de um fogo interior permanente que não cabe em si. Pela palavra não escrita, alvoroça, inquieta, perturba, desordena, consciencializa. Pela voz convida-se ao autoconhecimento, a mesma voz que é fluxo da não palavra a que se liga. É no aprofundamento da palavra que reside a luta contra a degradação da linguagem. A maiêutica destaca a ideia, não a coloca contra a palavra-mãe. Assim a linguagem do diálogo, viva, comunicante em ato, mostra a sua fecundidade e à custa da ironia atinge o seu rigor.

Naquele dinamismo verbal o pensamento torna-se imediato, conjuga-se com a voz muito mais do que «antes e depois» com a escrita. Nesse conjugar a palavra torna-se ação. A voz irrompe no tempo, conjuga-se com o tempo e, unida à ideia, ao pensamento, se se temporalizar, fá-lo como a música, unindo princípio e fim no presente, preenchendo-o. A urgência da mensagem não permite esperar. Irradia no presente para o presente, sem o demarcar do passado e do futuro, ou seja, irradia para um e outro a partir da sua força presente. Os objetivos da sua transmissão são demasiado prementes para se fazerem esperar. Só a urgência é válida. Dir-se-ia que a voz jorra para o presente temporal a partir de um presente mais profundo que o instante. Não escreve livros, não recomenda livros. O primeiro estaria em desacordo com a impaciência de comunicar, quanto ao segundo onde se encontraria neles a urgência da mensagem? Sócrates sentiu a descoberta que o seu pensamento fez como missão e levou estas às últimas consequências. Pode então dizer-se que o que acontece na comunicação socrática é o retorno a uma comunicação pura, a aproximação a uma voz primordial que, pela sua transcendência relativamente às outras vozes, também poderia chamar-se silêncio primordial ativo, transcendência essencial e existencial. Essa missão é mais do que humana. Percebeu Sócrates que esse apelo ao homem interior e à interioridade humana do outro não apontava o homem como simples guardião exclusivo dessa voz: há uma outra voz nele superior a si mesmo: a do “daimon”. Embora se

apresente como antes de tudo dissuasora para certos momentos, é uma fala superior que emparceira com a voz humana, comunicando-lhe um maior grau de revelação. A importância da voz já se tinha feito notar anteriormente a Sócrates. Importância da voz sobre o escrito naqueles mesmos que escreveram, nomeadamente Parménides e Heráclito. No primeiro a apresentação do Ser é uma revelação. É a voz da deusa que se faz notar ao filósofo. No entanto de tal maneira é o ser que surge que anula a deusa e a sua voz ao anular toda a pluralidade mesmo subordinada a ele. Ou então é a voz da deusa que anula o ser que ela própria anuncia. Já o mesmo não acontece em Heráclito quando se refere àqueles que ouvem o Logos, o mesmo Logos que governa todas as coisas: palavra e pensamento acima do mundo e do homem. Assim já para estes dois pré-socráticos a palavra é superior à escrita. A diferença é bem clara em Sócrates: ele não escreve acerca da voz, ele é a voz humana que, emparceirando com o divino, e não necessariamente o Logos, se torna como humana interativa com as outras vozes igualmente humanas. Já a poesia em que de certa forma provisória se expressam aqueles pensadores citados, ainda que escrita, aproxima-se da linguagem oral como toda a poesia. Agora porém contrapõe-se o diálogo como dinamismo de onde a própria Revelação (do homem interior e das ideias a que às palavras se prendem) se faz sentir. Tão importante é isso que... Valerá a pena falar de outra coisa? Sócrates é o homem de Missão. Poderia ser o primeiro a ser visto como detendo o magistério da palavra. Mas ele não é “magister” nenhum. É apenas aquele que encontrou o tesouro e não se cansa em dizer aos outros onde também o podem encontrar. Não se diz inspirado pelo Logos: está apenas resguardado de maus caminhos pelo “seu” “daimon”. Não é mestre. Platão é que fez dele o seu mestre. Assim ele continua humildemente aquela voz primordial a que se referem os pré-socráticos como sendo-lhe humilde encarnação humana na sua forma de interrogação, o que afinal resulta na exaltação da própria palavra humana.

Também a pregação implica o predomínio da palavra não escrita embora muitas vezes se pregue acerca e a favor do que está escrito e a partir de escrito prévio. Mas o que faz Sócrates não é uma pregação. É a tentativa de uma imediatez onde a voz da outra pessoa possa ser também imediatamente ouvida respondendo e interrogando por sua vez, de tal maneira que o pensar não se separa do viver, isto é, seja vida superior transmitida.

O que o dinamismo dialógico de Sócrates nos deixa entrever é que, ligado às grandes interrogações, ao grande assombro, a uma revelação das coisas, o pensamento tem mais afinidade com a voz do que com a escrita. Naturalmente a voz neste caso não é apenas o som: a audição é o imediato, a transmissão imediata englobante, envolvente do transmissor e do recetor. Em resumo o que caracteriza a estimulação socrática pode dizer-se que é:

1. O considerar qualquer homem como interlocutor e portanto meta da comunicação.

2. O estimular a comunicação recíproca.

3. O esclarecimento cada vez mais depurador do discurso e das respetivas palavras procurando fazer sentir a profundidade das mesmas como não sendo a única realidade que vale a pena analisar.

4. Mostrar que a força da palavra ou discurso não é onipotente poder de convicção mas que a sua força é a sua ligação com a não-palavra e que daí vêm os discursos na sua espontaneidade, com a não-palavra que da palavra não se desliga e também com a palavra ou a voz não humana.

Nada disto saberíamos se não fosse a memorização platónica. O diálogo escrito ou a filosofia escrita em forma de diálogo foi, como se sabe, o que fez Platão. Por esta forma de diálogo, a escrita parecia aproximar-se o mais possível do método socrático e método é sobretudo o diálogo, mais método ainda do que a maiêutica e a ironia. Não podemos dizer que Platão quis passar a escrito alguns dos diálogos ouvidos, mais apenas algumas ideias fundamentais dos seus diálogos, o que acontece na primeira fase dos seus escritos. Por isso eles são a ressonância escrita da doutrinação oral socrática (que não andava à procura de escrita mas se apresentava livre da mesma) no sentido de desenvolvê-la e no sentido de não a perder. O texto dos diálogos escritos tendiam ao definitivo como acontece com todo o texto escrito, mesmo aquele que é teatralizável. Em alguns dos diálogos, porém, o não chegar a uma resolução definitiva de uma polémica imita o mais possível o carácter nunca definitivo dos diálogos socráticos. Para Sócrates tão importante era a sua doutrina que não pensou na sua continuação por escrito? Na sua memorização? Como

já vimos, a impaciência que nele é semelhante à de certos fundadores das religiões que também não escreveram não o deixava, como se a ressonância se desse nos espíritos, como se o único meio proporcional à dignidade daquilo que apontava pela palavra fosse a palavra, como se qualquer outro meio fosse desajustado. Sócrates não é fundador de nenhuma religião mas a sua alta missão é análoga, soteriológica e lógica, libertadora mas mostrando simultaneamente que há subordinações que libertam e desprendimentos que escravizam. Mesmo mantendo os diálogos tais quais foram escritos, o texto obriga-nos a passar da vida à não vida e só a partir daí somos nós, leitores, que passamos a dar vida ao morto. Não é porque ali não esteja Sócrates, mas porque falta a via régia da sua missão, a voz, o conhecimentos como escuta e segundo o espírito de escuta. E não pensemos que até uma possível gravação fiel à maneira contemporânea viria suprir aquela via de doutrinação. Seria sem dúvida muito proveitosa mas faltaria essa simbiose entre a voz e a revelação do pensamento. As gravações são afinal como fotografias sujeitas ao tempo e ao espaço em que a alma se perdeu. Passemos a falar de novo do texto escrito. A ressonância escrita da mensagem que se revelou oralmente é tanta que em toda a obra de Platão é sempre Sócrates que aparece como aquele cujas opiniões coincidem com as do próprio autor, isto é, Platão. Ou seja, o desenvolvimento do pensamento platônico é sempre posto na boca de Sócrates, sempre em forma de diálogo, como se naquela fonte não escrita estivesse potencialmente o que viria na sequência das ideias primordiais oralmente proclamadas, ou seja, todas as outras a que os seus escritos se referem. Pode dizer-se o mesmo destes escritos ainda em diálogo e de todos os que vieram na sequência do platonismo, mesmo já fora da forma de diálogo. Dizia Alexander que toda a filosofia ocidental não passa de um conjunto de observações à margem da obra platônica. Se assim for, se de alguma maneira tudo for platônico, tudo será igualmente socrático. Pelo menos pelo intento de o ser que constituem os diálogos platônicos. É verdade que sem a memorização deixar-se-ia perder a missão socrática no tempo até ao ponto de esquecer-se. E foi também juntamente com esta necessidade de uma construção humana, mais humana porque técnica, que permitiu esta via escrita mais proporcionada aos homens do que proporcional à dignidade da mensagem. Foi necessário que aquela passagem do não tempo ao tempo fosse prolongada por uma forma humana de humilde eternidade: de perenidade no tempo, humana porque técnica e ao mesmo tempo ultra-humana porque técnica, caminho esforçado como

é próprio da condição humana. É verdade que o texto é dado aos olhos antes de tudo, impondo à ordem das ideias a ordem da escrita, a sintaxe, a sujeição ao espaço seja qual for a ortografia utilizada. Tudo isso molda o espírito de quem lê e de quem escreve. Para além de tudo isto esta via humana e técnica permite que, já sem a leitura que possibilita passar do escrito para o oral, se possa saltar do sinal escrito à própria ideia. Com efeito, a escrita fonética pode ser tratada como ideográfica permitindo no silêncio libertar-se da própria voz humana. Necessária perda da voz inicial mas grandiosa perda, humanamente grandiosa se não se perder a memória do que está a substituir e para onde é natural que aponte. Neste caso toda a filosofia escrita é filosofia trágica por não ser o que pretenderia ser: voz primordial abrangedora não subordinada a leis complexas de transmissão. É ainda isso que marca a sua autenticidade. Subordinando-se à extensão que ainda pareceria condensação da voz reveladora, é possível passar à leitura.

No olhar prepara-se a distanciação e o domínio bem como o desejo de definitividade e dogmaticidade, tudo aí se enrijecendo e inflexibilizando, podendo a própria leitura prolongar essa limitação. Ao contrário de outras realizações mentais, a filosofia prende-se à voz simbioticamente e por isso, quando pelo texto ainda emerge a voz, não basta lê-lo, é necessário interrogar, reafirmar, contra afirmar, lançá-lo a outrem como a primeira voz que lhe está na origem. Por isso seria inconcebível uma filosofia que não passasse pelo seu próprio ensino, ele próprio anterior a qualquer texto, ingrediente de si mesma criadoramente, interrogativamente, amplificadamente, perdidamente no sentido de arriscar-se a perder no dia seguinte o jacto criado e inundação do momento. Pode isto acontecer de várias maneiras quase sempre seguidas ou acompanhadas pelo esforço em fixar tudo na memória, no papel ou no gravador. Um magistério é direto e só passa a ser indireto quando não tem condições para ser direto. “O filósofo não é um escritor” disse José Marinho justificando o estilo de Leonardo Coimbra. “No entanto este escreve mas escreve como se não escrevesse e portanto poderá, na preocupação de comunicar, escrever à maneira dos grandes escritores ou recorrer à prosa que se assemelhe aos burocratas ou aos livros científicos” (1). Trata-se naturalmente do ato de ensinar para além daquilo que chamaríamos ensino segundo programa ou ensino para fixar e ser-se classificado segundo a absorção e uso original ou não dos saberes. Muito realistamente deverá admitir-se que também isto deve acontecer. Desprezar o bom ou o mediano em

nome de um ótimo que não se atinge é sempre uma forma de nihilismo em que o próprio ótimo passa a sofrer a morte como suprema glória. No entanto a filosofia como jogo vivo de ideias, como interpelação para o que é digno de pensar-se, como surto de teoria vivida à sua maneira, ou seja, vivida segundo a palavra e como revelação, é inseparável do seu ensino, da comunicação, é a comunicação procurando o mais profundo de si mesma.

Todas as exigências relativas à palavra escrita, toda a promoção acadêmica da filosofia representaram e representam caminhos necessários para a sua valorização mas tendo presente a sua origem não escrita e não acadêmica. É muitas vezes no dinamismo do ensino que surgem ideias surpreendentes para quem ensina e pensa. Quando se fala de investigação em filosofia isto deveria ter-se presente: por vezes o lugar da investigação é a própria aula. O ensino da ciência não lhe é inerente, o da literatura também não, ao contrário, a transmissão direta da filosofia é-lhe inerente não como meio mas identificando-se consigo própria como meio. Ali está latente ou patente a referência ao proclamador, ali está fixado o desejo de não fixidez, o dinamismo de não fixidez à espera de ser despoletado pelo leitor, que poderá ser filósofo ou não. É essa presença da voz primordial que torna diferente um livro de filosofia de qualquer outro tipo de livros.

A sedução da suprema oralidade, da impaciente e passional oralidade emerge de vez em quando após Sócrates. Assim as *Enéadas* de Plotino representam a ordenação das intervenções orais de Plotino recolhidas pelo seu discípulo Porfírio nas quais se percebe a marca da linguagem oral. Foi também o que mais tarde aconteceu com algumas obras de Hegel, por exemplo na *Filosofia da Religião* ou na parte amplificada da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*. Também em Aristóteles filosofar e ensinar filosofia fundem-se por vezes, por exemplo na chamada *Metafísica*. E não esqueçamos também Descartes ao querer substituir Aristóteles pelo seu novo pensamento, o que por outro lado acarretaria uma substituição de S. Tomás de Aquino, cuja obra fundamental é, apesar das aparências em contrário, uma obra de ensino filosófico e teológico. Esta presença da voz repercute-se em obras nas quais se encontra latente como acontece nas *Confissões* de S. Agostinho e na obra *De Magistro* onde as grandes noções e juízos são apresentados como ensinadas pelo mestre interior. Ensinadas-mostradas, o que representa uma outra forma

de linguagem. Pode bem dizer-se que a partir de S. Agostinho se forma uma filosofia com outro método em que o sujeito faz parte da própria problemática. Filosofia intimista de alcance universal que é inconcebível sem a presença da palavra vivida ainda que silenciosamente.

O mesmo espírito mas de maneira transcendente se faz notar no pensamento medieval, quer na teologia que, como a de hoje, depende da Revelação com espírito de escuta ao serviço da qual não pode deixar de pôr-se uma certa racionalidade, quer de certa maneira na filosofia da época. Também aí o espírito de revelação-escuta nunca está completamente ausente, quer quando os conteúdos considerados revelados constituem como que premissas de construções racionais que durante todo o seu percurso já não recorrem à Revelação, quer quando são construções racionais sem recurso à Revelação mas com a preocupação de verificar a convergência final com ela, quer quando se constroem sistemas racionais em que os materiais de construção, ou seja, os conteúdos, são dados da revelação conjugados e articulados como dados da razão. Esta atitude cristã e também socrática representa uma convergência: a do Logos helénico e a do Logos Cristão. O império da voz, esta presença da revelação, de algo semelhante a uma palavra, como mensagem que pela sua dignidade não admite discursões surge em Kant no imperativo categórico. No âmbito de uma filosofia projetiva construtivista e de certa maneira libertando-se dela sem a negar, aquela voz imperativa, voz interior, voz de um Logos interpelando cada homem, atua como uma revelação absoluta e indiscutível. Tornou-se banal por outro lado dizer «voz da consciência», expressão popular que não deixa de ter origem filosófica na qual algumas filosofias viram a expressão da vontade divina traduzida em voz interior. E não acontecerá o mesmo em Nietzsche? Sabemos que este filósofo se apresentou como uma espécie de anti-Sócrates. Tocou no intocável. Viu nele o anti-dionisíaco mas uma grande parte da obra nietzschiana representa o triunfo da nova palavra. O carácter profético da filosofia de Nietzsche, o recurso ao aforismo, a sua filosófica poesia representam a continuação da voz reveladora que o filósofo da vontade de poder pretendia ver emudecida. Não esqueçamos que o carácter profético é antes de tudo referente à palavra que pode ser escrita ou não mas que é antes de tudo palavra oral.

Andar à procura de sentimentos reveladores não é ainda a continuação do espírito de revelação começado com o socratismo e apontado ainda

antes dele? Assim foi uma grande parte da filosofia do século XIX e XX na sequência da obra de Kierkegaard. É nesse espírito de revelação que se investiga a angústia, o desespero e a ironia, tendo isto passado para Heidegger no que respeita à angústia, ao que se acrescentou a análise do medo e do tédio. E as revelações dos sentimentos de esperança e amor segundo Gabriel Marcel? O mesmo se poderá dizer daquilo que a náusea revela segundo Sartre ou do que o erotismo igualmente revela segundo G. Bataille. Sabemos o quanto Heidegger preferiu os pré-socráticos. Entretanto promover a pergunta sobre o ser é transpor para um alto nível a pristina voz do diálogo socrático não incompatível, quanto ao espírito, com a índole de revelação afirmada pelos mesmos pré-socráticos. Criar filosofias interrogativas à maneira de Heidegger ou de Michel Henry é manter a superioridade da voz mesmo quando tudo é por escrito. Embora recorrendo muitas vezes a metáforas visuais, também a fenomenologia caminhou mais no sentido da escuta. Não se trata de abranger o monte com a vista dominando-o mas de receber o que a sua realidade nos dá. Deixar-se avassalar pela realidade, pelo seu mostrar-se como se este fosse a sua voz é próprio do espírito de escuta desde que aquele mostrar não seja perspectivado ou sentido como algo a dominar ou como algo que impõe dominando à maneira da evidência visual ou lógica ou psicológica. Não se impõe o crivo da clareza e da inteligibilidade como critério de aceitação. Esta revelação da voz tão necessária surge igualmente sempre que o filósofo procura na poesia a revelação de algo ou uma primeira resposta que em seguida se desenvolverá, como faz Heidegger com Hölderling, por aquela arte mais próxima da linguagem falada, da voz que, mesmo escrita, exige também não ser texto por mais especializado que este apareça. Trata-se da revelação que numa primeira leitura se impõe ao filósofo sendo naturalmente o próprio que procura e escolhe a quem deve ouvir como revelador.

O grande momento da voz perdeu-se no tempo, aquilo que está e é superior ao tempo. Portanto paradoxalmente aquele humilde substituto da eternidade é o texto escrito, depuração da memória em monumento. Em muito do que aqui se encontra escrito já se afirmou haver uma analogia com o que acontece nas religiões e afinal nas respetivas sabedorias inerentes. Poderia dizer-se que o espírito de impaciência, a urgência exercida por aquilo que deve ser comunicado, que surge de fora sobre o espírito do comunicador, é não só análogo mas da mesma

espécie. Com efeito a filosofia não é religião mas frequentemente nasce dela, além de que a sua entrada na humanidade significa um salto numa via a qual só se pode evitar por fuga e não por enfrentamento. De facto os grandes fundadores de religiões não enveredaram pela escrita, só mais tarde aparecendo as escrituras com carácter de sagradas. Mas ler as escrituras é como ainda ouvir a voz da sua origem à qual se subordinam com desejos de identificação. O caso do Islão não é exceção. O Alcorão eterno transmitia-se ao profeta pela palavra e este a ditava. É ainda o predomínio da voz já marcada pelo prestígio conseguido pela escrita. Mas a eternização ou perenização no tempo é aí marcada pela cópia do livro verdadeiramente eterno (no sentido estrito) transmitido pela palavra. Com efeito, o Alcorão eterno nas discussões teológicas que se seguiram ao seu aparecimento foi interpretado como “a palavra de Deus”, não a palavra escrita de Deus.

A palavra primordial é divina mas não é milagrosa. Deveria abranger todos os tempo mas fica confinada a bem pouco, o tempo foge-lhe e daí o recurso à humana escritura, a um recurso técnico que passa pelo homem, que o caracteriza mas que também é o estranho no seu interior. É a humilde como já se disse e esforçada parte do homem no sentido de realizar o que era de esperar da voz. Sempre com o risco de torná-la provisória e eventual ou rígida e sem vida. Mesmo para aqueles que são sensíveis a este aparecer da voz a partir do texto escrito que surgido dela por vezes a reprime, fica naturalmente uma importante pergunta: Como independizar a voz da sua própria estrutura sintática que a faz converter em texto? Será porque a própria linguagem falada esconde em si a estrutura do escrito? Aquilo de que a filosofia tenta ser ressonância não é essa estrutura embora se lhe submeta. Ao predomínio de um traço primordial representando a prioridade da escrita (de inspiração derridasiana) não há razão alguma para não opor o que poderíamos chamar interjeição primordial. Porquê afirmar o predomínio do espaço a não ser como expressão de uma espécie de pecado original ao nível da transmissão por excelência? Com efeito, a voz é anterior a essa estrutura que dela própria deriva. Verbum não é frase. Logos não é frase. Personificá-los já é coarctá-los, apresentá-los segundo um profundo constrangimento. No entanto a frase é ainda voz e a sua estrutura é a primeira queda necessária para rudemente cultivá-la. Podia Sócrates não ter existido e teríamos na mesma a anterioridade ontológica da voz. Poderiam os pré-socráticos não se terem referido à voz sobre o ser ou ao

Logos e o exame da própria filosofia levaria àquela anterioridade.

Notas:

1 – O significado e o valor do Magistério Filosófico, só o entende “quem abandonou sem reservas o preconceito de que o filósofo é um escritor”. José Marinho, *Verdade, Conhecimento e Destino no Pensamento Português Contemporâneo* – Lisboa. pág. 93

“... sonda o filósofo a funda e misteriosa relação entre o silêncio e a palavra (p. 94). E a seguir lembra quanto os chamados povos civilizados “desatendem a relação ao profundo ouvir, põem a palavra na boca” acrescentando logo a seguir: “Têm, cultivam até a superstição ancestral do ver e do visível” para contrapor que “no instante do ouvido e do audível desponta logo o inaudível e o invisível. *Ibidem* p. 95 Lembra entre outros posicionamentos a afirmação de H. Bergson: “on est jamais tenu de faire un livre”

J. M. Costa Macedo

Tiffany Stern, 'Repatching the Play' ¹

Tiffany Stern
Oxford University

Theatre histories often explore the context surrounding the creation of the play. Was there one author or many? Did the physical make up of the theatre or the company shape the production of the work? Each of these topics importantly helps define the world that brought about the text. But despite the huge interest in what shaped the play, the nature of the play itself is less often questioned. The unity of a play is often taken as a given; articles on the revising of play texts tend to assume that one whole and complete text was equally revised over by its author. Why, it is then asked, did playwrights bother to write long plays that would then have to be cut and rewritten in the playhouse itself? By exploring the fragmentary nature of the text, an answer to that question can be suggested.

The designation 'playwright' seems to have come into being in the 1610s.² With its implications of writing plays as a trade – playwright obviously relating to such jobs as cartwright and wheelwright – 'playwright' was probably, as a title, originally pejorative. There were other more common and neutral words to describe the profession. One – the most usual – was 'poet', telling in itself with its implication that all plays are or should be in verse. Another less hierarchical term was 'play-maker', a simple description of the task of writing plays. A fourth title has not been critically noticed, or at least not for what it implies. When Thomas Dekker writes about 'a Cobler of Poetrie called a play-patcher' he alerts the reader not only to another term of abuse for a playwright, but also to another definition of what the playwright does.³

¹ Reproduced with the kind permission of Palgrave Macmillan, from Tiffany Stern, 'Repatching the Play' in Peter Holland and Stephen Orgel ed. *From Script to Stage in Early Modern England* (London: Palgrave, 2004), 151-77. For more on the topics addressed here, see Simon Palfrey and Tiffany Stern, *Shakespeare in Parts* (Oxford: OUP, 2007) and Tiffany Stern, *Documents of Performance in Early Modern England* (Cambridge: CUP, 2009).

² OED quotes the first recorded use of 'playwright' as 1687, but in fact the word was extant by 1617. See John Davies, *Wits Bedlam* (1617), F7a: 'of all Glory, purchas'd by the small, / A Play-wright, for his Praise, payes most of all!'; Henry Fizgeffrey, *Notes from Blackfriars* (1617), F7a: Crabbed (Websterio) / The Play-wright, Cart-wright'. Ben Jonson publishes poems 'To Play-wright' and 'On Play-wright' in his 1640 *Works*.

³ Thomas Dekker, *News from Hell* (1606) in *The Non Dramatic Works of Thomas Dekker*, 5 vols. ed. Alexander B. Grosart (1884, New York: Russell and Russell, 1963), 2:146.

On one level the phrase 'to patch' a play implies that the writer is ransacking his commonplace book, gathering together disparate material from various sources to turn into theatrical events. The suggestion then is that a play is a collection of fragments taken from elsewhere and loosely held together; playwrights are 'men onely wise enough, / Out of some rotten-old-worme-eaten stuffe / To patch up a bald witlesse Comedy ...'⁴ Other references suggest that there was something 'patch-like' in the very way a play was written in the first place. When 'Constantia Munda' accuses playwrights of defaming the female sex she writes 'Every fantasticke Poetaster which ... can but patch a hobbling verse together, will strive to represent unseemely figments imputed to our sex, ... on the publique Theatre.'⁵ Here the very method of creating the play seems to be, somehow, 'patchy'. The noun 'play-patcher' and the verb 'to patch a play' take the glamorous edge off 'poet' and may reflect a worry that the worst plays combine borrowed phrases, ragged second-rate verse and prose. But 'play-patcher' also points in the direction of a truth about the theatre. There was a sense at the time that plays were not whole artworks in the way that poems were. Plays had the bit, the fragment, the patch in their very natures.

The way that spectators 'used' plays at the time confirms – and perhaps encourages – the sense of the fragmentary. If plays were themselves written out of odds and ends from commonplace books, they certainly resolved almost immediately back into them. It was normal for audiences to plunder the performances they attended, removing particular types of text for future use elsewhere in non-play contexts. A stock of jokes was always valuable:

So there be among them that will get jestes by heart, that have gathered a Common-place booke out of Plaies, that will not let a merriment slip, but they will trusse it up for their owne provision, to serve their expence at some other time.⁶

⁴ George Wither[s], *Abuses* (1613), 224.

⁵ Constantia Munda, *The Worming of a mad Dogge* (1617), 3.

⁶ Barnaby Rich, *Faultes Faults, and nothing else but Faultes* (1606), B4b. There are many such references. For an earlier one see John Marston, *Scourge of Villanie* (1598), H4a: 'H'ath made a common-place booke out of plaies, / And speakes in print, at least what ere he sayes / Is warranted by Curtaine plaudites'. Dekker's gull in *The Guls Horne-Booke* (1609) reproduced in *Non Dramatic Works*, 2:254, is advised to 'hoard up the finest play-scraps you can get, upon which your leane wit may most savourly feede, for want of other stuffe'.

Other naturally separable fragments were 'amorous discourses'. These acted as flirtation-aids for the verbally insecure who could 'Court th' attracting beauties of the age / With some con'd stuffe brought from the Cockpit stage'.⁷ Even the language of lawyers, wrote Thomas Trescot resignedly in 1642, consisted often of 'but a few shreds and scraps dropt from some *Stage-Poet, at the Globe or Cock-pit*, which they have carefully booke up'.⁸ Sections of plays, that is to say, habitually became detached from their contexts to thrive in others. Such sections might well outlive the full play; indeed, the more 'removable' a passage is, the less reliant on context, the more likely it is to appeal. Short quotations and 'easily extractable' passages went immediately into tablebooks and tavern-chatter; 'Hamlet: Revenge!' survives from the *Ur-Hamlet*, though the rest of the text is lost; from Shakespeare's *Hamlet* what seems to become immediately part of the currency of quotation was not 'to be or not to be' but 'hic et ubique?' or its paraphrase, 'here and everywhere'.⁹

Here is another fragment from Shakespeare's *Hamlet* in a form just different enough from any printed *Hamlet* to suggest its origins in a theatrical commonplace book. It adds to the sense that, were Shakespeare's play lost, what would remain would provide a startlingly lopsided picture of the text itself, for what seems to have been of value to Shakespeare's audience are parts of the play a modern reader might think least striking. In print, but hidden away in a volume on that offers a *Helpe to Discourse* (advice on how to improve one's conversation), this Shakespeare reference has not been noticed before.

⁷ Thomas Beedome, *Poems Divine and Humane* (1641), G5a. Again, this is one of many references. John Stephens, *Satyricall Essayes Characters and Others* (1615), 276, describes a lawyer's clerk who 'dares attempt a mistresse' only ... 'with Jests, or speeches stolne from Playes, or from the common-helping *Arcadia*'; even Robert Burton in *The Anatomy of Melancholy* (1621), 581, bemoaned the 'silly gentlewomen' who 'are fetched over ... by a company of gulls ... that have nothing in them but a few players endes and complements'.

⁸ Thomas Trescot, *The Zealous Magistrate* (1642), C3b.

⁹ For the first, see Thomas Lodge, *Wits Miserie* (1596), 56: 'He ... looks as pale as the Visard of ye ghost which cried so miserally at ye Theator like an oister wife, Hamlet, revenge'; Samuel Rowlands, *The Night Raven* (1620), D2a: 'I will not cry Hamlet Revenge my greeves'; *Sir Thomas Smithes Voiage and Entertainment in Rushia* (1605), K1a: 'his fathers Empire and Government, was but as the Poeticall Furie in a Stage- action, ... a first, but no second to any Hamlet; and that now Revenge, just Revenge was coming with his Sworde drawne against him ... to fill up those Murdering Sceanes'. For the second, see E. S., *Anthropophagus: the Man-Eater* (1624), 14: These ambi-dexter Gibionites [flatterers], are like the Sea-calves, Crocodiles, Otters ... Aristotle & Plinie speake of ... for they are like Hamlets ghost, hic & ubique, here and there, and every where, for their owne occasion'; Wye Saltonstall, *Picturae Loquentes* (1631), E4a: 'Hee's as nimble as Hamlets ghost heere and everywhere'.

Q *What Birds are those that are called Prophets twice born?*

A. The cock: first an egge from the Hen, after a Cock from the Egge: they foretell seasons and changes of weather, according to the Verse:

Some *say for ever* 'gainst that season comes, sayes F that Q1, Q2, F
 Wherin our Saviours birth is celebrated,
 The Bird of dawning singeth all Night long,
 And then they say no spirit *dares walk* abroad,¹⁰ dare stir Q1 can walk Q2, F
 So sacred and so *hallow'd* is that tune. gracious ... hallowed Q1 hallowed ...
 gracious Q2, F time Q1, Q2, F

W. Shakes [*italics and editorial notes mine*]¹¹

Here the within-play context of the passage is irrelevant enough for the vital word 'time' to be mis-remembered / transcribed as 'tune', changing the nature of the observation from one about a religious moment to one about bird-song. Even very remarkable plays, in other words, could easily disintegrate into fragments that had only a tenuous connection to the whole; in the passage above, the title of the play is not provided. This extract illustrates not just how plays were listened to, but what plays were a resource for; tellingly, the very same passage is also extracted during performance by Edward Pudsey in his commonplace book, now in the Bodleian library.¹² Plays appear to have been enjoyed partly for their removable *mots* and 'sententiae'; they provided books like the *Helpe to Discourse* with proverbs and textual beauties as well as jokes, flirtatious phrases and, as here, nature tips. Playwrights concerned to publish their plays, meanwhile, like Ben Jonson, highlight with the use of quotation marks, parts of the play they thus identify as separable.¹³

¹⁰ All texts at this point contain a version of these two lines (here quoted from the folio): 'The nights are wholesome, then no Planets strike, / No Faiery talkes, nor Witch hath power to Charme', TLN 161-2. Henceforth all quotations from Shakespeare's folio will be provided from Charlton Hinman's *The Norton Facsimile: The First Folio of Shakespeare* (New York: W. W. Norton, 1968) using the through-line-numbering (TLN) of that edition

¹¹ W. B., *A Helpe to Discourse* (1623), 250. The misquoted 'tune' is repeated in all subsequent reprintings of the book.

¹² MS Bodleian Eng. Poet. D. 3, reproduced in *Shakespearean Extracts from Edward Pudsey's Booke*, collected by Richard Savage (Stratford on Avon: John Smith, 1888), 52: 'Against yt tyme wherin or saviors birth is celebrated yt cock singeth al night long; then no spirits dare stir abroad, the nightes bee wholesome; no planets, ffayries or witches hurt'.

¹³ See Ben Jonson's *Sejanus* (1605). More on this subject can be found in Mark Bland, 'The Appearance of the Text in Early Modern England' in *TEXT*, 11 (1998), 91-127.

Plays, in other words, had the sense of the fragment in their very make-up and were to a certain extent written to be resolved into commonplace books. For a play that was not published, indeed, quotation was the way it was promulgated amongst the audience – and thus the mark of its success.

So the term 'play-patcher' simply confirms that some plays were understood not anyway to have been written as single complete entities. Beyond the commonplace-book aspect, a look at the printed layout of surviving texts raises the suggestion that some plays were transcribed, kept, learned, revised and even written, not as wholes, but as a collection of separate units to be patched together in performance.

A brief glance at almost any printed early modern play will reveal that certain of its sections are typographically different from others. Usually songs, for instance, are printed in different type from the body of the play; in addition they are frequently headed with a generic description, 'the song' or 'a song', even though what they are is perfectly clear from the context. So in the folio *Twelfth Night* TLN 939-41, the Duke's 'I prethee sing', is followed by an italic heading 'The Song.', followed by, also in italics, the actual song, 'Come away, come away death ...' Headings like 'the song' or 'the letter', which serve no useful purpose for a modern reader or actor, are generally removed by editors when preparing the text for publication. Sometimes, however, all that remains in the printed text is the heading: the body of the song no longer exists. John Marston's *What you Will* of 1607 (1.1) provides one such example:

Jacomo ... looke Sir heares a ditty.

Tis foully writ slight wit cross'd here and there,
But where thou findst a blot, their fall a teare.

The Song.

Fie peace, peace, peace, it hath no passion int.¹⁴

What was the song that Jacomo found so lacking in passion? And how can it have been lost from out of the play text? The 'lost song'

¹⁴ John Marston, *What you Will* (1607), B1a. Other examples of 'lost songs' can be found in William Bowden, *The English Dramatic Lyric* (New Haven: Yale UP, 1951), 87-94.

indicates something about the nature of the manuscript text that came into the printer's hands. What must have been the case with Marston's text is what the layout of the printed text of William Habington's *Queene of Arragon* (1640) reveals. For *The Queene of Arragon* on first appearance seems, too, to contain lost songs. Here is one song heading, again, without the attached text, from sig. D3a of that play:

Queen. Play any thing.
 During the Song, Enter Ascanio, Lerma, Sanmartino, &c.
 Ascanio. Cease the uncivill murmer of the drum.¹⁵

Yet the song in this instance is not in fact lost: it is printed at the back of the playbook together with the other song to be sung mid-play and the epilogue.¹⁶ As the layout of Habington's text indicates, the manuscript playbook on which this text is based contained merely the song-heading; the actual songs were kept separately. That this was common theatrical practice is made clear by texts belonging to different companies that do the same thing. Heywood's *The Rape of Lucrece* (1608) for instance boasts on its title-page that it is printed 'With the severall Songes in their apt places'; when it comes to it, however, some of the songs are also gathered together in the back pages: the printer seems to have forgotten to distribute them through the play in time.¹⁷ 'Lost songs' can be attributed to the fact that the words to the ditties were on other pieces of paper – perhaps with the music also inscribed on them – that have not survived.

In a world in which every actor had to hold in his head some forty-odd parts for the different daily plays in repertory, the advantages of not having to learn what can be read from a sheet of paper are obvious. There is every reason to think that some songs (and, indeed, some letters) were

¹⁵ William Habington, *The Queene of Arragon* (1640), 2.1. D3a.

¹⁶ William Habington, *The Queene of Arragon* (1640), 12b-13a.

¹⁷ *The Annals of English Drama 975-1700* ed. Alfred Harbage (Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1964) records that *Rape* was a Queen Anne's production and that *Queen of Arragon* was both performed by amateurs and the King's Men. Other plays with songs grouped aside from the main body of the text include Middleton's *Mad World* (1640 ed.), played by Queen Henrietta's Men, which has a single song at the back; Thomas Dekker's *The Shoemakers Holiday* (1600), an Admiral's Men play, which has the songs placed at the front of the text before the prologue; Philip Massinger and Nathan Field's *The Fatal Dowry* (1632), a King's Men's play, which also has the songs at the front, but has no prologue. A song is slightly misplaced within the text by the printer of *Love's Cure* in Francis Beaumont and John Fletcher's *Comedies and Tragedies* (1647), 134; it, too, may be a King's Men's play.

kept on separate pieces of paper to be handed over and read on stage when needed; this was in fact the way songs and letters were handled for the next couple of centuries. If, however, songs are textually different from the rest of the play, then they are obvious sites for revision and rewriting by other authors. Heywood's *Rape of Lucrece* offers one such example, for the songs already referred to as collected at the back of the play were 'written by the stranger that lately acted *Valerius* his part' as the title page also makes clear. Webster is less sanguine about other people's songs in his writing (which does not prevent their being put into his text). During proof correction of the quarto for *The Duchess of Malfi*, he appears to have demanded that a note be added next to the song 'Armes, and Honors, decke thy story', 'The Author disclaimes this Ditty to be his'.¹⁸

The 'separate song' offers one reason for the fact songs so easily go in and out of plays. Songs in the manuscript of the *Mayor of Queenborough* are not in its printed text; the 'Willow song' is absent from the 1622 quarto of *Othello* but present in the folio.¹⁹ Indeed, in a note appended to his manuscript volume of six plays, William Percy tells 'the Master of children of Powles' specifically to remove songs if the text needs shortening:

if any of the fine and foremost of these Pasturalls and Comoedyes conteynd in this volume shall but overreach in lengh [sic] ... then in tyme and place convenient, ... let passe some of the songs.²⁰

If songs are on different pieces of paper, then even the character to whom the song is given is potentially changeable. It is worth observing here that moments of textual difference often occur around songs; that the songs in *Twelfth Night*, for instance, seem to have been taken from Viola and given to Feste.²¹ Here, then, is one clear line of fluid text:

¹⁸ John Webster, *The Works* ed. David Gunty, David Carnegie, Antony Hammond and Doreen DelVecchio (Cambridge: CUP, 1995), 1: 527. My thanks to David Carnegie for pointing out this example.

¹⁹ See Thomas Middleton, *Hengist, King of Kent; or the Mayor of Queenborough* ed. from the manuscript in the Folger Shakespeare Library by R. C. Bald (New York and London: Charles Scribner's Sons, 1938), xxxiii. The 'Willow song' is absent from the Quarto of *Othello* (1622), though the surrounding text still suggests the expectation that it should be sung. For a provocative discussion of this textual crux, see E. A. J. Honigman, *The Texts of Othello and Shakespearian Revision* (New York: Routledge, 1996), 11-14.

²⁰ MS Huntington HM 4, fol 191.

²¹ See F. W. Sternfeld, *Music in Shakespearean Tragedy* (London: Routledge and Kegan Paul, 1963), 29, 173.

'songs' in general are more extractable, moveable, revisable units of play than other pieces of text. This may be connected, too, to the function of song as song. Even if removed, even if never sung on stage at all, the severed song easily becomes part of other contexts, either living in the aural world – Richard Ligon was struck by hearing in 1650s Barbados a tune out of Shakespeare's *Henry V* – or living in the world of poetry.²² When Thomas Carew includes 'Songs in the Play' in his *Poems* of 1651, he gives his songs a different chance of survival from his plays, while suggesting, too, that songs belong as much to the generic type 'poem' as they do to 'play'.²³ How much a part of 'the play' is the song then? By including songs from Beaumont and Fletcher's *The Nice Valour* in his commonplace book, one anonymous writer at least shows that he was prepared to isolate songs as removable fragments of text like the *sententiae* already discussed.²⁴ Because of the way the play could exist as a divided text, certain definable sections of it easily fit in to different kinds of book.

What other bits of the play might sometimes have been written on separable pieces of paper? Again the clue is in the layout of printed texts. Prologues and epilogues in early modern printed texts are regularly placed where they do not textually belong; typically they follow on one from the other, both preceding the text itself (in performance, of course, if both are present, the one opens the play and the other concludes it). They, too, usually have a separate generic heading 'the prologue', 'the epilogue', they, too, are generally printed in different type from the main text. Again the suggestion is that they were not always written into the playbook itself. At the start of *Thorny Abbey* the Fool enters 'with a Paper in his hand for a Prologue'; he has a text on its own sheet.²⁵ While, for Beaumont and Fletcher's *Complete Works* of 1679, the printers give a

²² Richard Ligon, *A true and exact History of the Island of Barbados* (1657), 12: 'Dinner being neere halfe done ... in comes an old fellow, ... and plaide us for a Noveltie, The *Passame sares galiard*; a tune in great esteeme, in Harry the fourths dayes; for when Sir *John Falstaff* makes his Amours to Mistresse *Doll Tear-sheet*, *Sneake* and his Companie, the admired fiddlers of that age, playes this tune, which put a thought into my head, that if time and tune be the Compositis of Musicke, what a long time this tune had in sayling from England to this place.'

²³ Thomas Carew, *Poems, with a Maske* (1651), 83. For other varieties of textual disturbance around songs see Tiffany Stern, 'Letters, Verses and Double Speech-Prefixes in *The Merchant of Venice*', *Notes and Queries*, 244 (1999), 231-33.

²⁴ MS Huntington HM 116 L10-F3, fol. 125.

²⁵ Reproduced in *A Choice Ternary of English Plays*, ed. William M. Baillie (Binghampton, NY: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1984), 45.

grateful thank you to the 'gentleman' who has recently provided them with 'several Prologues and Epilogues, with the Songs appertaining to each Play, which were not in the former Edition'; somehow the gentleman has come by a sheaf of papers containing materials absent from the play manuscripts in the printing house.²⁶ By extension, stage orations, like songs, could easily have different authorship from the body of the play. James Shirley provides a list of the prologues he has written for Fletcher plays while in Ireland, while Richard Brome, defending the accusation that he had breached his contract with Salisbury Court, insisted that he worked hard and had made 'many prologues and epilogues ... songs, and one induction' for company plays.²⁷

As with songs, stage orations flourished in books of poetry, sometimes even when 'lost' from their play. Once again, *The Mayor of Quinborough* furnishes an example. Two manuscripts for the play survive which predate its 1661 printed text. Of the differences between manuscripts and printed book (neither of the manuscripts were the direct source for the book), one is that the printed text lacks the printed songs, another is that it lacks the epilogue. Meanwhile a prologue for *Queenborough*, different from that in either printed or manuscript text, had already been separately published in *Wit Restor'd in severall Select Poems* (1658): 'Loe I the Maior of Quinborough Town by name, / With all my brethren saving one that's lame; / Are come ...' (actually, this passage opens the fourth act of the printed and manuscript plays).²⁸ As this shows, prologues and epilogues change more regularly than the play to which they are attached, and are also more regularly lost. Shakespeare's texts offer several examples of this. The 'bad' quarto of *Henry V* was printed in 1600 – within a year of first performance – without prologues, epilogues and chorus. Were they in fact subsequently written for the play, or had they already been detached from it?²⁹ The prologue for Shakespeare's *Troilus and Cressida*, meanwhile, did not feature in either of the variant first (1609) Quartos of the text, nor was it part of the original folio setting of the play; it was acquired at the very last moment in the folio's publication process to fill

²⁶ Beaumont and Fletcher, *Fifty Comedies and Tragedies* (1679), A1a.

²⁷ Gerald Eades Bentley, *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time* (Princeton, NJ: Princeton UP, 1986), 257.

²⁸ Sir John Mennes, *Wit Restor'd in severall Select Poems* (1658), 162.

²⁹ The chorus' reference to Essex's projected Irish triumphs (present only in the folio 1623 text) would seem to date the inserts to between March and September 1599, suggesting early removal. See Andrew Gurr's introduction to his *Henry V* (Cambridge: CUP, 1992), 7.

what had become, for other reasons, an empty recto.³⁰

That prologues and epilogues were only ever impermanently attached to their plays is made clear in a variety of ways. One is the regularity with which they would be replaced – revised or revived plays usually have new ‘revision’ prologues.³¹ Another is the regularity with which they would be lost altogether; many plays are printed without either that seem to have had at least one of them originally. ‘Remember well,’ enjoins Time in Winters Tale TLN 1600-02, ‘I mentioned a sonne o’th’Kings, which Florizell / I now name to you’, but as the play stands we have never met Time before and are in no position to remember what he has said. Reference to a lost prologue? Perhaps. Both *Hamlet* and *Othello* include jibes about the regularity with which a prologue precedes a tragedy; both plays are, themselves, published without. As ever, there is some suggestion that changes and revision are more likely to happen to prologues and epilogues than to other parts of the play text; but as with songs, stage orations, detached from the play, do not necessarily die – they often become part of some generically different text. Books of poetry frequently include prologues and epilogues, but even a jest book can provide a home for a prologue that is as much a joke as an introduction to a play. Here, for instance, is a prologue which survives in a book of ‘bull’s or quips; a prologue, moreover, that is named for its playhouse but not its play: there is no knowing the text of which this was once part:

A Bull Prologu, to a foolish Audience.

You who sitting here,
doe stand to see our Play;
Which must this night,
be acted here to day.
Be silent, ‘pray,
Though you alowd doe talke,
Stirre not a jot,
Though up & down ye walk ...³²

Prologues and epilogues had a different rate of survival from the

³⁰ See Peter W. M. Blayney, *The First Folio of Shakespeare* (Washington, DC: Folger Library Publications, 1991), 21.

³¹ For some examples of revised plays with new stage-orations, see Bentley, *Dramatist*, 137.

³² A. S. Gent, *The Booke of Bulls* (1636), C4b-C5a.

rest of the text for a particular reason which is covered much more fully in an article.³³ Here it is in brief.

Whenever a special occasion occurred for which explanation or apology was necessary, a special prologue would be written: prologues survive in books of poetry for 'Ezekiel Fen at his first Acting a Mans Part'; and for 'A young witty Lad playing the part of Richard the third: at the Red Bull'.³⁴ These might be spoken and therefore written at any time during the life of the play but they seem to be for single performances (when Ezekiel Fen performs next it will no longer be the first time he has acted a man's part; the witty lad only performed *Richard the Third* once as a novelty). This variety of prologue and epilogue usually survives away from the text it flanked; printed plays tend to have prologues and epilogues 'for court' and prologues and epilogues for 'the play' (rather than a particular actor). Of these, court prologues are, like special-occasion prologues, for single performances, as plays were habitually given only once at court. In other words, every prologue and epilogue looked at so far is for one performance only.

How often, then, were regular prologues and epilogues – the prologues and epilogues for public performance attached to plays – usually spoken? The prologue to Jonson's *Bartholomew Fair*, gives a hint: it makes articles of agreement between the spectators at the Hope theatre and the playwright on a specific day, 'the one and thirtieth day of *Octob.* 1614'.³⁵ As it stands, the prologue is relevant only for one performance. Bearing this in mind, the one-day nature of other stage orations becomes more apparent. There are prologues that, as with Shakespeare and Fletcher's *The Two Noble Kinsmen*, stress that the text they introduce is a virgin, unsullied by criticism; others simply broadcast their connection to the first performance: 'The DIVILL is an Asse, That is, to day, / The name of what you are met for, a new Play'; 'Wee promis'd you a new Play by our bill'; 'The worst that can befall at this new Play, / Is, we shall suffer, if we loose the day.'³⁶ As Christopher Brooke explains at the

³³ Tiffany Stern, "'A Small-beer Health to his Second Day': Playwrights, Prologues, and First Performances in the Early Modern Theatre', *Studies in Philology*, 101 (2004), 172- 199.

³⁴ Henry Glapthorne, *Poems* (1639), 28; Thomas Heywood, *Pleasant Dialogues and Dramma's* (1637), 247. Shakespeare's *Richard III* is published without a prologue.

³⁵ Ben Jonson, *Ben Jonson* ed. C. H. Herford and Percy Simpson, 11 vols (Oxford: Clarendon Press, 1925-52), 6: 15.

opening to his 1614 poem *Ghost of Richard the Third*, 'An Epistle to the Reader is as ordinary before a new *Book*, as a *Prologue* to a new *Play*'.³⁷ Stage orations of the kind printed with plays, at least from roughly after 1600 (fewer survive from before then, and all are more generally written), seem to have been the preserve not of all performances but of first performances.

Why this may be relates to other facts about plays when they were 'new'. A new play's first performance appears to have been known as its 'trial'; what was being tried was not the actors, however, but the play itself. On the first performance the audience would judge the play and decide whether to give it approval for further performance or whether to damn it; if 'it liked not the multitude', it would not, generally, be played again.

Playwrights were terrified of the trial and many, as the induction to John Day's *Isle of Gulls* (1606) makes clear, would be sure to have 'a prepared company of gallants' present on the first day to applaud the play's best bits. 'Our Author ... is unfurnisht of ... a friendly audience' explains Day's Prologue. 'Then' is the answer, 'he must lay his triall upon God and good wits'.³⁸ From, again, some point after 1600, first performance trials are regularly referred to. 'That you should authorize [the play] after the Stages tryall was not my intention', writes Nabbes; Heminges and Condell maintain that whatever the reader of Shakespeare's folio plays thinks, the texts 'have had their triall alreadie' (A3a).³⁹ The large number of published play texts that insist that they have 'passed the censure of the stage with a general applause' or were 'the object of ... Commendations, ... being ... censured by an unerring Auditory' testifies to the importance of passing the trial in the life of the play.⁴⁰

Epilogues usually also refer to the judgemental process, begging an

³⁶ Jonson, *Jonson*, 6: 163; Lodowick Carlell, *Arviragus and Philicia* (1639), A3a, James Shirley, *Poems* (1646), 149.

³⁷ Christopher Brooke, *Ghost of Richard the Third* (1614), 4 π b.

³⁸ John Day, *Isle of Gulls* (1606), A2a.

³⁹ Thomas Nabbes, *Tottenham Court* (1636), A3b.

⁴⁰ Thomas Middleton, *The Family of Love* (1608), in *The Works* ed. A. H. Bullen, 8 vols. (London, 1886), 3: 7; Philip Massinger, *The City Madam* in *The Plays and Poems of Philip Massinger*, ed. Philip Edwards and Colin Gibson, 5 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1976), 4: 19.

unsure audience to approve or 'pass' the play by giving it a 'plaudite'. Indeed, the audience seem sometimes to have been asked at the end of the first day, not only to make their feelings clear by clapping or hissing, but also to shout 'ay' or 'no'; a process that continued until the nineteenth century. Dibdin explains how theatre audiences of the 1820s were asked at the end of first performance

'Ladies and Gentlemen, under the sanction of your kind approbation' &c. &c. The Ayes or the Noes generally interrupt the remainder; and the author is sent home, either over-elated at transitory success, or ... blamed, depressed, and ... ashamed.⁴¹

Just the same process seems to be taking place for the epilogue of Walter Mountfort's 1633 *Launching of the Mary*:

Yf then this please (kinde gentlemen) saye so
Yf yt displease affireem yt wth your No.
your, I, shall make yt live to glad the sire
your, No, shall make yt burne in quenchles fire.⁴²

Any such prologue and epilogue, begging that the play be saved, fearing that it may be damned, has a very particular relationship to the text to which it is latched. Prologues and epilogues seem to exist to promote and protect the play in its minority, and to plead that the play should live. The uncertain survival of prologues and epilogues, then, may be traced to the fact that their connection to the play was a one-day one. Other stage orations make the immediacy of the one-day relationship clear, by highlighting the fact that the trembling playwright is actually present in the theatre on this special day, 'listening behind the arras, to hear what will become of his play'.⁴³ From his hidden position, he waits to hear what the audience conclude:

You'd smile to see, how he do's vex and shake,

⁴¹ Thomas Dibdin, *The Reminiscences of Thomas Dibdin*, 4 vols. (London, 1827), 1:7-8.

⁴² Walter Mountfort, *The Launching of the Mary* [1633] ed. John Henry Walter (Oxford: OUP, 1933), 124. See also R. A., *The Valiant Welshman* (1615), 14b: 'Bells are the dead mans musicke: ere I goe, / Your Clappers sound will tell me I, or no.'

⁴³ Shirley, *The Duke's Mistress* (1638) in *Dramatic Works and Poems of James Shirley* ed. William Gifford, 6 vols. (London, 1833), 4: 274.

Speakes naught but if the Prologue does but take,
 Or the first Act were past the Pikes once, then –
 Then hopes and Joys, then frowns and fears agen.⁴⁴

All of this relates to (or brings about) another theatre possibility that, again, informs the nature of the play text. If the audience were the judges of the first performance 'trial', then they could potentially get the text changed and altered to suit them, blackmailing the author to make the alterations they requested rather than have his play damned altogether. Much as a film is screened to a trial audience whose criticisms affect the cut eventually released to the general public, so early modern hissing and mewing may itself have revised certain plays after the first performance: *Every Man Out of His Humour* 'had another *Catastrophe* or Conclusion, at the first Playing: which ... many seem'd not to relish ...; and therefore 'twas since alter'd'; Cowley's hastily mounted *The Guardian* was reworked 'After the Representation' and the author 'changed it very much, striking out some whole parts, as that of the Poet and the *Souldier*'.⁴⁵ A play in its first performance really might be longer or rougher than that same play in any subsequent performance (one explanation for Gurr's 'maximal' and 'minimal' texts is that 'maximal' were given at first performances and were cut by audience approval and disapproval into 'minimal' for subsequent performances).⁴⁶ Hardly surprisingly, a first performance cost more to get into, the audience, presumably, paying for the extra power they would have over this specific variety of text.⁴⁷

The whole relates to another fact, as ever, hard to date. By the 1630s

⁴⁴ Prologue to *The Scholars* in Francis Beaumont, *Poems by Francis Beaumont* (1653), 75. See also Brome, *English Moor* in *Dramatic Works*, 3 vols. (London, 1873), 2: 86, who wants no one to claim he 'skulks behind the hangings ... affraid / Of a hard censure'; Jonson and Brome who stand together 'behind the Arras' to watch the reception of the 'new sufficient Play', *Bartholomew Fair*, Jonson, *Ben Jonson*, 6: 13, 15, Henry Glapthorne who, in *Ladies Privilege* (1640), J2b, is described as standing 'pensive in the Tying-house to heare Your Censures of his Play'. For other examples and more on the subject, see Tiffany Stern, 'Behind the Arras: The Prompter's Place in the Shakespearean Theatre', *Theatre Notebook* (2001), 110-18.

⁴⁵ Jonson, *Ben Jonson*, 3: 602. Abraham Cowley, *Poems* (1656), (a)1b.

⁴⁶ Andrew Gurr, 'Maximal and Minimal Texts: Shakespeare v. The Globe', *Shakespeare Survey*, 52 (1999), 68-87.

⁴⁷ For inflated first performance charges see, for instance, Jasper Mayne's poem on Ben Jonson in *Jonsonus Virbius* (1638), 31: 'when thy Foxe had ten times acted beene, / Each day was first, but that 'twas cheaper seene'. For more on first performance admission prices before the interregnum see Chambers, *Elizabethan Stage*, 2: 532; entrance charges for new plays during the Restoration period are referred to in Samuel Pepys, *The Diary*, ed. Robert Latham and William Matthews, 11 vols. (London: Bell and Hyman Ltd, 1970- 1983), 2:234: 'to the Opera ... and it being the first time, the pay was doubled'.

prologues and epilogues for most plays make clear that at least part and perhaps all of the author's payment depends on receiving a portion of the revenue from the second or third day of playing, the so-called 'benefit' performance. By that time, too, many prologues describe themselves as preceding a second performance: 'Every labour dyes, / Save such whose second springs comes from your eyes', maintains *The Costly Whore* in 1633; Jasper Mayne's 'unbought Muse did never feare / An Empty second day, or a thinne share'.⁴⁸ But the epilogue to Armin's *Valiant Welshman*, published much earlier, in 1615, also expresses the worry that the play may be sent to its tomb, and voices the hope that he, the Bardh-epilogue will instead be allowed to give 'second birth' to the work.⁴⁹ One reason, then, why the playwright might have meekly accepted the ignominy of critical judgement from an audience is, as a 1632 epilogue explains, '[the poet's] promis'd Pay / May chance to faile, if you dislike the Play'.⁵⁰ Play-revision occurring after the first performance probably relates to the financial necessity of a play's survival to a second performance; the advent of benefits is, however, frustratingly hard to date. The earliest clear contemporary reference to a benefit is 1611, when a Dekker prologue jibes at a playwright who is only concerned that 'he Gaines, / A Cramd Third-Day'.⁵¹ Years later, in *Playhouse to Be Let*, Davenant was to state that playwrights 'in the times of mighty Tamberlane, / Of conjuring Faustus, and the Beaumchamps bold, / ... us'd to have the second day', and there are Henslowe accounts that may (but may not) indicate benefit performances taking place in 1601.⁵²

Several Shakespearean prologues and epilogues seem to refer to some of the issues covered in this argument. Epilogues that suggest they do not yet know whether the play has 'taken' or not include 'I charge you (O men) for the love you beare to women ... that betweene you, and the women, the play may please', *As You Like It* TLN 2788-2791, "'Tis ten to one, this Play can never please / All that are here', *Henry VIII* TLN 3450-1. 2 *Henry IV*, in addition, goes on to promise that 'our humble

⁴⁸ *The Costly Whore* (1633), H4b; Jasper Mayne's *The City Match* (1639), B1a.

⁴⁹ R. A., *The Valiant Welshman* (1615), I4b.

⁵⁰ Richard Brome, *Novella in Works*, 1: 179.

⁵¹ Thomas Dekker, *If This Be Not a Good Play, the Devil Is In It* (1612) in *The Dramatic Works of Thomas Dekker*, ed. Fredson Bowers, 4 vols. (Cambridge: CUP, 1953), 3: 121.

⁵² William Davenant, *The Dramatic Works of Sir William Davenant*, ed. James Maidment and W. H. Logan, 5 vols. (London, 1872), 4: 31. Henslowe gave a financial gift to Day 'after the playing of the second part of Strowd' – see Bentley, *Dramatist*, 131.

Author will continue the Story (with Sir John in it) ... unlesse already he be kill'd with your hard Opinions', TLN 3344-47. There is even, perhaps, the suggestion that the author is prepared to countenance revision in the light of audience-criticism in *A Midsummer Night's Dream's* 'Gentles, doe not reprehend. / If you pardon, we will mend,' TLN 2214-15.

Here the point is simply to raise more questions about the fragmentary and changeable text. While many critics have promoted the idea of the 'fluid' play text, and many others have argued against that idea (would the actors really be prepared to learn and relearn a different text for the same play?), identifying lines of fluidity – songs, prologues, epilogues – at least gives revision a logic. It also raises some fundamental questions about textuality. If a play sometimes existed as separate sheets that only came together in performance itself, and even then, only on certain specific performances, then what is the 'whole' play: what is written, what is played, what is performed the first day, or what is performed on subsequent days?

To confuse the subject yet further there is another, different, piece of paper that also related loosely to the playtext. This paper was probably, like the others, kept with the play but, unlike them, was seldom spoken. It also seems uniformly not to have survived – or at least, not in original form. It is the playbill.

Often ignored because it was not part of the spoken performance, the bill nevertheless has some claim to be part of 'the text' of a play, depending on what the text is taken to be. Giving details such as title, venue, 'lure', and, sometimes, authorship, the bill is as much a product of the play as the title page; indeed, there is every reason to believe that some of the more lurid title pages for plays are made out of the content of the bill. Is the title page/playbill 'part' of the play? Modern editing shows some ambivalence towards the question. A concern with whether the audience knew the name of the author and whether the title was, for instance, *Henry VIII* or *All is True*, contrasts strangely with a willingness to confine actual information provided by title pages to textual notes. '*The Tragedie of King Richard the third. Conteining, His treacherous Plots against his brother Clarence: the pitiful murder of his innocent Nephewes: his tyrannicall usurpation: with the whole course of his detested life, and most deserved death*' is not a summary of the play that most editions

broadcast.⁵³ Yet this may well have been what early modern Londoners who were literate read: it may have drawn them to the theatre, and, later, made them buy the printed quarto; it may have been what some of them thought the play was 'about'.

The bill was the first and sometimes only form in which a passer-by might encounter a play; as it was printed (the stationers' register includes the names of the four men who had the successive right to print players' bills from 1587-1642: John Charlewood, John Roberts, William [and Isaac] Jaggard, Thomas [and Richard] Cotes), all plays visibly belonged to the world of the printing house. And, as all plays for all playhouses had their bills printed by the allowed bill-printer, so advertising for all plays is likely to have looked similar: the printing house may well have been the place that brought the separate companies and playhouses together.

Even more than songs, prologues and epilogues, the bill had a full life away from the stage as a variety of non-play literature. Playbills were advertisements, and their context was the world of other advertisements. Together with lawless 'siquises' (so called because they usually began 'si quis ...', 'if anyone ...'), libels, and with the title-pages to books that were also hung as advertisements, playbills clung to the doorposts of the houses of London, bringing the theatre visibly into the heart of the very city that had rejected it.⁵⁴ Indeed they were so present and so predictably a part of London life that Breton's hour- by-hour account of what happens in the morning of a London day includes the fact that by 'Nine of the Clocke' the 'Players Billes are almost all set up'.⁵⁵ Bills were varieties of text that embraced a mixture of permanence and changeability in their nature. Guessing from the one surviving English rope-dancing bill printed by the printers of the players' bills, and from the earliest surviving French playbill, it seems probable that bills were printed with 'gaps' for variable information. They were, that is to say, fixed and fluid, again, along definable lines. The rope-dancing bill, for instance, which appears to be for travelling players, has blanks for the

⁵³ William Shakespeare, *The Merchant of Venice* (1600), title-page.

⁵⁴ For the hanging of book title-pages see R. B. McKerrow, 'Booksellers, printers, and the stationers' trade, in *Shakespeare's England*, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1916), 2: 212-39 (231). More on this subject and the subject of playbills will be provided by Tiffany Stern, 'On each Wall / And Corner Poast': Playbills, Title-pages, and Advertising in Early Modern London', *English Literary Renaissance* 36 (2006), 57-85.

⁵⁵ Nicholas Breton, *Fantasticks: Serving for a Perpetuall Prognostication* (1626), E4b- F1a.

‘changeable information’, here, place of performance. The blanks can be filled in manuscript; the rest is permanent. The rope- dancing bill reads:

[ms: At 9 a Clok]

At the *[ms: Rose in winestreet]*

this present day shall bee
 showne rare dancing on the
 Ropes, Acted by his Majesties
 servants, wherein an Irish Boy of eight
 yeares old doth vault on the high rope,
 the like was never seene: And one Mayd
 of fifteene yeares of age, and another
 Girle of foure yeares of age, doe dance on
 the lowe Rope; And the said Girle of foure
 yeares of age doth turne on the Stage,
 and put in fourescore threds into the eye
 of an Needle. And other rare Activityes
 of body, as vaulting and tumbling on
 the Stage, and Egges dancing upon a
 Staffe, with other rare varietyes of
 Dancing, the like hath not beene seene in
 the realme of England. And the merry
 conceites of Jacke Pudding.

If God permit.

*Vivat Rex.*⁵⁶

Stock playbills could, too, have had gaps around the lure or the title: a variety of fixity and fluidity is a hallmark of a text of this kind.

So now to the whole play as it might have existed in the box of

⁵⁶ Reproduced in William Van Lennep, ‘Some English Playbills’, *Harvard Library Bulletin* 8:2 (1954) 235-241, where it is wrongly attributed to Jaggard’s printing-house.

playhouse 'books'. It may have been made up of a loosely tied bundle of papers, consisting of a book of dialogue (or several if the play were submitted piecemeal as some of Daborne's were),⁵⁷ some separate sheets containing songs and letters, other separate papers containing prologues and epilogues (unless kept elsewhere as no longer relevant), and finally, perhaps, a separate bill/title-page providing the lure that attracted the audience. That is not to say that all plays existed like this. After all, some kind of 'complete' text was submitted to the Master of the Revels – though what kind and at what stage is queried by the argument. Nevertheless, substantial bits of play seem to have existed as separate but definable fragments, each raising the possibility of different authorship, and each capable of having other existences in other books, other places, and other contexts, being as much poems, jests, and advertisements as they were sections of the play. Even as bits of play text they may have differed in their level of permanence. Most permanent was, perhaps, the dialogue of the play, least permanent, perhaps, the prologue and epilogue. So plays could also have, internally, different levels of fixity.

The last point to be made is to do with the treatment of the 'book' by the playhouse. For though the full dialogue may have existed in one place, that is not what actors were given. Plays were disseminated as fragments: what actors had to learn from were called 'parts' the very word drawing attention to the fact that they were 'not whole'. These parts were made up of the speeches the actor was going to say with a 'cue' consisting of the one-to-three words preceding each speech. The speaker of the cue for professional productions was not generally named, and the length of the gap between one speech and another was not indicated. The actor, then, received his character as a roll or book of connected fragments, providing him with everything he would say but nothing that would be said to or about him beyond the cues. Of course, performance filled those gaps, but again that makes the play the 'thing performed' rather than the 'thing learned'; as parts were learned in full before group rehearsal, what the actor committed to memory was a context-limited fragment. Even for the actors, then, the play was fragmented, but along standard lines; indeed, if a play were never printed, then the only way that it was ever 'published' (in the sense of broadcast) was as 'parts'

⁵⁷ Daborne letter to Henslowe, 25 June 1613: 'I have took extraordinary payns wth the end & altered one other scean in the third act which they have now in parts', in W. W. Greg, *Henslowe Papers*, 3 vols. (London: A. H. Bullen, 1907), 3:73.

rather than as a whole.

A look at some surviving professional theatre ‘parts’ from the early modern period, the Restoration and eighteenth century, shows just what an actor characteristically had to work with. The later examples confirm the normality of the surviving early modern professional ‘part’ and show the consonance of professional theatre parts over time. Questions about the fixed and changeable nature of a play’s dialogue will relate, of course, to the nature of the text the actor learned from.

Here follows a section from the part of ‘Orlando’ from Robert Greene’s *Orlando Furioso*. It is the earliest surviving British professional theatre part and dates from the 1590s; damage to the left of the text has rendered the part harder to read than it was originally.

————— Angelica
 ah. my dear Anglica
 syrha fetch me the harping starr from heauen
 Lyra the pleasant mystrell of the s[h]phears
 that J may daunce a gayliard wth Angelica
 r<u> me to Pan, bidd all his waternimphes
 come wth ther baggpypes, and ther tamberins.
 ————— for a woeman howe
 fares my sweet Angelica?
 ————— for hir honesty
 Art thou not fayre Angelica
^s
 <w>hos<e>browes a[re] faire as faire Jlythia
 that darks Canopus wth her siluer hewe
 ————— art Angelica
 Why are not these, those ruddy coulered cheekes
 wher both the lillye, and the blusshing rose
 syttes equall suted, wth a natyue redd⁵⁸

The part of ‘Ignoramus’ (1662) is similar. Again, the piece is for

⁵⁸ MS Dulwich College I, Item 138. Reproduced as facsimile with transcript in W. W. Greg’s *Dramatic Documents from the Elizabethan Playhouse*, 2 vols. (Oxford: OUP, 1969), 2, and against the text of the 1594 Quarto to *Orlando Furioso* in Greg’s *Two Elizabethan Stage Abridgements* (Oxford: Malone Society, 1922).

professional performance, again, the cues vary from one to three words; again, their speaker is not, typically, named:

_____ persona.
 oh how they linger! I must not let him pass
 nor know I how to keep him while she come;
 'save you Sir
 _____ mittimus.
 a poore man sir, spent my whole estate in law,
 _____ away.
 I beseech your councill.
 _____ legem pone.
 this greedy Cerberus must have a morsel,
 and I have nothing left, but one poore souz.
 perhaps he may fasten on't –
 indeed sir I am a very poore man.
 _____ nihil dicit
 a slender fee sir, I beseech your councill.
 _____ the case⁵⁹

Finally, here is a section from the opening of a part for Scrub in Farquhar's *Beaux Stratagem*. Dating from the 1730s, this particular part belonged to the great eighteenth century actor Macklin:

Act 2^d
 Enter L.D.P.S. [Left Door Prompt Side]
 at _____ Scrub
 Sir! _____ Week is this
 Sunday, an't pleasure your Worship.
 _____ Scrub.
 Sir!
 _____ of your Razor {Exit⁶⁰

That plays were learned in this form seems to have affected the way

⁵⁹ Part of 'Ignoramus' for Ferdinando Parkhurst's play *Ignoramus or The Academical- Lawyer* in the Houghton Library. Title continues 'Acted at the Cock-pitt in Drury Lane; And also before ... The King and Queen ... on ... 1st of November 1662'.

⁶⁰ Macklin's part of Scrub in George Farquhar's *The Beaux Stratagem*, Harvard Theatre Collection (TS 1197.54.5) for Drury Lane, 9 May 1738?

they were revised and is likely also to have affected the way they were written. Revising fully over an entire text will have been the least desirable of all methods of revision – for that will then have obliged the prompter to recall each separate actor’s part, and rewrite it, before asking the actor to learn all over again what he had already committed to memory – but in a slightly different form. A look at Shakespeare’s *Hamlet* in ‘good’ quarto (1604/5) and in folio reveals a different attitude to revisions. The cuts and changes made to *Hamlet* between the earlier (quarto) text and the later (folio) one are not made to all parts – so not all parts have to be returned to the prompter or relearned. In fact only eight parts are altered: Hamlet, Gertrude, Claudius, Horatio, Laertes, Rosencrantz, Guildenstern, Osric (the five leads and the three clowns). The first point, then, is that revision in *Hamlet* seems to have happened along ‘strands’ in a play rather than over the whole text. If songs, prologues and epilogues can be seen as ‘strands’ in a text too, then another picture of just what a play is emerges. Rather than being one entire text, a play appears to have a rope-like linear structure: it is made up of different independent threads each of which can be pulled or removed.

Another part-based element of the revision in *Hamlet* is that almost all alterations are within-speech, as in the example below.

O throwe away the worser part of it,
 And leave the purer with the other halfe,
 Good night, but goe not to my Uncles bed,
 Assume a vertue if you have it not,
 That monster custome, who all sence doth eate
 Of habits devil, is angel yet in this
 That to the use of actions faire and good,
 He likewise gives a frock or Livery
 That aptly is put on refraine to night,
 And that shall lend a kind of easines
 To the next abstinence, the next more easier:
 For use almost can change the stamp of nature,
 And either the devil, or throwe him out
 With wonderous potency: once more good night,
 And when you are desirous to be blest,
 Ile blessing beg of you, for this same Lord
 I doe repent; but heaven hath pleasd it so

To punish me with this, and this with me,
 That I must be their scourge and minster,
 I will bestowe him and will answer well
 The death I have him; so againe good night
 I must be cruell only to be kinde,
 This bad beginnes, and worse remains behind.
 On word more good Lady. (Q2, I4a-b; F 2540-55)⁶¹

Within-speech cuts do not disturb cues; other actors' parts are thus not affected by the alteration (and so do not have to be called back or relearned). Play revisions often take this form, happening in small fragments throughout the speeches of a play, rather than, as a modern reviser might expect, over entire scenes. If cued parts offer the explanation for this, then they also offer a new way of conceiving the 'solidity' of a text for, by implication, a speech is more changeable in its middle than in its cue-line.

Plays, then, should not always be regarded like epic poems in which each bit of text has the same worth. Rather, each variety of fragment could have a different anticipated life-span, and a different relationship to the full text: the play could be made up of patches of varying fixity and, as has been said, the audience listened to the play partly with an ear for its 'reusable' bits. The fragments that make up a text and which a text resolves into shape the way it is written, revised, learned and affect the way it survives. Larger questions, too, attend on the patchiness of the play. In a play that can be, as I have argued, at its root fragmentary rather than whole, where is the author – and, perhaps, more disconcertingly, where is – and what is – the text?

⁶¹ Other within-speech cuts occur at 1.2.60; 2.2.210; 2.2.393; 2.2.320; 3.2.205; 3.4.72; 3.4.73; 3.4.190; 4.1.39; 4.7.88; 4.7.99; 5.1.100. For more on the subject of parts and revision in *Hamlet*, see Tiffany Stern, *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan* (Oxford: Clarendon Press, 2000), 106-10.

Du texte à la représentation : dire le vers au XVIII^e siècle.

Sabine Chaouche
Oxford Brookes University

Dans son journal intitulé *Le Censeur dramatique*, Alexandre Grimod de la Reynière écrivait à la fin du XVIII^e siècle à propos de l'acteur Damas: « D'un bout à l'autre de ce rôle, il n'a cessé de crier, de beugler même ; tous ses mouvemens ont été des contorsions ; ses traits ont été dans une convulsion continuelle ; son jeu maniéré, dès qu'il cessait d'être forcé ; en sorte que de tous les côtés il s'écartait toujours de la Nature ; ses gestes ont été multipliés au point d'accompagner chaque vers, et de faire craindre, en dernier résultat, la dislocation de ses membres¹. » Il ajoutait: « Il s'est roulé à deux ou trois reprises par terre avec Oreste ; il n'a cessé de le pétrir et de le patiner, de le magnétiser enfin de la manière la plus indécente, lorsqu'on songe surtout que, grâce au costume moderne, ces deux Messieurs étaient presque nus². » Ces remarques qui se voulaient d'amers reproches sur les mises en scène de son temps, équivoques et non bienséantes, suggèrent qu'une certaine forme d'expressionisme et d'extrême violence scéniques se développèrent au cours de la décennie révolutionnaire, rompant définitivement avec les traditions passées basées sur l'idée de décence et de bienséance. Ces critiques amènent dès lors à s'interroger sur la manière dont les acteurs interprétaient leurs rôles au cours du siècle. Quels furent les nouvelles modes et les nouveaux modes de diction ? En quoi la déclamation traditionnelle fut-elle l'objet de critiques à l'époque et comment les comédiens innovèrent-ils de plus en plus sur scène ? L'étude de la diction dite « baroque » a fait l'objet de nombreuses études ces vingt dernières années³. Des metteurs

¹ Alexandre Grimod de la Reynière, *Le Censeur dramatique, ou journal des principaux théâtres de Paris et de ses départements*, Paris, Desenne, Petit, Bailly, 1797-1798, t. 3, p. 541.

² *Op. cit.*, *Le Censeur dramatique*, t. 3, p. 541.

³ Voir Barnett, Dene, *The Art of Gesture: the Practices and Principles of 18th century Acting*, Carl Winter Universitätsverlag, 1987 ; Sabine Chaouche, *L'Art du comédien, Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique 1629-1680*, Paris, Champion, 2001 et *La Philosophie de l'Acteur, La Dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français, 1738-1801*, Paris, Champion, 2007 ; Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin, l'acteur tragique et son art, XVII^e-XX^e siècles*, Paris, Champion, 2006. Voir aussi Pasquier, Pierre, 'Déclamation dramatique et *actio* oratoire à l'âge classique en France', (in) *L'Acteur en son métier*, éd. Didier Souiller et Philippe Baron, éd. Université de Dijon, 1997, p. 143-163 et Roger Herzel, 'Le 'jeu' naturel de Molière et de sa troupe', *XVII^e siècle*, 132, 1981, p. 279-284. Voir aussi les travaux de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle des XVII^e et XVIII^e siècle, dirigés par Jean-Noël Laurenti.

en scène tels Eugène Green, Jean-Denis Monory ou Benjamin Lazar ont d'ailleurs tenté de reconstruire ou reconstituer la manière dont les acteurs déclamaient au XVII^e siècle. Des chercheurs comme Pierre-Alain Clerc ou Olivier Bettens ont quant à eux examiné la prononciation des mots et des vers⁴. L'étude de la ponctuation a fait l'objet de polémique. Son rôle a été précisé par Alain Riffaud⁵ et Michaël Hawcroft⁶. Néanmoins l'on s'est moins penché sur cette période de transition que fut le XVIII^e siècle et surtout sur la manière dont les acteurs lièrent texte et représentation. De même on a peu évoqué la façon dont évolua et dont fut perçue la diction au fil des décennies, au siècle des Lumières. C'est ce que nous souhaitons aborder dans le présent article.

D'après les témoignages des acteurs sur leurs propres pratiques, la mise à l'étude passait d'abord par un travail d'assimilation du texte et de composition solitaire du personnage. Les mémoires tardifs d'Hippolyte Clairon de la Tude, dite M^{lle} Clairon ou l'ouvrage de Jean-Nicolas Servandoni d'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien*⁷ en sont d'illustres et de pertinents exemples. L'acteur mémorisait et méditait tout d'abord son rôle, tâchant d'en comprendre les tenants et les aboutissants en fonction de certains critères comme le rang et le sexe du personnage, son passé et sa relation aux autres personnages, ses actions et ses passions etc. Cela n'avait rien d'exceptionnel puisqu'il s'agissait essentiellement d'un travail d'analyse permettant de mettre en scène de manière individuelle son personnage à travers les mots le constituant. Nous avons largement examiné cette phase aussi nous abstiendrons-nous de la développer ici⁸. L'examen détaillé du rôle poussait sans doute les comédiens les plus célèbres à adapter le rôle à leur propre sensibilité ou image publique. On peut ainsi lire en marge, sur l'exemplaire de *Phèdre* appartenant au souffleur Étienne Delaporte, la mention suivante

⁴ Voir leurs travaux sur <http://prononciation.org/>.

⁵ Alain Riffaud, *La Ponctuation du théâtre imprimé au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2007 ; *Répertoire du Théâtre français imprimé (1630-1660)*, Genève, Droz, 2009 ; *L'Écrivain imprimeur*, Presses universitaires de Rennes, 2010.

⁶ Michael Hawcroft, "Reading Racine: Punctuation and Capitalisation in the First Editions of His Plays", *Seventeenth Century French Studies*, 22, 2000, p. 35-50 ; « Points de suspension chez Racine: enjeux dramatiques, enjeux éditoriaux », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 106, 2006, p. 307-35 ; « Comment jouait-on le rôle d'Hippolyte dans la *Phèdre* de Racine? Témoignage d'un manuscrit inédit », *Dix-septième siècle*, 231, 2006, p. 243-75.

⁷ Hippolyte Clairon, *Mémoires et réflexions sur l'art dramatique*, Paris, F. Buisson, an VII ; Jean-Nicolas Servandoni d'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien*, Paris, aux dépens d'une société typographique, (1764) 1774 (2^{de} édition). Voir aussi : Henri-Louis Lekain, *Mémoires* ; (in) *Collection des mémoires sur l'art dramatique*, vol. XIV, Paris, Ledoux, 1825 ; réed. Genève, Slatkine reprints, 1968.

⁸ *La Philosophie de l'Acteur*, édition citée.

à la scène 5 de l'acte II : « coupure pour M^{lle} Raucourt⁹ ». Ces pratiques suggèrent que les versions différaient selon la distribution et selon l'année de reprise. Les acteurs avaient donc certaines exigences. De même certaines anecdotes dramatiques¹⁰ suggèrent l'ascendant des acteurs sur les auteurs et pouvaient éliminer les répliques qui ne leur semblaient pas bonnes, conformes à leur style scénique, ou tout simplement à leur goût. Certains avaient coutume de presser les dramaturges de leur tailler des rôles sur mesure (d'autant plus lorsque l'auteur était un habitué de la Comédie comme par exemple Voltaire et que celui-ci était tenu de choisir les acteurs devant jouer sa pièce). Une fois le texte finalisé et travaillé venait le moment de la représentation et celui de l'incarnation du rôle.

Le dire sur scène résultait en grande partie de traditions, dont la plus importante était « le bien dire ». La déclamation, au XVIII^e siècle, restait fondée sur les codes rhétoriques de l'*actio* oratoire, dont les catégories principales étaient l'accent oratoire qui renfermait l'expression des passions et des parties du discours ; l'accent prosodique comprenant les variations tonales de la voix (aigu, medium, circonflexe) et l'accent grammatical ou prononciation exacte des mots et rythmique pneumatique des phrases. L'arsenal de règles mises à la disposition de l'acteur par le biais des traités de rhétorique devait lui permettre d'embellir le texte par un travail vocal d'ornementation qui visait à soutenir la forme poétique et le style soutenu employés pour écrire une pièce de théâtre¹¹. L'application trop minutieuse de ces préceptes amenait les acteurs à jouer de manière très cérébrale et techniciste, la tête étant comme coupée du corps¹². En ce sens, le dire, sur scène, semblait souvent manquer de justesse et de sincérité. Au fil du temps, s'ancra un style particulier, à la fois véhément et guindé dans le genre tragique, une manière de dire propre au Français qui privilégiait l'emphase et la cadence. Comme nous l'avons vu dans différents de nos articles¹³, la diction conventionnelle

⁹ Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, exemplaire de *Phèdre* de Jean Racine, sans lieu, sans nom, sans date.

¹⁰ Voir *La Philosophie de l'Acteur*, « L'acteur et son ego ».

¹¹ Peu de tragédies et de comédies sont en prose, si ce n'est certaines pièces en 3 actes d'inspiration italienne.

¹² En effet, l'édition des principes de l'*actio* oratoire devait aider tout d'abord les orateurs c'est-à-dire les hommes d'église ou les avocats dont les mouvements et déplacements étaient limités.

¹³ « Les tragédies religieuses de Racine : une ponctuation de l'émotion ? », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 32 (63), 2005, p. 441-465 ; « La diction poétique et ses enjeux sur la scène française, le passage de l'âge classique au siècle des Lumières », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 31 (60), 2004, p. 69-100 ; « La diction théâtrale au XVIII^e siècle : 'déclamer' ou 'parler en récitant' ? », *L'Information Littéraire*, 3, 2000, p. 82- 93.

du vers tendit à être remise en cause tout au long du siècle et à être, tout autant que le texte, en mouvance, ce qui fit dire à Antoine Maillet-Duclairon en 1751 : « La déclamation semble avoir changé tous les dix ans, et les Tragédies de Corneille et de Racine, ont été jouées de tant de façons, qu'il est presque impossible de donner le point juste de l'art qu'on y doit employer¹⁴ ». Il semble que le dire fit l'objet de recherches à la fois individuelles ou collectives dans la mesure où l'on observe une volonté de régénérer les pièces du répertoire ou de leur donner un caractère neuf ou novateur, par un véritable travail d'interprétation – c'est-à-dire de relecture et de subjectivisation de l'œuvre. Le dire est ainsi soumis à une sorte d'impermanence, non seulement parce qu'il est livré à l'éphémère de la représentation, aux dispositions d'acteurs qui doivent batailler avec l'instant, mais aussi parce qu'il dépend de la personnalité de ceux qui le nourrissent. Les essais des acteurs, au moment de la performance, coïncident ainsi parfaitement avec cette pratique de mise en pièces des textes moliéresques, raciniens ou cornéliens¹⁵, la tendance étant à l'émancipation, à un certain rejet des traditions parce qu'usées, voire à la transgression lorsque l'on prend intégralement le contre-pied des règles comme par exemple Michel Baron.

Cet acteur fit son retour dans les années 1720 à la Comédie-Française. Il avait été le compagnon de Molière. Il représente sans doute l'un des acteurs les moins académiques de son temps. Ce n'était plus tant la forme qui primait avec lui, que le sens, de même que le langage du corps. Celui-ci devait donner une signification supplémentaire aux mots et une impulsion à l'émotion. Les anecdotes dramatiques nous apprennent que Michel Baron « parlait » le vers, évitant de le « faire ronfler » ou « chanter » comme certains de ses compagnons, et surtout se gardant de faire sonner la rime. Il s'agissait là d'un travail de déconstruction de la mélodie du vers, de son caractère hétérométrique afin de lui donner une sonorité plus réaliste, ou tout du moins plus proche de la façon de s'exprimer de ses contemporains soit des inflexions semblables à de la prose. Certaines anecdotes dramatiques suggèrent que Michel Baron était passé maître en l'art des nuances. D'après Jean-François de Marmontel, l'acteur brisait l'uniformité du vers en modulant et en variant sensiblement sa voix, en mettant en valeur certains groupes syntaxiques porteurs de sens ou

¹⁴ Antoine Maillet-Duclairon, *Essai sur la connaissance des théâtres français*, Paris, Prault, 1751, p. 42.

¹⁵ Voir Sabine Chaouche, *La Mise en scène du répertoire à la Comédie-Française, 1680-1815*, Paris, Honoré Champion, sous presse..

symboliques des sentiments du personnage. Dans la première scène de *Mithridate* de Jean Racine, Baron se distinguait selon lui, en disant « à Pharnace, vous le Pont, avec la hauteur d'un maître et la froide sévérité d'un juge ; et à Xipharès, vous Colchos, avec l'expression d'un reproche sensible et d'une surprise mêlée d'estime, telle un père tendre la témoigne à un fils dont la vertu n'a pas rempli son attente¹⁶. » D'après cet exemple on peut dire que l'acteur s'approprie ainsi ce dire par nature instable car soumis aux contingences et aux différents paramètres circonstanciels qui agissent quotidiennement sur la représentation comme l'état physique ou émotionnel du comédien, les réactions du public qui peuvent aussi bien enthousiasmer celui-là que le déstabiliser etc., pour lui donner un caractère proprement dramatique et non pas forcément 'théâtraliste'. Il invente un « phraser¹⁷ » qui, a fortiori, définit la teneur et la nature de son style. Ainsi prête-t-on encore à Baron l'insertion d'exclamations ou d'interjections dans les vers¹⁸ et la technique de l'enjambement.¹⁹ Michel Baron apparaît donc à la fois le précurseur audacieux d'un nouveau dire et en définitive, un modèle à suivre. D'autres acteurs se distinguèrent par la suite par leur « manière de dire » comme par exemple Marie-Françoise Marchand Dumesnil, pratiquant avec dextérité l'art de la diction vélocé (plus tard baptisée par Sarah Bernhardt, la méthode du déblayage), Auger parlant excessivement de manière familière...

Le dire nécessitait un travail de mise en bouche qui aboutit à la naissance du personnage. Ces recherches sur le dire en scène eurent un impact direct sur la théorisation de l'art théâtral. Les spectateurs, ou plus exactement les connaisseurs, débattirent de notions telles que le naturel, la sincérité scénique, le théâtral, la simplicité, le dramatique. Jean-François Dumas d'Aigueberre²⁰, Pierre Rémond de Sainte Albine²¹, François Riccoboni²², Alex Tournon de la Chapelle²³ publièrent par exemple des ouvrages sur le sujet. La mode fut alors au naturalisme et à la sensualité, à l'aspect figuratif du jeu et au pathétique larmoyant.

¹⁶ *Éléments de littérature*, Paris, Firmin Didot frères, 1879, p. 320.

¹⁷ Ce mot est explicitement formulé par Dorfeuille dans ses *Éléments de l'art du comédien*, publiés entre 1798 et 1801.

¹⁸ *Lettre à Mylord sur Baron et la demoiselle Lecouvreur*, Abbé d'Allainval, 1730 ; éd. Jules Bonnassies, Paris, Willem, 1870, p. 84.

¹⁹ Explicitée dans les années 1770 par Jean-Nicolas Servandoni D'Hannetaire.

²⁰ Jean Dumas d'Aigueberre, *Seconde Lettre du Souffleur de la Comédie de Rouen, au garçon de café, ou entretiens sur les défauts de la déclamation*, Paris, Tabarie, 1730.

²¹ Pierre Rémond de Sainte Albine, *Le Comédien*, Paris, Desaint et Saillant, et Vincent fils, 1747.

²² François Riccoboni, *L'Art du Théâtre à Madame****, Paris, chez C.F. Giffart et fils, 1750.

²³ Alex Tournon de la Chapelle, *L'Art du comédien vu dans ses principes*, Paris, Cailleau et Duchesne, 1782.

De fait, on rejeta de plus en plus la déclamation chantante ou les éclats continuels et on condamna progressivement l'articulation désormais désuète de certaines lettres, les refrains induits par la rime. Ce qui avait été considéré comme l'art de la belle déclamation devint synonyme d'artificialité et d'affectation dès les années 1770. L'influence des acteurs vedettes sur les modes de diction fut alors bien réelle. L'enflure fut de plus en plus honnie et en réaction contre le dire artificiel, l'on tendit à adopter un style de plus en plus domestique ou familier. La fin du siècle fut marquée par la prolifération des théâtres et la scission de la troupe de la Comédie-Française. Les règles du « bien dire » et l'idée elle-même d'un dire esthétisé n'eurent plus alors vraiment de prise sur les troupes parisiennes, celui-ci n'étant plus senti comme un critère important de la représentation, ni même comme un gage de qualité. La norme fut autre, les idéologies étant bouleversées. « Qu'est-ce que la scène a gagné de vérité, de naturel, en entendant les personnages les plus imposants, par la mise et l'importance, dire *vla*, eh bin je n'cois, vous *driez*, *vollez*- vous, *bonjou*, mon *segret*, mes porteurs, mon maite, mon *coeur*²⁴. » s'exclama Dorfeuille, attaché à une diction pure, à la fin du siècle. Dans sa correspondance, Mlle Raucourt évoqua elle aussi à la même époque « les vices de la déclamation presque generale adoptée. », arguant que « Cette nouvelle école est destructive de l'Art et des chef d'œuvres que notre mission est de transmettre au Public », et que « ce qui propage cette dangereuse metode, c'est l'Ecole ditte Conservatrice dont tous les Professeurs en sont entichés. »²⁵ Cette prononciation relâchée ou ces nouvelles écoles de diction allaient de pair, semble-t-il, avec la démolition de tout ce qui se rattachait au concept du noble. Elle paraît la marque d'un rejet conscient des codes de l'Ancien Régime visant à exalter une liberté absolue de parole et la conquête, sinon l'ascension triomphante d'un nouveau dire au théâtre : le dire bourgeois ou populaire. Mais la tradition de la belle déclamation ne fut pas seulement questionnée par certains acteurs de la Comédie-Française, mais aussi par les théâtres des foires qui, dans un souci de modernisation du dire et par un retournement axiologique, désignèrent dès le début du XVIII^e siècle l'art du bien dire comme étant foncièrement celui du mal dire en ce que l'interprétation du texte était inexistante, l'acteur n'entrant pas physiquement dans son rôle mais au contraire se contentant de le réciter,

²⁴ *Les Éléments de l'art du comédien*, Paris, Chez l'imprimeur, 1798-1801, IIe cahier, p. 18.

²⁵ Lettre de M^{lle} Raucourt à M., Fonds des manuscrits français, BnF (NA 15860).

de le « dire » sans l'interpréter.

Nombreuses furent les parodies qui exposèrent de manière ironique les travers inhérents à un système mécanisé et usé. L'on retrouve de manière constante les mêmes arguments stigmatisant la déclamation ampoulée des acteurs ou les mêmes types de personnages symbolisant le tragédien désincarné, son jeu restant purement cérébral²⁶. Monsieur l'Amphigouri dans *L'Assemblée des acteurs*, Metromane dans *Acajou*, Ampulas dans *La Ressource des Théâtres* (1760)²⁷ peuplent l'univers du théâtre des foires et se distinguent par une attitude grandiloquente et solennelle. Imbus de leur personne et de leur statut privilégié de comédien du roi, ils cherchent constamment à en imposer aux autres. Ce qui semblait une pratique ridicule, le refrain invariable des vers, fut la cible des critiques les plus féroces et mis en scène de manière caricaturale : 'Tarantan tan Tarantan tan taran tan tan.', 'Ton teron ton teron ton!', 'Taratanta, vertu, taratantara, crime. / Taratantara, poignard, taratanta, victime)' sont récurrents dans les pièces comme le signale Nathalie Rizzoni.²⁸ Les auteurs forains dénonçaient par le biais de ce gimmick une diction maniérée porteuse de grands mots et d'éclats qui finalement sonnait creux et faux. Ce dire vide de sens ne pouvait, selon eux, avoir que peu d'effet sur les spectateurs, aucune émotion ne pouvant naître d'acteurs dans la démonstration du personnage plutôt que dans l'interprétation et l'incarnation du rôle. « Examinez mon jeu : c'est ainsi que j'avance, / Je prends une attitude & fort bas je commence, / Ma voix en même temps s'élève par éclats, / Je balance le corps & j'agite les bras. [...] Tantôt de mes deux bras décrivant un ovale, / J'en impose aux humains du ton sacré des Rois, / Et je mugis des Vers en étouffant ma voix. / Actrices qui briguez les honneurs de la Scene, / Que dès le premier vers la fureur vous entraîne, / Etendez votre bras pour mieux le faire voir, / Relevez l'estomach, étalez le mouchoir, / Criez à tout propos, criez à perdre haleine, / Que l'on croye en un mot voir hurler Melpomene », lit-on encore chez Favart en 1744²⁹. L'excès de composition, autrement dit la double mise en scène et de soi et du

²⁶ Voir notre article « La Diction du tragédien ridicule sous l'Ancien Régime, *Studi Francesi*, 162, Sept.-Dec, 2010, p. 499-509.

²⁷ *L'Assemblée des acteurs* de Charles François Pannard et Carolet (1737), *Métromane* dans *Acajou* (1744), *Ampulas* dans *La Ressource des Théâtres* (1760), opéras-comiques de Charles-Simon Favart.

²⁸ Nathalie Rizzoni, « Du 'je' au jeu de l'acteur au XVIII^e siècle ou l'art du comédien par lui-même », *L'Annuaire théâtral*, 42, 2007, p. 95.

²⁹ Charles-Simon Favart, *Acajou, opéra-comique* [imité d'« Acajou et Zirphile », par C. Duclos], par M. Favart... [Paris, Théâtre du faux-bourg Saint-Germain, 18 mars 1744.], Paris, Prault fils, 1744, l.4

personnage, l'un tantôt masquant l'autre sur scène, était présenté comme un véritable défaut parce que trop visible et comme une forme d'insincérité de l'acteur.

La répétition solitaire face à un miroir parut alors elle aussi inefficace, l'acteur se regardant jouer plutôt que jouant, et développant un certain maniérisme, postures ou attitudes compassées, ou application scrupuleuse à reproduire des sons « notés » ne nécessitant pas réellement un engagement physique dans le rôle des sons ne traversant pas un corps³⁰. A travers les critiques de la foire se posait ainsi la question de l'interprétation du texte et du rapport au corps, plus exactement du lien entre le texte et son actualisation : comment donner vie aux mots de manière physique et non plus seulement cérébrale ? Comment être dans le rôle ? Problème que formula très bien Alex Tournon de la Chapelle dans les années 1780 lorsqu'il prit en exemple deux manières antagonistes de jouer un tableau de *Zaire*, l'une très conventionnelle qui s'attachait à imiter la nature, et l'autre moderne, qui, au contraire la suivait³¹. L'une des raisons qui peut expliquer la relative stagnation, dans la première moitié du siècle, de ce que nous considérons comme la partie immatérielle de la mise en scène, est l'influence du théâtre anglais sur les pratiques scéniques³², visible dès 1738 par l'intermédiaire de l'ouvrage de Luigi Riccoboni, *Pensées sur la déclamation*. A partir des années 1730 se développa l'idée de l'enthousiasme scénique, c'est-à-dire la faculté à entrer dans le rôle jusqu'à ne plus avoir conscience du réel, jusqu'à être transporté. Des actrices comme Marie Françoise Marchand dit M^{lle} Dumesnil illustrèrent parfaitement bien cette conception d'une représentation devant être livrée en partie parce qu'événement et phénomène au hasard des circonstances et à l'imprévisibilité des

³⁰ Voir Claude-Joseph Dorat, *La Déclamation théâtrale*, Paris, S. Jorry, 1766, p. 70-71.

³¹ Op. cit., *L'Art du comédien vu dans ses principes*, p. 22-25.

³² En effet, il semble que la scène londonienne favorisait depuis longtemps l'aspect spectaculaire du jeu, le corps de l'acteur, son agir, participant pleinement à un processus créatif aboutissant à une forme de naturalisme et d'expressionisme. Voir notre article "The Art of convulsions and emotionalism in the late C18. European influences", *The French Mag*, 06-2011 (http://www.thefrenchmag.com/Essay-n-4-The-art-of-convulsions-and-emotionalism-in-the-late-18th-century-European-influences_a305.html).

³³ Voir l'introduction de *La Scène en contrechamp*, Paris, Champion, 2005 et *La Philosophie de l'Acteur*, édition citée.

³⁴ « Un Acteur jouant Harpagon, se laissa tomber sur ce Théâtre en courant, et en criant au voleur à la dernière scène du quatrième Acte de l'Avare, qu'on nomme ordinairement la scène de la Cassette : mais loin de chercher maladroitement à se relever tout de suite, il eut la présence d'esprit de continuer son rôle par terre, comme un homme affaîssé sous le poids de la douleur et du désespoir, et ne se releva qu'à l'endroit où la nature et la vérité lui permettaient de le faire : si bien que le Public fut persuadé qu'il était tombé exprès, pour rendre son jeu plus neuf et plus brillant. » (*Observations sur l'art du comédien*, op. cit., p. 124).

contingences comme nous l'avons montré à différentes occasions³³. L'accident sur scène pouvait être bénéfique en ce qu'il pouvait générer un jeu de scène inédit plus efficace que ce qui avait été préparé comme le montre l'anecdote sur la chute d'un acteur au cours d'une représentation de *L'Avare*³⁴. M^{lle} Dumesnil s'abandonnait à son génie créatif, à son feu, à ce que nous avons nommé l'illusion intérieure de l'acteur et le jeu dionysiaque. S'oubliant sur scène elle offrait au public un spectacle unique, sublime voire même magique qui avait un effet plus fort sur celui-ci dans la mesure où l'on prenait conscience et l'on partageait un moment d'intense émotion. La mise en jeu parachevée, trop mécanique, pouvait être perçue comme contreproductive. Il n'était donc pas forcément nécessaire de la finaliser en tous points. L'acteur trop conscient de lui-même peut mal jouer. Il lui faut travailler sa part instinctive « sauvage » pour reprendre le mot de Jacques Weber.

Il exista ainsi une culture de l'éphémère, de l'inconstance (voire de l'inconsistance), qui se manifesta par la vogue du tâtonnement et de la prise de risque, de l'élan et de l'impulsion. Le dire fut mis en perspective avec le non dit, avec l'entrelacs du tissu émotionnel et créateur de l'artiste (ce qui se passe au travers du corps de l'acteur, ce qui reste silencieux mais qui est néanmoins actif). On le souhaita, sur scène, en formation, comme si l'acteur vivait ce qu'il interprétait, comme si le dire se constituait dans l'instant même. Le texte n'apparut ainsi qu'une partie de la performance proprement dite puisqu'il était assimilé, intériorisé par un corps vivant qui avait sa propre respiration et son propre rythme. La libération du corps de l'acteur par un travail de mise en condition, de même que la psychologisation du rôle de manière à aboutir à un état créateur sur scène, s'accompagnèrent de véritables trouvailles en matière d'interprétation comme par exemple l'art des soupirs, des pauses psychologiques dans le vers, des silences parlants. Les exemples de pauses pertinentes dans quelques répliques de *Rodogune* ou d'*Hypermnestre* cités par Pierre Rémond de Sainte-Albine³⁵ et Charles-Joseph de Ligne³⁶, les coups de génie de François-Joseph Talma évoqués par M^{me} Germaine de Staël dans son chapitre sur la déclamation³⁷ suggèrent la présence d'un sous-texte qui reste du domaine de l'acteur exclusivement mais dont les traces sont

³⁵ Pierre Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*, 1747 ; (in) *Sept Traités sur le jeu du comédien, de l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, Paris, Champion, p. 634.

³⁶ Prince de Ligne, *Lettres à Eugénie*, Paris, s.n., 1774, p. 117.

³⁷ Madame la baronne Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, (in) *Œuvres complètes*, Paris, Firmin-Didot, chapitre XXVII.

pourtant perceptibles sur le corps de celui-ci. Dorfeuille évoqua deux sortes de respirations : le silence obligé indiquant des changements d'idée et lié à la syntaxe des phrases, et le silence préparatoire qui précède la prise de parole et traduit une réflexion ou une émotion maîtrisée ou non du personnage³⁸. Des pauses furent donc ménagées par les acteurs pour créer un effet de réel sur scène, le texte étant dès lors véritablement « habité » par ceux-ci. Les pauses suggéraient une parole en attente, en suspens, comme si le personnage réfléchissait ou laissait libre-cours à sa pensée. Le dire au XVIII^e siècle ce ne fut donc plus seulement le texte mais tout ce qui était en rapport avec la situation et l'émotion du personnage.

La volonté d'une parole en création fut ainsi à l'origine de la distance de plus en plus grande prise par rapport au texte préparé en amont de la représentation. Dès le début du siècle la Comédie-Française fut l'objet de satires et de parodies de la part des théâtres de la foire qui ne manquèrent pas de tourner en ridicule la diction guindée et monotone des tragédiens. Néanmoins des acteurs innovèrent et réformèrent la diction des vers dans les années 1720 comme par exemple Michel Baron ou Adrienne Lecouvreur qui recherchèrent plus de simplicité et qui tentèrent de véritablement « dire » le vers plutôt que de le cadencer ou le chanter. Dans les années 1750 à 1760 une nouvelle génération de tragédiens s'abandonna à plus de fougue, à un certain élan scénique, inspirés par les théories de l'enthousiasme importées d'Outre-manche. Certains théoriciens comme le prince Charles-Joseph de Ligne encouragèrent les acteurs à ne pas se conformer strictement au texte mais au contraire à se permettre d'ajouter des mots si besoin était³⁹. L'inexactitude des répliques ou l'écart par rapport au texte n'étaient donc plus considérés, *a priori*, comme une entrave au bon déroulement et au succès de la représentation. Mais les licences se multiplièrent. Les années 1780 marquèrent le début d'un dérèglement de toute la diction théâtrale. Le nombre de syllabes de l'alexandrin ne fut plus respecté à la lettre comme le souligna Dorfeuille: « Cet abus, que nous dénonçons aux gens de goût, a commencé par l'innovation de mutiler les vers, d'ajouter ou de retrancher des syllabes pour courir après une inflexion et chercher le vrai ton de la chose. On en a ri d'abord et chacun depuis a voulu balbutier,

³⁸ Op. cit., *Les Éléments de l'art du comédien*, III^e cahier, p. 20 et 21.

³⁹ *Lettres à Eugénie*, Paris, s.n., 1774, p. 21.

⁴⁰ Op. cit., *Les Éléments de l'art du comédien*, II^e cahier, p. 18.

dire deux et trois fois dans un vers *je, moi, oui, non*, où il ne faut le dire qu'une et quelquefois point. »⁴⁰ Le dire, de même que la gestuelle et le jeu muet, furent livrés à une forme d'ultra-naturalisme qui se manifesta par des mises en scènes « mélodramatiques » ou violentes où les acteurs se roulaient par terre et hurlaient les vers. Le dire fut ainsi marqué par les troubles de la Révolution. La multiplication des théâtres et la fin des privilèges entraînèrent l'abandon brutal de certaines traditions et une certaine anarchie en matière de diction, les règles étant délaissées ou ignorées. Ce qui rappelait trop l'Ancien Régime était désormais banni. L'on vit émerger une culture nouvelle, celle de la bourgeoisie triomphante qui privilégiait les pièces populaires où les effets visuels primaient et où la notion de spectaculaire l'emportait. La diction « dérégulée » fin de siècle fut donc l'aboutissement de toutes les réformes entreprises depuis le premier tiers du siècle et le fruit d'une politique scénique privilégiant de plus en plus la malléabilité du texte de théâtre.

L'action de la comédie-vaudeville en France

petites causes et grands effets

Violaine Heyraud
Université de Sorbonne
Nouvelle, Paris 3

Le vaudeville, genre hybride aux contours flottants et en perpétuelle mutation, n'a pas toujours été un modèle de construction dramaturgique. Une constante néanmoins : la réception retient surtout ses points de départs en apparence insignifiants, souvent quotidiens ou triviaux. Pourtant, c'est le développement de ses fils dramatiques qui fera toute l'originalité et la puissance de la comédie-vaudeville. Clarifions les termes. Le « vaudeville », chanson populaire au XVII^e siècle, devient vite un genre dramatique, quittant le Pont-Neuf pour les foires. En raison de l'opposition de la Comédie-Française qui souhaite détenir le monopole du parlé sur scène, le vaudeville doit être composé d'abord exclusivement, puis en partie, de morceaux chantés, par les comédiens ou par le public guidé par des écrivains. Au début du XIX^e siècle, temps du système du privilège et de la spécialisation des théâtres, le vaudeville se joue donc, à Paris, aux Théâtres de la Gaîté, du Vaudeville, des Variétés et de la Porte-Saint-Martin, avant de gagner de nouveaux « théâtres secondaires » comme le Gymnase-Dramatique et le Palais-Royal. La « comédie-vaudeville » désigne alors une comédie mêlée de couplets. Les décrets de 1864 sur la liberté des théâtres mettent fin à la territorialisation stricte du genre. Les conséquences sont aussi esthétiques : les auteurs sont autorisés à se passer définitivement des couplets, souvent ressentis comme un frein à la progression de l'intrigue. Henry Gidel rappelle que malgré la perte de la musicalité,

[l]a plupart des critiques, parmi lesquels Francisque Sarcey [critique de référence au journal *Le Temps*], persistèrent à appeler vaudeville toute pièce gaie qui, sans prétention littéraire, psychologique ou philosophique, reposait sur le comique de situation¹.

C'est à partir des années 1820 que ce genre mineur connaît une mutation d'importance. Scribe contribue alors à le rapprocher de la comédie, genre qu'il pratique pour un autre lieu, la Comédie-Française,

¹ H. Gidel, *Le Vaudeville*, Paris, P. U. F., coll. « Que sais-je ? », 1986.

à partir de 1822 (*Valérie*). La comédie emprunte plus ouvertement aux procédés vaudevillesques attendus: rebondissements comiques, quiproquos, rencontres intempestives et scènes de farces, rythme soutenu, situations absurdes, goût pour le comique grivois et pour les traits d'esprit². Inversement, le vaudeville s'inspire, quant à lui, de la solide charpente de la comédie. Les facilités traditionnelles vaudevillesques s'allient à l'art délicat de la composition qui caractérise désormais la comédie-vaudeville sans couplet. Se doter d'une cohérence interne forte, c'est aussi à la fin du siècle tenter de résister à la concurrence de nouveaux genres musicaux discontinus, comme l'opérette ou le café-concert. Si cette évolution historique fait la part belle aux dramaturges « carcassiers », l'esthétique de la comédie légère, fondée sur le burlesque et l'invraisemblance, privilégie une poétique fondée sur une disproportion des causes et des effets : des points de départ anodins produiraient, par un savant enchaînement, des péripéties d'autant plus comiques qu'elles enfleraient de façon exponentielle.

C'est ce que théorise, au tout début du siècle, Louis-Benoît Picard, chaînon essentiel entre la comédie d'intrigue rénovée par Beaumarchais et le vaudeville perfectionné par Scribe, avec une pièce en un acte au titre éloquent, *Les Ricochets*, en 1807. Dans l'organisation pyramidale de la maison de Dorsay, une mésaventure se répercute jusqu'en bas de l'échelle sociale. Cette dramaturgie mécaniste sert un propos volontiers politique : « chaque protégé a recouvré les bonnes grâces de son protecteur. Et voilà comme, dans cette vie, tout s'enchaîne et tout marche par ricochets³. » Surtout, le personnage « marionnette⁴ » est le jouet du hasard, érigé en mécanisme tout puissant. La postérité de cette dramaturgie se manifeste dans le lexique utilisé par la critique au sujet des auteurs comiques du XIX^e siècle. Selon Sarcey, une pièce de Scribe ressemble à une partie de « billard⁵ » et le public guette les réflexes de Labiche comme au jeu d'échecs⁶. Feydeau, à la fin du siècle, reconnaît soumettre ses personnages à un « engrenage⁷ » ou à un effet « tache d'huile⁸ ». Cette dramaturgie mécaniste devient donc un pré-requis du genre au sein

² Cf. H. Gidel, *Le Théâtre de Feydeau*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 19-32.

³ L.-B. Picard, *Les Ricochets* [1807], Paris, Bréauté Libraire-éditeur, 1829, scène 24, p. 55.

⁴ Cf. L.-B. Picard, *Les Marionnettes* (1806).

⁵ F. Sarcey, *Le Temps*, 11 octobre 1875, dans *Quarante ans de théâtre*, éd. cit., t. IV, p. 149.

⁶ F. Sarcey, 17 janvier 1870 au sujet du *Plus heureux des trois* de Labiche, *Quarante ans de théâtre*, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, t. IV, 1901, p. 402.

⁷ G. Feydeau, *Le Dindon*, acte II, scène 12, *Théâtre complet*, Paris, Classiques Garnier, t. II, 2011, p. 537.

⁸ G. Feydeau, *Champignol malgré lui*, acte I, scène 12, éd. cit., t. I, p. 1018.

duquel il faut pouvoir trouver sa formule propre. La disproportion des effets et des causes, systématisée dans la comédie légère, s'avère un biais intéressant pour examiner l'évolution de la comédie-vaudeville au XIX^e siècle, tant dans les mutations de son architecture que dans l'exégèse de ces pièces, l'ébauche d'une fatalité comique interrogeant la liberté des personnages. Si, pour Pierre Voltz, « c'est au nom du réalisme que Picard établit une théorie aussi mécaniste et, par conséquent, aussi propre à la stylisation que celle-là⁹ », le « type social » doit-il son authenticité à cet invraisemblable manque d'épaisseur auquel le poids des événements le réduit ? Pour cette traversée du siècle, choisissons trois auteurs majeurs et trois variations célèbres autour de la comédie-vaudeville : Eugène Scribe (1791-1861) et sa comédie *Le Verre d'eau* (1840) ; Eugène Labiche (1815-1888) et le vaudeville *Un chapeau de paille d'Italie* (1851) ; enfin Georges Feydeau (1862-1921) et la comédie-vaudeville *Le Dindon* (1896). Soulignons d'emblée que ces trois pièces n'emblématisent pas à elles seules toute l'évolution du genre, ce qui nous incite à la prudence ; d'autre part, il est regrettable d'en restreindre l'analyse à l'examen des causes et des effets. Mais ces trois exemples fameux nous permettront de mesurer plusieurs critères. Premièrement, tout en exploitant la portée comique indiscutable de l'effet boule de neige, il s'agit de flatter le plaisir des spectateurs et des critiques par un vœu d'économie savamment déguisé : l'habileté (et partant, l'originalité) du dramaturge s'évalue à sa capacité à produire de nombreux effets à partir de presque rien. Le déroulement de ces « effets » tient bien souvent à la nature de cette « cause » supposée « petite » ou négligeable, mais volontiers subversive. Comment dénouer ensuite une telle accumulation d'effets en apparence imprévus ? Enfin, ce principe de construction pose le problème de la prétention de cette invraisemblance vaudevillesque à tenir un discours sur l'homme, mettant en scène sa sujétion à des causes dérisoires qui, néanmoins, le dépassent.

Le Verre d'eau ou Les Effets et les Causes : Scribe l'illusionniste

Parmi les quelques 400 œuvres de Scribe, la plus emblématique de cette théorie des petites causes et des grands effets reste *Le Verre d'eau*, pièce historique en cinq actes se déroulant dans l'Angleterre du XVII^e siècle. La reine Anne, souveraine indécise, subit l'influence du parti

⁹ P. Voltz, *La Comédie*, Paris, Armand Colin, collection U, 1964, p. 134.

majoritaire, les Wig, mené par le couple Marlborough ; le duc amiral mène une guerre impopulaire et la duchesse règne en lieu et place d'Anne dont elle est la favorite. Face à eux, Bolingbroke, représentant éminent de l'opposition tory, se fait l'avocat de la paix et cherche à être appelé au pouvoir, ce qui, contre toute attente, finit par se produire.

La pièce est significative de la position intermédiaire de Scribe dans l'histoire du théâtre comique. C'est une comédie, et non un vaudeville : elle ne comporte pas de couplets et est destinée à la Comédie-Française où elle est créée le 17 novembre 1840. Pourtant, la réception de ses contemporains et le jugement assez sévère de Scribe lui-même sur ces cinq actes renvoient irrémédiablement *Le Verre d'eau* à ses procédés vaudevillesques, à l'image de l'éloquente critique du *Voleur* du 20 février 1841 : « de bonne foi, cette comédie nous a paru un vaudeville à grandes dimensions, rien de plus. » Cette comédie pourrait en effet se rattacher à ce qu'après 1864 l'on nommerait une « comédie-vaudeville », par l'utilisation récurrente du coup de théâtre, et notamment de la rencontre intempestive. Car le hasard, évidemment fabriqué en fiction, semble intronisé par Scribe comme le moteur principal de l'action, donnant ainsi sa souplesse à une intrigue en apparence figée par sa dimension historique. Colin Duckworth a en effet montré

[...] que les inexactitudes historiques qui foisonnent dans la pièce découlent moins de [l'] ignorance [de Scribe] que de ses efforts pour forcer l'histoire dans un moule dramatique qui avait déjà servi plusieurs fois avec beaucoup de succès¹⁰.

Et c'est le hasard qui culmine dans le « clou » du spectacle qui donne son nom à la pièce : selon les mots de Jean-Claude Yon, à l'acte IV, scène 8,

un verre d'eau renversé sur la robe de la reine décide d'un changement de ministère, selon une anecdote déjà rapportée par Voltaire. C'est la théorie des petites causes et des grands effets, si souvent reprochée à Scribe¹¹.

Scribe va chercher ce principe de départ chez Picard :

¹⁰ C. Duckworth, « Comment Scribe composait *Le Verre d'eau* », *Revue de la société d'histoire du théâtre*, 1959, p. 315, note au sujet de son article « The Historical and Dramatic Sources of Scribe's *Verre d'eau* », *French Studies*, janvier 1958, p. 30-43.

¹¹ J.-C. Yon, *Eugène Scribe : la fortune et la liberté*, Paris, Nizet, 2000, p. 188.

Les plus petites causes peuvent amener les plus grands effets : la pluie qui tombe, un cheval qui bronche, un lièvre manqué à la chasse, ont fait souvent échouer ou réussir des négociations, des conjurations, des batailles¹².

Bolingbroke ici déclare : « Je devins ministre parce que je savais danser la sarabande ; et je perdis le pouvoir parce que j'étais enrhumé¹³. » Le prosaïque verre d'eau, glosé par son sous- titre philosophique, *Les Effets et les Causes*, illustrerait parfaitement cette thèse. C'est oublier un peu tôt la première explicitation de Bolingbroke :

Les États sont subjugués ou conduits par des héros, par des grands hommes ; mais ces grands hommes sont menés eux-mêmes par leurs passions, leurs caprices, leurs vanités ; c'est-à-dire par ce qu'il y a de plus petit et de plus misérable au monde¹⁴.

Une première contradiction se fait jour : cette mesquinerie morale est bien éloignée d'un rhume, même opportuniste. Surtout, Bolingbroke insiste sur l'utilisation des circonstances :

Le talent n'est pas d'aller sur les brisées de la Providence, et d'inventer des événements, mais d'en profiter. Plus ils sont futiles en apparence, plus, selon moi, ils ont de portée... les grands effets produits par de petites causes ! c'est mon système¹⁵.

Ce système, dès lors, perd déjà de son arbitraire si séduisant. Il est surtout très discutable que ce seul verre d'eau détermine à lui seul un revirement politique d'ampleur. Il nécessite en réalité des « causes » dramaturgiques plus profondes. Tout d'abord, Scribe couple l'intrigue politique à une intrigue amoureuse. Le jeune garde Masham suscite la passion de deux rivales, la duchesse de Marlborough et la reine Anne. Pour orchestrer cet imbroglio, Abigail, sa promise, est à la fois la parente de la duchesse, l'amie de Bolingbroke et le soutien de la reine. Tout l'enjeu de la pièce consiste en réalité à suggérer comment les

¹² L.-B. Picard, *op. cit.*, scène 2, p. 7.

¹³ E. Scribe, *Le Verre d'eau ou Les Effets et les Causes*, acte I, scène 4, *Œuvres complètes, Comédies, drames*, Paris, E. Dentu, t. IV, 1874, p. 337.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 339.

péripéties sentimentales provoquent les rebondissements politiques, et Bolingbroke sait bien voir en ces deux fils, parallèles en apparence, un réseau de ricochets. Les rencontres intempestives sont assez habilement distribuées pour autoriser leur récupération par l'homme politique. Chaque révélation d'Abigail permet une scène de chantage à la duchesse, dans une double série de ricochets : acte I, scène 4 et acte II, scène 2 ; acte II, scène 10 et acte IV, scène 7. Bolingbroke, ayant découvert l'amour des deux femmes pour Masham, excite lentement leur jalousie. Scribe fait donc mine de progresser par revirements de situations alors qu'il part d'un rapport symétrique.

Le verre d'eau apparaît à l'acte IV. Bolingbroke apprend à la duchesse qu'elle a une rivale, laquelle donnera rendez-vous à Masham grâce à un code : elle lui réclamera, en public, un verre d'eau. La duchesse, soudain édifiée, manque de respect à la reine ; elle se trouble et lui renverse accidentellement le verre d'eau sur la robe. Le public attend évidemment ce « clou » – d'où sa déception lorsqu'à la création à la Comédie-Française, il se rend compte que le verre d'eau renversé est vide : pourquoi gâcher un costume ? Mais cet acte manqué, si l'on peut utiliser cet anachronisme, est moins le fruit du hasard que le produit d'une exaspération nourrie par Bolingbroke, qui parle d'« explosion habilement préparée¹⁶ ». Certes, les conséquences sont lourdes : « La duchesse en disgrâce, les Wigs furieux, le bill rejeté ; bouleversement général¹⁷. » Mais Bolingbroke confesse son rôle au détour d'une phrase : « comment s'est tout à coup éteinte cette haine attisée par moi, et qu'à tout prix je rallumerai¹⁸ ! »

En outre, ce clou arrive tard. Il ne déclenche donc pas l'action et n'en constitue pas non plus le nœud bien que, comme le rappelle Colin Duckworth, « [l]'acte III devait contenir la scène du verre d'eau. Le plan original du quatrième et du cinquième acte comporte un dénouement très différent de la version définitive et très inférieur comparé à elle¹⁹. » Le verre d'eau a-t-il au moins pour mérite de provoquer le dénouement ? Imparfaitement, en vérité. Tout semble à nouveau remis en cause à l'acte V : la reine cède au chantage des Wigs et accepte une réconciliation avec la duchesse. Autrement dit, le fameux verre d'eau est insuffisant pour signer la victoire de Bolingbroke, contraint de recourir à nouveau

¹⁶ *Ibid.*, acte V, scène 1, p. 427.

¹⁷ *Ibid.*, p. 428.

¹⁸ *Ibid.*, acte V, scène 2, p. 430.

¹⁹ C. Duckworth, *art. cit.*, p. 318.

aux règles de la symétrie : il annonce cette fois à la reine que la duchesse est sa rivale. C'est donc le même procédé que, par réciprocité, Scribe utilise deux fois, encadrant la scène du verre d'eau et en réduisant ainsi considérablement son poids dramatique – sinon spectaculaire. Le mariage final entre Masham et Abigail devra, lui aussi, à un ultime hasard fabriqué par Bolingbroke.

De quoi le verre d'eau est-il donc le masque ? Scribe affiche avec insistance une cause au singulier pour voiler ses préparations dramatiques plurielles. Ainsi, Scribe feint de faire porter toute l'attention sur le clou du spectacle pour suggérer un revirement brutal ; mais c'est occulter la progression de l'intrigue par répétition et rotation des révélations et des chantages, en d'autres termes l'élaboration de rouages dramatiques permettant à l'action d'avancer par palier. La soumission des destins au hasard est fortement nuancée par la savante exploitation des constantes dans les caractères, les maladresses récurrentes de Masham ou les hésitations de la reine : Scribe systématise son comportement de girouette qui en devient prévisible par son imprévisibilité même. L'homme est moins guidé par les circonstances que par d'autres causes, déterminantes mais rabaissées par la morale scribienne : ce que les deux grandes dames prennent pour de l'amour n'est qu'orgueil et chacune, par jalousie, est prompte à désavouer Masham, voire à lui causer du tort (acte IV, scène 8 pour la duchesse, acte V, scène 4 pour la reine). Derrière ce contingent verre d'eau, Scribe pointe bien plus les mécanismes profonds de la passion, et c'est dans ce but qu'il cherche même, d'après l'étude des brouillons menée par Colin Duckworth, à « simplifier l'intrigue²⁰ ». C'est là encore une preuve des chevauchements qui s'opèrent alors entre comédie et vaudeville. Le titre accrocheur paraît servir d'argument de vente pour injecter de la légèreté dans la comédie dont il occulterait les subtilités ; c'est à l'inverse un moyen biaisé de donner ampleur et profondeur à un effet vaudevillesque.

Labiche : « voyage autour d'un chapeau²¹ »

Un Chapeau de paille d'Italie de Labiche, pièce créée au Palais-Royal le 14 août 1851, nous ramène au vaudeville à couplets, bien que Labiche, méfiant envers cette étiquette, donne à sa pièce le nom de « comédie ».

²⁰ *Ibid.*, p. 320.

²¹ Référence à la pièce de Labiche, *Voyage autour de ma marmite* (1859).

D'après Sarcey, Labiche inaugure ici une nouvelle facture :

[...] lorsqu'on apporta la pièce au père Dormeuil [directeur du Palais-Royal], il recula d'horreur... il ne connaissait que la pièce bien faite²². Il y croyait de toute la force de ses habitudes et de son goût. Comment se fût-il douté que dix ans plus tard... *Un chapeau de paille* deviendrait le modèle des pièces bien faites²³.

Comment ce vaudeville se mue-t-il en exemple dramaturgique dont la comédie pourrait s'inspirer? Résumons l'action. Le jour de son mariage, Fadinard est victime d'une mésaventure : en passant par le bois de Vincennes, son cheval dévore un beau chapeau de paille abandonné, qui appartient en réalité à une dame en pleine « conversation galante » avec son amant militaire. Ce dernier, pour détourner les soupçons du mari jaloux, ordonne à Fadinard de se procurer le même chapeau de paille d'Italie. Fadinard part donc à la recherche de ce sésame, poursuivi par toute sa noce. Chaque acte nous transporte dans un nouveau décor où il est contraint de jouer la comédie. À l'acte II, dans une boutique de modiste, il retrouve une ancienne maîtresse et manque de compromettre son mariage sans retrouver de chapeau : « Je n'en connais qu'un semblable à Paris. [...] Je l'ai monté, il y a huit jours, pour madame la baronne de Champigny²⁴ ». Chez la baronne, à l'acte III, on le prend pour un ténor en visite et on le presse de chanter. Mais « Madame a fait cadeau [de son chapeau] à sa filleule, madame de Beauperthuis²⁵. » À l'acte IV se situe la péripétie la plus importante : Fadinard et sa suite se retrouvent chez le mari d'Anaïs de Beauperthuis, la même femme qui lui a réclamé son chapeau à l'acte I. Contrairement aux rencontres des actes II et III qui présentaient des variations en vue d'un infini retardement sans ajouter de réelles complications, le quatrième acte est décisif : Fadinard a, par maladresse, révélé toute l'aventure au mari cocu et définitivement offensé sa propre belle-famille. Fadinard se désole : « et ce chapeau que je pourchasse depuis ce matin avec ma noce en croupe... le nez sur la piste, comme un chien de chasse... j'arrive, je tombe en arrêt... c'est le chapeau mangé²⁶ ! ».

²² Expression courante, précisément attribuée à Sarcey, pour désigner l'équilibre exemplaire des pièces de Scribe.

²³ F. Sarcey, cité par P. Soupault, *Eugène Labiche, sa vie, son œuvre* [1945], Paris, Mercure de France, 1964, p. 57.

²⁴ E. Labiche, *Un chapeau de paille d'Italie*, acte II, scène 6, Paris, Le Livre de Poche, p. 55.

²⁵ *Ibid.*, acte III, scène 10, p. 80.

²⁶ *Ibid.*, acte IV, scène 9, p. 98.

Comment ménager un dénouement convenable dans ce retour brutal au commencement ? Labiche inclut ce schéma circulaire dans une autre circularité englobante ; un chapeau de paille d'Italie avait en effet été apporté à la scène 2 de l'acte I par un oncle sourd en cadeau à la jeune mariée. Cet heureux hasard, révélé à l'acte V, permet de remplacer le couvre-chef perdu et de sauver la situation. À partir d'une cause en apparence dérisoire, toute la pièce vise à créer le comique de l'« effet boule de neige » théorisé plus tard par Bergson, qui prend précisément cette pièce comme exemple phare : « tous les efforts du personnage aboutissent, par un engrenage fatal de causes et d'effets, à le ramener purement et simplement à la même place²⁷. » Pour Bergson, la « boule de neige » illustre d'abord un retour comique au point de départ. La circularité prime sur la vraisemblance. Labiche élabore toujours soigneusement, selon ses propres termes, « [...] la succession développée, scène par scène, de toute la pièce, depuis son commencement jusqu'à sa fin. Tant qu'on n'a pas la fin de sa pièce, on n'en a ni le commencement ni le milieu²⁸. » Aussi le dénouement est-il préparé de très longue main, dès la deuxième scène de la pièce, mais la fin reste expéditive : la réapparition miraculeuse d'un accessoire semblable suffit à tout résoudre. Le mari trompé a beau jeu de se récrier : « vous êtes sortie pour acheter des gants de Suède... On ne met pas quatorze heures pour acheter des gants de Suède²⁹... » Il devra se contenter d'une réponse évasive. Fadinard est lui aussi brusquement pardonné par son beau-père : « Ton groom nous a conté l'anecdote !... c'est beau, c'est chevaleresque !... c'est français !... Je te rends ma fille³⁰ [...]. » La circularité devient une fin en soi, quels qu'aient pu être les effets produits, subitement désamorcés, donnant l'impression d'une intrigue pour rien, tournant à vide.

L'effet boule de neige implique bien sûr une production des péripéties par accumulation, par une série répétitive d'« efforts³¹ » et de mouvements. Pourtant, si ces effets paraissent démesurés (Fadinard devient un ténor, la noce croit que le salon de la baronne est un cabaret), il faut bien admettre qu'ils sont temporaires, et parfois bien accessoires

²⁷ H. Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Félix Alcan, 1900, p. 85.

²⁸ E. Labiche, cité par A. Carel, *Histoire anecdotique des contemporains*, Paris, Éditions A. Chevalier-Marescq, 1885, p. 70.

²⁹ E. Labiche, *op. cit.*, acte V, scène 10, p. 121.

³⁰ *Ibid.*

³¹ H. Bergson, *op. cit.*, p. 85.

au regard de l'intrigue, dessinant davantage une succession de situations : les quiproquos ne s'additionnent pas et sont évacués après chaque changement de lieu. Fadinard ainsi cessera d'être ténor après l'acte III. La péripétie importante de l'acte IV, contrairement au *Verre d'eau*, décrédibilise a posteriori toutes les initiatives du personnage. Cette victoire de la circularité sur la concaténation comique n'est pourtant pas gratuite : dans cette pièce, les effets, s'ils ne sont pas tous nécessaires, sont au moins symboliques, prenant une dimension fantasmatique soulignée par le cinéaste René Clair qui l'adapte pour l'écran en 1927. Il y voit un « vaudeville-cauchemar » où « le poursuivant [est] lui-même poursuivi³² ». L'on comprend mieux pourquoi la pièce a tant plu aux surréalistes, et notamment à Philippe Soupault. Jacqueline Autrusseau, elle, insiste sur l'angoisse qui ressort de cette quête d'un chapeau inexistant et fantasmé³³. Les déformations et les espaces rêvés défilent : la noce maquille la boutique en mairie et le salon aristocrate en cabaret. Mélange de réalisme et d'in vraisemblance que cette pièce où la menace de mort plane au-dessus d'une galerie de portraits sociaux bien croqués, que le mouvement de la pièce ne suffit pas à anéantir... Surtout, cette circularité irréaliste n'empêche pas que ces « effets » multiples bien que transitoires ne puissent effacer la perte de temps et l'irréversible usure que le dénouement voile artificiellement pour mieux suggérer – usure de la patience de la belle-famille, qui jusqu'à la dernière minute menace de repartir dans sa province avec la mariée, essoufflement du personnage, rendu visible par la dépense d'énergie du comédien. Ces efforts bien réels déployés pour retrouver l'objet qui, dès le début, se trouvait à portée de main, se réduisent à la fabrication d'une intrigue baudruche, bien loin des rouages machiavéliques du *Verre d'eau* et de ses retombées politiques concrètes.

Le Dindon et la pulsion de l'échec

Les vaudevillistes, une fois affranchis des couplets, tendent à perfectionner leur dramaturgie en compliquant la facture de l'intrigue. Feydeau, dans les années 1880, à la suite de Hennequin, brille par des ramifications d'une subtilité inédite malgré des pièces restreintes à trois actes. Prenons l'exemple de l'une de ses comédies-vaudevilles les

³² R. Clair, cité par J. Autrusseau, *Labiche et son théâtre*, Paris, L'Arche, 1971, p. 49.

³³ J. Autrusseau, *ibid.*, p. 53.

plus célèbres et les plus abouties, *Le Dindon*, créée au Palais-Royal le 8 février 1896. Tout commence par une banale histoire d'adultère. Le séducteur Pontagnac suit Lucienne jusque chez elle, pour découvrir qu'il connaît son mari, Vatelín. Lucienne a juré fidélité à son époux mais n'hésitera pas à se venger si ce dernier la trompe : elle a même choisi à cette fin Rédillon, qui la courtise. Or voici qu'une ancienne maîtresse de Vatelín fait irruption, Maggy, une extravagante Anglaise qui menace de se suicider si ce dernier ne la rejoint pas à l'hôtel. Pontagnac, mis au courant, décide Lucienne à surprendre le couple adultère, espérant bien que le dépit la jettera dans ses bras. Feydeau choisit donc une amorce relativement simple, privilégiant, à l'en croire, une poétique opposée à celle de ses prédécesseurs :

J'amplifie l'incident. Si vous comparez la construction d'une pièce à celle d'une pyramide, on ne doit pas partir de la base pour arriver au sommet, comme on l'a fait jusqu'ici. Moi, je retourne la pyramide : je pars de la pointe et j'élargis le débat.³⁴

Alors que Scribe paraît édifier son action en vue du sommet – le clou du verre d'eau à l'acte IV – Feydeau opterait pour l'économie, mais en vue d'une prolifération. Car l'effet boule de neige doit être compliqué : il faut désormais multiplier les causes et, partant, les fils, dont les effets grossis pourront se croiser, d'où l'architecture redoutable de l'acte II. Notons que Feydeau ne se refuse ici aucun moyen à grand spectacle : non seulement la chambre d'hôtel est propice au voyeurisme, mais il fait coexister dans la même pièce une sourde, un militaire grivois, une Anglaise boxeuse et un Londonien à l'accent marseillais. Pour parfaire cette panoplie vaudevillesque, il ne manque plus qu'une inflation des rencontres intempestives. Tâchons, par souci de clarté, de rappeler brièvement cette succession. Dans la chambre d'hôtel, Vatelín et Maggy sont rejoints par Lucienne Vatelín, escortée par Pontagnac (acte II, scène 8), bientôt suivis par Soldignac qui cherche à piéger sa femme (acte II, scène 12). Vatelín et Maggy sont donc chacun mis en danger par leur conjoint. Enfin surgit le personnage manquant, Rédillon. La concaténation simple des causes et des effets ne suffit plus à Feydeau et il ajoute une complication : cette chambre a aussi été attribuée au vieillissant couple Pinchard, ce qui favorise les malentendus. Vatelín,

³⁴ G. Feydeau, cité par Michel Georges-Michel, « L'Époque Feydeau », *Candide*, 4 janvier 1939.

ainsi, croit se coucher aux côtés de Maggy mais s'endort contre la sourde (acte II, scène 16). À la fin de l'acte II, il y a eu trois flagrants délits, dont deux présumés et un inexact. Ce croisement des fils qui bénéficie de la rapidité de l'enchaînement des événements piège inmanquablement Pontagnac, le « dindon » de la farce, comme il le résume à l'acte III :

PONTAGNAC. – [...] Pincé par un mari que je ne connais pas... pour une femme que je ne connais pas !... Pincé par ma femme, pour cette même femme que je ne connais pas !... Un divorce chez moi en perspective !... Un autre divorce de la dame que je ne connais pas d'avec le monsieur que je ne connais pas où je vais être impliqué comme complice³⁵ !

Qu'il se méfie, la pièce n'est pas encore finie : une dernière accusation erronée enfoncera le clou.

Le Verre d'eau, artificiellement certes, mettait en valeur la cause présumée ; ici ce sont davantage les effets en nombre et en série qui, par une prolifération fantastique, constituent le spectacle. Les effets ne découlent plus nécessairement d'un clou placé à la fin de l'intrigue, mais si le vertige dramatique qui prend toute la place dépasse la cause dont tout procède, c'est que cette origine est souterraine, émanant de désirs et de fautes préexistants, situés dans un avant-pièce, tel un inconscient de l'intrigue. Tous les personnages sont inquiétés parce qu'ils ont exprimé un désir interdit. Vatelin a bel et bien trompé sa femme naguère en Angleterre, ce qui le condamne à subir le chantage de Maggy ; Rédillon est tellement consumé de désir que suite à une nuit d'amour impétueuse, il est incapable de satisfaire Lucienne lorsqu'elle vient à lui. Surtout, ce mouvement inquiétant vire au *fatum* comique : Pontagnac n'est coupable qu'en convoitise, mais il est puni plus que les autres. Feydeau démultiplie donc les liens de causes à effet au profit d'une déviance inquiétante et du sacrifice du personnage, patent malgré l'apparent retour au *statu quo* par le pardon final de Lucienne à son mari. Cette part de convention dans le dénouement souligne malgré tout le poids du mécanisme venu broyer le personnage qui, chez Feydeau, perd de son étoffe. Le premier acte, plutôt lent, prenait le temps de camper les protagonistes ; mais il faut rappeler, comme l'a montré Véronique Sternberg, que c'est leur interchangeabilité qui autorise le réalisme de

³⁵ G. Feydeau, *Le Dindon*, acte III, scène 8, éd. cit., t. II, p. 570.

« [l]a banalité de leurs aspirations³⁶ ». Et Feydeau feint une circularité, bien différente de celle d'*Un Chapeau de paille*, qui signait une clôture : il suggère ici un éternel échec. Lucienne pourrait bien, un jour, être à nouveau tentée par Rédillon, mais l'issue serait comparable :

RÉDILLON. – C'est remis !

LUCIENNE. – C'est remis !

RÉDILLON, *souriant*. – Et moi, alors, c'est fini ?

LUCIENNE. – C'est fini... dame ! vous savez ce qu'a dit la somnambule : je dois avoir deux aventures dans ma vie, la première est passée, la seconde à cinquante-huit ans. Si ça vous tente ?

RÉDILLON. – Hum ! à cinquante-huit ans !

LUCIENNE. – Eh bien ! dites donc !

RÉDILLON. – Oh ! ce n'est pas pour vous, vous serez toujours charmante, mais c'est pour moi, je serai bien fatigué.

LUCIENNE, *gentiment moqueuse*. – Toujours, alors³⁷ !

C'est ce double aspect que les mises en scène contemporaines choisissent d'accentuer : dans le spectacle de Lukas Hemleb en 2002 à la Comédie-Française, la pièce se clôt sur un Pontagnac déshabillé, hagard, le visage tuméfié. Chez Philippe Adrien au Théâtre de la Tempête en 2010, les acteurs se figent sur un plateau tournant. Ce mouvement de manège exprime, au fil des ans, une perpétuelle remontée du mécanisme signant la victoire de l'automatisme sur l'individu.

Dans ce parcours, de la comédie empreinte des influences vaudevillesques jusqu'à la comédie-vaudeville sans couplets, nous constatons un soin particulier à motiver et à relancer l'énergie nécessaire à la fabrication de l'effet boule de neige. Cette filiation poétique entre Scribe, Labiche et Feydeau reste à creuser en profondeur. Au terme de cet examen rapide, deux conclusions se présentent. Tout d'abord, si la disproportion des causes et des effets semble une constante, elle prend parfois des chemins détournés : Scribe vise des causes plus profondes que celle qu'il exhibe, Labiche, lui, fonde toute son action sur une cause évanescence et Feydeau croise les effets de concaténation, qu'il mêle aux

³⁶ V. Sternberg, « Le naturel invraisemblable ou les paradoxes du "faire vrai" dans le théâtre de Feydeau », *Théâtre naturaliste, Théâtre moderne ? Éléments d'une dramaturgie naturaliste au tournant du XIX^e au XX^e siècle*, actes du colloque organisé à l'Université de Valenciennes, 18, 19 et 20 novembre 1999, études réunies par K. Zieger et A. Fergombé, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, Recherches Valenciennes no 6, 2001, p. 70.

³⁷ G. Feydeau, *op. cit.*, acte III, scène 10, p. 579-580.

procédés de répétition. Ce théâtre mécaniste parierait donc moins sur les ressorts qu'il affiche que sur des automatismes plus profonds et peut-être moins voyants, se servant de ses effets à grand spectacle pour conserver ses secrets. Deuxièmement et enfin, les exemples choisis dessinent, en réalité, une esthétique de plus en plus cauchemardesque. Les causes deviennent de moins en moins palpables : de l'objet verre d'eau et de la colère qu'il véhicule, au chapeau désiré et immatériel, nous passons avec *Le Dindon* à un désir tenace et toujours réprimé. Ces causes moins préhensibles entraînent pourtant des effets plus massifs, illustrant, tout au long du siècle, un processus de désincarnation constant : les effets eux-mêmes, pour visibles qu'ils soient, se réduisent parfois à néant dans ces intrigues pleines d'air forgées avec soin par Labiche et Feydeau. Le personnage qui, dans *Le Verre d'eau*, savait encore exploiter le hasard doit maintenant s'y subordonner, tâchant, au mieux, de fuir son emprise ou de retarder le danger. Même lorsque les individus restent dessinés, c'est leur anéantissement qui occupe de plus en plus les dramaturges de vaudevilles par le biais de ressorts complexifiés et redoutables, parfois inconscients. Ces pistes sauront inspirer un autre théâtre, celui de l'Absurde. Ainsi, contre toute attente, Ionesco dit-il retrouver dans le Feydeau de *La Puce à l'oreille* « une sorte d'accélération vertigineuse dans le mouvement, une progression dans la folie, [et croit] y voir [sa propre] obsession de la prolifération³⁸ ».

Violaine Heyraud

³⁸ E. Ionesco, *Notes et Contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 204.

FÍGADOS DE TIGRE de Francisco Gomes de Amorim

um país chamado absurdo

Cristina Marinho

Universidade do Porto / C. E. T. U. P.

Luiz Francisco Rebello celebrava, em 1984, o avanço por uma vez do Teatro Português em relação «ao resto mundo» com «a planta exótica» que, precedendo Dada, Surrealismo e Pirandello, «exactamente 39 anos, 10 meses e 10 dias» antes do tumulto de *Ubu Roi* de Alfred Jarry, antecipava o teatro moderno¹. Mais de vinte anos depois, o Teatro e a investigação universitária franceses viriam não só a dar razão ao antigo presidente da Sociedade Portuguesa de Autores como a projectar a sua intuição e o seu apreço: género maleável e furtivo, de desprezado o *vaudeville* tem passado a ser comédia *bien faite* levada ao paroxismo, irmão gémeo das dramaturgias de Ibsen ou de Strindberg, precursor do dadaísmo, inversão da tragédia, subversão pura do interior do teatro burguês; as suas divisões de classe, os seus divórcios, o caos dos seus diálogos saturados de exclamações e de afirmações que denegam os teatros íntimos, as suas hesitações, a que quase maniacamente sempre regressa, ressurgem tanto nas escritas dramáticas contemporâneas como nos palcos recentes, pela mão de encenadores destacados como Alain Françon, Jean-François Sivadier, Jean-Louis Martinelli ou Gian Manuel Rau, em companhias como MC2 ou L'Hexagone² e em vários teatros públicos. Da acepção estrita de canção popular, no século XVII, o *vaudeville* passa do *Pont Neuf* para as feiras, composto originariamente por trechos cantados, encadeados, dada a oposição da Comédie Française que detém o monopólio da palavra dita em cena, transita, no início do século XIX, para os Théâtres de la Gaité, du Vaudeville, des Variétés e da Porte Saint-Martin, em Paris. Conquista até teatros de segunda ordem como o Gymnase Dramatique e o Palais-Royal, designa então comédia

¹ GOMES DE AMORIM Francisco, *Fígados de Tigre*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984, Prefácio de Luiz Francisco Rebello, «Uma Planta Exótica de há Cem Anos», p.23. Ionesco, em *Notes et Contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, na página 204, identifica-se com Feydeau na «accélération vertigineuse dans le mouvement, une progression dans la folie, et croit y voir la propre obsession de la prolifération.»

² Ariane Martinez e Luc Boucris organizaram, a 10 de Novembro de 2010, uma jornada científica intitulada «Le Vaudeville Aujourd'hui», cuja apresentação refere precisamente a encenação de Alain Françon de *La Dame de Chez Maxim* de Georges Feydeau, assim como de vários peças breves deste dramaturgo, em Novembro de 2010. Alude, ainda, a *Un pied dans le crime* de Eugène Labiche, encenado por Jean-Louis Benoît, em L'Hexagone.

integrando refrões, até que a desterritorialização dos teatros pelos decretos de 1864 permite a sua própria evolução dramaturgica no aprofundamento da intriga, dispensando a cantoria. Grandes efeitos a partir de pequenos nada parece ter constituído a originalidade e poder do vaudeville³, espécie de poética da desproporção que um sábio encadeamento de trivialidades exponenciaria, dignificado pela contaminação recíproca com a comédia, Scribe eleva-o a partir de 1822 no França, com *Valérie*, sem que tenha deixado de significar despreensão literária, psicológica ou filosófica, ao mesmo tempo que se dota da solidez estrutural da comédia, enxertada de encontros tempestuosos, cenas de farsa, situações absurdas, superando, deste modo, a concorrência gradual da opereta e do café-concerto. Scribe, disfarçando a sua profundidade, Labiche e a sua acção construída sobre causa evanescente, Feydeau que sofistica o efeito de concatenação combinando-a com processos repetitivos, convergem emblematicamente numa dramaturgia mecanista do tipo social, cuja espessura humana foi roubada até à inverosimilhança pelo peso dos acontecimentos que o foi reduzindo até o aniquilar; pesadelo genuíno, de recursos complexos até ao inconsciente, o *vaudeville* encobriria os seus automatismos profundos com a facilidade de efeitos espectaculares.

Esta «Paródia de Melodramas», estreado, em Lisboa, no Teatro de D. Maria II, em 31 de Janeiro de 1857, apresenta-se, no «Prólogo», doze anos após a composição, do próprio autor, de modo ainda histriónico, como salvação do Teatro Português, segundo o pragmático juízo do actor Epifânio Aniceto Gonçalves contrastando com a lucidez de Gomes de Amorim que nela não via mais do que «uma brincadeira, que eu escrevo por desenfado de outros trabalhos aborrecidos»⁴. O sarcasmo do dramaturgo distribui-se pelo contemporâneo gosto folgazão das óperas de Offenbach, distinto do apreço, ainda pela intensa sensibilidade trágica no público de *Fígados de Tigre*, pela inutilidade do esforço garrettiano de educação pelo teatro, que a ironia do actor sugeria na lucidez das receitas que fariam dele um homem muito rico, pela denúncia da oferta

³ HEYRAUD Violaine, « L'action de la comédie-vaudeville en France: petites causes et grands effets », *Teatro do Mundo, da página à cena, da cena à página*, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, CLEPUL, 2012, no prelo.

⁴ GOMES DE AMORIM Francisco, *Fígados de Tigre*, ed. cit., « Prólogo », pp.27-29. Na página 28, o dramaturgo afirma:

« (...) Inspirei-me, pois, nesses assuntos sanguinolentos, escrevi o primeiro acto do *Fígados de Tigre* e li-o a Epifânio. O grande artista rugiu de entusiasmo, logo às primeiras cenas. (...) assim o ilustre actor farejara, no começo da minha obra, o género que havia muitos anos acariciava a sua fantasia! »

miserável dos palcos nacionais, inspiradora da sua criação, pela respectiva autorização do comissário régio para pôr em cena «mais sarrabulho, do que há em toda a província do Minho, durante a matança dos porcos». Instintivos, primários até à animalidade, autor, actor-encenador, público, governação convergiam, então, na verdade de que «uma paródia burlesca é superior a uma literatura inteira», não sem a superior dissonância de Almeida Garrett que o seu biógrafo subtrai, derradeira homenagem, à zoologia portuguesa triunfante em que ele próprio aparentemente se inclui⁵. A um tempo tomado de «desejos» de escrita desta lavra e consciente da sua participação na decadência reinante, como se de uma guerra entre consciente e inconsciente se tratasse, clara a vitória da fraqueza subliminar que a humanidade crítica também nele não levou a melhor, o dramaturgo desdobra-se em explicações, em nota, pelo menos tão teatrais, para não dizer já metateatrais, como a sua própria peça: a tentação, no sentido edénico do termo, ganhara-o, pois «a triste fraqueza humana», sem o elevado controle de Garrett, falecido há dois anos, vencera a prudência que agora dava lugar ao arrependimento, não sem sublinhar o quanto a sua obra foi festejada não por acaso «à aurora do Carnaval de 1857»⁶. Luiz Francisco Rebello seguirá, de resto, Andréa Crabbé Rocha na inclusão do fundador do Teatro Nacional no pécado da tal «dança macabra de assassínios, de adultérios e de incestos...» que ele próprio, humaníssimo na contradição, cometera com o fragmento de um melodrama, assim o designam os dois críticos, *Serapião o Monstro*, inédito do seu espólio, «caricatura de um teatro já de si caricato», falha agravada que o génio redime enquanto virtude no crime⁷. Importará, desde já, notar a adesão simples do cânone histórico-literário português ao discurso carnavalesado do autor⁸, dos autores, por um lado, assim como

⁵ Idem, *ibidem*, «Prólogo», p.28:

« (...) _ Garrett, o próprio Garrett, dizia-lhe muitas vezes: _ Ó sr. Epifânio, aquela bicha maravilhosa, que esguicha fogo por todos os buracos, é a passarola mais estupenda dos tempos modernos! O actor esfregava as mãos, (...)»

Eu, sem ter como ele o condão de ler no futuro, andava, desde muito tempo, com desejos de escrever uma peça, que, sem eu saber, rastejava pelos seus sonhos» (...) ».

⁶ Idem, *ibidem*, «Notas e Esclarecimentos», p.171:

« (...) O maior castigo para os que desobedecem à voz da razão e da amizade, está na consciência das próprias faltas. A minha obra foi festejada por muita gente; mas eu sinto que não devia tê-la escrito...»

⁷ Idem, *ibidem*, «Uma Planta Exótica de Há Cem Anos», p.18, onde Luiz Francisco Rebello cita *O Teatro de Garrett* de Andréa Crabbé Rocha no sentido em que exponho para concluir que «ainda bem que Gomes de Amorim, depois de resistir dois anos à tentação, acabou por «vencer a prudência que o detinha».

ao juízo crítico dominante da época, por outro, como se o seu próprio *deficit* de distanciamento inibisse a compreensão fundamental da inversão por excelência que a dimensão metadramática de uma qualquer «Paródia de Melodramas» naturalmente comportaria de distanciamento axial em relação a uma praxis teatral. De Garrett se sublinha, no mesmo sentido, a incoerência de ter cedido gradualmente ao gosto dominante estragado que ele tanto deplorara, tomando a realidade dramática como um bloco homogêneo sem matizes, degradado todo ele, seguindo à letra a própria hipérbole garrettiana de que o próprio ficou canonicamente prisioneiro. Ora, a «planta exótica de há cem anos» corresponde a um subgénero que o Teatro oitocentista francês cultivou como exercício autoirónico e, de certo modo, vigilância autoreguladora da deliberada excentricidade de composição dramática que o talento promoveria, mas a falta dele deitaria a perder. Ainda projecção francesa no Teatro Português, portanto, esta «Paródia de Melodramas» adoptaria a própria orgânica do *vaudeville* provocando o riso com o riso sobre si⁹, de pleno direito no Teatro Nacional D.Maria II, como foi conquistando, ao longo do século XIX, o prestígio dos melhores palcos parisienses com a mesma fluidez terminológica portuguesa que tanto tem frustrado a História literária, entre nós, pouco inclinada a rever-se na complexidade resistente à disciplina. Tipicamente, mais uma vez, o dramaturgo disfarça-se na pacotilha, cujas 36 páginas de notas finais, entre o enquadramento literário, mitológico e filosófico, de edição ostensivamente erudita automaticamente desmentiriam e que a sua colorida, aplaudida diversidade dramática, incluindo o drama

⁸ Epifânio Aniceto Gonçalves é apresentado, no «Prólogo» da supracitada edição, pp.27-29, como o «ilustre actor (...) mestre dos artistas dramáticos portugueses», consciencioso no ensaio das peças da actualidade, mas «quando ele via os esforços heróicos, empregados por alguns escritores, para formar o gosto das plateias, sorria-se, com um sorriso fino e inteligente, que poucas pessoas entendiam»; com efeito, Gomes de Amorim dota-o de uma lucidez aparentemente ambígua, como o seu próprio texto, pois o actor parece «rosnar» de avidez das excentricidades que os *Fígados de Tigre* finalmente satisfarão, alimentando a loucura das plateias. O dramaturgo centra o «Prólogo» num diálogo entre ele e o actor, cabendo naturalmente ao último a defesa radical, p. 30, desta Paródia que só pecaria por não ser «um pouco mais imoral, mais de actualidade, e mais sem sabor ainda. (...)»

Vide GOMES DE Amorim, *Teatro, Ódio de Raça- O Cedro Vermelho*, ed. de Maria Aparecida Ribeiro e Fernando Matos Oliveira, Braga, Angelus Novus Ed., 2000, Notas a *Cedro Vermelho*, p. 365, as considerações elogiosas do dramaturgo quanto ao famoso actor que profundamente pode bem reconhecer os méritos e alcance desta *Paródia de Melodramas*:

« (...) Comprazo-me em declarar aqui, honrando a memória do mestre dos actores portugueses, Epifânio Aniceto Gonçalves, que poucas peças têm sido postas na cena nacional com mais rigorosa fidelidade do que *O Cedro Vermelho*. Não se faltou às grandes nem às pequenas coisas. Epifânio demonstrou uma vez mais que ninguém antes dele tinha tido em Portugal tantos conhecimentos, gosto e inteligência para as combinações cénicas. (...) »

⁹ BARA Olivier, *Texte intégral et dossier*, LABICHE Eugène, *L’Affaire de la rue de Lourcine*, Paris, folioplus, classiques, 2007. Nesta edição, Bara identifica os *vaudevilles* parodiados no próprio *vaudeville* de Labiche, discorrendo sobre estes processos intrínsecos ao género.

histórico e o drama de actualidade, contrariava. Jardim de variedade excepcional, o Teatro Português do século XIX fundirá tempos estéticos seja na concomitância de práticas só superficialmente incompatíveis, seja na sua consubstanciação no interior de uma composição, como a França fazia e para além dela, no sincretismo próprio dos países periféricos de recepção, densidade suplementar apreciável. As macaquices francesas que Almeida Garrett lamentara não incluiriam, se lidas literalmente, todo um programa garrettiano não só de tradução de obras estrangeiras, a incluir em desenhos de repertórios para o Teatro Nacional, patentes no seu espólio, como de reminiscência, bem mais do que ela, francesa, e não só, das suas leituras que uma ansiedade da influência não confessava facilmente¹⁰. O próprio tempo de *Fígados de Tigre* ilustra o nó de alienação e de consolidação que a presença dramática francesa constitui, em Portugal, muito obviamente até na docência oficial de Emile Doux¹¹, cabendo a uma companhia estrangeira a formação de uma prática teatral nacional, por demais subtilmente no desdém com que os críticos coevos exorcizam a sua paixão por ela. O entusiasmo inicial do fundador do Conservatório Nacional e dos seus prémios¹² temperara-se com o equilíbrio de Herculano, recomendando mais actualidade em dramas mais profundos, 1857 oferecia, no D. Maria II, Camilo, Mendes Leal, Costa Cascais, Ernesto Biester, Ricardo Cordeiro, ainda outra faceta de Gomes de Amorim, matizes - a reapreciar seriamente - mais ou menos combinados de drama sentimental na verdade do contemporâneo ainda dividido no passado das Descobertas. Mas a paródia obriga ao reconhecimento de um objecto prévio na sua deformação presente e as pateadas que a estreia de *Fígados de Tigre* conheceu, no registo de Matos Sequeira¹³, poderão tomar algum significado, tanto mais que

¹⁰ MARINHO Cristina, *O Teatro Francês em Portugal: entre a alienação e a consolidação de um Teatro Nacional (1737-1820)*, dissertação de Doutoramento, Faculdade de Letras do Porto, 1998, IV. A Regra do Génio, O jovem Garrett: fundamentos franceses de um teatro nacional, pp.534-582., e MARINHO Cristina, «De uma versão oitocentista portuguesa do Cato de Addison ao Catão de Almeida Garrett», in org. por MONTEIRO Ofélia Paiva e SANTANA Maria Helena, *Almeida Garrett Um Romântico, Um Moderno Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003, pp.403-413.

¹¹ SANTOS Ana Clara e VASCONCELOS Ana Isabel, *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2007, e SANTOS Ana Clara e VASCONCELOS Ana Isabel, *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2011.

¹² FERREIRA Maria Gabriela, *Jornal do Conservatório: Comédia e Drama de Almeida Garrett*, Porto, Fronteira do Caos, 2010

foram seguidas de enchentes. Essa memória das plateias não deverá ser longínqua, elas vivem de l' air du temps.

Se considerarmos os repertórios teatrais lisboetas do ano anterior¹⁴, «o Teatro D. Maria II contava com 39 *vaudevilles*, 19 comédias traduzidas ou imitadas do francês e 24 comédias francesas. Num total de 106 peças levadas à cena as 82 peças francesas ou traduzidas representam a esmagadora maioria», a imprensa oitocentista regista como que uma imposição, um privilégio do teatro francês em Lisboa, degradando o gosto do público, apesar do esforço da reforma de 1853 que reformulava as intenções programáticas de 1836. «Lisboa possuía seis teatros abertos e sete companhias. Dessas sete companhias, quatro eram nacionais e as outras três eram estrangeiras. O S.Carlos e o Salitre marcam os dois extremos da escala social¹⁵», o primeiro com o canto e os melhores pianistas europeus, o segundo com géneros populares e baixa comédia da companhia espanhola, o D. Maria acabava de acolher uma nova companhia francesa, o Teatro do Gymnasio oferecia a maior variedade de espectáculos da capital, o da Rua dos Condes era o que conhecia mais aplausos, o Teatro de D.Fernando agradava muito pela diversidade e luxo da sala à italiana. Géneros e subgéneros não só se consubstanciam como se combinam sequencialmente num mesmo espectáculo, coordenação curiosa da gargalhada e do choro entre comédia e drama burguês, ao som de *operettes*, entre mágicas e revistas de *couplets* maliciosos, ainda a farsa, composição, de resto, babélica, pois num mesmo serão alternava-se idiomas vários: Ernesto Biester lamentou que tivessem feito «à língua o mesmo que aos espectáculos, mesclaram-na e ninguém fala já a sua, nem a alheia!¹⁶» A *Gazeta Theatral* de 1856 anunciava que o «drama foi substituído pela comédia, e todos gostam de rir muito no teatro, salvo honrosas excepções. Ainda há quem prefira, e com razão, os bons trechos dramáticos, a um desenvolvimento de cenas jocosas» para concluir que «tudo tem o seu lugar, todavia é inegável que para nós morreu inteiramente o drama carregado, as cenas de cárcere, de subterrâneos e o punhal homicida que com mão segura descarregava

¹³ MATOS SEQUEIRA, *História do Teatro Nacional D.Maria II*, Lisboa, 1945, vol. I, p. 202.

¹⁴ COSTA Sónia Irene Gonçalves da, *Camões e o Jão no Repertório Teatral: Casimiro de Abreu em Lisboa, em 1856*, dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras do Porto, 2011, p. 37.

¹⁵ Idem, *ibidem*, «Introdução», p.2.

¹⁶ BIESTER Ernesto, *Ilustração Luso-Brazileira*, Lisboa, no 19, vol. I, 1856, p.144.

o golpe fatal.¹⁷» Todavia, a crítica, nas vozes sensíveis de Eça, Camilo ou Andrade Ferreira¹⁸, acentua a superficialidade da frequência teatral, mais para dar nas vistas do que verdadeiramente para ver, carecendo Portugal de uma representativa burguesia sólida também culturalmente, a que Garrett aspirara como consequência e depois causa do seu Teatro Nacional. Nas vésperas de *Figados de Tigre*, a Companhia Francesa do D. Maria conquistara visibilidade, estava na moda, mas Biester lamentará a natureza exaustiva e repetitiva do repertório francês que terá levado ao despedimento dos melhores actores:

« De repente desapareceram de cenas as melhores peças do repertório e passamos a ouvir declamar peças medíocres, e na maioria já representadas, sem que o seu valor justifique a repetição. *Tigre de bengale, vaudeville; L'image; La femme aux oeufs d'or; On demande un gouverneur; Croque-poule*: se estão resolvidos a ressuscitar repertório conhecido, sejam ao menos conscienciosos e esmerados na escolha.»¹⁹

A companhia francesa do D. Maria tinha começado por agradar pela variedade, integrava actores sem qualidade, com a excepção de Madame de Roquerville e Monsieur Luguët, o repertório francês tanto era representado por franceses como pelas companhias portuguesas, resultando sempre mal. A crítica está consciente de que os nomes de Scribe ou Dumas anunciam peças truncadas que dos originais só mantêm a divisão de cenas, para além de que de «biliões de peças de merecimento, se anda a desenterrar quantas farsadas há no repertório dos teatros de Paris»²⁰, apesar de, três anos antes, um comissário especial do Governo ter proibido definitivamente «óperas líricas (reservadas ao S. Carlos), farsas, entremezes e baixo cómico, melodramas puramente de acção e de baixo nível extraídos de repertórios estrangeiros, dramas mímicos e composições circenses, jogos de força e destreza, habilidades, visualidades e ilusões de física»²¹. A censura cortava, corrigia e tudo era

¹⁷ *A Gazeta Theatral*, 1856, nº 2, Lisboa, «Theatro da Rua dos Condes», p.5.

¹⁸ QUEIROZ Eça de, *Uma campanha alegre: de As Farpas*, Lisboa, Publicações Europa América, 1987, p. 35. ANDRADE FERREIRA, *Litteratura, música e bellas-arts*, Lisboa, Rolland e Semiond, 1872, tomo II, p. 42. *O mundo elegante, periódico semanal de modas, literatura, theatros, bellas-arts*, Porto, no 14, 1858, CASTELO BRANCO Camilo, « Almeida Garrett», p.106.

¹⁹ BIESTER Ernesto, *Ilustração Luso-Brazileira*, Lisboa, no 15, vol. I, « Chronica Semanal», p. 119.

²⁰ *Teatros e Assembleias*, 1856, no5, p.2, artigo de F.Magalhães.

²¹ SANTOS Ana Clara, VASCONCELOS Ana Isabel, *Repertório teatral na Lisboa Oitocentista*, ed. cit., 2011, p. 160.

alusão nas composições portuguesas - *O último da raça* era retirado de cena por ofensa ao pudor de um membro do conselho dramático - , enquanto que as estrangeiras descentravam as carapuças a enfiar, excepto se ofereciam anacronismo ou patente imoralidade como *Les contes de la Reine de Navarre* abruptamente retirada do palco do D. Maria, em 56, aquando da sua estreia, por ridicularizar a figura da infanta de Portugal, ferindo a alma do povo português. *O Alfageme de Santarém* ou *A espada do Condestável*, com o luxuoso elenco do actor Rosa e de Emília das Neves, são incensados por Biester que conclui «ainda podermos ter um bom lugar entre as nações civilizadas»²². O levantamento, certamente incompleto, no entanto, a que Sónia Costa procedeu, no âmbito do seu estudo sobre Casimiro de Abreu em Portugal, exprime a predominância clara da «comedia vaudeville», assim se designava nos periódicos, a par da «comedia» francesa, sendo de destacar o sucesso de representações dos já referidos dramas originais de Garrett, um ou outro de Biester, algum sucesso por parte de Francisco Gomes de Amorim, com *Ódio de raça* e *O Cedro Vermelho*²³. Títulos como *Souvenir de jeunesse*, *Le lait d'ânesse*, *Ce que vivent les roses*, *York*, *Que dira le monde*, *Le massacre d'un innocent*, *Les folies dramatiques*, *Garde à rue*, *Bertrand et Raton*, *Une fille terrible*, *Le demi-monde*, *Un homme qui a perdu son dos*, *Le chevalier des dames*, *L'étourneau*, *Si Dieu le veut!*, *La niaise de St Four*, *Un mari qui se dérange*, *Philantropie et repentir*, *L'image*, *La femme aux oeuf d'or*, *Un tigre du Bengal*, *On demande un gouverneur*, *Un mousquetaire gris*, *O Amitié*, *Croque poule*, *Le supplice de Tantale*, *Les 1ers armes de Richelieu*, *Riche d'Amour*, *Ce que femme veut Dieu le veut !*, *La chanoinesse*, *La maîtresse des langues*, *Les amoureux de ma femme*, *Jobin e Nanette*, *Le camp des bourgeois*, *Un monsieur qui prend la mouche*, *C'en était un*, *Passé minuit*, *La vie en rose*, *Madame Roger Bontemps*, *Un docteur en herbe*, *Amour et amourette*, *La chute des feuilles*, - tudo vaudevilles não referindo nome de autor em geral, duas vezes se assina Scribe, uma Duvert e Lauzanne (para além de comédias

²² *Ilustração Luso-Brazileira*, Lisboa, no 19, volume I, 1856, BIESTER Ernesto, «Chronica Semanal», p.152. No mesmo periódico, vol. I, no 11, de 1856, na página 178, Andrade Ferreira exclamava:

« Aos estrangeirados que só encontram beleza ao que vem de fora, pedimos que vão ver O Alfageme. Cá também há dramas! Cá também há actores! O que falta é protecção para os que escrevem e para os que representam! »

²³ Sónia Irene Gonçalves da Costa, *Camões e o Jão no repertório teatral: Casimiro de Abreu em Portugal, em 1856*, ed. cit., pp.41-45, onde a autora oferece estatisticamente os títulos de representações, de acordo com o que pôde apurar pelo levantamento jornalístico. Ao longo da sua tese, vai oferecendo o mesmo levantamento estatístico para os outros teatros da cidade, nesse ano, com a excepção do S. Carlos, dada a sua especificidade.

cujos autor não é nomeado, de uma imitação do Francês por Latino Coelho, outra explicitando a autoria de Octave Feuillet, dois dramas e uma comédia de Alexandre Dumas, uma comédia de Emile de Girardin) _ constituem por si só uma contribuição para o enquadramento da «Paródia de Melodramas» de Francisco Gomes de Amorim, dramaturgo apreciavelmente aplaudido em 1856, no D. Maria II, censurado, nesse ano, produtivo, então, na seriedade de drama português²⁴. O insólito título do afinal «Imperador de um país desgraçado», *Figados de Tigre* evoca-me o sucesso no ano interior do *vaudeville*, que Biester achará péssimo e assim inoportunamente repetido, de *Un Tigre du Bengale, comédie mêlée de chants, en un acte*²⁵, *vaudeville* estreado em Paris, em 1849. O próprio dramaturgo, na nota 3, explicita o automático reconhecimento das peças parodiadas:

« (...) As trocas de mulheres, as complicações de parentesco e de enredo, são puros gracejos - paródias de peças - que julgo desnecessário citar, onde se vêem ao sério muitas destas embrulhadas. »²⁶

Tratar-se-ia, portanto, de desconstruir ironicamente a seriedade de hipotextos que dialogariam, na paródia, com versos deslocados, conforme notas vão identificando, de, por exemplo, Canto V do poema *Camões* de Garrett, diferentes versos da *Nova Castro* de João Baptista Gomes, do *Templo de Salomão* de Mendes Leal, em jogo até intratextual com o próprio *Ódio de Raça* de Gomes de Amorim, recurso do próprio *vaudeville* que é, o todo no enquadramento patrimonial da mitologia clássica. Saturação de efeitos, não fosse só pelas evocações de memória teatral, personagens históricas e literárias emblemáticas relacionam-se com negros, mulatos, «sombras de gente», representantes internacionais (pelo menos um Escocês e um Espanhol, estereótipos que se prestam ao teatro), «seis embuçados anónimos» e «condenados a penas eternas», o Sol, a Lua e as Estrelas, anacronismos de cavaleiros medievais à fala com senadores romanos. Se o Tigre pode bem referir o *vaudeville* insuportavelmente, de um certo ponto de vista, repetido em Lisboa, *Un Tigre du Bengale* estruturará seguramente o estereótipo intrínseco

²⁴ Vide GOMES DE AMORIM, *Teatro, Ódio de Raça- O Cedro Vermelho*, ed. cit., vide « De Escravo Branco a Escritor Europeu », pp. IX-XLIV.

²⁵ *Un Tigre du Bengale, Comédie Mêlée de Chants, en un acte. Par MM. Brisebarre et Marc- Michel. Représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de la Montansier, le 12 septembre 1849*, edição actual norte-americana.

²⁶ GOMES DE AMORIM Francisco, *Figados de Tigre*, ed. cit., Notas e esclarecimentos 3, p. 171.

à paródia, ao exprimir a própria metáfora subjacente à composição de Brisebarre e de Marc- Michel. Este *Tigre du Bengale* não é mais do que um marido patologicamente ciumento, um dos pólos do triângulo estruturante do *vaudeville*. De resto, o feminino correspondente é relevado na peça, tigresse, com a mesma acepção. Os Fígados sintetizariam a própria natureza biliosa do melodrama, termo depreciador do *vaudeville*, demasiado francês para ser achincalhado em paródia, sem que peças portuguesa e francesa se possam reduzir verdadeiramente à esperada, consagrada trivialidade do género. Na verdade, aceitar a proposta dramaturgica da paródia, no seu alcance metadramático, obrigará a considerar a própria dimensão potencialmente paródica do *vaudeville*, à partida, no seu género: irrecusável a alegria e tédio simplórios de burguesinhas mal casadas e de vizinhos galanteadores demasiado óbvios e infelizes que se adensam numa consciência filosófica do absurdo das nossas vidas cantado em coplas e em áreas operáticas, cujo efeito de colagem perturba de iconoclastia a tragédia original. A hilariedade vaudevillesca erigir-se-ia, então, em paródia do mundo e parodiá-la só pode querer exercer, ainda, o magistério sempre garrettiano de, clarificando o absurdo denunciado pela hipérbole no absurdo que um absurdo público, insuficientemente mediano, não parece ler, pequeno burguês demasiado na sua pele para se olhar sem tutor fazer civilização.

A intimidade doméstica de *Un Tigre du Bengale*²⁷ tresanda à promissora frustração da jovem esposa, cujo marido, viúvo duvidoso, de barrete e camisa, substitui as delícias das núpcias recentíssimas pela ronda de madrugada com um sabre na mão, pistola já familiar

²⁷ *Un Tigre du Bengale, Comédie Mêlée de Chants, En Un Acte. Par MM.Brisebarre et Marc- Michel. Représentée, pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de la Montansier, le 12 Septembre 1849, scène 1, p.5:*

« (...) »

Clapotte

Pourquoi?...parce qu'il était jaloux comme un tigre!

Aurélia

Est-il possible!

Clapotte

L'épicier me l'a dit.

(...) »

Nesta página, a criada ensinará a senhora a ver a infelicidade do seu casamento que ela persiste em não querer ver, sempre encontrando boas motivações nos procedimentos do esposo, enquanto, não por acaso, borda. O discurso de Aurélia evidencia pouco conhecimento do marido, há sinais de desinteresse amoroso dele, pois de três meses de matrimónio, durante um mês e meio a noiva permaneceu com a tia. Sugestivamente, os versos de *Lauzun* aqui cantados por Aurélia indicam já a sua disposição natural que a verdade dos factos contrariará: « *A tromper un époux chéri, / Quel plaisir a donc une femme ?* »

(ensombrando a morte da primeira esposa, infiel). Psicótico, Pont-aux-choux é conduzido pela neurose que o leva a pedir à mulher que lhe bata, quando a suspeita de adultério não se confirma, traumatizado pela conduta de «Mme Pont-aux-Choux Iere» cujas impressões vivas o perseguem ainda na imagem do «capitaine de cuirassiers», rival.

A petulância invertida dos nomes, ao gosto de Molière, de resto, circunscreve rigorosamente os fantasmas dos valores burgueses ascendentes na solidez estrutural do casal que a paranóia, estimulada pelo desequilíbrio desse encerramento, dilacera: um vizinho de cabelo frisado, fumando, lendo, bocejando, que cultiva vasos e sedução, da sua varanda, concretiza os parâmetros da referida *Physiologie du Mariage*, no delírio balzaquiano do marido que a inocência da noiva, tal como a primeira, em corrosão gradual, não identifica logo. Consciente de que será vigiada, confirmada a solidariedade da criada que cresceu com a noiva e se indigna da suja tarefa de a vender à suspeita do marido, Aurélie desperta sinuosamente, pela mão da infelicidade, para o crime que não planeava, nos bons ensinamentos teóricos da sua educação conventual²⁸. Théotime Cerfeuil não caberá em si de espanto pela acusação da carta da vizinha e, já agora, pela sua magnífica beleza, para reconhecer a invenção de que ela é mediadora, numa cena típica de equívoco inteligente cruzando experiências paralelas que vão doseando a negada galanteria, iniciadora do romance. Aterrador perante a singeleza de Aurélie, o marido induz a mentira que a mulher não desejava e que não se justificava: a bengala acidentalmente esquecida por Théotime denunciaria a inconveniência, apesar do ardil da criada, destacando o desequilíbrio e maldade de

²⁸ Idem, *ibidem*, pp.16-17:

« Air de Loisa Puget.
On nous disait au couvent
Que la coquetterie,
Pour le plaisir d'un moment,
Cause notre tourment;
(...)
La raison le conseille,
Nous devons tout notre amour
A notre époux...à son tour,
Pour nous, en échange,
Son coeur jamais ne change,
Celui des amans
Tourne, dit-on, à tous les vents,
Tourne (6 fois) à tous les vents.
(...)»

Pont-aux-Choux que confrontará o imaginário, afinal real, rival, também através de uma falsa viagem para os surpreender em flagrante²⁹. Climax de violência à superfície da verdadeiramente cómica situação que o canto explicitará, como que operando a transição entre as camadas, o monólogo de Aurélie evidencia a viragem psicológica fundamentada das mal casadas, determinando a acção dramática num efeito que definitivamente amargurará o riso, claro de provocação social:

« Scène XVI Aurélie, seule

Il serait possible! Ce voyage, c'est un piège qu'il me tend... c'est par une méfiance injuste, blessante, qu'il paie ma franchise, mon affection... oh! C'est indigne! Et s'il s'est conduit ainsi envers sa première femme, je comprends.... (...) »³⁰

A perseguição ridícula de Cerfeuil, ele próprio em pânico também pela ameaça ciumenta da viúva que pensa desposar, no lar, face a sinais da sua presença reclamando puramente a devolução da sua bengala esquecida, culminará no insulto da noiva - «*Taisez-vous, femme adultère !*»³¹ —, que ameaça, com requintes de ironia e de agressividade, já não sem a reacção viva da jovem indignada, assumindo, no canto, a sua infelicidade. Pelo contrário, o vizinho maltratado, acidentalmente encarcerado com ela, acaba por lhe mostrar uma ternura, delicadeza, admitindo com discrição a sua beleza e reafirmando o seu respeito por ela (na directa proporção do quanto seduzido se sente por Aurélie), a par da realista classificação do esposo como «*votre animal de mari (...)* *votre rhinocéros de*

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 41. Aqui a falsa viagem é posta a descoberto na análise da violência afectiva da situação:

«(...)»
Clapotte
Pour un monsieur Topinambour,
Il va donc laisser tout un jour,
Une femme, qui de l'amour
Est le modèle.
Dans le feu, j'en mettrai ma main,
Il ne part pas jusqu'à demain;
Il soupçonne, c'est bien certain
Un Coeur fidèle!

(...)»

³⁰ Idem, *ibidem*, pp. 41-42. Aurélie abandonará o bordado que fazia para o esposo: ritual significativo.

³¹ Idem, *ibidem*, p. 49. O marido sublinha a consequência da educação conventual da esposa, em seguida anuncia que a devolverá à tia, chamando-lhe «*bric-à-brac criminel*».

mari (...) »³², paralela, de resto, ao perfil da sua própria prometida. Subtil na galanteria, Cerfeuil e Aurélie inclinam-se mutuamente na recusa simultânea dos respectivos pares, ilustrando naturalmente o romance humano a que o marido, escondido, assiste, combalido, depois de pagar judicialmente os prejuízos que a sua violência operara na varanda do vizinho e de verificar a honestidade de ambos. Genialmente insinuante, o desenlace repõe uma sugerida harmonia por parte de Pont-aux-Choux arrependido, mas o triângulo está desenhado e foi ele o autor da mais do que ambígua mensagem do coro final:

« *Choeur Air du Caid*
En ménage ayons tous Confiance,
Voilà la science
Du Bonheur des époux, Gardons-nous
Des soupçons jaloux. (...) »³³

Marc-Michel, o autor que, com Edouard Louis Alexandre Brisebarre, estreia, em 1849, *Un Tigre du Bengale*, *vaudeville* de sucesso, também entre nós, fundara, em 1838, com Lefranc e Labiche a Société dramatique Paul Dandr  destinada à produção de *vaudevilles* e de dramas. Aproxima o método zoliano de criação, ao frequentar tribunais correccionais e reportar no *Journal général des tribunaux* as experiências humanas que aí se oferecem de excentricidade c mica de linguagem e de situações. Brisebarre, que procurar  evoluir com e na linha de Scribe,  , em parceria com Eug ne Nus, autor de *Les Pauvres de Paris*, peça não são importantemente reescrita por Dion Boucicault, com o título de *The Poor of New York*³⁴, em 1857, como por Charles Reade, dez anos antes, em *Poverty and Pride*. A criação de Gomes de Amorim assenta na «mentira, (...) brinco e riso», abre com Pedro (que são pode ser o Pedro Cru, «filho

³² Idem, *ibidem*, p.54.

³³ Idem, *ibidem*, 63-64. É muito interessante a copla cantada por Aurélie, dando conta da necessidade de ser amada, na dupla sugestão de atriz:

« D'un Othello si noir,
 L' pouse,
   son tour, est jalouse
 De r colter, d'avoir
 Des bravos, de vous, chaque soir. »

³⁴ Esta peça foi reeditada por The Oxford Companion to American Theater, em 2004, variadamente encenada, sempre com sucesso, em Inglaterra, com os títulos de *The Streets of Liverpool* e *The Streets of London*. Ainda hoje o espectáculo *Streets of Old New York A Sing-Along Musical Melodrama*, inspirado no *vaudeville* de Brisebarre, colhe interesse, em Londres, pela vivacidade dos retratos urbanos de ganância, usurpação, suicídio e infelicidade, traição.

de pais incógnitos», integrando a lista de «Pessoas» e não de personagens), invertendo a elevação filosófica e poética na trivialidade quotidiana, e com o próprio Fígados de Tigre a deplorar «o primeiro inventor de melodramas e mais bugiarias teatrais» para assumir o estereótipo de Pont-aux-Choux, facilmente identificado pelas plateias:

« (...) Depois que se descobriu esse rival do chouriço de sangue, não há segurança nem no interior das famílias! Até em sua casa se vê um homem obrigado a andar acautelado, espreitando que não se lhe meta alguém debaixo das camas! Para evitar ataques imprevistos não uso portas nem janelas visíveis no meu palácio; (...) »³⁵

Assassino em série, o imperador desencadeia interjeições encadeadas com cantoria radicalizando o ponto da situação sentimental que as coplas introduziam em lamechice estonteante, combinada com a solenidade poética arcaizante mais própria do drama histórico. Com efeito, mais do que paródia de *vaudevilles* que também parece ser, mas no sentido romântico de uma autocritica em hipérbole, ambivalência da caricatura que nos aprofunda, sem nos destruir, *Fígados de Tigre* ridiculariza toda uma retórica sentimentalona de arrebique poético que justamente é desconstruída sistematicamente pelas personagens (as tais pessoas que podem não chegar a ser personagens) de melodrama³⁶. A boçalidade de uns e de outros, só aparentemente diferente, veste musicalmente côros famosos das óperas de Lucia de Lamermoor e de Fausto (cuja cena de taverna é claramente reescrita) para metadramaticamente anunciar que o enredo se complicava: o irmão Pilatos que ardia de paixão pela mulher do imperador e a matou é torturado às mãos de Fígados, este «*não achando em todos os melodramas antigos e modernos nenhum género de tormento, que*

³⁵ GOMES DE AMORIM Francisco, *Fígados de Tigre*, ed. cit., pp.37-40. Também na página 131 de *Fígados de Tigre*, ed. cit., Caronte alude possivelmente à evolução dramática da personagem Pont-aux-Choux, na peça francesa:

« Fígados de Tigre! Tenho ouvido falar...já cá temos uns poucos, que ele matou; Parece que nos últimos tempo deu em covarde, e que acabará em sandeu? »

³⁶ Idem, *ibidem*, Acto I, Primeiro Quadro, cena IV, p.42. Repete-se este contraste entre a elevação de umas personagens e a disforia de outras.

« (...) Pedro

(lançando-se-lhe nos braços) Oh! Pérola pescada nos mares delirantes da minha fantasia! Não te entregues desse modo aos delírios da paixão, porque pode ferir-nos a ira desses que vegetam a teu lado, e romper a cadeia doirada que nos prende, por sobre lívidos escarpamentos, onde luz o sol negro do destino!

Fígados de Tigre

(aos Valetes) Ponham esse pedaço de asno lá fora com dois pontapés.

(...) »

fosse do meu gosto»³⁷ decide mandá-lo ao ar com um foguete no rabo, antecipando a visão que sempre há nestas composições. O Segundo Quadro propõe cruzamentos intertextuais da ópera *Macbeth* e do próprio drama *Ghigi* de Gomes de Amorim, também com o melodrama que *Fígados de Tigre*, em si, representa, ainda com o drama *Os Dois Renegados* de Lopes de Mendonça, com *Cedro Vermelho Ódio de Raça* do próprio Gomes de Amorim também: as personagens das diversas peças unem-se na concorrência sobre a sua violência ou desarticulam-se em pouco mais do que interjeições entre bananas e facadas que indiferentemente se trocam. Curiosamente, António Ferragio, de *Gighi*, aproxima-se do imperador na mesma natureza assassina:

« Sou membro dessa grande família de patifes, que besuntados de vermelho e alvaiade, têm feito estremecer muitas vezes, com o seu berreiro, o público pacífico dos teatros. Sou teu colega; assassino como tu, regalei-me a cortar as mãos e a língua a um estúpido, que me tinha dado agasalho, e depois bebi um frasco de veneno para evitar que me enforcassem. (...) »³⁸

Otelo de Shakespeare faz parte da «sarrabulhada de fazer arrepiar cabelos» e Lourenço de *Cedro Vermelho* é considerado «doido» pelo próprio Fígados de Tigre que não identifica a matança de *Titus Andronicus* de Shakespeare, apresentado como «violências e patifarias de todo o calibre!», o todo encerra com uma passerelle universal de romanos e embuçados clamando vingança, - enquanto valem vertiginosamente - constante de todos os povos e de todos os tempos³⁹. O imperador insistirá nesta sua afinidade com os próprios deuses « animosos? (...) Também me parece que tenho dado provas... »⁴⁰ e o intertexto de Virgílio explicita-se, sendo reforçado em nota, para oferecer, de imediato, uma cena do absurdo mais fino: quando Fígados recebe o estrangeiro, a filha pergunta-lhe se ele quer comer açorda ao almoço, ele manda-a passear e Luís sugere-lhe que se sinta como se estivesse em sua casa para anunciar que regressou ao mundo dos vivos com o intuito de assassinar quem o assassinou, evitando que este desposse a sua noiva. Segue-se o reconhecimento de

³⁷ Idem, *ibidem*, Acto I, Primeiro Quadro, cena VI, p.51. A esta consideração metadramática segue-se uma confusão genealógica de romanceiro e drama histórico, com parentescos absurdos, que Pedro comentará, p. 53: « Isto, cá na literatura, chama-se demonstração lógica. »

³⁸ Idem, *ibidem*, Acto I, Segundo Quadro, cena VII, p.55.

³⁹ Idem, *ibidem*, pp.58-62.

⁴⁰ Idem, *ibidem*, Acto Segundo, Terceiro Quadro, cena III, p.68.

identidades nunca reveladas, notando-se que o Infante é uma Dona Tomásia e que o imperador transige em antecipar um avanço da acção que normalmente tem « *mais lugar lá para o último acto...* »⁴¹, acabando por se saturar com todas as trocas e casórios, apesar de carregar o estereótipo do melodrama. Este persegue o cunhado nos infernos, mal sabendo que a imperatriz foi adúltera e a dança de quem é quem continua até à história rocambolesca da Dama de Pé de Cabra, inexcedível de fantástico, ao ponto de a cena culminar com Joana cantando a modernice das mulheres de hoje, mais dadas ao namoro do que à família, em clima apocalíptico. Entre fado e fandango, Fígados de Tigre interroga o «diabo de moda (...) de exprimir a saudade», quando nem de saudade se trata directamente (a menos que o fado cantado em cena a referisse ou tão só a representasse) para, na cena seguinte, admitir que as saudades o devoram, antes de fazer cair o pano para evitar mais desgraças, como dirá⁴². Pedro abre o Acto Terceiro exaltando a poesia alemã que o deve inspirar numa composição saturada de trivialidade exclamada, insiste no ridículo dos que, a compreendendo menos, a cultivam mais⁴³, recebe a declaração de amor de Joaninha enquanto come biscoitos e manda chamar o barbeiro do Chiado, reconhece inesperadamente a mãe que, afinal, já era tia. Árias da *Traviatta* e de *Beatrice di Tenda* são adaptadas, não sem frases empoladas, a peixe frito com brasas de paixão, enquanto Pedro sublinha que «*o enredo vai-se complicando de tal modo*»⁴⁴, embrulhando teatro e vida, e a imperatriz antecipa que mais adiante se verá que só aparentemente é criminosa, depois de lamentar que no inferno, para onde o marido a levou, não há telégrafo, pelo que não tem notícias dele. Golias entra para declarar, com descabelada sensibilidade de sepulcros e de vermes, combinada com a digestão de biscoitos, que tudo é mistério na sua história, até que Luís e Pedro se confrontam para se assassinare mutuamente, se for caso disso, cantando coplas sobre navalhadas. O Pai Tomás, sem cabana, como ele há-de lembrar, traz as provas de que a infanta não é irmã de Pedro, mas sim filha dele, ao som do miserere da ópera *Trovador* todos cantarão a «*embrulhada de filhos e de pais*». Caronte, no Acto Quarto, afina claramente a vertente política de uma nação que sobrecarrega com impostos e faz dele comendador

⁴¹ Idem, *ibidem*, Acto Segundo, Terceiro Quadro, cena VII, p.72. ⁴² Idem, *ibidem*, Acto Segundo, Terceiro Quadro, cena XIV, pp.91-92.

⁴³ Idem, *ibidem*, Acto Terceiro, Quarto Quadro, cena I, pp. 93-94.

⁴⁴ Idem, *ibidem*, Acto Terceiro, Quarto Quadro, cena IV, p.101.

recusando o oportunismo de sombras pecadoras, como a do agiota ou do inglês, alvo de um eloquente ataque:

« (...)
Aqui não tens aliados
Como os de certa nação,
Que te engordou com presentes
E agora deve-te o pão!

(...) » ⁴⁵

Desconsiderado Cervantes, Caronte insiste na reflexão sobre Portugal, lento como a sua barca, retrógrado, «*com andar de caranguejo*», terra «*Onde toda a gente berra/ E ninguém sabe o que diz!*», reforçando a sua posição antibritânica, mas também contra os portugueses «*monopolistas de navios velhos e, para que ninguém lhos tire do lance, pagam-nos como novos!*»⁴⁶. O barqueiro especializa-se na mordacidade social e admite que as «*almas dos que não queriam união ibérica, nem escravatura branca e preta, nem moeda falsa*», ainda «*dos que gritavam contra os meetingueiros, contra os grandes ladrões públicos, contra os falsificadores*», enfim «*esses parvos apóstolos levam cá pancadaria medonha*»⁴⁷. Como no mundo, há lá política e revoluções, ministérios: todos são mercenários e oportunistas, os governos são

⁴⁵ Idem, *ibidem*, Acto Quarto, Quinto Quadro, p.117, onde Caronte continua:

« (...)
Bem sabes de quem eu falo...
É dum país sem miolo,
Que dá tudo aos estrangeiros
Para que lhe chamem tolo!
Qualquer charlatão o embaça
Com dois ou três palavões!
É Por...mas não; chamo-lhe antes
Terra de parlapatões. »

O Inglês indigna-se e diz curiosamente que «me estar morta em Sebastopol, and (...)», pormenor muito curioso.

⁴⁶ Idem, *ibidem*, Acto Quarto, Quinto Quadro, cena III, p.119.

⁴⁷ Idem, *ibidem*, Acto Quarto, Quinto Quadro, cena III, p. 124. Caronte salienta que «*tudo o que lá fora se chama infâmia ou crime*» era combatido por estas almas maltratadas ali, rematando:

«*O que vocês chamam homem de bem lá em cima, é cá em baixo sinónimo de tolo; e dá-se-lhe com um chinelo velho por desprezo.*»

Sublinho a nota sobre o iberismo, a aprofundar ulteriormente. Estas tais almas, como se refere na p. 123, «*só mil anos depois de terem estoirado poderão pôr o pé nos Campos Elísios; mas ainda não serão bem-aventurados, porque de vez em quando far-se-lhes-à fungar a venta como uma surra.*» Os «*traficantes políticos, patifes, ladrões, sedutores, canalhas, trapaceiros, infames (...)*» é «*tudo gente muito bem vista no inferno*». O folhetinista apanha lá palmatoadas «*pelos tolices que tem dito e por não fazer uso da gramática, escrevendo em língua de preto.*»

Destaco também a observação de Caronte sobre a imaginação dos criadores, p. 128,

«*fantasia, não é senão o véu mais ou menos transparente, que separa o espírito dos homens da imortalidade...*».

mudados quando são competentes, cada um procurando o seu proveito no que se chama progresso ou «*progreior*», tudo às avessas⁴⁸. Mais uma vez para além de metadramaticamente, D. Quixote ameaça «escangalhar todo o cenário desta farsa ridícula chamada inferno» e lembra a Plutão que se este tem tido maioria nas câmaras, é porque / faz / «*calar a oposição com a minha lança, que é o verdadeiro paládio das liberdades públicas*»⁴⁹ e não hesitará em, à falta de carvão, dada a crise, queimar umas dúzias de hipócritas, cujas almas não acendem, mas fazem fumo. Todos cantarão em coro:

« Dizem que os povos do inferno
São as sombras dos ladrões,
Que foram durante a vida
A flor de muitas nações.

(...) »⁵⁰

Luís lembrará que isto não passa de «*um inferno de pano e papelão pintado*» onde todas as identidades se reformulariam no fim, com Fígados de Tigre matando teatralmente todos os familiares trocados que grotescamente se deixam apunhalar, num quadro máximo, «antes que uma pateada / Faça o inferno desabar», com Proserpina sugerindo que tudo, no enredo, regresse ao estado inicial da peça, como que neutralizando todo o enredo. Cervantes é despachado para os Campos Elíseos por ter feito de Quixote «*tão grande pedaço de asno*», recordará Plutão, mas esse paraíso, súmula dos prazeres terrenos, com taberna e tudo, enfastia demasiado, pois «*nem uma esperança / Nos corta a monotonia*», enquanto «*as personagens terrestres olham com admiração para as margens*

Na página 132, D.Quixote exclamará:

« Pobre Miguel de Cervantes! Cuidava que me tinha inventado! »

⁴⁸ Idem, *ibidem*, Acto IV, Quarto Quadro, cena V, pp.129-130:

« (...) Os ministros velhos não podem ter senão ideias caducas. É preciso mexer, agitar, transformar, fundir, refundir as doutrinas e os sistemas, para melhorar tudo; e isto só pode fazer-se por meio das revoluções. A paz, a ordem, o trabalho honrado e assíduo, tudo isso é e não deixa brilhar as pessoas, que se sentem inspiradas - para apanharem alguma posta e representarem o seu papel nas danças e visualidades políticas. O país, que não respeitar os palhaços políticos, nunca poderá fazer fortuna, e há-de ser sempre um país de caranguejos.»

⁴⁹ Idem, *ibidem*, Acto IV, Quarto Quadro, cena VII, p.135. Aliás. D.Quixote supera muito Fígados de Tigre na violência, pois ele «para começar, mesmo à tua vista, esborracho já o Cérbero, tiro as tripas ao Caronte e esgano a tua família toda! (...) ». Orfeu, já indiferente a Eurídice, admite que comovia agiotas-barões / comendadores e alguns estadistas ter-se-ão enternecido com ele. O Crime acrescentará que para o inferno já só vem gente distinta e honrada.

⁵⁰ Idem, *ibidem*, Acto IV, Quarto Quadro, cena XVI, p.154.

do mundo e para tudo quanto as rodeia» e as Sombras lamentam, cantando, colher «por prêmio, o desengano / Do bem, que não se alcança ! »⁵¹

Uma investigação aturada dos textos dramáticos convocados em *Fígados de Tigre* e dos seus ecos críticos, da sua recepção por parte dos públicos, cada um em si e nos efeitos criados por esta colagem poderá ler a complexidade desta muito mais do que «Paródia de Melodramas» (nesse sentido francês do *vaudeville* que escarnece de si próprio, independentemente, por agora, do alcance deste movimento metadramático): paródia multidireccional, esta composição desconstrói profundamente a própria censura oficial corrente ao *vaudeville*, atribuindo os defeitos apontados a este género a uma constante transtemporal dramática para neutralizar, deste modo, a sua excentricidade deplorada pela crítica que ele universaliza nos múltímodos tecidos dramáticos (nos das suas próprias outras peças, com efeito: relação a interrogar), no cruzamento epocal das personagens da sua peça convergindo nesse único *vaudeville* do mundo desde a origem. Dramalhão histórico, tragédia clássica, a dramaticidade da mitologia antiga, da poesia alemã, óperas várias (até de evocação shakespeareana), senadores romanos, quixotes superam o já de si truculento *Fígados de Tigre*, num universo em que, o maniqueísmo dando lugar a uma perturbadora organização teológica e sócio-política; a finíssima ilógica evidencia a realidade injusta da nossa vida. Aliás, a injustiça nacional e transcendente parecem constituir substancialmente este absurdo empenhado,⁵² como *vaudeville* que é, pois tanto Portugal, com a sua insólita inépcia, falta de lucidez, como o Além, a nossa duvidosa representação dominante dele, com a sua sua genial ambiguidade, mais do que geométrica inversão, frustram a inteligência humana. Fina flor dos melodramas, a sua paródia garantindo por natureza a sua vitalidade, *Fígados de Tigre*, sem deixar de denunciar o servilismo nacional ao estrangeiro explorador, plateias efusivas até perante o mesmo espectáculo de companhias francesas de terceira categoria, realizam, à semelhança do próprio Almeida Garrett, a espuma

⁵¹ Idem, *ibidem*, Acto IV, Sexto Quadro, passim. No Último Quadro, Cena última, pp. 168, 169, tudo acaba numa dança vertiginosa ao som de música eclética.

⁵² Vide a natureza fundamental política da tradição do *vaudeville* in *Histoire du Vaudeville Résumé des Conférences faites à l'Athénée de Bordeaux 31 janvier, 14 mars 1890 par M.E.Prioleau*, Bordeaux, Feret et Fils, 1890, edição facsimilada norteamericana.

Vide, no mesmo sentido, GIDEL Henri, *Le Vaudeville*, Paris, PUF, 2007 e BRUNET Brigitte, *Le théâtre de boulevard*, Paris, Nathan, 2010.

dramática dos seus dias, mas na dificuldade da ironia. Pessoas que são quase personagens ou personagens que quase são pessoas, quadros no lugar da acção dramática ou teatro no mundo, a vertigem esclarece o rigor picassiano da representação. De loucura de carnaval descosida, como foi entendida⁵³, ao puro magistério garrettiano do drama internacional na escola que o Teatro Nacional deve ser, Francisco Gomes de Amorim mal desoculta o esplêndido libelo contra a censura que continuamente exercemos sobre os que vêm.

⁵³ GOMES DE AMORIM, *Fígados de Tigre*, ed. cit., pp.171-172. Hilariantemente, de modo despercebido, o dramaturgo transcreve e comenta naívement a crítica de um Francês ao seu espectáculo, fingindo assumir o juízo simplista do seu autor que, de resto, subtrai esta paródia à produção séria de Gomes de Amorim.

Sabina, Salomé no Algarve

Armando Nascimento Rosa

(Dramaturgo, ensaísta e autor musical. Professor adjunto na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. Membro integrado do CIAC. Doutor em Estudos Portugueses pela Universidade Nova de Lisboa.)

Proémio¹

Do mesmo modo que Tchekov insistia em ver comédias nos dramas longos que compôs, também Teixeira Gomes, um ano depois da morte do dramaturgo russo, faz uso dessa lição, nesta sua filha única para teatro, ao descobrir a fonte do risível em tudo o que à comédia humana diz respeito. Para isso muito contribui o traço de caricatura com o qual o autor desenha esta galeria paródica de personagens, na província lusitana e algarvia, em torno de uma fascinante e perigosa estrangeira, cujo nome próprio de latinas ressonâncias denuncia o espírito pagão e amoral que a move. Jorge de Sena afirmou estarmos perante «uma das peças europeias mais inquietantes do teatro moderno» (Sena, 1981: p. 171). Sabina, mais do que filha de Hedda Gabler sem sinais suicidários, é sobretudo uma herdeira de Nietzsche, agindo para além do bem e do mal. E o autor diverte-se a encontrar uma exótica proveniência biográfica para a sua protagonista, que inclui, antes da boémia parisiense, uma infância brasileira nas selvas do Mato Grosso, tendo por pai um boticário e alquimista alemão, que lega à filha duas cápsulas de veneno mortal, correspondentes às pistolas que Ibsen destina à sua Hedda Gabler, filha de militar. Cerebral e narcísica como Hedda, Sabina partilha com ela uma erosão afectiva, ou seja, só se ama a si mesma. Mas não há aqui brumas escandinavas que a empurrem para a morte. O sol mediterrânico inunda por inteiro o gozo pela vida que Sabina celebra, desta vez através de uma versão onde se procurou libertar o texto daquilo que Urbano Tavares

¹ Este brevíssimo prómio, sob o título *Sabina, quem és tu?*, foi redigido inicialmente para a folha de sala do espectáculo *Sabina Freire*, de Manuel Teixeira Gomes, numa versão dramatúrgica minha, realizada a convite do encenador Celso Cleto, que a pôs na cena, numa produção do Dramax, integrada nas comemorações do centenário da implantação da República. O espectáculo foi apresentado no Auditório Municipal Eunice Muñoz, em Oeiras, entre 5 de Outubro e 12 de Dezembro de 2010, e fez uma digressão a Madrid, com sessões no Teatro de Bellas Artes, nos dias 2 a 6 de Fevereiro de 2011, sempre com o seguinte elenco de intérpretes: Sofia Alves (Sabina Freire); Manuela Maria (Maria Freire); Heitor Lourenço (Júlio Freire); Vítor de Sousa (Doutor Fino); Ricardo Castro (Epifânio); Alberto Villar (Procurador Ferreira); Igor Sampaio (Padre Correia); Fernando Ferrão (Ministro); Pedro Loureiro (Augusto César); e Rita Cleto (Josefina).

Rodrigues designou por «desmandos lírico-retóricos» (in Teixeira-Gomes, 1987: p. 10), próprios de um prosador de excepção, seduzido ainda pelo melodrama oitocentista. Para esta singular amazona, o final da peça faz adivinhar o começo de novas aventuras de donjuanismo feminino que cada espectador imaginará para ela, em enredos que Teixeira Gomes nos convida a inventar, fazendo-nos a todos cúmplices da sua surpreendente criação dramática.

«Tanto amou Teixeira Gomes a sua provocante Sabina que não poucas vezes noutras obras a invoca para a fazer exprimir conceitos que ao sujeito da enunciação poderiam caber. De uma costela a arrancou, da sua costela viajante, sibarítica, imoralista e radicalmente irónica.»

Urbano Tavares Rodrigues, *Prefácio a Sabina Freire* (1987: p. 8)

Sabina Freire é uma obra cuja singularidade pode ser apreciada a vários níveis. Em primeiro lugar, trata-se da única peça de teatro que Manuel Teixeira Gomes (1860-1941) escreveu e fez publicar em 1905 (data que é, como se vê, anterior em alguns anos ao seu envolvimento político activo durante a I República, que o levará a um curto exercício do cargo de presidente da República, seguido do seu abandono definitivo do país, rumo à Argélia).

Mas para além de ser a única criação teatral do autor, *Sabina Freire* constitui também uma peça ímpar, se comparada com a dramaturgia do seu tempo. Em certa medida, ela manifesta uma clara transição estética epocal, onde somos tentados a observar, dado o confronto entre as suas características intrínsecas e a data da respectiva composição e edição, a passagem de testemunho dramático entre séculos, onde o séc. XIX se despede anunciando o séc. XX. Convivem na peça duas modalidades de discurso teatral que, cada uma a seu modo, acusam um passado oitocentista que as alimentou, bem como algum do presente e futuro novecentistas onde essas mesmas modalidades irão conhecer novas abordagens. O melodrama e a comédia sociocrítica são duas linhas de comunicação dramática que coabitam na operatividade cénica da peça. Já em 1977, numa breve reflexão crítica em torno da tradução francesa da peça, Osório Mateus avaliava estas duas coordenadas: «(...) o lugar justo do fascínio e também da dificuldade que no texto (...) se encontram (...) surge-nos no antagonismo que toda a peça edifica entre a comédia de costumes de que, chefiada pela admirável e hedionda figura

de D. Maria Freire, se exhibe uma longa teoria de personagens (o padre, o doutor, o político, o conquistador, a criadita palonça) e o melodrama tenebroso e romanesco (menos à Ibsen, talvez, do que o que vulgarmente se tem andado a dizer) centrado nas figuras de Sabina e Júlio». (Mateus, 1977: p. 127)

Esta demarcação de afastamento que Osório Mateus sugere, entre a peça de Teixeira Gomes e o teatro de Ibsen, dentro da linha melodramática identificada, parece-me justificar-se bastante mais em termos da linguagem que o autor desenvolve nas cenas de diálogo e/ou monólogo com Sabina e Júlio. É a linguagem, mercê dos já citados desmandos «lírico-retóricos», conforme Urbano Tavares Rodrigues os designou, que pontualmente envelhece esta peça, não fazendo jus à energia expressiva que a construção das personagens de Sabina e de Júlio contém. E neste sentido, é Júlio a personagem mais prejudicada com tais desmandos. Sob o pretexto de se tratar de um poetaastro menor que Teixeira Gomes pretende ferozmente parodiar, existem falas de Júlio cuja verbosidade pseudo-lírica sucumbe ao patético e afasta o seu discurso dramatúrgico de obras com as quais a mesma peça e seus habitantes cénicos também dialogam ou fazem pressentir efectivamente; chamem-se eles Strindberg ou Wedekind, Schnitzler ou Ibsen. Não é em vão que a arguta visão crítica de Jorge de Sena arrisca esse gesto opinativo, ao afirmar que estamos perante uma das peças europeias mais perturbadoras do seu tempo.

Vejamos então algo dos elementos de enredo e personagens que a arquitectam. A acção decorre no Portimão do último quartel do séc. XIX, em casa da matriarca Maria Freire, abastada proprietária de terras, cuja riqueza material é directamente proporcional à sua insuportável avareza (supomo-la viúva, embora não haja notícia na peça acerca do marido morto). Júlio, o filho de Maria Freire e desse pai ausente, é um jovem lunar, poeta sensual, psicologicamente frágil e imaturo, que encontrou Sabina, por quem se apaixona sem remédio, numa viagem a Paris. Bela, sedutora e cerebral, Sabina é uma mulher felina e donjuanesca, de nacionalidade brasileira com ascendência alemã por parte do pai; a pátria de um Nietzsche que tão presente está na amoralidade cáustica do seu pensamento e personalidade. Júlio trá-la para com ela viver um casamento improvável sob o materno tecto algarvio. Em torno de Maria Freire, gira uma corte de personagens, seus visitantes habituais, que não se emancipam da caricatura cómica e grotesca, mas que acabam por desenhar as linhas de comédia sociocrítica que a peça explora, com um sentido de oportunidade certa: o Dr. Fino, médico pessoal da anfitriã,

inflado pelo ascendente que a sua situação profissional lhe proporciona sobre os demais; o Padre Correia, pároco de província sobre o qual recai uma virulenta nota anticlerical, retratado como desprovido de quaisquer virtudes de desprendimento cristão, além de sublinhar o facto de viver em explícita mancebia com uma ama que lhe trata do viver quotidiano; o funcionário Epifânio, caricatura risível de galã provinciano, cuja presença atravessa toda a acção da peça, produzindo alguns dos melhores momentos de comédia que esta possui, a começar pela primeira cena. Numa segunda série de visitantes, temos as personagens de mais ténue presença cénica: o sénior Augusto César, que é pouco mais que um eco patético dos restantes, sem individualidade que o autodetermine; o jovem Jozézinho Soares, comparsa de Epifânio, que ambiciona um posto de secretário; o procurador Ferreira, compadre de Maria Freire, que assessora esta na gestão dos bens, e que somente surge numa curta cena em diálogo com a sua comadre a quem muitos favores deve; e o Ministro, que compõe o perfil, infelizmente tão comum, do ignorante convencido que ocupa um cargo de poder em terras lusitanas. O Ministro intervém na acção, protagonizando a única despesa digna de nota que Maria, aparentemente, faz pelo filho, ao promover em sua casa um dispendioso baile de recepção a tão ilustre visitante; na esperança de que este arranje a Júlio uma colocação como diplomata numa capital europeia – desejo que é conseguido, mas que não se concretizará, dado o trágico desfecho da acção desta peça a que o autor chamou comédia em três actos. E quanto a esta classificação genológica, é interessante observar a convergência, por distintos caminhos, resultante desta reivindicação de comédia, por parte de Teixeira Gomes e de Tchekov. Em ambos, a risibilidade do espectáculo humano impele à designação de comédia para obras que integram ingredientes trágicos ou manifestamente dramáticos, que melhor se enquadrariam no denominador da tragicomédia, que lhes é comum, não obstante o que as distingue. Na elencagem das personagens, resta-nos a criada Josefina, cuja intervenção muito discreta na acção não deixa de sublinhar a sua contida rebeldia face à patroa somítica, bem como o seu sonho de evasão, ao solicitar que Sabina a leve, na tarde da sua partida rumo a Lisboa.

Emoldurado pelas conversas na sala de estar da terratenente, com toda esta galeria de figuras, o fulcro da acção posiciona-se no duelo entre Sabina e Maria Freire, um duelo mediado por Júlio, que acaba por ser a vítima sacrificial do combate. Transplantada num lugar onde é inteiramente estrangeira, o fito de Sabina é encontrar modo de usurpar

a fortuna de Maria Freire, que esta afivela sem concessões. Para isso, a sua arma possível é o marido Júlio. Mas este recua aterrorizado quando entende enfim que o objectivo radical da sua amada temível é simplesmente assassinar-lhe a mãe por envenenamento. A partir desse momento, ao perceber que Júlio nunca poderá cumprir o papel que para ele destinou no seu plano de eliminar a sogra, Sabina, a *femme fatale*, desfaz a ficção do seu casamento com Júlio, e decide deixá-lo, partindo sozinha de comboio para Lisboa, ao encontro de um antigo amante que a espera na estação do Barreiro. Antes disso, porém, ela tem a oportunidade de envenenar o chá de Maria Freire, mas Júlio ao testemunhá-lo acaba por ser ele a ingerir a bebida. O filho de Maria agoniza e morre na presença de todos, confessando que se suicidou em consciência, deste modo preteggendo duplamente a mãe (a quem o chá se destinava) e a mulher em fuga, ao forjar o alibi perfeito para esta se evadir tranquilamente.

Nenhuma das duas mulheres a que ele se imola o chorará: nem a sua mãe terrível Maria Freire, que agradece a Deus o tê-lo levado, visto que assim a protegeu de que ele lhe venha a ameaçar a fortuna, como herdeiro que era; nem Sabina, que já deu por encerrado este período da sua existência, e pretende apenas parar em Silves, para do alto do castelo se despedir do Algarve.

A evocação de ecos, paralelismos e analogias dramatúrgicas e/ou mitocríticas é assinalável, tendo em conta a riqueza de imaginário que a obra projecta. O próprio autor sugere, pela boca da protagonista, uma afinidade mítica que ela terá com Medusa, que magnetiza, assusta e petrifica quem a olha, com a sua cabeleira de serpentes vivas.

Sabina Freire configura uma representação da mulher como ser atractivo e perigoso, que oscila entre a misoginia e o endeusamento sado-masoquista de uma super-mulher onipotente, tornada em sexo forte por via de uma androginia psíquica e comportamental. De resto, este aspecto é partilhado em regimes diversos pela jovem Sabina e pela matriarca Maria Freire; as duas personagens adversárias e as mais poderosas da peça, mas também as mais ameaçadoras para todos os que as rodeiam, cada uma a seu modo. Ambas são emocionalmente frias, de um narcisismo que as torna letais para os outros, mas não para si próprias. Maria Freire adora a fortuna que amealhou e tudo faz para a ampliar e conservar; Sabina ama a fortuna que é a sua condição de belo espécime humano do género feminino, guardando intacto o vínculo com a natureza, amoral e selvagem. Como escrevia Carlos Malheiro Dias, no entusiasmado ensaio que publicou aquando da primeira edição da

peça, em 1905: «Sabina é ainda a fera branca das cavernas, a troglodita vivendo a lei da natureza, fazendo o amor como as leões e tendo os mesmos escrúpulos de uma pantera.» (in Teixeira-Gomes, 1987: p. 192) Mas para além disto, aquilo que distingue esta filha de Nietzsche como vencedora é o facto de aliar este primitivismo amoral a uma inteligência de estratégia.

Jogando com personagens femininas determinantes do drama moderno finissecular de oitocentos, Sabina é já, por exemplo, uma Menina Júlia inteiramente superada, sendo legível o que Teixeira Gomes cita nela de uma Hedda Gabler mas que, no mesmo plano de comparação com a Menina Júlia, está longe de pensar sequer no suicídio, tal é a solaridade hedonista e predadora que caracteriza a energia indomável que ela traz do Novo Mundo (esse sangue de algum avô caboclo misturado com apetites de canibal, que Sabina fantasia descobrir em si mesma). Tal como Hedda Gabler, que herdou as duas pistolas de um pai militar, também Sabina recebeu do pai, um boticário e alquimista alemão, duas ampolas com veneno, que prometem dois tipos diferentes de morte, uma lenta e outra fulminante. Nesta última, está o ácido cianídrico, a mesma substância que viria a ser utilizada pelos nazis nas câmaras de gás do genocídio, e ainda hoje serve como forma de execução de condenados à morte em alguns estados norte-americanos.

Há duas figuras míticas, uma extra outra intra bíblica, que aproximo de Sabina: Lilith e Salomé. Porque acabo de privilegiar a segunda em detrimento da primeira? Lilith será à partida uma personalidade mítica capaz de iluminar aspectos arquetípicos que estão presentes na identidade de Sabina. A primeira mulher de Adão, que se rebela contra o jugo sexual do marido e o abandona, alheia a qualquer desejo de maternidade, partindo para o Mar vermelho na companhia de outros seres demónicos como ela; Lilith, que não partilha da mesma natureza de Adão, porque não foi engendrada por Javé com o mesmo barro adâmico, e que será sempre uma entidade nocturna, inimiga da função maternal e possadora erótica da psique masculina, capaz de levar os homens à loucura, povoando-lhes os sonhos.

Apesar das tentadoras afinidades, não podemos esquecer que na peça de Teixeira Gomes a figura masculina é sacrificada no altar matriarcal. A morte de Júlio afasta o desfecho dramático em relação à fábula mítica de Adão e Lilith, já que esta última comporta o divórcio, a separação, a renúncia à procriação, mas nenhuma morte. É por isso que Salomé me parece mais propícia a uma geminação mitocrítica, a começar nas iniciais

dos nomes de ambos que são comuns a Salomé e a Jokanaan. Júlio não é um profeta, é um poeta; e a sua dependência da paixão física que o une a Sabina faz dele o contrário do pregador de uma religião de ascetismo. Todavia, o seu sacrifício pessoal tem algo de cristológico (Cristo morre para glorificar o pai; e Júlio morre para salvar a mãe e, consequentemente, a mulher), e principia quando os seus padrões de conduta moral não aceitam a proposta de Sabina em assassinar Maria Freire, de modo a herdarem-lhe a fortuna de imediato. De um modo análogo, a sentença de morte de João Baptista emerge de este rejeitar qualquer hipótese de satisfazer a paixão sensual que Salomé nutre por ele.

Mas Sabina, como já o referi, é uma Salomé cerebral. Conquistas amorosas não faltam no seu currículo que incluiu momentos do seu passado boémio em França, que poderiam classificar-se de prostituição mais ou menos chique, para escapar à miséria de uma estrangeira emigrada em Paris. Aquilo que ela cobiça é o poder que os bens materiais lhe concederiam, se Maria Freire morresse. Mas tal como na narrativa bíblica que Oscar Wilde trouxe para o teatro, também Sabina não obtém o que deseja. Salomé amou Jokanaan e apenas pode beijar a sua cabeça morta, num acto necrófilo; Sabina desejou a fortuna de Maria e quis assassiná-la, mas apenas conseguiu que o filho dela morresse no fogo cruzado entre ambas as mulheres. Das danças magnetizantes de Salomé e Sabina (várias vezes se alude aos seus dotes de dançarina, na peça de Teixeira Gomes, que inclui mesmo um baile no tempo dramático), emana um fascínio potencialmente mortífero.

Mas também aqui Teixeira Gomes faz ouvir na cena a sua gargalhada pagã e vitalista: Sabina esconjura e supera o destino fúnebre da Salomé de Wilde e parte bem viva em traje de viagem para novas aventuras. Tendo o nome dos Freire no apelido que é título da peça, isso significa que Sabina está legalmente casada com o homem de quem acaba por enviuvar. Seguindo o trilha dramático que o autor deixa em aberto, podemos mesmo imaginá-la nos braços do amante francês, que a espera no Barreiro, a solicitar a parte na herança a que tem direito legal, enquanto viúva de Júlio Freire. Fora já do tempo de acção abrangido pela peça, é crível supor que Sabina venceu parte do duelo com Maria Freire, semeando um cadáver de homem pelo caminho, como a Salomé bíblica.

A versão dramatúrgica que realizei para a transposição cénica de *Sabina Freire*, a convite do encenador Celso Cleto, que a estreou

no Auditório Municipal Eunice Muñoz em Oeiras em 2010, com uma adaptação sua da minha versão, num espectáculo protagonizado por Sofia Alves (Sabina), Manuela Maria (Maria Freire) e Heitor Lourenço (Júlio), procurou potenciar as qualidades teatrais implícitas na obra de Teixeira Gomes. Não foi de modo algum uma reescrita, mas antes uma revisão textual que procedeu a um minucioso ajuste vocabular e, por vezes, frásico, no sentido de possibilitar a comunicação teatral com o espectador contemporâneo, sem que para tal se modificasse a atmosfera do tempo histórico em que a fábula dramática se situa (o que a acontecer, desfiguraria a obra em definitivo). Para além de uma cirurgia dramatúrgica, que desejou agilizar a construção original da peça, a intervenção mais notória consistiu na fusão de duas personagens, que o teste da cena mostrou resultar em pleno. Augusto César e o procurador Ferreira são, como já se disse, na peça de Teixeira Gomes, duas personagens dentro da mesma faixa etária sénior, que apenas surgem pontualmente, cada um deles, em cenas separadas da peça. Transferir as falas e a presença de Augusto César, visitante da casa de Maria Freire, para o procurador Ferreira permitiu dotar de relevo este último na importância que ele de facto ocupava, à partida, na peça. Em período de ensaios, o encenador Celso Cleto classificou mesmo a cena única, no texto de origem, entre Ferreira e Maria Freire como a mais perfeita da peça, em termos de jogo de linguagem teatral.

Na minha proposta de dramaturgista, não me desfiz porém do nome Augusto César, e tomei uma outra liberdade: mudei o nome de Josézinho Soares (amigo que faz parelha cómica com Epifânio) para Augusto César, porque este último me pareceu bem mais expressivo em termos de comicidade, na mania de grandezas de ressonância imperial romana que comporta. Com este baralhar e dar de novo, reforçou-se uma personagem, o procurador Ferreira, e dotou-se Augusto César de uma nova identidade rejuvenescida, de resto já existente na peça, ainda que sob outro nome de baptismo.

Por sua vez, na dialéctica imprevisível, mas implacável, entre a vida e a arte da cena, o espectáculo assinado por Celso Cleto assinalaria, na memória da sua gestação, a derradeira despedida de uma actriz, Maria Dulce, que faleceu durante a fase inicial de ensaios, e cuja personagem, Maria Freire, veio a ser desempenhada por Manuela Maria, que recebeu nas mãos o testemunho da colega desaparecida. Pois se o teatro é efémero como a vida, perene se realiza enquanto arte, no devir do tempo.

Referências bibliográficas

MATEUS, J. A. Osório. *Escrita do Teatro*. Amadora: Bertrand, 1977.

SENA, Jorge de. *Estudos de Literatura Portuguesa*. Volume I [1946-69]. Lisboa: Edições 70, 1981.

TEIXEIRA-GOMES, Manuel. *Sabina Freire. Comédia em três actos*. Prefácio de Urbano Tavares Rodrigues e posfácio crítico de Carlos Malheiro Dias. 4a edição. Venda Nova: Bertrand, 1987.

The author as an actor. Karl Kraus and the scene of writing

António Sousa Ribeiro
Universidade de Coimbra

As is well known, one of the basic tenets of the reformation of the theatre in different national contexts in Europe in the course of the Enlightenment was the postulate of the strict predominance of the literary text as the essential basis determining all the details of the theatrical performance. It was not until the turn from the 19th to the 20th centuries, as Erika Fischer-Lichte (2001) reminds us, that this conception of the relationship between text and performance in the theatre became problematic, giving rise to a reversal of the hierarchy between those two terms that manifested itself abundantly not only in new theatrical practices but also in theoretical thinking about the theatre as an art form in its own right, as witnessed prominently e.g. by Gordon Craig's reflections on the art of the theatre (1911). The concomitant rise of the theatre director contributed in turn to the emancipation from the literary text and to the highlighting of a notion of the theatrical conceived as a total practice which was autonomous from if not outrightly at odds with dramatic literature.

Paradoxically, or not, the same context of the turn of the century that saw the rise of theatre as an autonomous art form also witnessed the rise of antitheatrical drama, i.e. of a kind of dramatic writing that was apparently indifferent or even hostile to the idea of the theatre. The new genres of the "ecstatic drama", "lyrical drama", "closet drama", etc., all partake of the often conjured up antitheatrical nature of modernism (Moi, 2004) in that they represent a celebration of writing which shuns any specific reference to theatrical practice. But this is by no means equivalent to an indifference to the theatre. As Martin Puchner reminds us, it testifies, instead, "to the centrality of the theater for modernism, but as something that must be resisted" (2003: 178). Puchner analyses this peculiar constellation with regard to Kafka, arguing that, although Kafka's attitude as a writer is profoundly antitheatrical, his texts cannot be understood without reference to the fact that "Kafka's prose is not so much theatrical as it is antitheatrical, presenting dramatic and theatrical scenes and characters only to decompose and recompose them according to a specifically literary poetics (*ibid.*: 178).

Kafka's example is a quite telling one concerning the deeply entangled web of paradox and contradiction that characterizes this specific constellation. In this essay I propose to approach the issue of the relationship of the modernist scene of writing to an idea of the theatre with reference to another key figure in Austrian literature in the first decades of the 20th century, Karl Kraus. Kraus is arguably the greatest satirist in 20th century European literature. For 37 years, from 1899 to 1936, the year of his death, he published in Vienna a journal entitled *Die Fackel*, *The Torch*, which after 1911 he wrote entirely by himself. The many thousand pages of this journal, which was a major influence on generations of central European writers and intellectuals, from Wittgenstein and Adorno to Elias Canetti, among several others, contain an unparalleled wealth of satirical essays and glosses, poems, aphorisms, polemic interventions, sociological-philosophical reflections, that make Kraus stand out as a central reference in the Viennese and the German-language literary field of the first decades of the century.

Kraus, so it would seem, did write for the theatre, being, as he is, the author not only of the monumental anti-war drama *The Last Days of Mankind*, but also of a few other theatrical pieces, along with several adaptations, namely of a number of Shakespeare's plays. The matter is, however, not that simple. In the preface to *The Last Days of Mankind* – a drama which, to my view, is one of the masterpieces of 20th century German-language literature¹ – Kraus points himself to the incommensurate nature of the text:

The performance of this drama, whose scope of time by earthly measures would comprise about ten evenings, is intended for a theatre on Mars. Theatregoers in this world would not be able to endure it. (Kraus, 1974: 3)

Kraus is referring, of course, to the unbearable content of a drama that documents in painful detail the violence of the World War and that presents one of the most fierce indictments of bellicist ideologies to be found anywhere in European dramatic literature. But the reference is also to the format – not just to the sheer size of the drama, with its some 800 pages, but also to its unconventional structure as a documentary drama essentially alien to the theatre practices of the day. It was, thus, only consequent that in the 20s Kraus would stubbornly refuse to grant any permission for a production of the play, including by such prominent

¹ There is as yet no complete English translation of Kraus's war drama, although there are complete versions available in French, Italian or Spanish. A large selection in my own Portuguese translation has been published in 2003.

directors as Max Reinhardt and Erwin Piscator.²

In Kraus's intellectual and literary trajectory, such a polemic against the theatre establishment was there almost from the start. It would lead too far to follow the entire issue in detail here, but the essential terms of the problem may be briefly summarized as follows: the great tradition of Austrian theatre, in particular of the National Theatre, the Burgtheater, lived from the presence of great actors and from their ability to give full salience to the dramatic text; the very pathos that was a distinctive mark of those actors' style provided an effect of anti-realism that ensured the perception of the dramatic situation as structured by the rhetoric of verbal discourse. Indeed, to act "unnaturally" was, as he repeatedly stresses, the main advice Kraus had to offer to any actor.³ On the contrary, in the modern "Regietheater", the theatre of the director, this has been replaced by an emphasis on the total coherence of a theatrical apparatus that dilutes the role of the actor and, consequently, the salience of the text. There is undoubtedly a component of nostalgia in the celebration of the lost tradition of the old Burgtheater. Notwithstanding, what Kraus is doing is not just to mourn a theatre era that has irrevocably passed; he is also turned towards the future in his defence of a "poor theatre" essentially based on the relationship between the actor and the audience. This is very clear in one of the central pieces of Kraus's sustained polemics against Reinhardt, "Shakespeare und die Berliner" (1916), a polemic-satirical essay on Reinhardt's production of *Macbeth* in Berlin, where Kraus recalls a lost era when

[if] they [the actors] stood at the proscenium, there would fall a curtain where all there was to be seen was a landscape with a goddess carrying a lyre in her hand; and, notwithstanding, the pause between acts was filled with horror at *Macbeth's* deed. (*Die Fackel*, 418-22, April 1916, 96-97)

Pasolini's "Teatro di parola" comes to mind as an apt reference for

² Reinhardt in particular had long been a satiric target in Kraus's journal as the prototype of the modern director, for whom the spectacularity of realistic visual effects had the upper hand against the verbal structure of the play – Reinhardt's 1905 production of *A Midsummer Night's Dream*, where the grass in the forest was real grass, is a major satiric motif in the pages of *Die Fackel*. In very much the same vein, the realistic forest in modern productions of Shakespeare's play is an object of derision in Gordon Craig's "Some Evil Tendencies of the Modern Theatre", in a passage where one can read with almost certainty an implicit allusion to Reinhardt (Craig, 1911: 107).

A specific in-depth analysis of Kraus's relationship with the theatre is still missing. Despite all its shortcomings, one may refer to Grimstad, 1982. See also Timms, 2005.

³ "[...] people stare at me as if I were a madman because when approaching Offenbach – the same goes with Shakespeare and Nestoy – I start by addressing the actors with: "Be unnatural! Be unnatural in the first place! All else will follow." ("Wortregie", *Die Fackel* 864-67, December 1931, 59).

Where not otherwise stated, all translations are mine.

such an ascetic understanding of a theatrical performance devoid of any realistic effects, essentially anti-illusionistic and fully dependent on the word as a carrier of meanings that the spectator's fantasy has to construe for him or herself regardless of any sensorial stimulation. Over time, as a matter of fact, Kraus would come to defend that dramatic literature and theatrical performance are quite independent and indeed opposed to each other. In his influential essay "Shakespeare und kein Ende", "Shakespeare and no end", Goethe had propagated an interpretation of Shakespearean drama as having much more to offer to the imagination than to the senses, so that a performance of a Shakespearean play, regardless of its quality, would only be a distraction from the poetic meaning of the drama. Kraus would pick up this interpretation and carry it to its logic conclusion. In several of his little known and quite insufficiently studied texts on the theatre, which have to be understood against the background of the crisis of the relationship between text and performance I alluded to at the beginning, Kraus ponders again and again upon the nature of that relationship. In 1908, in the essay "Grimassen über Kultur und Bühne" ["Grimaces on culture and the stage"], he is quite outrightly apodictic:

In the theatrical spectacle, the spectacular supersedes the poetic, since if we are to be moved to tears it is totally indifferent whether the opportunity is provided by Shakespeare or by Ohnet. [...] The theatre is the profanation of the direct poetic idea. (*Die Fackel* 270-71, January 1909, 8-9)

To cut a long story short, Kraus would extract the logical consequence from this postulate by launching a series of readings he named "Theater der Dichtung" as an alternative approach to the great tradition of dramatic literature. He had for some time already, as was quite common at the time and, to some extent, still is today in the German-speaking countries, been offering widely attended public readings of his own texts. His "Theatre of Poetry", which was inaugurated in 1912 with a reading which included the first three acts of *Timon of Athens*, represented a step further, since it was designed as an experiment in enhancing the materiality of the dramatic text with purely verbal means. Over time, Kraus's repertoire grew quite large, but the central reference would remain Shakespeare, although other authors also figure prominently: non-canonical authors like Johann Nestroy, the leading reference of 19th century Viennese popular theatre, or Jacques Offenbach, whose operettas were given by him as a one man performance. The central pieces, presented in Kraus's own adaptations, were *King Lear*, which was read (or should one say

performed?) 22 times, and *Timon of Athens*, read 17 times; but several other plays by Shakespeare were also in the repertoire, including *Hamlet*, *Macbeth*, *Coriolan*, *The Winter's Tale*, *The Merry Wives of Windsor*, *Measure for Measure*, *Love's Labour Lost*, and a few others.

Several prominent witnesses, like Elias Canetti (1982), testify to the overwhelming impact of Kraus's readings, something that can be partially reconstructed even today by listening to the few extant recordings. We are not speaking of intimate occasions or small audiences, but of public presentations, often in quite large rooms, theatre or concert halls, with audiences up to 1000 people. Kraus would read sitting at a desk in a frontal position to the audience, often with the accompaniment of a piano that would without exception be hidden behind a screen. *Avant la lettre*, Pasolini's demand for a theatrical space that is situated not in a physical environment, but in the heads of the listeners, is here fulfilled. It is a fully verbal and mental space where there are no actors, but one single voice, whose task it is to conjure up with the most ascetic of means the whole dialogic universe of an entire drama.

A most telling episode towards the end of Kraus's career may be briefly mentioned in order to illustrate the peculiar significance of Shakespeare's dramatic universe to Kraus's understanding of himself as a writer and a public person. The polemics against his own audiences build a red thread throughout Kraus's entire career. The Torch reserved for itself explicitly the right to select its own subscribers, anyone whose public behaviour did not comply with the strict ethical demands required being mercilessly eliminated from the list. In the evening of the 16th of November 1930 the satirist would bring this to a peak. He had advertised a reading from his own writings and there was a full house. But he started with an introduction he named "Timon's Meal" where he harshly rebuked the audience for flooding into such readings hoping to get satisfaction from polemic-satirical content with a direct connection to themes of actuality, while neglecting to attend the "Theatre of poetry" and thus forsaking the possibility of the enriching experience of contact with Shakespeare's poetic visions. He then announced that the evening's programme had been changed and that he would read *Timon of Athens*, instead of from his own writings. Anyone not willing to stay would get a full refund of the ticket's price. It is reported that no one left the room and the evening proceeded with the reading of Shakespeare's sombre satiric tragedy.

One may recall that the central scene of Shakespeare's play is set

around the banquet offered by Timon to the false friends that have refused to help him in times of need and now come back thinking he has become an affluent man again. There is, however, no food on the table; the bowls are filled with stones and hot water which Timon throws at the false friends as he drives them away from his house, while hurling the most violent curses at them. Kraus's performative gesture translates this situation into the context of the relationship to his own audience and to Viennese and Austrian society in general. The mimetic gesture is an act of quotation by the means of which Kraus projects his identity as an author against the background of the figure of the Shakespearean misanthrope, thus incorporating Shakespeare's dramatic universe into his own scene of writing. One might thus say, in a sense, that Kraus construes Shakespeare as his own heteronymic counterpart.

Although the summary I have provided is inevitably sketchy, it has, I hope, become evident how the literary space occupied by Kraus is contingent upon a constant reference to theatrical tradition and its texts. This tradition, however, is not simply assimilated within a logics of continuity, it is, on the contrary, always literally translated, i.e. moved and reconstructed within the new framework of the intentionality of Kraus's own discourse. In other words, the reference to the theatre is permanently mediated; it takes place in the mode of quotation, meaning that the tension between Kraus's own writing and the theatrical universe it conjures up never disappears.

This leads me to the final part and, as a matter of fact, the main point of my brief reflections, which has to do with the theatrical nature of Kraus's own discourse. Kraus, after all, once described himself as "perhaps the first case of a writer who experiences his own writing in the way of an actor" (*Die Fackel* 389-90, December 1913, 42). To understand this quasi-programmatic statement one has to bear in mind the distinctive characteristics of Kraus's satire. Elias Canetti once named as one of the central paradoxes of that satire the fact that "this man who despised so many things, who was the most straightforward despiser the world literature had seen since the Spaniard Quevedo and since Swift, a kind of scourge of God to a sinful mankind, let everyone make himself heard. He was not prepared to sacrifice the humblest, most insignificant, most hollow voice. His greatness consisted in the fact that standing alone, literally alone, he confronted, heard, sounded, attacked and scourged the world, as far as he knew it, his world in its totality, in the figure of all its representatives – and they were countless." (Canetti, 1981: 46).

In fact, the commonsensical conception of the genre of satire as essentially monologic, governed by the authority of the single voice of a self-righteous and stern moralist, is totally mistaken. To be sure, such an authority has to be present, if the simultaneously aesthetic and ethic goals of satire are to be reached. But, if it is to be effective, that authority has to assert itself not in the terrain of abstract ideas and principles, but through a permanent confrontation on the concrete ground of the multiple utterances that compose the whole universe of public discourse of its time. So it is that, in the tradition of Menippean satire, theorized by Bakhtin, Kraus's satire is full of voices, it is intrinsically dialogic. This implies that the permanent use of documentary quotation does not simply fulfil the function of making available a set of references and of naming the exact source for Kraus's polemic and satiric indignation; more than that, it has a profoundly dramatic function, in that it provides his essays with a dynamic contrapuntal structure made of the clash of conflictual voices that has often more to do with the theatre than with the conventions of essayistic discourse. Kraus's approach to the scene of writing thus acquires a distinctly performative character, in that his use of language does not rest on the assumption of a pre-established meaning, but, instead, on the dialogic, polyphonic dynamics of a discursive space that is structured as an echo chamber where a multitude of conflicting voices keeps reverberating.

There is yet another important presupposition for Kraus's description of himself as "a writer who experiences his own writing in the way of an actor". In fact, his art of quotation does not simply incorporate fragments of other people's voices in his own discourse, it appropriates those fragments as linguistic gestures, i.e. those voices become part of a dramatic universe where not only meaning, but also accent and intonation define an individual character. It is from this gestural conception of discourse as defining a character that Elias Canetti would derive the concept of the "acoustic mask" he uses to qualify his technique of character composition not only in his plays, but also in his novel *Die Blendung* (*Auto-da-Fé*). So, it is not just that Kraus's (and, for that matter, Canetti's) satiric universe is permeated by the topos of the *theatrum mundi*, not just that the theatre offers an apt metaphor for a textual universe in the framework of which the notion that all the world is a stage is literally an object of demonstration, since the business of satire is precisely to expose the multiple disguises under which the different social actors conceal their true selves. Not just that: the characters on the

page become in a way dramatic characters, defined through techniques of composition that belong to a theatrical universe.

A final aspect still has to be highlighted, the scenic character of Kraus's satiric technique. Kraus's main source for his satiric material is the daily press. Among the material he selects there are often daily scenes on the street, which, as he once comments, again with a reference to Shakespeare, allow the "flash-like illumination of a mental landscape" ("Nestroy und die Nachwelt", *Die Fackel* 349-50, May 1912, 10). One such scene is the object of a satiric gloss written in 1916, "Ein Irrsinniger auf dem Einspännergaul" ("A madman on the carriage horse"): in a central street in Vienna, a man dressed in military uniform has taken hold of a carriage horse and forces it to ride with such speed that an accident seems inevitable and can only be avoided because a courageous policeman throws himself upon the horse and manages to make it stop. Kraus simply quotes the newspaper report and adds as an authorial comment: "When, when, when! When will he come, the policeman! When one is needed, of course there is none in the neighbourhood." (*Die Fackel* 418-22, April 1916, 16).

For the reader or the listener, at a time when Austria's situation in the War was rapidly deteriorating, the allusion would be quite evident: the madman stands for Germany, with which Austria-Hungary had entered a fateful alliance that will lead inevitably to disaster, if a strong hand does not take control and puts an end to the folly of war. It is a situation where, as Kraus had written elsewhere, one cannot be sure if "crime and decadence are piling up before the eyes of a Hamlet or if things are already ripe for the arm of a Fortinbras" ("In dieser großen Zeit", *Die Fackel* 404, December 1914, 4).

Such a use of scenic material which, once extracted from its original context, gives way to an explosion of meaning, literally an illumination, brings to mind Benjamin's notion of a "dialectics at a standstill", as the characterization of the gestural technique of Brecht's epic theatre. Indeed, the logics of interruption which allows the extraction from the flux of things of an individual situation singled out as exemplary and paradigmatic, thus setting a process of critical reflection into motion, is clearly a distinctive mark of Kraus's technique. *The Last Days of Mankind* are, in an important sense, but an extended application of this technique of the fictionalization of documentary material that is contingent on its dramatic and scenic presentation. Although the passing of time towards the catastrophe is marked by some discrete signs scattered throughout

the play, there is no linear development, with each scene being fully autonomous and self-sufficient. Thus, several scenes simply present exemplary situations in their own right, in the manner of the 'tableau' of the epic theatre. I give a short scene in the 5th Act as an example:

A side street. In the doorway of a house, a soldier with two decorations on his chest. His cap hangs low over his forehead. Next to him walks his little daughter who has been leading him and who now bends down to pick up a cigarette butt, which she then puts in his pocket. In the courtyard of the house an invalid plays his hurdy-gurdy.

Soldier: That should be enough. *(He pulls out a wooden pipe, and the girl stuffs the tobacco from the butts into it.)*

A Lieutenant *(who has passed, turns around, gruffly)*: Can't you see?

Soldier: No.

Lieutenant: What? Oh... I see.

He leaves. The soldier, led by the child, goes off in the opposite direction. The hurdy-gurdy plays the "Long Live Habsburg" march. (Kraus, 1984: 250)

In its foregrounding of the sheer horror of war and its consequences, of the inhuman character of militarism, but also of the suffering of the innocent victim, here represented by the blind soldier and, in particular, by his little guide, this short scene condenses in a nutshell the eight hundred pages of Kraus's tragedy. Fear and compassion are here concomitant with indignation, an indignation which, however, is fully devoid of pathos. Compassion, which in this case means literally the involvement in that suffering through the power of the imagination, is induced by the pure objectivity of scenic means alone that call for a critically distanced stance; this scenic dimension, however, is present, and, possibly, all the more intensely present, first and foremost in the materiality of the word – of the verbal interaction between the characters, but also of the detailed scenic instructions; thus one can say that the impact of the scene in its full radiance of meaning is no doubt highly theatrical, at the same time that it is in no way dependent on the realization on stage.

We have thus come full circle and this might be a good point to stop: in its complexity, Kraus's relationship to the theatre is fully determined by the ascetic stance of the high modernist writer. His antitheatrical position is, however, concomitant with a notion of the scene of writing as a dialogic, in the end dramatic space of articulation where the

fictional mask of the satiric self enacts his relationship to the others and to the world in a way that cannot disguise its dependence on an idea of the theatre. Such is the paradox of a peculiar constellation within the modernist paradigm that still awaits for further research and more detailed discussion.

References

Canetti, Elias (1981), "Karl Kraus, Schule des Widerstands", in E. Canetti, *Das Gewissen der Worte. Essays*. Frankfurt am Main: Fischer, 42-53.

Canetti, Elias (1982), *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*. Frankfurt am Main: Fischer.

Craig, Edward Gordon (1911), *On the Art of the Theatre*. Chicago: Browne's Bookstore. Fischer-Lichte, Erika (2001), "Reversing the Hierarchy Between Text and Performance", *European Review*, 9(3), 277-91.

Grimstad, Kari (1982), *Masks of the Prophet. The Theatrical World of Karl Kraus*. Toronto: University of Toronto Press.

Kraus, Karl (1974), *The Last Days of Mankind. A Tragedy in Five Acts*. Trad. Alexander Gode / Sue Ellen Wright. New York: Frederick Ungar.

Kraus, Karl (1984), *In These Great Times. A Karl Kraus Reader*. Org. Harry Zohn. Manchester: Carcanet Press.

Moi, Toril (2004), "Ibsen, Theatre, and the Ideology of Modernism", *Theatre Survey*, 45(2), 247-52.

Puchner, Martin (2003), "Kafka's Antitheatrical Gestures", *The Germanic Review*, 78(3), 177-93.

Timms, Edward (2005), *Karl Kraus, Apocalyptic Satirist. The Postwar Crisis and the Rise of the Swastika*. New Haven: Yale University Press.

O SALTO DO TIGRE A CÉU ABERTO **Sobre Os Dias Levantados, de Manuel Gusmão**

Miguel Ramalhete Gomes
FLUP/CETAPS

“‘A bem da Nação’, a informação emitida pela RTP Internacional deve ser ‘filtrada’ e ‘trabalhada’ pelo Governo, defendeu João Duque, nesta terça-feira de manhã. Um tratamento que, acrescentou, ‘não deve ser questionado’”. Esta notícia do Público (15.11.2011) revelou, na altura, a cândida lógica de um dos principais membros do Grupo de Trabalho para a Comunicação Social, cujo relatório foi apresentado em meados de Outubro de 2011. As consequências destas afirmações são conhecidas: a franqueza de João Duque teve o efeito de desacreditar o trabalho de um grupo que já se afigurava controverso à partida e o ministro dos Assuntos Parlamentares pôde fazer figura de democrata ao desvalorizar as declarações e o relatório.

Pode este prólogo parecer despropositado no início de um texto sobre o libreto de Manuel Gusmão para a ópera de António Pinho Vargas, *Os Dias Levantados*, estreada em 1998, no Teatro Nacional de S. Carlos, na sequência de uma encomenda da empresa Parque Expo’98 S.A. (cf. García-Villaraco 2008: 249). No apogeu do XIII Governo Constitucional, liderado por António Guterres, a Expo’98 e os acontecimentos culturais organizados nesse contexto representavam uma poderosa manifestação de desenvolvimento económico e cultural de um país que se anunciava cosmopolita e a caminho da prosperidade. A ópera *Os Dias Levantados* fora encomendada certamente com um intuito celebrativo, assinalando o dia fundador de um regime que, no tempo de Guterres, vivia numa certa auto-satisfação. Após esse terramoto que fora o 25 de Abril de 1974, a narrativa histórica convencional declara que a normalização democrática se deu em Novembro do ano seguinte, começando aí propriamente o regime que, com um considerável poder de continuidade, veio a incluir o governo de Guterres. No entanto, é tal a força da identificação entre a revolução de Abril e o regime de democracia parlamentar que se instalou definitivamente um ano e meio depois que, actualmente, em certos meios, quando se pretende pôr em questão os governos recentes, se ataca o próprio momento fundador.

A ópera teve uma recepção positiva, tendo mesmo sido gravada alguns anos depois, mas o libreto provocou alguma controvérsia. Segundo

António Pinho Vargas (cf. Vargas 2005: 71), alguns espectadores não terão gostado da diversidade de registos linguísticos, do tecido de citações, algumas delas noutras línguas, e um certo “cavalheiro” não identificado terá falado em “realismo socialista”, uma hipótese no mínimo delirante. Terá igualmente caído mal no clima guterrista a afirmação anacrónica do patrão na terceira cena da terceira parte: “Eu sou a polivalência e a flexibilidade” (Gusmão 2002: 70). Trata-se certamente de uma alusão a uma declaração do vice-presidente da CIP em 1996, o qual tratava o governo como “o nosso amigo”, por este ter aceitado que “a flexibilidade e a polivalência, que eram as nossas condições, fossem registadas em concertação” (apud “Um ‘socialismo’” 1998). Talvez possamos entrar por aqui no libreto de Manuel Gusmão. Mas, antes de mais, convém notar que escrevo apenas sobre o libreto, na versão revista publicada pela Caminho em 2002, e não da ópera.¹ De facto, após a apresentação da ópera em 1998, Manuel Gusmão reviu o texto, pelo que a versão publicada pela Caminho em 2002 não corresponde já o texto cantado em 1998, da mesma forma que o texto cantado não correspondia à versão inicial do libreto de Gusmão. Como é tantas vezes o caso, a passagem da página ao palco e daí de volta à página não se fez sem consequências. No entanto, tal como o próprio Manuel Gusmão admite na nota que abre o volume, o libreto publicado mantém as marcas da composição musical de Pinho Vargas (cf. Gusmão 2002: 7-8).²

Voltando ao anacronismo guterrista, vale a pena lembrarmo-nos de que a peça histórica, tal como a ópera de temática histórica, dependem normalmente de um uso frequente desse curto-circuito entre passado e presente que é o anacronismo. Ao contrário de uma historiografia que, como explica Hayden White (cf. White 1985: 42-43), se vê na necessidade disciplinar de elaborar uma narrativa de estilo realista, acreditando que é possível escrever sobre o passado sem que o presente do historiador transpareça, a literatura tem liberdade – a licença poética – para colocar à vista precisamente esse género de intervenções. Ao projectar para o passado a linguagem do capitalismo tardio numa única frase, “Eu sou a polivalência e a flexibilidade”, o libreto vai já revelando as pontes ocultas entre um certo passado e um certo presente, entre dois momentos de uma classe dominante que foi capaz de mudar até de linguagem para se manter dominante em democracia.

¹ Para uma leitura do libreto no contexto da estrutura musical da ópera, veja-se García-Villaraco 2008.

² O processo colaborativo entre Manuel Gusmão e António Pinho Vargas é descrito com mais pormenor na entrevista com Manuel Gusmão publicada na revista dos Artistas Unidos (cf. Gusmão 2005).

Não é, assim, accidental que o libreto faça uso de um enquadramento histórico- filosófico explicitamente retirado da obra de Walter Benjamin, um autor que, aliás, tem sido particularmente privilegiado na obra crítica e teórica de Manuel Gusmão. O Prólogo consiste num diálogo entre Benjamin, O Anjo da História, uma das principais criações de Benjamin, e O Anjo Camponês, retirado do poema “Descrição da Guerra em Guernica”, de Carlos de Oliveira. O diálogo vem precedido da indicação “[Port-Bou, 26-27 de Setembro de 1940]” (Gusmão 2002: 17), o lugar e a noite em que Benjamin se terá suicidado para evitar ser entregue às autoridades do regime de Vichy.³ Convém citar as primeiras palavras do Anjo da História no libreto de Gusmão:

O caminho ravinoso, as ruínas que o vento
do tempo empurra para aqui
erguem-se cercam-te e entulham
o tabuleiro onde o jogo parece ter parado.

O salto do cavalo despedaça-se
contra as ruínas que fecham o céu
riscado pelo voo preso do tigre (ibidem).

Estes versos partem evidentemente da IX tese do conhecido texto de Benjamin, “Sobre o conceito da história”, em que “A cadeia de factos que aparece diante dos nossos olhos é para [o anjo] uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés” (Benjamin 2010: 13). No entanto, o tom da fala do Anjo da História no libreto de Manuel Gusmão está até mais próximo de uma outra apropriação do anjo de Benjamin, desta vez por parte de Heiner Müller,

³ Tal como Manuel Gusmão explica (cf. Gusmão 2005: 65-66), este Prólogo e, de forma menos acentuada, outras partes do libreto baseiam-se no poema “Port-Bou, 26-27 de Setembro de 1940” (Gusmão 2001: 110-114). Muitos dos versos dos diálogos entre o Anjo da História e o Anjo Camponês são levantados deste poema, o qual oferece um ensaio, já em forma dialogada, de algumas secções do libreto. O livro em que este poema surge, *Teatros do Tempo*, reúne poemas escritos entre 1994 e 2000, ou seja, compreende também o período da escrita do libreto, pelo que encontramos facilmente outros momentos em que poema e libreto coincidem. É o caso, no livro de poemas, da longa sequência “O corpo sem fim”, em que surgem referências a Tancredo e Clorinda e ao reconhecimento trágico de Tancredo, encapsulado no verso: “Ahi vista Ahi conoscenza” (idem: 63). Este verso aparece igualmente citado perto do final da quarta secção do libreto (cf. Gusmão 2002: 81). No contexto do libreto, isto é, de um texto escrito para ser musicado, a referência imediata, aliás reforçada pelo título da quarta secção, “Combattimento” (idem: 75), não é tanto Torquato Tasso, mas sobretudo o conhecido “Combattimento di Tancredi e Clorinda”, um híbrido semi-operático composto por Claudio Monteverdi a partir de uma parte de *Gerusalemme Liberata*, de Tasso, e publicado no Ottavo Libro dei Madrigali, 1638 – Madrigali Guerrieri et Amoriosi.

que, em “O Anjo sem Sorte”, imagina o anjo soterrado pelo entulho do passado: “Depois, fecha-se sobre ele o instante: no lugar onde está de pé, rapidamente atulhado, o anjo sem sorte encontra a paz, esperando pela História na petrificação do voo do olhar do sopro” (Müller 1997: 31). Tanto o libreto de Manuel Gusmão como o texto de Müller começam por imaginar o momento em que a História (que é a história de emancipação) se detém, travada pelas ruínas de uma outra história, a de um progresso que avança implacavelmente pelo mundo como uma tempestade.⁴ Nas palavras do Anjo Camponês,

Agora
o vendaval parou na figura da barbárie.
Aquele anjo tem a boca cheia de terra e
de pedras desagregadas. Tropeça e
abisma-se como o tigre na arena dominada
que a classe dominante domina (Gusmão 2002: 18).

Por outro lado, o libreto de Manuel Gusmão começa, logo no prólogo, a aludir ao seu próprio método de composição, precisamente por via da imagem benjaminiana do salto do tigre. Cito a XIV tese, em que esta imagem aparece:

A história é objecto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogéneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*). Assim, para Robespierre a Roma Antiga era um passado carregado de Agora, que ele arrancou ao contínuo da história. E a Revolução Francesa foi entendida como uma Roma que regressa. Ele citava a velha Roma tal como a moda cita um traje antigo. A moda fareja o actual onde quer que se mova na selva do outrora. Ela é o salto de tigre para o passado. Acontece que ele se dá numa arena onde quem comanda é a classe dominante. O mesmo salto, mas sob o céu livre da história, é o salto dialéctico com que Marx definiu a revolução (Benjamin 2010: 17-18).

⁴ Convém notar que, no texto de Benjamin, esta tempestade da história tem um contexto histórico. Quando Benjamin escreveu “Sobre o conceito de história”, a tempestade referia-se também ao avanço das tropas alemãs, um avanço tão aparentemente irresistível que se assemelhava a uma catástrofe natural abatendo-se sobre o mundo sem que parecesse haver qualquer hipótese de salvação. Para quem acredita no mito do progresso, é por isso ainda mais provocatória a identificação que Benjamin faz entre esta tempestade e o progresso histórico.

A imagem do “salto do tigre” “sob o céu livre da história” pontua o libreto e marca o momento em que o tempo sai dos eixos, a revolução propriamente dita. Na parte chamada “Os dias levantados”, uma personagem começa por dizer que “Parece que é **agora...**” (Gusmão 2002: 36, negrito no original), acrescentando que o seu relógio se avariou. O Anjo da História anuncia: “E então / o tigre salta, **burning bright** / in the forests of the night” (idem: 37, negrito no original), numa citação de William Blake à qual o Coro acrescenta:⁵

O tigre salta o rio do tempo
e no horizonte vibram, sobrepõem-se os horizontes
tumultuosos, em estado nascente, os tempos
abrem o escasso chão do tempo (ibidem).

O tempo desengonçado revela-se não só na ruína do tempo métrico (o relógio avariado), mas também na métrica e mancha gráfica irregulares destas linhas. Na fala do coro chega a haver uma divisão de estrofe entre “os tempos” e o resto da frase, “abrem o escasso chão do tempo”. Ao estilo de algumas peças de Shakespeare, como *Henry VI, Part 1*, *Julius Caesar* e *Macbeth*, em que a morte ou iminência da morte de um rei ou governante são acompanhadas de fenómenos cósmicos, também aqui a cena termina com uma citação de Francisco Manuel de Melo: “este caso [...] pareceo como hum Cometa / que sendo produzido da baixa exalação da Terra / subio e se acendeo no Ar” (ibidem, negrito no original). A descontinuidade do tempo criada pelo acontecimento revolucionário projecta-se não só sobre o plano astronómico mas igualmente sobre a estrutura do texto que, neste momento mais do que noutros, se mostra fragmentário e composto de múltiplas citações e vozes. O levantar dos dias, o arrancar desses dias ao marasmo da continuidade histórica, é tanto um acto político como um acto poético, e daí também a nota de Manuel Gusmão no final da edição da Caminho: “Porque foi a política como *poiesis*. E por aí, através do som e da fúria da vida histórica, passa um sentido que julgamos vislumbrar, um sentido possível para a frase ‘rico em méritos, é contudo poeticamente que o homem habita sobre esta terra’, que vem de Hölderlin” (idem: 98).

Vimos de que forma o levantar dos dias se refere a um acto político, revolucionário. Poeticamente, mas ainda politicamente, é o próprio

⁵ Sobre a confluência do tigre de Benjamin e do tigre de Blake, veja-se García-Villaraco 2008: 251-252.

libretista que arranca os dias à linearidade histórica em que ficaram confinados e à sua tradicional celebração, sempre igual, pelo regime em datas certas. O salto sobre o passado é sobretudo o do libretista que agrega vozes sem nome e pedaços de outros textos, de outros tempos, em volta desses dias.⁶ O texto adquire, assim, uma qualidade coral e colectiva que terá sido parcialmente responsável pela comparação da ópera a uma cantata (cf. Gusmão 2005: 67) e pela referência confusa e maldosa ao “realismo socialista”. De facto, não podíamos estar mais longe de qualquer realismo, socialista ou não, e o autor deste texto teria certamente muitas explicações a dar se tivesse escrito este libreto num tempo e num lugar em que o realismo socialista foi a norma literária.

A relação entre passado e presente em *Os Dias Levantados* não depende de uma narração historicista do passado interessada em contar o que realmente aconteceu.⁷ Pelo contrário, encontramos aqui uma apropriação presentista do passado para um seu uso no presente.⁸ Quando falo em presentismo, não me refiro àquilo que ficou conhecido como a descrição Whig da história, em que o historiador narrava o passado com o propósito de celebrar o presente (cf. Butterfield 1965). Estou antes a pensar no sentido do termo tal como ele é actualmente usado nos estudos shakespearianos. Nesta área, a atitude presentista perante a história implica sobretudo usar o passado para pôr em questão o presente. Uma das estratégias desta abordagem ao passado passa por olhar obliquamente para o presente por meio de um fragmento do passado.⁹ Interessa aqui acima de tudo a força disruptiva do passado sobre o presente. Como Terence Hawkes escreve: “O passado não é meramente uma jóia, mas funciona também como um míssil balístico

⁶ Manuel Gusmão comenta este método na entrevista publicada em 2005: “a citação é um dos exemplos que o Benjamin dá para a descontinuidade. Quando nós citamos o passado, abrimos no presente o lugar desse passado que é desfigurado e reconfigurado” (Gusmão 2005: 69).

⁷ Refiro-me à mais famosa expressão do historicismo oitocentista, “wie es eigentlich gewesen”, de Leopold von Ranke. Para uma análise recente desta expressão, veja-se Bentley 2006: 39.

⁸ Na entrevista publicada em 2005, Manuel Gusmão insiste neste aspecto. Referindo-se à parte final do texto, que acabou por ficar de fora da ópera, Gusmão explica que aí as figuras das três irmãs “aparecem a pedir contas hoje. Fazem ou repetem hoje a grande imprecação em frente às muralhas da cidade. Pedem a justiça hoje”. Mais à frente, Gusmão acrescenta que, ao escrever o libreto, não “queria ficar prisioneiro da nostalgia. Havia que dar essa alegria furiosa, o desastre da esperança e a reclamação de justiça. Portanto tinha que ver como é que estava no presente a coisa. E no presente a coisa não está famosa” (Gusmão 2005: 66).

⁹ Referindo-se às operações do novo historicismo, Louis Montrose sugere que este permite “ler, como que com uma luz refractada, um fragmento da nossa inscrição ideológica por via de outro” (Montrose 1996: 16, minha tradução). De certa forma, as estratégias do presentismo com origem nos estudos shakespearianos têm passado por recuperar alguma da desfamiliarização inicial operada pelo novo historicismo no início da década de 1980.

estrategicamente colocado, apontado ao presente” (Hawkes 1992: 129, minha tradução).

De facto, o libreto interpela esse presente de finais da década de 90 e mostra de que forma este presente se prepara na quarta parte do texto. Feita a revolução, tirado o tempo dos eixos, logo se segue a desavença e a recolocação do tempo nos eixos, a “normalização democrática”. Os dois anjos, o da história e o anjo camponês, comentam a cena sem poderem intervir: “Vai acontecer outra vez: / Ruínas e mais ruínas” (Gusmão 2002: 80). Na sequência que, na ópera, era a última, três coros expõem diferentes posições. Diz o Coro A:

Agora acabou.
O tempo está a entrar nos eixos.
A vida volta ao normal.
Vocês elegem.
Nós representamos.
Chegámos agora à democracia (ibidem).

Mais à frente, o mesmo coro acrescenta:

Agora que temos a paz,
tudo vai passar. O tempo irá passando.
O tempo cura.
Daqui a uns anos,
no melhor dos mundos,
a história acabou (idem: 84).

É de destacar a ambiguidade da expressão “no melhor dos mundos”, que alude à expressão de Leibnitz, “no melhor dos mundos possíveis”, mas que também pode sugerir o “primeiro mundo”, onde a história parece acabar, ao contrário de outros mundos, incluindo o terceiro mundo, onde a história de violência continua; mais remotamente, esta expressão pode ainda aludir a esse outro “segundo mundo” onde vários regimes escleróticos, herdeiros longínquos da revolução de 1917, chegaram, de facto, ao fim. Projecta-se, assim, sobre o passado a antecipação daquela “melancolia democrática” de que falava Pascal Bruckner em 1990 e que se tem vindo a acentuar ao longo do tempo. No entanto, estas são as palavras de apenas um dos coros. O Coro B, pelo contrário, lembra repetidamente que “Ninguém pode fechar o céu aberto” (ibidem).

O libreto de Manuel Gusmão responde, assim, ao aviso de Benjamin na VI tese sobre o conceito de história: “Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo ‘tal como ele foi’. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo” (Benjamin 2010: 11). Mais do que em 1998, o momento de perigo é agora. Agora que a história demonstrou cabalmente não ter acabado, agora que a melancolia democrática europeia parece estar a dar lugar à nomeação de governos sem o empecilho de eleições e agora que, em Portugal, um professor universitário vem defender que a informação de um dos canais de televisão do estado deve ser filtrada e trabalhada pelo governo, a bem da nação – agora é o momento de resgatar esta memória, de a arrancar ao estupor do passado, e de lembrar algumas continuidades entre um discurso e outro. Pois, como dizia Benjamin na tese que acabei de citar, referindo-se à escrita da história pelos vencedores, “nem os mortos estarão seguros, se o inimigo vencer. E este inimigo nunca deixou de vencer” (ibidem). Ou, nas palavras do Latifundiário do libreto de Manuel Gusmão, que confirmam a triste constatação de Benjamin, “A história não fala deles. A história / é a da nossa família e do seu senhorio” (Gusmão 2002: 60).

Bibliografia

Benjamin, Walter (2010). *O Anjo da História*. Trad. João Barrento. Obras Escolhidas de Walter Benjamin. Lisboa: Assírio e Alvim.

Bentley, Michael (2006). *Modern Historiography: An Introduction*. London: Routledge.

Bruckner, Pascal (1992). *La mélancolie démocratique: Comment vivre sans ennemis?* Paris: Seuil.

Butterfield, Herbert (1965). *The Whig Interpretation of History*. New York: W. W. Norton & Company.

“Duque defende RTP Internacional sob ‘orientação’ do MNE” (2011), *Público*, 15.01.2011, <http://publico.pt/1521015>, acedido a 01.01.2012.

García-Villaraco, Teresa Cascudo (2008). “Uma história do 25 de Abril: a ópera *Os Dias Levantados*, de Manuel Gusmão e António Pinho Vargas”, in Navajas Zubeldía, Carlos e Iturriaga Barco, Diego (eds) (2008). *Crisis, dictaduras, democracia*. Actas del I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo. Logroño: Universidad de la Rioja, 249-256.

Gusmão, Manuel (2001). *Teatros do Tempo*. Lisboa: Caminho.

---. (2002). *Os Dias Levantados*. Lisboa: Caminho.

---. (2005). “Sobre *Os Dias Levantados*. Tornar-se outro. Conversa com Manuel Gusmão”, *Artistas Unidos – Revista* 13 (Abril 2005), 64-69.

Hawkes, Terence (1992). *Meaning by Shakespeare*. London: Routledge.

Montrose, Louis (1996). *The Purpose of Playing: Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre*. Chicago: The U of Chicago P.

Müller, Heiner (1997). *O Anjo do Desespero (Poemas)*. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D’ Água.

“Um ‘socialismo’ anti-socialista...” (1998), *O Militante* 237 (1998), <http://www.pcp.pt/publica/militant/237/p59.html>, acedido a 01.01.2012.

Vargas, António Pinho (2005). “As notas”, *Artistas Unidos – Revista* 13 (Abril 2005), 70-72.

White, Hayden (1985). *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore/London: The Johns Hopkins UP.

Arquitectura e Artes Cénicas: A Arquitectura como tradução da dramaturgia

*João Mendes Ribeiro
Universidade de Coimbra*



(Museu Judaico - Vermelho Negros e Ignorantes
Körper/Sasha Waltz)

O presente texto constitui uma síntese da minha Dissertação de Doutoramento¹ e decorre da minha prática profissional em arquitectura e cenografia, desenvolvida no período de 1991 a 2008, e preconiza a abolição de fronteiras entre as artes cénicas e a arquitectura, observando aquilo que as articula na cena contemporânea.

Nesta abordagem reflecte-se sobre a interacção entre estes dois domínios, entendendo a cenografia como um acontecimento espacial e a arquitectura como experimentação no âmbito das práticas artísticas. Nesse sentido, o trabalho elabora uma hipótese de relação entre a arquitectura e a cenografia, a partir de uma pesquisa sobre o espaço e as múltiplas formas de o representar e habitar.

Contrariamente à tendência para uma progressiva especialização no trabalho, com a consequente divisão dos saberes, este trabalho preconiza o cruzamento disciplinar, e manifesta de forma inequívoca o hibridismo conceptual e instrumental de diferentes actividades artísticas e humanas.

Pretende-se expor a apetência relacional dos espaços cénicos no contexto de uma clara disponibilidade de referências que atravessa diversos campos disciplinares: do universo significativo da encenação, do ritual e do simbólico, ao território de valores virtualmente abstractos, decorrentes da arquitectura modernista ou das vanguardas artísticas do século vinte.

¹ Dissertação de Doutoramento, sob o tema “Arquitectura e Espaço Cénico”, na área científica Teoria e História da Arquitectura, orientada pelo Prof. Doutor Mário Júlio Teixeira Krüger e apresentada ao Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, em 2009.

Procura-se transcender o âmbito mais restrito da arquitectura, para transmitir experiências de permuta com outros campos de conhecimento, nomeadamente, o teatro e a dança. O interesse profissional pelas artes cénicas proporciona uma maior consciência do domínio próprio da arquitectura, reinterpretando e questionando os seus limites. Nesta permuta disciplinar, em que se transgride, frequentemente, as convenções, a cenografia é utilizada como experimentação arquitectónica, na procura de novas metáforas para actuar.

A linha conceptual que preside à escolha dos diversos casos de estudo procura reflectir o espírito contemporâneo de hibridação e experimentalismo numa oscilação clara entre os referentes da arquitectura, da instalação, da escultura e do design. Cruzando um vasto e diversificado quadro disciplinar, os projectos identificados permitem, ainda, explorar a relação dos objectos com o corpo, bem como a passagem de uma materialidade eminentemente arquitectónica para uma leitura plástica do objecto cénico.

A arquitectura, transportada para o palco, surge com uma nova linguagem, levada ao limite, que tenta criar pontos de ruptura subvertendo os papéis.

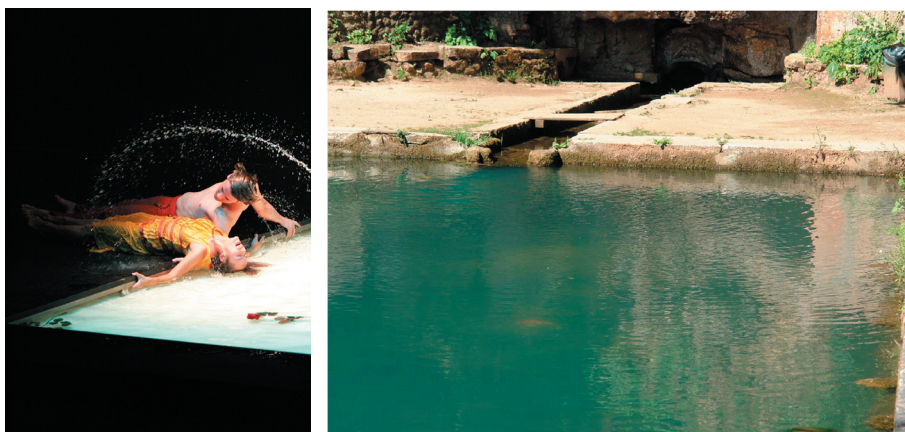
Se nos projectos de arquitectura a funcionalidade e os programas pré-definidos constituem o principal enunciado de cada projecto, em cenografia a funcionalidade não desaparece, mas é questionada a partir de uma leitura dramaturgica e plástica do objecto. A cenografia opera, portanto, no domínio do simbólico e da ausência de finalidade imediata. Os objectos cénicos não têm um uso unívoco, mas é a vontade de quem os vive, transforma e manipula, que lhes atribui funções, ainda que efémeras.

De facto, os projectos cenográficos transformam elementos arquitectónicos em objectos simbólicos, sublinhando o seu valor plástico e conceptual. Contudo este desvio funcional não os reduz necessariamente a meros objectos de contemplação estética, mas traduz um desvio face a uma concepção estritamente funcionalista da arquitectura, para acentuar a qualidade plástica dos objectos na construção da narrativa e na representação de uma realidade sublimada pela estética, pelo simbólico. O seu principal objectivo é evocar conceitos de natureza simbólica, suprimidos do pensamento racional da modernidade. Por exemplo, o cenário de Vermelho, Negros e Ignorantes põe em evidência as condições da arquitectura actual, como fenómeno de dissociação entre a forma, o

uso e os valores sociais. Segundo Bernard Tschumi, na caracterização da arquitectura recente não fazem sentido as noções racionalistas de forma associada à função, mas sim uma linguagem feita de rupturas e descontinuidades. De acordo com o mesmo autor, a arquitectura actual não traduz uma linguagem única; mas, antes, resulta de uma combinação de fragmentos pertencentes a sistemas distintos e heterogéneos. Também no espectáculo *Corpo de Sasha Waltz* são recriadas imagens de arquitectura, especificamente do Museu Judaico, em Berlim, para revelar um corpo constrangido pelo espaço arquitectónico.

A cenografia é, neste contexto, abordada do ponto de vista da experimentação de processos e linguagens comuns à arquitectura, a partir de temas como a autenticidade material e construtiva, ou o recurso a objectos geométricos e modulares. Os dispositivos cénicos convocam noções de volume, escala, gravidade, espessura, densidade, que remetem para a própria tradição da arquitectura e, simultaneamente, para a relação que esta estabelece com os intérpretes, convocando o corpo e afectando o modo como este experiencia os objectos cénicos.

Ao incorporar nas cenografias estruturas eminentemente arquitectónicas (tanto na forma, como nos materiais) procura-se reflectir sobre a passagem de um espaço destinado apenas à percepção visual para um espaço vivencial, centrado no corpo do intérprete.



(Pedro e Inês+Fonte dos Amores/Quinta das Lágrimas)

Por outro lado, o uso literal dos materiais, que constitui um dos temas centrais desta pesquisa, prende-se com a poética da “verdade dos materiais”, reinventando um dos temas da arquitectura moderna no século vinte.

Seguindo as premissas dos arquitectos modernos, em particular de Mies van der Rohe, a verdade dos materiais e a evidência construtiva, empregues na construção de um cenário, exprimem o sentido de espaço, das formas e dos usos. Os objectos cénicos desenvolvem-se a partir dos materiais, das suas características específicas como cor, brilho, estrutura, peso, procurando os requisitos da forma no próprio material. As cenografias são tanto mais conseguidas quanto os materiais determinam a forma e não é a forma que dita os materiais a utilizar. Tira-se partido do potencial dramático dos materiais, revelando as suas características tectónicas e estruturais, sem máscaras ou simulações, para os transfigurar em elementos dramaturgicos. Por exemplo, no caso do dispositivo cénico para Pedro e Inês de Olga Roriz, a presença de materiais reais (como a água e a terra) remete de forma simbólica para o objecto central do drama histórico – A Fonte dos Amores.

De alguma forma, os objectos cénicos em causa rejeitam o derradeiro vestígio de ilusão, que caracteriza a prática cenográfica corrente, sem perder contudo a sua capacidade de alusão. Posicionam-se como dispositivos autónomos (e auto portantes) que se completam a si mesmos, organizando intencionalmente o espaço da representação. Esta tendência implica, frequentemente, uma opção pela cena aberta, deixando os bastidores visíveis, que surge da vontade de não iludir o espectador, mas, antes, de estimular livremente o seu imaginário. Envolve o conceito de distanciamento, enunciado por Bertolt Brecht, como forma de explicitar as dinâmicas da representação e evidenciar os contrastes entre o dentro e fora da acção, ou entre o espaço mutável e efémero da cenografia e a imobilidade da estrutura arquitectónica que a acolhe.

Este modelo é particularmente evidente em objectos de maior carácter performativo, onde se exibem os materiais normalmente invisíveis, numa atitude que valoriza as componentes do objecto cénico, expondo-o de vários ângulos, em contraposição à lógica da ocultação, como sucede com os “objectos específicos” de Donald Judd.

Esta corrente aposta num maior acento conceptual, com materializações objectuais próximas da definição de instalação, em que um dos seus maiores atributos é a múltipla transformação do objecto,

baseada no lado imediato da experiência, para transformar o espaço perceptivo num espaço vivencial.

Não obstante, a verdade dos materiais e a evidência construtiva patentes na definição dos objectos cenográficos, a sua simples presença no palco, não constitui em si matéria suficiente para a compreensão do lugar de acção. É a utilização por parte do intérprete que finaliza o sentido da cenografia e que revela a habitabilidade dos objectos cénicos, tornando-os reconhecíveis e significantes.



(Propriedade Publica+F.I.M.)

A primazia da presença humana em palco, sobre o artifício da representação, integrando, não só as questões da percepção, mas também a noção de habitabilidade, é determinante na caracterização dos projectos cenográficos estudados. Essa característica traduz-se na estreita relação do objecto cénico com os seus utilizadores, cujos corpos se defrontam com as regras estabelecidas pelo carácter vivencial do espaço. Os objectos são evidenciados pela presença dos intérpretes, desenhados à sua medida e em função dos seus movimentos em palco. Funcionam como um organismo

ou um espaço em torno do corpo, que permite que este se inscreva dentro de uma narrativa.

A necessidade de fixar as relações entre o corpo e o objecto cénico, à margem de uma visão meramente funcionalista, exige aquilo que Bernard Tschumi designa por formas de “simbolização do movimento”. Enquanto extensão das convenções gráficas da coreografia, “esta simbolização tenta eliminar os significados preconcebidos dados a acções particulares, para se concentrar sobre o seu efeito espacial: o movimento dos corpos no espaço”. A “experiência do espaço”, a partir do corpo em movimento, tem como objectivo incutir no espectador e no intérprete um significado novo que transforme a sua forma de entender, viver e perceber aquele espaço. Assim, a cenografia surge, primeiramente, como pensamento sobre o espaço onde actua o corpo, e só adquire pleno significado quando o objecto cénico é habitado.



(Entrada de Palhaços+Casa Contentor/ Allan Wexler)

A integração da arquitectura no universo teatral pode ainda fazer-se por via da sua redução à miniatura, explorando a poética cenográfica da maqueta de arquitectura como imagem plástica ou como recurso conceptual.

Confirmando essa apetência para a miniaturização, utilizam-se

modelos tridimensionais de arquitectura como material cenográfico, explorando o seu potencial plástico enquanto “brinquedos irónicos ou objectos poéticos” ao serviço de uma ideia teatral. Como refere Robert Venturi, a miniatura arquitectónica gera ambiguidade e tensão, transformando a arquitectura em objecto lúdico. Ao incorporar a ironia pretende-se reconhecer realidades contraditórias, utilizando-as como manifesto ou crítica face ao extremismo de determinados pressupostos arquitectónicos, tendentes a condicionar a actividade dos indivíduos. Neste contexto, destaca-se, por exemplo, o dispositivo cénico da peça *Entrada de Palhaços*, encenada por António Pires, ou a instalação *Casa Contentor*, de Allan Wexler, onde se recorre à teatralização dos objectos do quotidiano para estabelecer novas relações de espaço e escala.

Os dispositivos cénicos constituídos por formas puras e essenciais permitem reinventar o espaço cénico com o mínimo de recursos, situando-o na fronteira entre abstracção e evocação. Guiados por uma vontade de aproximação ao essencial, por meio de uma linguagem austera e depurada, não

muito distante da prática da arte minimal e do expressionismo abstracto, onde as propriedades físicas do espaço e dos materiais são exploradas

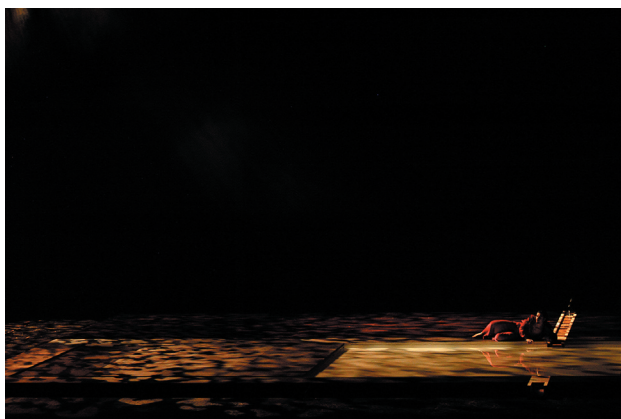


(Uma Visitação+Caixa para Guardar o Vazio/Fernanda Fragateiro)

pelas suas intrínsecas qualidades plásticas.

Apesar da utilização de uma metodologia formal redutiva e de uma linguagem abstracta, autónoma e aparentemente neutra (com referências à arquitectura funcionalista e à arte minimal), os objectos cénicos não negam a presença humana, ou as significações sociais e a relação com a história. Constituem objectos utilitários que se revelam a partir da acção dos intérpretes e onde a aparência monolítica e abstracta é subvertida através da multiplicidade de situações que resultam do seu desdobramento, rebatimento ou deslocação, em palco.

Iludindo a sua aparente abstracção, e contrariando a tese de Donald Judd sobre a ausência de “ilusão e alusão” nos objectos, estes transmutam-se e aproximam-se do termo “híbrido”, proposto por Robert Venturi em *Complexidade e Contradição em Arquitectura*. São utilizados códigos convencionais contraditórios, dentro do mesmo objecto, para traduzir a multiplicidade de sentidos do espaço cénico, relacionando-o com a noção de ambiguidade, a partir de um quadro de referências determinado. Esta ambiguidade ocorre de forma particular, nos dispositivos cénicos múltiplos, que encerram várias possibilidades de significado. Estes objectos, em particular as caixas/ contentores, constituem o elemento paradigma da conjugação de níveis contraditórios. Trata-se de dispositivos complexos, em programa e forma, quando abertos (na linha de pensamento de Robert Venturi) e, simultaneamente, “puros” e coesos como um todo, quando fechados (seguindo os pressupostos de Mies van der Rohe). Em termos cénicos, pode-se dizer que o revestimento da superfície exterior oculta várias estruturas interiores que constituem os sentidos exactos do objecto ambíguo. Estes contentores cénicos, assim entendidos, podem ser considerados como objectos de funcionamento simbólico e proporcionar relações de empatia com o espectador. Enquanto contentor de mistérios e surpresas, a caixa gera tensão e expectativa, entre o que se imagina e aquilo que se descobre no momento da revelação. No caso da peça *Uma Visitação*, encenada para a Escola da Noite, por António Augusto Barros, uma caixa de madeira, aparentemente abstracta, abre-se e desdobra-se para dar forma a uma pequena alcova (um espaço interior), ou a uma escada (representando uma elevação). Neste objecto, como em *Caixa para Guardar o Vazio* de Fernanda Fragateiro, explora-se o potencial cénico dos elementos de revelação.



(Mala / Mesa+Museu Portátil / Marcel Duchamp)

Dentro da mesma categoria, o objecto Mala-Mesa relaciona-se estreitamente com a “Caixa-Mala” de Marcel Duchamp, concebida como um museu transportável. Esse objecto, que se desdobra e transforma em mesa,

e que contém dois bancos no seu interior, concilia a ideia de máquina precisa com a ideia de caixa de surpresas.

O objecto cénico situa-se, portanto, numa fronteira entre a abstracção, a funcionalidade e uso do espaço, próprio da arquitectura racionalista, e a evocação, utilizando códigos antagónicos dentro do mesmo objecto, no contexto de uma clara referência às premissas da condição pós-moderna. Nesse sentido, como refere Ana Tostões, põem-se “em relação duas aproximações aparentemente inconciliáveis por um lado, um sentido abstracto e minimal e, por outro, uma forte carga expressiva, mesmo dramática”, que denuncia, quer uma leitura atenta do texto, quer uma vontade de empatia e de relação com os espectadores.

É esta justaposição de duas concepções divergentes – uma de génese moderna e funcionalista, cuja paroxismo é Mies van der Rohe, e outra eminentemente simbólica, mais próxima da leitura pós-moderna instituída por Robert Venturi – que permite introduzir nos objectos “puros” e abstractos a noção de habitabilidade, tornando-os contentores espaciais, complexos e “híbridos”, conotados com manifestações e usos do quotidiano. Ou seja, os dispositivos cénicos envolvem a ideia de objecto-máquina e, simultaneamente, são veículos de significado, ligando linguagem e memória. A contradição entre funcionamento e significado, reconhecida nestes objectos, gera tensão positiva na acção teatral ao aproximar manifestações historicamente tomadas como contrárias.



(D. João+Posto de Observação / Pedro Cabrita Reis)

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

Através da reinterpretação de objectos comuns em novos contextos, redefinem-se as coordenadas para a apreensão do real onde, frequentemente, os elementos do quotidiano são conjugados sob uma nova perspectiva, permitindo descobrir outros aspectos da realidade. A utilização de elementos familiares retirados do contexto permite tornar visível a própria fragilidade do objecto cénico, sublinhando a

ambiguidade entre o corpo real e o corpo da personagem, entre o espaço efectivo do palco e as paisagens alusivas, entre o que realmente existe e o que é evocado. Destaca-se como exemplo o dispositivo cénico da peça D. João, encenada por Ricardo Pais, onde se propõe um exercício complexo, a partir da evocação de imagens de construções precárias e do imaginário popular, com a colagem e sobreposição de materiais aparentemente aleatória. Também na peça Posto de Observação, de Pedro Cabrita Reis, o dispositivo consiste numa estrutura abstracta, de onde irrompem fragmentos, urbanos ou domésticos, reconhecíveis. Nestes exemplos, os objectos fazem-se a partir de um processo artesanal, desmontando a hierarquia dos materiais para gerarem objectos singulares, de aspecto rude e inacabado.

A utilização de códigos convencionais e contraditórios na mesma cenografia, numa conjugação de alusões à arquitectónica erudita e mecanismos comunicativos captados do imaginário popular, permite identificar um código comum de símbolos e significados convencionais que relacionam os signos vernáculos e os artísticos e arquitectónicos, e cujo objectivo reside na comunicação que se estabelece com os

espectadores.

Numa construção plurisignificativa da linguagem, considera-se a ambiguidade como uma virtude do espaço cénico. Ou seja, a ambiguidade, entendida como um erro de expressão pelos modernistas, quando intencional pode funcionar como uma qualidade do discurso cénico, enquanto interpretação das múltiplas leituras do texto. Esta ambiguidade é aplicada à leitura do espaço cénico através de níveis contraditórios de significado e uso, que envolvem o contraste paradoxal, em particular nos pontos de tensão da acção teatral. Afirmando o valor poético da ambiguidade – numa clara alusão às formalizações de Robert Venturi – os dispositivos cénicos são criados a partir de opostos, permitindo que elementos aparentemente dissonantes coexistam lado a lado.



(Propriedade Privada)

A questão da flexibilidade é também um tema recorrente e corresponde à experimentação em torno da transmutação dos objectos cénicos e da sua manipulação, em sistemas dinâmicos e progressivos que permitam (re)configurar em cada cena o espaço do palco.

Segundo a noção de movimento definida por Bernard Tschumi, a unidade estática do objecto cénico é dissolvida ao fazer do movimento parte da estrutura formal.

A utilização de objectos móveis e múltiplos caracteriza um dispositivo cénico que, sem perder a unidade homogénea do todo, se liberta da sua solidez estática para dar lugar a uma série de fragmentos interligados pelos intérpretes, que os experimentam de modo sucessivo. O recurso a dispositivos flexíveis, que descrevem uma sequência de acções múltiplas, estimula a participação activa dos intérpretes na organização do espaço cénico. Estes pressupostos remetem para a ideia de objectos “reactivos”, em que o cenário constitui um lugar de intercâmbio, um lugar de participação dos intérpretes que o habitam.

A concepção de cenários transformáveis e dinâmicos aproxima-se

das premissas Jaroslav Malina, onde a cenografia se esgota no momento da acção. Embora virtualmente abstractos, os objectos cénicos, na sua dimensão bio-mecânica, introduzem uma “narrativa” construída a partir dos gestos dos intérpretes que os manipulam. Através das suas acções explora-se a materialidade dos objectos, tidos como matéria-prima coreográfica, e intensifica-se a dramaturgia do movimento, para criar tensões ou distensões. Se, por um lado, os objectos constituem os elementos mediadores entre a coreografia e os intérpretes, os elementos propulsores da acção, por outro, os intérpretes são eles próprios matéria de construção do objecto. Como refere Delfim Sardo, estes objectos implicam a “gestação de um sujeito corporizado e, portanto, de uma relação estética corporizada, centrada num corpo que se desloca”. Neste contexto o objecto cénico pode ser interpretado como uma continuidade ou extensão do corpo do intérprete, constituindo um todo, um organismo único. A qualidade da interface que põe em contacto o intérprete e o objecto cénico determina, com frequência, a qualidade do movimento. O princípio da relação intérprete-objecto é o de explorar as qualidades do objecto a partir das possibilidades mecânicas do intérprete. Por seu turno, o intérprete toma posse do objecto, manipulando-o e utilizando-o de forma a adequá-lo à acção, dotando-o de significado.

É este cruzamento entre verdade e flexibilidade dos materiais e das formas – observável na interacção de dois opostos: Mies van der Rohe e Robert Venturi – na habitabilidade justa e nas múltiplas capacidades transformativas do objecto cénico que se baseiam as propostas de leitura e concepção do espaço contidas neste texto e que se constroem e redesenham em palco.

Esfumando Fronteiras: As Performances de Jon Prichard

Maria Clara Paulino
Universidade do Porto

“On Friday, January 14, 2011, 8:00 p.m., 701 Center for Contemporary Art [Columbia, SC] opens the new year with the spectacular, elaborate and dramatic performance *Micro-Cosmo* by Jon Prichard.”¹

A produção plástica do americano Jon Prichard, entre o desenho, a pintura e a escultura, anima-se em momentos performativos estética e emocionalmente provocadores, cuja efemeridade agudiza os sentidos de quem assiste e participa. Alegorias ancoradas em complexas intersecções de espaço e ritmo, movimento e som, as suas *performances* são verdadeiros desafios - lúdicos, absurdos, iluminadores – concebidos num equilíbrio delicado entre ingenuidade e sarcasmo, contenção e explosão, contínua reconstrução de observador e observado em combinações surpreendentes.

A obra de Prichard afirma-se num ambiente de extraordinário vigor e popularidade da arte da *Performance*, no qual sobressaem eventos de grande impacto². É evidente a crescente centralidade que a arte da *Performance* ocupa na actividade de museus e galerias. Tomando como exemplo a actividade recente do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), verifica-se que, entre 1 de Novembro de 2009 e 3 de Maio de 2010, foi apresentada (em colaboração com o Centro de Arte Contemporânea P.S.1 e Performa 09), a exposição *100 Years (version #2, ps1, nov 2009)*, congregando mais de duzentas obras que marcaram a história da arte da *performance* desde o manifesto Futurista de 1909. Ainda em 2010, entre 14 de Março e 14 de Maio, o mesmo museu apresentou uma retrospectiva das obras de Marina Abramović e uma nova *performance* da artista, *Marina Abramović: The Artist is Present*, a mais longa até hoje apresentada a solo³.

¹ Tom Stanley, pintor e escultor, curador, director das Galerias Rutledge, Elizabeth Dunlap Patrick e Edmund D. Lewandowski e director do Departamento de Belas Artes da Faculdade de Artes Visuais e Performativas da Universidade de Winthrop, SC, EUA.

² GOLDBERG – *100 years: A History of Performance Art*. A obra *Performance art: from futurism to the present*, de RoseLee Goldberg, publicada pela primeira vez em 1979, marcou profundamente os estudos sobre arte da *Performance*.

³ V. BIESENBACH et al. - *Marina Abramović: The Artist is Present*. A retrospectiva incluía cinquenta obras e quatro décadas de actividade: intervenções e peças sonoras, trabalhos em vídeo, instalações, fotografia, *performances* a solo e em colaboração com Ulay (Uwe Laysiepen).

Ainda em Maio desse mesmo ano o público pode assistir no Tate Modern, em Londres, a *Sewing Performance*, de Tom Estes, no âmbito da exposição *London Really, Really Free Market (LRRFM)*⁴. Concomitantemente, e em particular nos Estados Unidos, a arte da performance é cada vez mais acompanhada de um suporte teórico decorrente



Marina Abramović: *The Artist is Present*, MoMA

de intensa actividade académica nas áreas de estudos históricos e críticos sobre esta forma híbrida de expressão artística. Segundo Marvin Carlson, “[o] moderno campo dos estudos de *performance* desenvolveu-se em grande medida nos Estados Unidos”⁵, influenciado e informado por teorias desenvolvidas transdisciplinarmente, que se vieram a “cristalizar” entre 1970 e 1980 sobretudo nas Universidades de Nova Iorque e Northwestern em torno de investigadores como Richard Schechner, Joseph Roach e Michael e Ruth Bowman⁶.

É neste contexto que emerge a obra de Jon Prichard. Nascido em 1980 em Chapel Hill, Carolina do Norte, desenvolve desde cedo uma actividade artística consistente. Em 2002 apresenta a *performance The Water Project*, exploração inicial das potencialidades de transformação da imagem bidimensional em formas tridimensionais concebidas para o movimento e um espaço específico⁷. A sua primeira exposição individual de desenho e pintura, *Space Revisions. New Works for a New Space*, surge um ano mais tarde⁸, reafirmando a importância que o autor atribui a

⁴ *London Really Really Free Market (LRRFM)*, organizado pelo espaço cultural Post-Museum para *No Soul for Sale* do Tate Modern. [Online] [http://www.nosoulsforsale.com].

⁵ CARLSON - Perspectives on Performance.

⁶ *Ibidem*. Richard Schechner, professor na área de Estudos de Performance na Universidade de Nova Iorque; Joseph Roach, investigador na área de Estudos de Performance, editor de *Critical Theory and Performance* premiado com o *Distinguished Achievement Award from the Andrew W. Mellon Foundation* que financia o *Projecto de Performance Mundial* na Universidade de Yale. Michael e Ruth Bowman, *performers* e professores na área de Estudos de Performance no Departamento de Estudos de Comunicação da Northwestern University.

⁷ “One such problem had been lingering far too long: How could I realize my two-dimensional imagery into three-dimensional forms within a considered space?” Jon Prichard, entrevista com Maria Clara Paulino, Maio de 2010. Entre Janeiro e Maio de 2010 entrevistámos Prichard várias vezes. A partir de agora, as citações e paráfrases referentes às mesmas serão referidas como “Entrevista”.

⁸ Sumter Gallery of Art, Sumter, Carolina do Sul, EUA.

questões de espacialidade⁹. Ainda nesse ano a *performance The Point* é seleccionada para integrar o prestigiado Piccolo Spoleto Festival, festival de música, literatura e arte contemporânea que desde 1979 decorre, anualmente, na cidade histórica de Charleston, Carolina do Sul.

A partir de então o percurso artístico de Prichard desenvolve-se em profunda interligação com o percurso académico, que teve início com a Licenciatura em Belas Artes e prosseguiu com o M.F.A (Master of Fine Arts) com concentração em Escultura. Várias vezes premiado, Prichard é actualmente responsável pela disciplina de arte da *Performance* na Universidade de Winthrop, Carolina do Sul, instituição que segue a tendência norte-americana de incluir a prática da *performance* e os estudos histórico-críticos a ela associados na estrutura curricular obrigatória das licenciaturas em Belas Artes e em História da Arte, bem como, enquanto opção, nas de Antropologia, Ciências Sociais e Humanidades numa abordagem transversal que espelha a própria prática da disciplina.

Fora do âmbito da academia a actividade de Prichard expande-se por diferentes áreas em grande diversidade de materiais e formas, sendo cada vez mais evidente o reconhecimento da qualidade do seu trabalho por parte de públicos variados em cidades como Nova Iorque e Los Angeles¹⁰. Neste percurso ainda curto, mas rico, a *Performance* começa a desenhar-se como a forma de expressão artística mais marcante, criando universos objectuais em que imagens “gráficas, mecânicas, eléctricas”¹¹ se articulam com o som e a dança em torno de mitologias apropriadas ou inventadas. Num discurso que lembra Marina Abramović na sua recente entrevista ao MoMA¹², Prichard afirma:

⁹ Sobre a diferença fundamental entre os conceitos de espacialidade e espaço, cf. FISCHER-LICHTE - *The transformative power of performance: a new aesthetics*, pp. 119-120. Segundo a autora, a espacialidade é transitória, não existindo antes ou para além da *performance*, enquanto o espaço é uma área geométrica, arquitectónica, que precede a *performance* e permanece após a mesma. A espacialidade estrutura e organiza o movimento, a percepção e a relação entre *performer* e espectador mas não controla nenhum destes elementos completamente; abre possibilidades sem definir como estas serão, em última análise, utilizadas. A *performance* cria um espaço-ambiente, e existe uma forte ligação entre espacialidade e ambiente.

¹⁰ Ver a biografia artística de Jon Prichard, em baixo.

¹¹ Entrevista.

¹² Abramović refere momento em que decide passar a uma “pintura a três dimensões”, rejeitando “a reclusão do estúdio”. Cf. MoMA: Marina Abramović : *The body as Medium*.

A instalação de sinais luminosos, a criação de imagens bidimensionais e o envolvimento em projectos colaborativos de dança conduziram-me à área de expressão artística que actualmente ocupa a minha atenção - a intersecção entre escultura e *performance*. (...) A minha prática criativa solitária viu-se revigorada pela interacção social, o carácter físico da disciplina trouxe-me uma energia criativa renovada e a temporalidade da peça, a sua existência fugaz, exerceu sobre mim uma enorme atracção. Estes três aspectos começaram a exercer uns nos outros uma influência cada vez maior: os desenhos começaram a transmutar figuras em sinais e a dança começou a integrar trilhas sonoras, equipamento, cenários e trajes cada vez mais elaborados; por outro lado, os aspectos técnicos revelaram-se verdadeiros desafios à minha capacidade de resistência e flexibilidade.¹³

A alusão à instalação de sinais luminosos, mencionada em primeiro lugar, prende-se com a sua actividade como instalador de sinais publicitários desenvolvida durante vários anos, enquanto estudante universitário, com o objectivo de financiar os estudos. Segundo ele próprio afirma, foi esta experiência que lhe permitiu aprofundar o conhecimento de materiais, ferramentas e técnicas indispensáveis à resolução de problemas tecnológicos e logísticos, sem o qual não seria capaz de criar eventos performativos de grande complexidade. Sente-se na afirmação acima citada, bem como em toda a produção artística do autor, um diálogo tenso e estimulante entre a materialidade da produção e apresentação de cada *performance*, por um lado, e a sua temporalidade, por outro.

Quanto ao primeiro, salientamos o processo que leva à construção dos elementos esculturais da *performance*, tais como o “traje”, o equipamento, ou o cenário, produtos finais de um processo meticuloso de concepção, execução e investigação sobre significados metafóricos que Prichard classifica com processo de hibridização. As imagens vão surgindo num processo associativo, aditivo, informado sobretudo, segundo Prichard, pela escultura de Robert Rauschenberg, embora afirme estar mais interessado na execução destes elementos do que na assemblagem de objectos encontrados. “Basicamente,” afirma Prichard, “tudo começa com a imagem. Os conceitos vão sendo desenvolvidos a partir das imagens, com base num olhar que procura as semelhanças entre elas”¹⁴

¹³ Entrevista.

¹⁴ Entrevista.

Tomemos como exemplo deste processo o objecto central da *performance UFO*¹⁵ (Unidentified Falling Object, ou Objecto Em Queda Não Identificado). Ao objecto inicial, o ioiô, surgiram imediatamente associadas as noções de ritmo e de tempo, materializadas na aplicação de ponteiros de relógio. O tempo cronológico, nomeadamente a noção de passado, levou à iluminação interior do ioiô-relógio como se de um candelabro se tratasse, sugerindo simultaneamente a ideia de sinal publicitário. Sob o aspecto meteorológico o tempo sugeriu, por sua vez, o floco de neve, representado do lado inverso do objecto, ao qual se vêm associar as imagens de mandala, carro de carnaval e roda de roleta. Finalmente, emerge a noção comum de UFO (Unidentified Flying Object, ou Objecto Voador não Identificado), objecto circular e iluminado que congrega significados metafóricos, alegóricos e ritualísticos, culminando na sugestão de algo monumental, de carácter cerimonial, vindo de um mundo exterior ao nosso para nos atacar ou proteger, intimamente associado à noção de intervenção divina. Concepção, associação,



O ioiô e outros objectos utilizados em *UFO*, Charlotte, NC, 2009

desenho, escultura e pintura – todas as fases e aspectos de cada objecto escultórico, e do seu conjunto, são fruto do envolvimento mental e físico de Prichard, tal como o são todos os elementos coreográficos, a rigorosa conceptualização da acção de cada interveniente e a subtil interacção entre todos estes elementos, a dança e o som.

Com uma longa formação em dança clássica e moderna, influenciado pelo processo colaborativo e inter-disciplinar do Black Mountain College e de Merce Cunningham em particular, Prichard interessa-se desde cedo pelas potencialidades expressivas da forma humana e integra, já na sua

¹⁵ V. resumo da *performance* na pp. 22-23.

primeira *performance*, *The Water Project*, o movimento rítmico e repetitivo da dança moderna. Em 2005 apresenta *Curtain Works*, em que intervêm pela primeira vez membros da companhia residente do North Carolina Dance Theatre da cidade de Charlotte, Carolina do Norte. Os exageros gestuais de movimentos funcionais mais ou menos comuns, as repetições aparentemente absurdas, definidoras de ritmo, e as interações com os ambientes visual e aural, coreografadas, umas, improvisadas, outras, fazem parte integrante da *performance*. Para Prichard, a dança atrai a atenção do espectador para uma gestualidade específica que comunica o estado de espírito do *performer*, podendo sugerir estados interiores de conflito ou a ausência de auto-consciência através, por exemplo, da contradição entre um movimento de carácter humorístico e uma expressão facial de nervosismo¹⁶.

O som reforça aquilo a que chama “tonalidade”. Reconhecendo a influência primordial de John Cage, bem como de Meredith Monk e Eugenio Barba, junta aos sons produzidos pelo equipamento e pelos trajes-esculturas os sons pré-gravados, quer de registos vocais, quer de tons gerados por computador, berimbau de boca, simples teclado e objectos caseiros, numa referência directa a Gene Merit e Adolf Wolfli e à Outsider Art em geral. As trilhas sonoras incluem improvisações vocais, instrumentais e digitais que coincidem com segmentos específicos da obra, conseguindo-se diferentes vibrações e, nos registos vocais, variados efeitos tonais, nomeadamente com a utilização de um tubo de PVC. Entre as referências musicais mais constantes contam-se os hinos cristãos, que levam Prichard a utilizar os extremos do seu leque vocal, do mais grave ao mais agudo com vibrato forçado, e ainda os jogos electrónicos, que permitem aumentar a tensão sonora e a organização numérica de frequências decorrente da influência de John Cage. Assim, Prichard define aquilo que Fischer-Lichte denomina “espaço aural da *performance*”¹⁷, o conjunto de sons produzidos pelo ambiente exterior (o trânsito, os pássaros, o vento) e pelos espectadores e que, ao longo da história, se viram excluídos dos actos performativos em geral. Para Fischer-Lichte, o som dissolve as fronteiras espaciais entre os espaços exterior e interior, simbolizando, melhor do que qualquer outro elemento, a transitoriedade da *performance*¹⁸.

¹⁶ Entrevista.

¹⁷ FISCHER-LICHTE - op. cit., p. 125.

¹⁸ *Ibidem*.

Esbatem-se, assim, as fronteiras entre as diversas formas e expressões artísticas, aspecto essencial da formação e produção que se começa a fazer sentir na passagem do séc. XIX para o séc. XX. Esta tendência vê-se reforçada em inícios dos anos 60, momento fulcral de viragem da criação do objecto de arte para a do acontecimento, ou evento, artístico materializado em formas de expressão como “action painting”, “body art” e instalações de som e vídeo, para além da *Performance*. Nestas, e noutras, expressões do elemento performativo, o corpo surge, quase sempre, como peça central e o espectador é convidado a interagir, sendo-lhe exigido bem mais do que ver e pensar. É o envolvimento da totalidade do ser humano que se exige, tanto do espectador, como do *performer*. Entre os que lideram esta nova tendência no campo visual contam-se Joseph Beuys, Wolf Vostell e os membros do movimento *Fluxus*, enquanto na música é John Cage que a despoleta já nos anos 50. E, no entanto, apesar de todo o tempo já passado, as teorias estéticas continuam a ter dificuldade em integrar este facto essencial que é a transformação da obra de arte em evento. São necessários novos critérios para “compreender, analisar e elucidar esta mudança”, critérios adequados à descrição de características específicas da *performance*, ou seja, uma “estética do performativo”¹⁹.

Outras fronteiras se esfumam, como aquela que estamos habituados a sentir entre espectador e actor. O espectador torna-se co-autor, sendo a sua presença vital para que a *performance* aconteça. O papel do espectador é fulcral sobretudo no que respeita “às várias formas de contacto físico mútuo que exploram a interacção entre proximidade e distância, público e privado, contacto visual e contacto tátil”²⁰. “Cada sociedade tem uma relação diferente com a *performance* mas os espectadores têm que estar presentes. Sem eles, a obra não tem qualquer significado, não existe”, afirma Abramović²¹. A este respeito lembramos as afirmações de Philip Auslander sobre as consequências da morte do “autor” pronunciada por Barthes no que respeita à localização do significado, um significado que já não é único, nem fixo²². A *performance* é o *locus* privilegiado da substituição da produção *arborescente* - modernista, linear e totalizante - pela experiência *rizomática*²³, não-hierárquica, onde coexistem múltiplas

¹⁹ *Ibid.*, p. 119. A designação de “performativo” foi utilizada pela primeira vez por John L. Austin numa série de palestras sobre Filosofia da Linguagem realizadas em Harvard, em 1955.

²⁰ FISCHER-LICHTE - op. cit., p. 40.

²¹ MoMA: Marina Abramović: The body as Medium.

²² AUSLANDER - *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, pp. 46-47.

²³ DELEUZE e GUATTARI - *What is Philosophy*, p. 216.

narrativas que se desenvolvem em torno de pontos de interligação nos quais, por sua vez, se dissolvem noções de individualidade e essência. A obra de arte não tem centro e não é uma²⁴.

Evidencia-se em Prichard uma clara prática de *autopoiesis*²⁵, em que as *performances* continuamente integram em si mesmas elementos não planeados, imprevisíveis, com origem não só no espectador mas também no *performer*. O centro da *autopoiesis* é a dissolução de todos os pares binários²⁶, de que o par espectador-actor é apenas um exemplo. Este aspecto é fundamental na obra de Prichard, para quem a *performance* é o meio ideal de expressão da complexidade da existência, incompatível com dualidades redutoras²⁷. De um ponto de vista formal, Prichard reforça a dissolução da barreira entre *performer* e espectador criando ambiguidades espaciais²⁸ e utilizando o reflexo como indicador de semelhança, contrário e alternativa. Em *The Water Project*, por exemplo, Prichard localiza a acção em frente ao espelho que cobre totalmente uma das paredes de um ginásio, permitindo aos espectadores verem-se a si mesmos ao mesmo tempo que vêem, simultaneamente, a frente e as costas dos *performers*. A integração visual do espectador no evento é reforçada pelo facto de, à entrada, estes colocarem chapéus de papel branco idêntico ao dos trajes que envolvem os corpos dos *performers*. Sete anos mais tarde, no centro financeiro da cidade de Charlotte tem



Crosswalk, Charlotte Dance Festival, 2009

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Termo cunhado nos anos 70 pelos biólogos e filósofos chilenos Francisco Varela e Humberto Maturana e aplicado por Fischer-Lichte à *Performance* enquanto sistema auto-organizante (cf. op. cit.).

²⁶ FISCHER-LICHTE – op. cit., p. 174.

²⁷ Entrevista.

²⁸ Outros *performers* levam a ambiguidade espacial a extremos, como Leandro Erlich, cuja instalação *Leandro Erlich: Piscina* parecia desafiar as leis da Física, criando confusão visual e sensações de desequilíbrio ao ameaçar o sentido de localização no espaço do espectador.

lugar *Crosswalk*, em que os *performers* não se distinguiram visualmente das pessoas que passavam, demarcando-se apenas do ponto de vista comportamental, apresentando indicadores de tipos vinculados de personalidade e de comportamentos estereotipados expressos em movimentos semelhantes aos da dança moderna. Colocados a distâncias variáveis, moviam-se segundo uma coreografia apenas parcialmente pré-determinada, obrigados a reagir por vezes espontaneamente ao movimento imprevisível dos transeuntes. O leque de movimentos variava entre o simples exagero e repetição de gestos feitos pelos transeuntes, de cujo cunho repetitivo estes não estariam (não estamos) conscientes, a movimentos desadequados às circunstâncias. Ao contrário das outras *performances* do autor, que dependem, como foi já referido, de tecnologia avançada, *Crosswalk* incluía apenas um som subtil, composto de batidas electrónicas de “tics, tocs e bips” produzidos por metrónomos e iPods escondidos nos bolsos. O som influenciava a qualidade e a precisão do movimento dos *performers*²⁹ e juntava-se aos sons do trânsito, sendo quase inaudível excepto a quem passava muito perto. O jogo de espelhos entre *performers*, transeuntes e espectadores que ali se encontravam para observar a *performance* provocava sentimentos, ora de identificação, ora de estranheza, levando a uma sensação de “desfamiliarização” estimulante de questões sobre a identidade, e o papel, de cada um.

Finalmente, *Death Ritual*, representado numa noite de verão desse mesmo ano, envolvia a projecção da cara de cada um dos espectadores perfilados ao longo do passeio por uma câmara de vídeo montada no ombro de Prichard. Integrado na pesada escultura de aço que cobria o seu corpo encontrava-se um gongo onde a imagem era projectada, no qual ele batia sempre que a imagem surgia claramente reflectida³⁰. Nesse mesmo momento o espectador correspondente recebia instruções para apagar a vela acesa que empunhava e que tinha, até então, iluminado a sua face. Uma após outra todas as velas se iam apagando, restabelecendo-se a escuridão.

²⁹ Entrevista.

³⁰ Entre outros elementos, a escultura inclui uma máscara em forma de gongo, um sistema de sustentação da parte superior do corpo e um braço de espina sonora.



Death Ritual, Winthrop University, SC, 2009 Registo fotográfico da performance e pormenores da escultura utilizada

“A *Performance*”, afirma Prichard, “permite-me oferecer a experiência sensorial mais directa da imagem de que sou capaz. É, portanto, essencial que os espectadores se sintam próximos de, senão mesmo *dentro da*, obra, reduzindo-se assim o espaço de conforto, de segurança, e intensificando-se a reacção emocional através da produção de alguma ansiedade, tanto no espectador, como no *performer*”³¹. O seu propósito é atravessar o espaço de conforto que mantém activos os vários níveis de resistência interna e construção mental de ambas as partes, tornando assim possível a apreensão pungente e imediata daquilo a que chama “nuggets of truth”³². De modo a facilitar esse processo as suas obras preservam intencionalmente uma aparência de amadorismo, de “home-made”, que evocam a sinceridade e espontaneidade da criança. Os momentos pungentes a que Prichard alude são os mesmo que Jill Dolan define como “pequenos mas profundos momentos” em que o comum é transfigurado e os presentes redescobrem o “encantamento” em relação ao mundo, num processo próximo da “desfamiliarização” de formalistas russos como Victor Shkolovsky, para quem:

A arte existe para que recuperemos a sensação de estarmos vivos; existe para que possamos sentir as coisas, para tornar a pedra *rochosa*. A técnica da arte é tornar os objectos “não familiares,” tornar as formas difíceis, aumentar a dificuldade e a duração da percepção, porque o processo da percepção é um fim estético em si mesmo e deve ser prolongado. A arte reside no modo de sentir o que um objecto tem de artístico; o objecto em si não é importante.³³

³¹ Entrevista.

³² *Idem*.

³³ SHKLOVSKY - Art as Technique, p. 12.

A vivência destes momentos alimenta, segundo Dolan, a esperança de que outros momentos vividos pelo espectador possam oferecer a mesma generosidade, o mesmo impacto estético e a mesma intensidade³⁴. Também para Prichard a “desfamiliarização” serve objectivos estéticos e emocionais. Pelo menos em parte, segundo afirma, as suas *performances* têm como função permitir ao indivíduo o confronto com aspectos difíceis da realidade num contexto ficcional sentido como mais seguro. A anulação do espaço de segurança, por vezes conseguida através da dor (física, emocional, ou psicológica), da confusão, ou da imposição de uma estética de “mau gosto”, é calibrada e pensada de forma a criar, em última análise, vivências positivas para o espectador. “Não estou nada interessado em criar *performances* anti- espectador ou que apresentem o grotesco sem qualquer elemento de humor”, afirma ainda, distanciando-se assim das serate futuristas ou das visitas guiadas dos Surrealistas de inícios do séc. XX, em que o espectador era provocado, por vezes de forma cruel, a participar do evento. “Goofing off”³⁵ é da maior importância na sua obra, ainda na linha da abordagem de referências à infância acima referida, e Prichard cita mesmo a defesa de “goofing off” feita por Kristine Stiles enquanto membro do *Fluxus*:

“Goofing-off” exige o desenvolvimento de um sentido agudo do que significa [...] criar a distância suficiente em relação aos objectos e acontecimentos mundanos que permitam reconhecer a sua dimensão ilusória e, desse modo, repor o emaravilhamento em relação ao mundo. Para se “goof-off” bem, o sentido instrumental do propósito, profundamente enraizado no ego e na epistemologia do mundo ocidental, terá que ser abandonado³⁶.

De facto, apesar do processo laborioso de concepção e execução, as *performances* de Prichard não deixam de ser, acima de tudo, exercícios de liberdade e de absurdo. *UFO*, por exemplo, funciona como um sonho transportado para o mundo real, utilizando uma narrativa que mistura o quotidiano com a lógica onírica, a qual, por sua vez, partilha da linguagem simbólica do sagrado, embora um sagrado da esfera privada que pouco significado tem para além dela. Através do humor e do absurdo

³⁴ Cf. DOLAN - *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*.

³⁵ Expressão de difícil tradução que aglomera as ideias de levar a vida a brincar, com ligeireza e humor, sem se implicar ou assumir responsabilidades sociais normativas.

³⁶ STILES - *The Artist's Joke*, p. 32.

a *performance* revela-se um comentário comovente à nossa incapacidade de comunicar o significado e a importância das nossas experiências³⁷. Neste contexto, o ritual, o circo e o carnaval desempenham um papel essencial, quer na obra de Prichard, quer na de outros *performers*. Para Marina Abramović, por exemplo, a arte é a cultura da cerimónia ritual, e a repetição de imagens e experiências enriquece, informa e ajuda a lidar com a vida, em si mesma repetitiva, pois “[Há] coisas que fazemos sempre da mesma maneira”³⁸. O interesse por áreas de estudos que incidem sobre o ritual começa a fazer-se sentir na passagem para o século XX, altura em que o ritual adquire preponderância sobre o mito, contrariando a linha de pensamento que prevalecera durante todo o séc. XIX³⁹. Para Prichard, esta questão é importante do ponto de vista artístico e, também, pessoal:

A questão da cultura e do ritual inventados continua a ter um lugar próprio nas minhas *performances*. Num país que se precipita continuamente em direcção ao futuro e que constantemente destrói para construir de novo sinto-me completamente desligado da História. Agarro-me às poucas memórias que preservo dos meus avós (...). Estou profundamente consciente da ausência de raízes familiares históricas, e sinto-me quase sem cultura (culture-less) apesar da minha rígida educação Cristã marcadamente do Sudeste dos Estados Unidos. Parece-me que, actualmente, o homem americano branco e heterossexual, ou ocupa um vácuo cultural sem alma (soul-less), ou é o inimigo de todas as outras culturas e tipologias humanas numa atitude considerada politicamente incorrecta. Não tenho dúvida de que tem que ser mesmo assim para que haja equilíbrio e igualdade mas (esta situação) levou ao esvaziamento de conteúdo de tradições e cerimoniais, tornando-os irrelevantes, por vezes com carácter meramente comercial, e sempre culturalmente vazios. São estas as razões que me levam a incluir elementos ritualísticos e cerimoniais no meu trabalho. Tenho um profundo desejo de ritual e cerimonial. Por outro lado, ao tentar satisfazer esse desejo, reconheço o facto de estar a fabricar isto tudo. Nada disto é autêntico. É absurdo e, no entanto, é sincero⁴⁰.

Constellation e *UFO* desenvolvem-se em torno de rituais de nascimento, morte e acções do dia-a-dia, narrativas míticas que combinam

³⁷ V. resumo da *performance* na pp. 22-23.

³⁸ BIESENBAACH – *op. cit.*, p. 27.

³⁹ Em *Lectures on the religion of the semites*, William Roberston Smith defende a ideia que os mitos se limitam a servir a interpretação do ritual. Cf. FISCHER-LICHTE – *op. cit.*, p. 30.

⁴⁰ Entrevista.

o que Prichard classifica de “culturas herdadas”, como o Cristianismo, o ritual e a cerimónia religiosos; “culturas acessíveis”, como a do sul dos Estados Unidos, com especificidades de vocabulário, pronúncia e sintaxe, entre outros, e valores estéticos anti-académicos e “rough-around-the-edges”⁴¹; e “culturas apropriadas” através de leituras e outras formas de conhecimento, com as quais houve uma interacção directa. Entre estas últimas Prichard destaca a arte aborígine e a arte africana tradicional, bem como a arte antiga da Mesopotâmia e do Egipto, que informam não só a sua imagética de formas planas, lineares, com distorção de proporção e perspectiva e de carácter fortemente decorativo, mas também as danças ritualísticas e os trajes que povoam as suas *performances*; refere ainda outras influências, mais próximas no tempo, de alguns aspectos da



Desenhos preparatórios da performance *Constellation*

cultura dadaísta, como o absurdo e a incorporação de objectos estranhos e híbridos, com estranhos poderes, utilizados por Hugo Ball no Cabaret Voltaire⁴². Como parte integrante deste fascínio pelo ritual vemos surgir a figura do Shaman, que frequentemente habita as suas *performances* e as figuras circenses que dela decorrem, tais como acrobatas, mágicos e palhaços, bem como figuras carnavalescas⁴³. Todas elas evocam a possibilidade de transformação, ou mesmo mutação, reflectindo o carácter rizomático destes eventos; existindo fora de um qualquer *locus*, algures “in- between” e em constante “creative becoming”⁴⁴, elas criam possibilidades que não se inserem em binários. Lembramos que a recente

⁴¹ Expressão que poderíamos traduzir como: pouco elaborados, não sofisticados.

⁴² Outros *performers* são atraídos para o distanciamento cultural e temporal, como Matthew Barney, que desenvolve formas simbólicas decorrentes do antigo Egipto. A *performance Ren*, bem como *Guardião do Véu*, exploram rituais e símbolos do Egípcio com base em *Ancient Evenings* de Norman Mailer. *Guardião do Véu* foi apresentada ao público a 12 de Junho de 2007, no Festival de Manchester, Inglaterra, e *REN* a 18 de Maio de 2008, em Los Angeles.

⁴³ SCHECHNER e SCHUMAN (ed.) - *Ritual, Play, and Performance*, pp. 145-47.

⁴⁴ DELEUZE e GUATTARI - *op. cit.*, p. 216.

performance de Marina Abramović, no MoMA, foi descrita como tendo características “espirituais” e “shamanicas”⁴⁵.

Verdadeiros espaços de heteroglossia⁴⁶, estas *performances* valorizam mais a acção e o processo do que o resultado ou o produto e têm um carácter participativo e abrangente, constituindo-se como subversão lúdica das ordens estabelecidas e do comportamento social normativo. Negando a existência de uma verdade final, reiteram a cada momento a precariedade da verdade única, reconhecendo apenas a verdade dialógica que se afirma, não na unidade de um sistema, mas no evento dinâmico formado na contradição⁴⁷. Deste modo afastam-se radicalmente do discurso monológico do teatro, cuja acção remete para uma unidade existente no mundo representado⁴⁸. Ao contrário do Carnaval, espectáculo em que o povo não assiste mas participa e que não conhece as luzes da ribalta⁴⁹, o teatro não pode prescindir delas, sendo também essencialmente *arborescente*, enraizado num texto e nas características psicológicas estabelecidas para cada personagem⁵⁰. Prichard não coloca de parte a possibilidade de um dia escrever e encenar uma peça teatral mas acentua as diferenças radicais entre a *performance* e o teatro, ressaltando a distância que existe neste último entre dramaturgo e actor, entre actor e espectador, e entre todos estes e o texto. Outra diferença por ele salientada reside no facto de o ensaio não fazer parte do período pré-*performance*, em que são apenas definidos os parâmetros de uma situação que se virá a impor com contornos imprevisíveis a todos os presentes. “A situação é tão nova e desconhecida para mim como para quem me rodeia”, afirma Prichard. “Há uma frescura que se perderia se houvesse ensaios, da mesma forma que todo o sistema se desmoronaria se houvesse repetição da *performance*, contrariamente ao que acontece com o teatro”⁵¹. A *Performance* não é um artefacto material fixo e transferível mas sim temporário, com existência apenas no momento presente. Não envolve um grupo de personagens, uma construção mental e física apresentada aos espectadores hoje, amanhã e depois. “Na *performance* o sangue é real”⁵².

⁴⁵ DANTO – Danger and Disturbation: The Art of Marina Abramović, p. 35.

⁴⁶ KRISTEVA, Julia - Word, dialogue and novel, p. 65.

⁴⁷ Cf. BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich - *Problems of Dostoevsky's Poetics (Theory and History of Literature)*.

⁴⁸ CARLSON – Theatre and Dialogism, p. 314.

⁴⁹ BAKHTIN - *Rabelais and his world*, p. 7.

⁵⁰ DELEUZE e GUATTARI – *A thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, p.12.

⁵¹ Entrevista.

⁵² MoMA: Marina Abramović: What is Performance Art?

Esta diferença vai reflectir-se numa questão de enorme importância: a relação entre a *performance* e a sua documentação. “Qualquer documentação do meu trabalho é insuficiente enquanto arte; é um mero produto secundário incapaz de transmitir a energia da *performance*. Os objectos nela utilizados podem ser depois expostos em museus e galerias, dia após dia, estáticos e reprodutíveis”⁵³. Esta posição aproxima-se da de Peggy Phelan, para quem “[A] *Performance* não pode ser gravada, registada, documentada, nem de alguma forma participar na circulação de representações de representações: ao fazê-lo, transforma-se em algo que já não é *performance*. Se tentar entrar na economia de produção, estará a trair e a menosprezar a promessa da sua própria ontologia,” perdendo o que tem de autêntico e de subversivo enquanto derradeira forma de resistência em relação à cultura dominante comercial e mediatizada⁵⁴. Outros teóricos e historiadores, como Fichte, aceitam que a *performance* possa ser documentada em vídeo, filme, fotografia ou descrição textual, mas não deixam de salientar que a tensão evidente entre a sua temporalidade e a tentativa de a tornar intemporal faz sobressair o seu carácter fundamentalmente efémero e único. *Performers* como Beuys e Abramović fazem da “autenticidade” e do “imediatismo” as suas armas na batalha contra a mediatização, posição que tem o aval de críticos como Bormann e Brandstetter, que consideram que o próprio discurso sobre a *performance* mais não é do que a marca da sua ausência:

“Falar de *performance* é já uma marca da sua ausência, de uma perda. Ela existe apenas como objecto acessível – que pode ser mencionado, debatido e avaliado – se reconhecermos o seu desaparecimento, o que pressupõe o reconhecimento da sua inacessibilidade (...) As questões de intenção artística, ou a experiência subjectiva do corpo do artista, são irrelevantes para a arte da *performance*. A questão que devemos colocar é a da distância entre apresentação e percepção tal como se encontra articulada nos documentos e nas memórias dos espectadores.”⁵⁵

As fotografias e os vídeos que documentam as *performances*, segundo Prichard, não têm a energia que anima estas últimas. Tal como muitos outros *performers*, ele rejeita a reprodução que, nas palavras de Walter Benjamin, emancipa o objecto da sua “dependência parasítica” em relação

⁵³ Entrevista.

⁵⁴ PHELAN – *Unmarked: the politics of performance*, p. 146.

⁵⁵ BORMANN e BRANDSTETTER – *An der Schwelle. Performance als Forschungslabor*, pp. 46 e 50.

ritual⁵⁶. Prichard quer precisamente preservar aquilo que Benjamin apelida de “aura,” ou seja, a relação “uso- valor” primeira e original do objecto, o seu enraizamento na tradição e no ritual, que se perde à medida que o seu valor como objecto de exposição (no museu, no cinema) se impõe. Para Prichard, a *performance*, ainda mais do que o teatro ou o cinema, retém essa “aura”⁵⁷, numa tese contrária à de Auslander, para quem, no nosso ambiente pós- moderno, saturado de imagens, é difícil fazer a distinção entre eventos ao vivo e mediatizados⁵⁸. A diferença entre o real e o imaginado é anulada num mundo que Baudrillard denomina de hiper-real, mundo de *simulacra* em que as imagens não só perderam a sua relação com o real mas o substituíram⁵⁹. Baudrillard baseia muitas das suas ideias na arte da *performance*, dando como exemplo a simulação de um roubo a um banco que vem a causar uma paragem cardíaca real, tornando-se, desse modo, impossível *distinguir* a *performance* do real, quanto mais não seja no que se refere às suas consequências.

Prichard está atento à intersecção possível entre o imaginado e o real, particularmente no que respeita à margem de risco inerente a cada *performance*. Embora circunscreva este elemento à esfera da *performance* (o perigo existe apenas durante a *performance*), lembra que o que nela sucede de alguma forma espelha o mundo simultaneamente fragmentado e inclusivo que existe fora dela. Os perigos calculados que *performer* e espectador aceitam correr reflectem e comentam o risco inerente à vida. *UFO* explora, precisamente, a relação entre o mundo da imaginação associado à brincadeira e ao humor que conseguimos controlar e as situações de risco do mundo real que podem fugir ao nosso controlo. Qual touro largado numa praça, o objecto em queda não identificado, representando a imagem híbrida acima referida, irrompe pelo espaço performativo ameaçando quem lá se encontra: um disco iluminado feito de madeira e aço, com mais de 70 quilos, suportado por um sistema invisível de cabos de aço inoxidável accionado por um sistema de roldanas, cai ao abrir-se a plataforma que o sustenta, sendo a queda controlada por uma estrutura tecnológica sólida mas que aparenta fragilidade. A vinte pés

⁵⁶ V. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*.

⁵⁷ Entrevista.

⁵⁸ “Ironically, intimacy and immediacy are precisely the qualities attributed to television that enabled it to displace live performance. In the case of such large-scale events ..., (such as sporting events, Broadway shows, and rock concerts) live performance survives as television.”; “The ubiquity of reproductions of performances of all kinds in our culture has led to the depreciation of live presence, which can only be compensated for by making the perceptual experience of live as much as possible like that of the mediatized, even in cases where the live event provides its own brand of proximity.” (op. cit., p. 36).

⁵⁹ V. *Simulacra and Simulation (The Body, In Theory: Histories of Cultural Materialism)*.

de altura, a plataforma apoia-se num pinheiro com um reforço invisível de barras verticais, aparentemente esteja segura apenas por finos fios de tecido, num dos quais está pendurado um dos *performers* que utiliza, qual palhaço de circo, o humor de sons e gestos para reduzir a ansiedade dos espectadores. Directamente por baixo desta estrutura, ao nível do solo, encontram-se três jovens imóveis, representando estátuas, posicionadas em volta de um trampolim de tecido executado também de forma a parecer insuficiente para reter a queda, quer do ioiô, quer de Prichard que tem que saltar da plataforma de forma a accionar a queda do disco que pára, subitamente, já perto das cabeças das “estátuas”. Prichard descreve em pormenor as técnicas utilizadas para controlar o perigo, tais como exercícios de preparação física e de concentração mental, bem como todo o mecanismo de roldanas e equipamento de protecção mas, em última análise, o controlo não é total.

Ao longo da história humana as sensações de insegurança e vulnerabilidade têm levado à procura de protecção num poder superior e, segundo Prichard, *UFO* explora rituais que dão forma a essa procura. Girando em torno da contradição entre homem e Deus, fragilidade e poder, ioiô (objecto pequeno, leve, facilmente manipulado) e objecto sagrado (monumental e potencialmente destruidor), a *performance* reforça o contraste pela oposição entre as cores garridas e o desenho humorístico do equipamento e do traje, por um lado, e a acção e relação entre formas e *performers* sugestivas de uma situação-limite, por outro. “A minha intenção”, escreve Prichard, “é fazer um comentário ao perigo subjacente a toda e qualquer situação e ao carácter relativo de todo o julgamento que nos conduz a uma tomada de decisão”⁶⁰. Nesta exploração temática do perigo Prichard reconhece a influência muito particular na sua obra de Vito Acconci, que confronta os espectadores com situações potencialmente perigosas mas profundamente metafóricas. Em *See Through* (1969), por exemplo, Acconci luta contra a sua própria imagem reflectida num espelho até o vidro partir e as mãos se ensanguentarem. O corpo torna-se, assim, o *locus* do imediatismo e da autenticidade, assumindo as contradições, o risco e as potencialidades da vida - sem qualquer rede. Decorado ou não, é o *locus* da hibridização fundamental da *performance* e símbolo da redefinição da própria categoria estética de “obra de arte”.

60 Entrevista.

FO (Unidentified Falling Object)

por

Jon Prichard

It is a dark night outside of this brightly lit space of mysterious elements. Twenty feet in the air, a rickety yellow platform and a curved steel pole jut out twelve feet from a tall pine tree reinforced with vertical 2x4s. Several thin fabric straps appear to be all that is holding this precarious contraption. The illuminated disk, the unidentified object, an obviously hand-made plywood and steel construction sits atop the platform and below the pole. It is a hybridization of yo-yo, chandelier, carnival wheel, roulette wheel, mandala, clock, and sign.

Beneath the tree and its apparatus, three girls face each other like statues around some sort of fabric trampoline. Against the base of the tree, leans a shaman with a tall staff. He too remains perfectly still. Suddenly emerging from the darkness, Mr. Opportunity darts onto the scene. Along with his x-ray goggles, he is adorned with an intricate red and yellow wooden apparatus that hangs over his shoulders covering his chest and back. He bobs and turns causing his horizontal wooden appendages to knock together as he meanders along an invisible path. His arms hang lifelessly at his side, superfluous among the other eight that work feverishly to call attention to this golden opportunity.

Mr. Opportunity's knocks have apparently woken the girls and the shaman from their statue state and entered them into a state of trance-like motion. The girls amble as conjoined triplets, evenly spaced around a hexagon of fabric that is at once dress, trampoline, parachute, and windsock. An orange cylinder in the middle of the taut white fabric looks like an abstracted egg yolk bubbling with heat. They are transfixed as they rhythmically raise and lower their arms to watch the fabric dome in the center of the hexagon inversely shift to their motions with a billow of air. The shaman figure puts the hunder Twister into motion, activating the space above. Stainless steel strips hang from his twelve foot tall staff topped with a bird house finial. The steel strips vibrate with a high pitched metallic thunder reminiscent of an elementary school sound effect. The shaman is familiar with the ceremonial sequence of rhythmic taps, twists, and plunges. While performing this task with smooth mastery, he clearly communicates the gravity of the situation.

The girls, the shaman, and Mr. Opportunity are now all active, their movements orchestrated into a dance accompanied by the song of their

materials. When the dance is completed, the trance is broken. Suddenly becoming aware of their surroundings, they dart away from beneath the platform and look to the illuminated disk in anticipation. A rising scale of loud artificial tones coincides with a falling scale followed by a sharp metallic crack. A trap door on the platform has burst open causing the illuminated disk to tumble wildly downward spinning the decorative components into a blur of fractured light rays. The disk is jerked to a sudden stop before it hits the ground. It is now suspended by a thin cable that runs up to a pulley attached to the horizontal pole just above the platform.

The girls and the shaman return to their previous positions. This time, a song of harsh artificial tones and vocal sounds accompanies their movement. Another man then appears at the top of the platform—dressed in white pants, white shirt, and wearing a bright yellow harness. He proceeds across the platform to the edge where he hooks his harness to the other end of the cable that holds the disk. He jumps off the end of the platform—falling in slow motion. The disk rises as he makes his descent. The man reaches the earth, bends his knees to a sharp angle, and pushes himself off the ground, back into the air. The disk consequently makes its way back down. The process continues like a celestial dance as the man's gestures get increasingly exaggerated until the lights go out. The performance is over.

Biografia artística de Jon Prichard

Performances

- 2011 *Micro-Cosmo* at 701 Center for Contemporary Art, Columbia, SC
- 2010 *Circus Births Us* at Dugg Dugg, Charlotte, NC
- The Worms* at Gallery Up, Rock Hill, SC
- 2009 *Death Ritual*, Winthrop University, SC
- UFO*, Charlotte, NC, 2009
- Legacy* at Gallery Up, Rock Hill, SC
- Crosswalk* at Charlotte Dance Festival, Charlotte, NC
- 2008 *Two Heads One Body* at Queens University, Charlotte, NC
- Exorcising the Light*, Winthrop University, SC
- Fixing it all Around a Fake Fire* - Charlotte Dance Festival, Charlotte, NC
- 2007 *Spirit and the Crane* at Charlotte Dance Festival, Charlotte, NC
- 2006 *Curtain Works* at North Carolina Dance Theater Studio Series, Charlotte, NC
- 2005 *The Water Project* at Charlotte Dance Festival, Charlotte, NC
- 2003 *The Point* at Piccolo Spoleto Festival, Charleston, SC

Exposições individuais e colectivas (desenho, pintura, escultura)

- 2010 Gallery 80808, Columbia, SC
- THIS, Los Angeles, CA
- 2009 Dugg Dugg, Charlotte, NC
- The Loading Dock Gallery, Rock Hill, SC
- Rutledge Galleries, Winthrop University
- 2008 Dish, Charlotte, NC
- 2007 Giant Robot Gallery, New York, NY
- Spark Contemporary Art Space, Syracuse, NY
- 2006 TAG, Nashville, TN
- 2005 Green Rice Gallery, Charlotte, NC
- 2004 Clover Jaycees art show, Clover, SC
- 2003 Space Revisions: New Works for a New Space, Sumter Gallery of Art, SC
- Beam Gallery, Gastonia, NC

Bibliografia

- AUSLANDER, Philip (1999) - *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Routledge (1999). BAKHTIN, Mikhail Mikhaïlovich - *Problems of Dostoevsky's Poetics (Theory and History of Literature)*. University of Minnesota Press (1984).
- BAKHTIN, Mikhail Mikhaïlovich - *Rabelais and his world*. Indiana University Press (1984).
- BEAUDRILLARD, Jean - *Simulacra and Simulation (The Body, In Theory: Histories of Cultural Materialism)*. University of Michigan Press (1995).
- BENJAMIN, Walter - *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Penguin, UK (2008).
- BIESENBAACH, Klaus (ed.) - *Marina Abramović: The Artist is Present*. New York: The Museum of Modern Art (2010).
- BORMANN, Hans-Friedrich; BRANDSTETTER, Gabriele - *An der Schwelle. Performance als Forschungslabor. Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung* (ed. Hanne Seitz). Essen: Francke (1999).
- Carlson, Marvin - *Perspectives on Performance: Germany and America. The transformative power of performance: a new aesthetics* ed. Erika Fischer-Lichte. Routledge, USA e Canadá (2008).
- CARLSON, Marvin - Theatre and Dialogism. *Critical Theory and Performance*. Ed. J. Reinelt e J. Roach. Ann Harbor (1992).
- DANTO, Arthur C. - Danger and Disturbation: The Art of Marina Abramović. *Marina Abramović: The Artist is Present*. Ed. Klaus Biesenbach. New York: The Museum of Modern Art (2010).
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix - *A thousand Plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Trad. e ed. de Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press (1989).
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix - *What is Philosophy*. Verso Books (1994).
- DOLAN, Jill - *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. University of Michigan Press. (2005).
- FISCHER-LICHTE, Erika (ed.) *The transformative power of performance: a new aesthetics*. Routledge, USA e Canadá (2008).
- GOLDBERG, RoseLee - 100 years: A History of Performance Art. *Inside-Out*. MoMA. 5 de Abril de 2010. [Online] Acessível em: http://www.moma.org/explore/inside_out/author/rgoldberg.

GOLDBERG, RoseLee - *Performance art: from futurism to the present*. Thames and Hudson (2001).

KRISTEVA, Julia - Word, dialogue and novel. *Desire in Language. A semiotic approach to literature and art*. Columbia University Press (1980).

MoMA: Marina Abramović: The body as Medium. *The Artist is Present*, 14-31 de Maio de 2010. Acessível em: http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaAbramović/marina_planes.html.

MoMA: *Marina Abramović: What is Performance Art?* MoMA [video]. Acessível em: <http://www.moma.org/explore/multimedia/videos/96/572>. PHELAN, Peggy - *Unmarked: the politics of performance*. Routledge (1993).

SCHECHNER, Richard e SCHUMAN, Mady (ed.) - *Ritual, Play, and Performance*. Seabury Press (1976).

SHKLOVSKY, Viktor. Art as Technique (1917). *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Ed. Lee T. Lemon and Marion J. Reiss. Lincoln: U. of Nebraska Press (1965).

STILES, Kristine. *The Artist's Joke*. London: Whitechapel; Cambridge: MIT (2007).

Conversas com o silêncio

Jorge Palinhos
Dramaturgo

Em primeiro gostaria de agradecer ao CETUP e à prof.^a dr.^a Cristina Marinho o convite para estar aqui, na qualidade de dramaturgo, para falar da minha teoria e prática da dramaturgia. Apesar de me dedicar também a estudar a dramaturgia, neste caso falarei de uma forma descomprometida e pessoal sobre as perplexidades e experiências que têm conduzido o meu trabalho de escrita. Tão descomprometida e informal que começarei por fazer algo que não se deve fazer de todo num domínio científico, e que explicarei mais adiante: vou começar por dizer uma mentira. Mas, para dar a essa mentira toda a transparência e honestidade que se exige também à mentira que se expõe em palco, irei indicar desde já a mentira: o título da minha apresentação “Conversas com o silêncio”, foi retirado de um texto epistolar do escritor Tomás de Figueiredo, onde este autor assina cartas dirigidas a um amigo já falecido.

Foi daí retirado pela qualidade de perplexidades e ideias sobre dramaturgia que este título me parece evocar. Desde logo a dicotomia entre a conversa – ou palavra – e o silêncio, dois dos pilares da escrita para teatro, como revelou Arnaud Rykner em *O Reverso do Teatro*, cada um deles com características, complexidades e problemas próprios.

Em primeiro lugar, a palavra, uma questão de elevada delicadeza no teatro. Em primeiro lugar em virtude da sua própria natureza. Pois a palavra – como já o disseram Nietzsche, Foucault e, inclusivamente, a Bíblia, no célebre início do Evangelho de São João onde se diz que o verbo apontava para Deus – remete sempre para uma ausência, para algo que não está presente, e que talvez não se saiba se alguma vez esteve. Tal é relativamente evidente no quotidiano, em que as nossas palavras se dirigem para as nossas preocupações, para as aspirações, para a reflexão sobre algo que nos escapa, ou para a obtenção de algo que desejamos, mas quase nunca para aquilo que está presente, que é óbvio, que dispensa dúvidas ou acrescentos.

Esta natureza da palavra não levanta grandes problemas na literatura escrita, e talvez seja até o seu fundamento e justificação da sua importância, tornando a literatura a dimensão da memória e da

ausência por via da natureza heterorreferencial da palavra. No entanto, num ambiente semioticamente rico como é a cena do teatro – cheia de linguagens, presenças, imagens e objectos –, cada palavra é uma barreira, uma parede da cena, na medida em que cada palavra que se escreve é também um elemento que se acrescenta à cena e que se tira da cena.

Parte deste papel é relativamente evidente. Qualquer peça de teatro começa com uma definição verbal do tema, com a declaração escrita de intenções, com uma pesquisa quase sempre textual, com a criação de um texto dramático ou, numa altura em que tanto se desconfia do texto, de um roteiro, que imponha limites criativos à folha em branco que o palco representa.

A outra parte deste papel talvez não seja tão evidente. Recorro-me de um exemplo para o explicar. O crítico de arte John Berger, na obra *Modos de Ver*, fala daquilo que as palavras acrescentam e retiram às imagens, citando o caso do quadro “Seara com Corvos”, de Van Gogh, mostrando como é diferente olhar para o quadro sem mais, ou olhá-lo com a legenda de: “Este foi o último quadro que Van Gogh pintou antes de se suicidar”. Fazer a experiência torna claro que a legenda vai acrescentar e tirar coisas ao quadro que talvez não estejam lá. Talvez nunca estivessem, nem mesmo na mente do seu criador. Talvez possamos falar até que a presença ou ausência da legenda pinta quadros diferentes.

Este efeito é conhecido pelo menos desde Magritte, que quando colocou a célebre legenda “Ceci n’est pas un pipe” num desenho de um cachimbo, de alguma forma mostrou o cachimbo e também o apagou, pois as palavras revelaram a sua ausência física e mera representação, eliminando desse modo a possibilidade de percepção real do cachimbo. A questão é ainda mais problemática pois a psicolinguística revelou que o efeito das palavras na realidade não pode ser anulado pelas próprias palavras. Ou seja, se Magritte tivesse antes escrito “Ceci est un pipe”, as palavras continuariam a dar-nos a consciência da representação do cachimbo e também da sua ausência real. Possivelmente a única diferença é que nesse caso a frase seria uma mentira.

Porém, se a presença verbal exerce o seu efeito independentemente da perspectiva do falante, desconfio que a palavra não é imune à realidade que a contraste. Dito em termos mais concretos, se Magritte, em vez de ter apresentado a frase acompanhada por um desenho de um cachimbo, a tivesse antes complementado por um cachimbo real – como um *ready-made* de Marcel Duchamp, digamos – qual seria o papel da célebre frase? Continuar a fazer sentido? Ou pelo contrário, tornar-

se-ia simplesmente ora incongruente, ora inútil, consoante se usasse a versão negativa original ou a versão afirmativa sugerida por mim?

Esta reflexão surgiu-me de uma experiência com um texto meu, alvo de leitura encenada. O responsável pela encenação entendeu concretizar em termos cénicos algo que as falas de uma cena apenas sugeriam. No caso, era uma situação entre um homem e uma mulher dedicados a desempenhar uma tarefa que nada tinha a ver com sexo, mas em que o seu discurso, mais na forma do que no conteúdo, sugeria uma componente sexual. O encenador optou por sublinhar essa componente, fazendo os actores exprimir essa sexualidade latente no texto, o que, no meu entender, esvaziou a força do texto e da cena, pois tornou presente a ausência para a qual o texto remetia. Ao materializar o sexo, o encenador retirou a força da sua ausência.

Este efeito triplo do texto – de criar algo que está fora de cena, poder apagar o que está na cena ou ser ele próprio apagado pela cena – é, creio, o grande paradoxo da natureza do dramaturgo no teatro. Longe de ser um técnico, ou talvez até de ser o autor principal da peça – questão sobejamente polémica nos dias de hoje –, o dramaturgo parece ser o seu questionador. Questionador da peça, da cena e do encenador. Talvez daí nasça a relação dúbia entre um criador e outro. Afinal, como é que o encenador pode transformar em imagens algo cuja força é remeter para imagens ausentes? E em que medida é que o dramaturgo pode esvaziar e transformar as imagens propostas pelo encenador?

Este é um dos mais intrigantes e, também, produtivos paradoxos do teatro. Ao poder jogar com as várias dimensões da escrita, da presença, da imagem, da representação e do corpo é possível atingir uma complexidade comunicacional que poucas outras formas de arte conseguem; só que: como combinar todas estas linguagens sem que elas se abafem entre si?

Falo do corpo na cena, o que me remete para outra das perplexidades da dramaturgia. Enquanto dramaturgo, como é possível estar a escrever no papel algo que devia estar a ser escrito num corpo?

Afinal, o guião escrito da peça é também um código de software – para usar uma metáfora tecnológica – para gerar uma acção ao nível do hardware. Com mais precisão, talvez, é literatura pensada que tem

¹ Talvez se possa objectar que um objecto exposto num museu perde o seu papel funcional e se torna uma representação, pelo que o princípio do cachimbo de Magritte continua a ser válido. Esta posição relativista tem alguma justificação, mas não invalida que um objecto real acompanhado pela sua verbalização continue a parecer uma redundância, mesmo num contexto artístico.

o objectivo de serem emoções sentidas. Como é possível esta transição? Qual a interferência do dramaturgo neste processo? Será apenas a de escrever as palavras? Talvez de as “explicar” aos actores, se é que é possível “explicar” literatura?

Há algum tempo tive uma curiosa experiência de um texto meu, de que certa passagem tinha um ritmo próprio, que me esforcei por fixar através da pontuação, sem mais indicações.

Tive depois a oportunidade de ouvir esse texto lido por diferentes actores, mas nenhum deles reproduziu exactamente o ritmo que eu ouvia na minha cabeça. Tentei usar diferentes indicações textuais, como vírgulas, pontos, pontos e vírgulas, travessões, sem pontuação, indicação explícita de pausa, mas, mesmo assim, nenhum actor reproduziu o ritmo que eu continuava a ouvir apenas na minha cabeça.

Esta e outras experiências levaram-me a concluir que, por mais que se tente, escrever para um papel não é a mesma coisa que escrever para o corpo de um actor. Mesmo não sendo actor, não tendo essa formação nem experiência, convenço-me cada vez mais de que um actor não interpreta um texto, mas habita-o. Uso “habitar” no mesmo sentido com que Merleau-Ponty, em *O Olho e o Espírito*, usa o termo quando acusa a ciência de se recusar a habitar aquilo que estuda.

Esta noção de habitação de um texto, no meu entendimento, consiste em estar dentro do texto e percorrê-lo, ao contrário do trabalho de análise e interpretação textual, que é sempre um acto de olhar o texto do alto e descrevê-lo como algo que nos é alheio.

Tomando uma metáfora religiosa, a habitação do texto é uma peregrinação, um percurso emocional e existencial, que exige o conhecimento de todos os obstáculos e falhas do texto até ao seu limite final. Ou talvez até de um cortejo fúnebre onde se segue a passo atrás de uma ausência que de algum modo perseguimos². É tal como a peregrinação ou cortejo, parte de uma paixão, de um desejo de cumplicidade ou proximidade de algo: também o actor precisa de amar a personagem antes de a poder percorrer.

E é nessa paixão, nesse percurso emocional, que assenta a força do teatro, da cena e da personagem dramática. A personagem em palco é antes de tudo uma relação afectiva entre o actor que a encarna – um termo que me parece mais rigoroso do que a palavra “representa” – e

² O que me remete para a maravilhosa definição de Eduardo de Filippo, que Jorge Silva Melo cita em *Século Passado*, do actor como confessor da personagem.

o potencial literário da personagem que o dramaturgo propõe. E nesse percurso, nessa relação afectiva, o texto é transformado e torna-se presente e vivo, e ao mesmo tempo deixa de ser o texto propriamente dito.

Por esse estranho mecanismo alquímico, Tchékhov escrevia comédias que, pela mão de Stanislavski, pareciam tragédias. E pela mesma razão, já vi textos meus serem declinados em farsas ou dramas filosóficos. Sem lhes ser mudada uma palavra. E isso é a experiência mais misteriosa que um autor pode ter no teatro.

Falei até agora da palavra no teatro, gostaria de falar então do seu reverso, o silêncio.

Se houvesse uma palavra para definir a dramaturgia contemporânea, talvez essa fosse a palavra “pausa”. É incontornável o uso das pausas por Beckett ou Jon Fosse, para dar apenas dois exemplos, e uma revista catalã de dramaturgia contemporânea escolheu justamente como nome o termo (*Pausa*). Apesar da sua popularidade actual, apesar da sua capacidade de marcar o ritmo e a musicalidade do texto, a pausa e o silêncio – tidos por coisas diferentes, apesar de serem de difícil classificação – são ainda complexos de usar em cena e mal compreendidos. Escrever e interpretar uma pausa é sempre um momento de descontrolo, de vulnerabilidade. É admitir que algo que não se pode ou não se consegue dizer. Nesse momento o corpo do actor perde a sua força logocêntrica, que marca a sua capacidade de sujeito, e torna-se um objecto nu, de carácter indefinido e vulnerável. Pois essa é a força e a fragilidade do silêncio, a forma como comunica algo que é incomunicável. Quem escreve pode inserir uma pausa onde quiser no texto, pode determinar o que acontece antes e depois dela, pode escolher até a sua duração. Mas não pode escolher o que acontece nela. O que é transmitido por ela.

Esta incerteza gera um terror que leva muitas vezes à anulação do silêncio no teatro. Da parte dos intérpretes tenta-se encurtar o silêncio das palavras, ou encobri-lo com outras linguagens: a luz, o gesto, a expressão, o olhar, etc. Afinal, o silêncio não é apenas de palavras. Veja-se a filosofia indiana, que reconhece a existência de pelo menos quatro tipos diferentes de silêncio, sendo que apenas um deles remete para o silêncio que afecta a percepção auditiva.

Mesmo no público é palpável o desconforto do silêncio, nomeadamente no final, naquela incerteza sobre o momento preciso em que a peça acaba – e que é também uma feição do drama contemporâneo, a incerteza do fim. Atente-se na rapidez com que o público, ou mesmo a equipa técnica,

procura e fomenta os aplausos. Acredito que a velocidade com que se procuram os aplausos é inversamente proporcional ao envolvimento emocional da peça. Socorro-me novamente da Índia, cuja música sacra é saudada pelo seu público com um silêncio directamente proporcional ao apreço que se pretende manifestar em relação ao que foi tocado. E essa ideia do silêncio do público como sinal de respeito e envolvimento para com a *performance* parece-me vital. Gostaria, aliás, de conseguir desencadear esse silêncio do público numa das minhas peças, mas infelizmente tal até agora não foi possível.

Eu creio que este temor do silêncio traduz o muitas vezes associamos este à ideia de indiferença, de vazio, ou de esquecimento. Repare-se, por exemplo, como a psicolinguística determinou que grande parte da comunicação oral assenta em mecanismos para confirmação da atenção do outro, de o fazer reagir àquilo que dizemos para ter a certeza de que não falamos no vazio e na indiferença.

E, no entanto, o vazio e o esquecimento parecem-me elementos fundamentais do teatro. Porquê? Deixem-me exemplificá-lo, desvendando finalmente a mentira que afirmei enunciar no início desta comunicação. A de que o seu nome derivava do título de um livro de Tomás de Figueiredo. Existe efectivamente uma obra de Tomás de Figueiredo com este título; o pormenor erróneo que introduzi, e não é de somenos, é o facto de que só tomei conhecimento deste depois de já ter dado este mesmo nome à minha comunicação. E, no entanto, o livro não foi inócuo, também, pois ajudou-me a consolidar algumas das ideias que aqui enuncio.

A ideia da morte, por exemplo, fortíssima no livro e também na ideia contemporânea de teatro. Walter Benjamin, por exemplo, falou do fosso que havia entre o palco e a plateia como sendo o abismo que separava os mortos dos vivos. A comparação parece-me acertada, pois o teatro, na sua origem, foi a convocação dos mortos, na dupla máscara da tragédia e da sátira.

E talvez o próprio acto da escrita seja um acto de resgate dos mortos, que leva para o papel aquilo que Victor Hugo chamava a Boca das Trevas, o lugar negro das memórias esquecidas que existe dentro de nós. E, à medida que o fosso entre palco e plateia ia desaparecendo, diz Benjamin, os mortos iam desaparecendo também do palco – e Benjamin pensava neste caso no teatro histórico que começava a agonizar no seu tempo.

A minha posição sobre esta afirmação é ambivalente. Por um lado nota-se no drama contemporâneo uma maior vontade de representar a

vida, saindo do próprio palco para espaços do quotidiano, ou fundindo teatro e “realidade”. Há uma busca da dramaturgia documental, e de uma dramaturgia que interpele a actualidade. As encenações de textos clássicos procuram cada vez mais trazê-los para o presente, e perceber como é que aqueles se podem relacionar com o presente. E há a presença crescente da dança e do teatro físico, com tudo o que estes têm de dinâmico e vivo.

Por outro lado, a morte parece ser também um assunto omnipresente e obsessivo na dramaturgia de hoje. Como se nota em quase toda a dramaturgia de Beckett. Ou no facto de que o dramaturgo norueguês, Jon Fosse, quando fez uma versão do ciclo tebano, englobando *Édipo Rei*, *Antígona* e *Édipo em Colono*, lhe tenha chamado *Morte em Tebas*. Ou no facto de que o limiar da morte, da extinção, seja de que forma for, é o grande terror dos protagonistas do drama de hoje. Já não é a paixão, o heroísmo, a religião, o sentido de dever ou a honra que move as personagens do drama contemporâneo, mas o simples medo da morte, o terror do vazio da vida perante o limiar insondável da extinção física.

E isto conduz-me a outro paradoxo da dramaturgia contemporânea, o peso dos mortos que esta carrega consigo. O peso de autores, textos, personagens e referências seus antepassados. Como escrever perante eles? Como escrever contra eles? Deve-se reconhecê-los ou ignorá-los?

Ou, com maior complexidade ainda, tudo isso ao mesmo tempo? Pois a escrita parece-me um acto duplo de memória e de esquecimento. Escrever é resgatar algo do esquecimento, da efemeridade do simples pensamento. Ao mesmo tempo, a escrita transforma esse passado através do acto de forçar as ideias à ordem linear e complexa da sintaxe e da semântica verbal.

Mesmo no contexto intertextual, devo saber, como autor, que ao escrever estou a confrontar-me com o que foi escrito antes. Para tanto, tenho de conhecer aquilo que foi escrito, mas tenho também de o rejeitar, quer através da recontextualização, negação, actualização, ou outros processos, que me permitam produzir algo que seja novo, que pareça novo. E que, ao mesmo tempo, seja um produto de memória. Até porque, sei-o bem, as minhas palavras vão ser lidas e ouvidas em confronto com toda essa escrita anterior.

Veja-se Jorge Luis Borges que nos mostra como a simples repetição pode também ser um acto de criação e reescrita, como ocorre no seu conto «Pierre Menard, Autor de Dom Quixote».

E a repetição, não nos devemos esquecer, é a técnica base do teatro,

no qual o ensaio repetido é o alicerce que permite criar uma mentira que permita traduzir a verdade.

Um pouco, também, como tentei usar uma mentira para demonstrar uma verdade. Afinal, o teatro assenta num conjunto de pressupostos de mentiras: na mentira de algo que acontece espontaneamente no momento presente, mas que não é presente nem espontâneo, mas repetido e que vem de trás; na mentira de não ser realidade, mas imitação, segundo Aristóteles; na mentira de ter um actor que faz de alguém que não ele próprio, etc., etc.. Esta mentira gerou, na linguagem popular, expressões como “fazer teatro”, quando se pretende acusar alguém de não estar a ser autêntico no seu comportamento.

A percepção de que esta mentira subjacente à prática teatral é já do domínio público tem vindo a gerar uma reacção por parte de alguns sectores, ligados à *performance* e ao conceito da pós- dramaticidade, que defendem a importância da autenticidade no teatro.

Esta dita «autenticidade» é uma questão complexa, que o *performer* e actor norte-americano Zachary Oberzan colocou, em palavras simples, do seguinte modo: «Há muitos actores que são “sinceros”, quer dizer, que acreditam no que estão a fazer e a dizer, porque receberam reforço positivo ao fazê-lo, mas não me comovem. E há muitos actores, que seriam considerados “maus” actores, que esses sim me comovem, porque estão a ser sinceros como seres humanos, mas não como personagens.»³

Em larga medida esta noção de «autenticidade» parte da ideia de sublime, tal como foi teorizada por Longino e recuperada por Jean-François Lyotard, que defende que este só é possível com a espontaneidade do momento, da genuinidade pessoal.

Claro que esta ideia de espontaneidade e sinceridade coloca um enorme dilema ao dramaturgo, obreiro de colocar palavras suas na boca de outros.

O dramaturgo José Maria Vieira Mendes tentou contornar esta dificuldade escrevendo uma peça baseada «naquilo que os intérpretes queriam dizer» (palavras suas, numa palestra dada nos Encontros de Nova Dramaturgia, Teatro São Luiz.). No entanto, mais tarde, reconheceu publicamente a ineficácia dessa prática, admitindo que «aquilo que os intérpretes queriam dizer hoje, já não era aquilo que queriam dizer amanhã» (oralmente, numa *masterclass* com Hans- Thies Lehmann).

³ No programa do espectáculo *Your Brother, Remember*, apresentado entre 7 e 9 de Setembro de 2011, na Culturgest. Disponível em http://www.culturgest.pt/arquivo/2011/docs/YourBrother_FSLite.pdf

Eu tenho grandes dúvidas em relação a esta prática e esta procura. De alguma forma, creio que é a mentira do teatro que lhe permite mostrar um certo grau de verdade, tal como a maioria dos meios que usamos para pesquisar a verdade se baseiam em artifícios e deformações. Isso mesmo aponta Merleau-Ponty, que descreveu o espelho como o único meio que temos para conhecer o nosso corpo por inteiro, mas que assenta na mentira da inversão da imagem. Temos ainda o caso dos mapas, que nos permitem orientarmo-nos no espaço, e que assentam num princípio de mentira quantificada chamado «escala».

Creio que o problema assenta, não na mentira, mas antes no reconhecimento da mentira. Refiro-me, claro, à convenção. Incontornável em qualquer arte, a convenção é aquilo que permite que uma obra seja percebida pelo seu público. No entanto, o reconhecimento da convenção por parte do público é também o reconhecimento da existência do artifício, o que reduz a percepção de verdade que uma obra deve transmitir.

Logo, a grande questão não é prescindir da convenção no teatro, mas encontrar novas convenções, novas formas de comunicar com o público, que prolonguem a relevância do teatro hoje.

Ancorado nas qualidades que o distinguem das outras artes – a presença, a efemeridade, a palpabilidade – estamos num momento em que se procuram novas formas de fazer teatro, e de escrever teatro. Portanto, um momento de perplexidades e multiplicação das formas de fazer. Perplexidades sobre o trabalho e o papel do dramaturgo e do texto no processo teatral, algumas das quais tentei dar aqui conta. São perplexidades para as quais as respostas terão de ser sempre provisórias e pessoais e fundamentais para a prática e criação artística de cada dramaturgo.

Este foi apenas um olhar de relance sobre algumas das questões que se me têm vindo a levantar. Esbocei, é certo, algumas tentativas de resposta. Não creio que essas respostas sejam científicas, ou mesmo universais, nem acredito que tenham de o ser. Afinal, tal como as palavras ditas são efémeras, o espectáculo apresentado é efémero, a nossa própria vida é efémera, creio que as respostas às questões artísticas raramente são mais do que escoras provisórias no processo de construção da obra de arte.

Referência Bibliográficas

- ARISTÓTELES (2004) Poética. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- BALL, David (s/d) Para trás e para a frente. São Paulo: Perspectiva
- BARTHES, Roland (1987) A Aventura Semiológica. Lisboa: Edições 70
- BARTHES, Roland (2001) O Prazer do Texto. Lisboa: Edições 70
- BENJAMIN, Walter (1968) Illuminations. Nova Iorque: Schocken
- BENJAMIN, Walter (1992) Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Lisboa: Relógio d'Água
- BERGER, John (2006) Modos de Ver. Lisboa: Edições 70
- BORIE, Monique Rougemont, Martine de Scherer, Jacques (org.) (2004) Estética Teatral – Textos de Platão a Brecht. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- BOURDIEU, Pierre (1991) Language & Symbolic Power. Oxford: Polity Press
- CAILLOIS, Roger (1972) O Mito e o Homem. Lisboa: Edições 70
- CAILLOIS, Roger (1990) Os Jogos e os Homens. Lisboa: Cotovia
- CARRIERE, Jean-Claude (2001) Raconter une histoire. Paris: LA Fémis
- CASTAGNO, Paul C. (2001) New Playwriting Strategies – A Language-Based Approach to Playwriting. Londres: Routledge
- DANAN, Joseph (2010) O que é a dramaturgia. Lisboa: Licorne
- DELEUZE, Gilles (1998) Foucault. Lisboa: Vega
- DELEUZE, Gilles (2007) Nietzsche. Lisboa: Edições 70
- DROMGOOLE, Nicholas (2001) The Playwright as Rebel. Londres: Oberon Books
- DUVIGNAUD, Jean (1971) Spectacle et société. Paris: Mediations
- DUVIGNAUD, Jean (1972) Sociologie de l'art. Paris: PUF
- DUVIGNAUD, Jean (1999) Sociologie du théâtre. Paris: PUF
- ECO, Umberto (2002) Tratado Geral de Semiótica. São Paulo: Perspectiva
- EGRI, Lajos (2007) The Art of Dramatic Writing – Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives. N/a: BNPublishing
- ELAM, Keir (1994) The Semiotics of Theatre and Drama. Londres: Routledge
- FOUCAULT, Michel (1997) A Ordem do Discurso. Lisboa: Relógio d'Água
- FOUCAULT, Michel (2000) O pensamento do exterior. Lisboa: Fim de Século
- GUÉNOUN, Denis (2005) O teatro é necessário? São Paulo:

Perspectiva

GUINSBURG, J. COELHO NETTO, J. TEIXEIRA e CARDOSO, Reni Chaves (2006) *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva.

HATCHER, Jeffrey (1996) *The Art and Craft of Playwriting*. Cincinnati: Story Press HUIZINGA, Johan (2003) *Homo Ludens*. Lisboa: Edições 70

LAGARCE, Jean-Luc (2000) *Théâtre et Pouvoir en Occident*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs

MERLEAU-PONTY, Maurice (2000) *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Vega

MONTEIRO, Paulo Filipe (2011) *Drama e Comunicação*. Coimbra: IUC

POOLE, Adrian (2005) *Tragedy – A Very Short Introduction*. Oxford: OUP

REBELLO, Luiz Francisco (2000) *Breve História do Teatro Português*. Lisboa: PEA 5.ª edição

RYKER, Arnauld (2004) *O Reverso do Teatro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

RYNGAERT, Jean-Pierre (1992) *Introdução à Análise do Teatro*. Porto: ASA

RYNGAERT, Jean-Pierre (1998) *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes

SARRAZAC, Jean-Pierre (2002) *O Futuro do Drama*. Porto: Campo das Letras

SARRAZAC, Jean-Pierre (2009) *A Invenção da Teatralidade*. Porto: Deriva

SHAW, Philip (2006) *The sublime*. London: Routledge

SILVA MELO, Jorge (2007) *Século Passado*. Lisboa: Cotovia

SINISTERRA, José Sanchis (2003) *Dramaturgia de Textos Narrativos*. Ciudad Real: Ñaque

SWEET, Jeffrey (1993) *The Dramatist's Toolkit – The Craft of the Working Playwright*. Portsmouth: Heinemann

TALBOT, Armelle (2008) *Études Théâtrales – Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien*. Louvain: UCL. Vol. 48

TANNEN, Deborah e Saville-Troike, Muriel (1985) *Perspectives on Silence*. Londres: Ablex

VAN ITALLIE, Jean-Claude (1997) *The Playwrights Workbook*. Nova Iorque: Applause

WILLIAMS, Tennessee (1978) *Where I Live – Selected Essays*. Nova Iorque: New Directions

WRIGHT, Michael (1997) *Playwriting in process – Thinking and working theatrically*. Portsmouth: Heinemann

Dramaturgos e demiurgos – uma linha quase invisível

Renata Portas
Dramaturgo

Oh! Uma mesa de fogo, que ascendesse
Ao mais luminoso céu da invenção,
Um reino por palco, príncipes a representar
E reis a observar a cena arrebatadora!
Então deveria o guerreiro Henrique, como ele próprio
Assumir o porte de Marte, e a seus pés,
Atritados como galgos, a fome, a espada e o fogo
Rastejando a pedir emprego. Mas perdoai, gentis auditores
Ao espírito raso e pouco exaltado que ousou
Neste indigno cadafalso apresentar
Tão grandioso tema. Pode esta arena conter
Os vastos campos da França? Podemos nós amontoar
Dentro deste cercado todos os capacetes
Que até o ar assustaram em Azincourt?
Oh, perdoai! Dado que uma figura errada pode,
Em pouco espaço, testemunhar por um milhão,
Deixai que nós, cifras desta enorme conta,
Trabalhemos a força da vossa imaginação.
Supondo que, entre esta cintura de muralhas,
Estão agora confinadas duas poderosas monarquias
Cujas frentes alevantadas e contíguas
O perigoso e estreito oceano separa e divide.
Completai as nossas imperfeições com os vossos pensamentos:
Em mil partes dividi um homem
E criai uma potência imaginária;
Pensai, quando falamos de cavalos, que os vedes
Imprimindo os seus altivos cascos na terra acolhedora;
Pois os vossos pensamentos devem agora ornar os nossos réis,
Levá-los ali e acolá, saltando sobre os tempos,
Mudando as acções de muitos anos
Numa hora de ampulheta; para tal serviço
Admiti-me como Coro desta história;
O qual, à laia de prólogo, pede à vossa caridosa paciência

Que ouça com mansidão e julgue com bondade a nossa peça.”
Henrique V

Ele (Shakespeare) não pertenceu a uma era, mas a todos os tempos.
JONSON, Ben. First Folio, 1623

Dramaturgos e demiurgos – uma linha quase invisível

Shakespeare, o cânone ocidental, era um demiurgo da cena. Era um encenador, um escritor de cena. Actor, falho ou não, conhecia o seu público, o seu tempo, escrevia para um teatro. Sabia, como autor - e como demiurgo - que nem a cena nem a palavra conseguem atingir a plenitude do teatro.

Sabia que a palavra necessita, como mostra este prólogo, do público e da sua imaginação. Como na eterna questão do ovo e da galinha, debatemo-nos com a questão do texto como coisa primeira, geradora de todos os outros sentidos, ou o contrário, a fracturação do mesmo, a favor de outros signos .

A encenação é um acto de amor, de descoberta, uma pulsão. Belo, iluminado, o olhar do nosso amor parece existir apenas debaixo de um -o nosso. Precedente a este amor, está o dramaturgo. O encenador, apaixonou-se pelas palavras por aquele objecto e pelas suas potencialidades.

Mas antes de nós, houve alguém - o dramaturgo.

Na origem, está o dramaturgo (e isso parece muitas vezes dar-lhe uma espécie de véu sagrado, detentor de chaves que não possuímos).

Perante este cenário – dos códigos do texto, dos significados, dá-se a divisão entre os dois criadores: dramaturgo e encenador. O que serve melhor a cena? A ideia original, implícita no papel? Ou o universo do encenador, que este acrescenta à palavra impressa? A peça vale por si? É um objecto literário ou espacial?

A “fidelidade” ao texto não é uma traição ao palco? Mas, se o palco existe isoladamente, para quê a necessidade de um texto prévio? Como conciliar a vontade de desenvolver um trabalho com raiz no verbo, mas que não se esgote neste?

A intangibilidade da linguagem

*As palavras são os únicos corpos que existem, para além do homem, pois os animais não existem. Há, a um metro acima do solo, uma esfera em volta do globo, com a terra dentro, com o centro oco, como um caroço branco. É a esfera dos corpos das palavras faladas e pronunciadas. Pensamos que foram expulsas, ultrapassadas, uma vez pronunciadas, mas estão ali para sempre, como uma casca da língua em volta do corpo terrestre, como um corpo celestial e falante. A mais no mundo. E que nunca deveria ter existido. Pois o homem nunca deveria ter falado. Se tudo tivesse sido normal, se a evolução tivesse seguido o seu curso, desde o peixe sem braços até aos mamíferos com quatro membros, se tudo tivesse ocorrido normalmente, sem contratempos, o homem nunca deveria ter falado, a linguagem nunca lhe deveria ter sido dada. **

Creio firmemente que este é o principal obstáculo: entender e perceber a linguagem como matéria autónoma, e fazer teatro desse modo. Num percurso breve, tenho tentado perceber como isto se transpõe para o palco através do autor, ou da ausência deste, recorrendo apenas ao seu sopro, ou à sua voz. Não se trata de originalidade (o autor citado, Valère Novarina fá-lo), e Beckett já perseguia esta questão, em todo o seu trabalho até chegar a *Breath*, peça para voz (sopro) com a duração indicada de 25 segundos, num palco cheio de tralha, estreada em 1969.

Beckett é um excelente exemplo, porque costumamos lembrá-lo como um dramaturgo radical, mas esquecemo de estabelecer a ligação entre o seu trabalho como encenador e o que escrevia. A exigência que tinha para com a cena e o domínio desta decerto influenciaram a sua escrita.

Beckett, Shakespeare, Fassbinder, Brecht, Novarina ou Molière são exemplos de dramaturgia no sentido que a entendo : não reclamam para si o trabalho de encenação, nem assinalam todos os labores que executavam, múltiplos. Eram dramaturgos constantemente entre a cena e a página, a página e a cena, como lembra este colóquio.

Partilha

Feita esta separação risível, contaminada e parcial uma vez que entendo o encenador como duplo autor: da cena e da (re) escrita textual ou não, dramaturgo dos corpos, do espaço, do todo, falemos então do que nos trouxe aqui e do que tem sido o nosso percurso.

Tive, ainda num breve percurso, a experiência de trabalhar com diversos dramaturgos, pedindo-lhes textos de raiz (Pedro Eiras, Luís Mestre, Carlos J. Pessoa, entre outros), encenando textos que já tinham sido escritos (Juan Mayorga) ou adaptando textos, como no caso de Valère Novarina.

A possibilidade de conversar com o autor, discutir, e “escrever” em conjunto com ele (a cena, o texto, um e outro entrecruzados) é uma oportunidade rara.

A título de nota pessoal digo que não acredito em co-criações, e sim em sugestões, discussão acesa e apaixonada.

A surpresa que não foi para mim, que tive a felicidade de encontrar um dramaturgo cúmplice, Pedro Eiras, ao perceber que quanto mais nos conhecíamos e mais trabalhava os seus textos mais os nossos olhares sobre a cena divergiam – e assim saudavelmente, entre dúvida e fé, a cena surgia diante dos nossos olhos, com resquícios de ambos.

Em casos felizes (e felizmente tem sido muitos) é como tocar piano a quatro mãos, da nossa sinfonia favorita.

Dito isto importa assinalar:

A dramaturgia é um todo; o dramaturgo, embora parte importante, não é o cerne da criação teatral; o seu trabalho é continuamente enriquecido, no combate da cena, pelos diferentes olhares que se cruzam com o texto; a partilha é um gesto difícil, uma quase utopia que o teatro ensaia desde o seu começo e, por isso, tentamos repetidamente, para falhar melhor.

As questões que me assaltam o sono e a criação são frequentemente as mesmas e são as mesmas desde o princípio do teatro.

Não tenho a utopia de uma nova invenção, ou de um novo modo; apenas ambiciono uma linguagem singular, única, fiel a mim.

Notas

1) Tradutor desconhecido, prólogo de Henrique V, Shakespeare.

2) Teatro dos Ouvidos, dramaturgia de textos de Valère Novarina, tradução de Angela Leite Lopes, para o espectáculo “ Théâtre des Oreilles- Oú habite le théâtre?”, encenação e dramaturgia de Renata Portas, com Diogo Dória, estreado em 2006, na Fábrica da Pólvora, em Barcarena.

La Princesse de Clèves après Manoel de Oliveira

Pedro Gonçalves Rodrigues

Universidade do Porto

Toute adaptation cinématographique d'un ouvrage littéraire mérite d'être reconnue comme un travail artistique autonome et jamais réduite à la condition de film inéluctablement soumis au jugement de fidélité ou de trahison par rapport au récit écrit qui est à son origine.¹ Naturellement, cela ne nous empêche pas de rappeler que la transposition est toujours tributaire de l'œuvre littéraire adaptée. Déjà, Emmanuelle Meunier (2004 : 90-91) soulignait les avantages du récit filmique par rapport au récit écrit : si l'adaptation constitue une nouvelle lecture du texte littéraire, l'étude comparative des deux permet un éclairage nouveau réciproque. C'est précisément à partir de ce principe que nous nous proposons d'analyser le film *La Lettre*, du réalisateur portugais Manoel de Oliveira. Ainsi, le dessein de cette approche comparative vise à proposer une mise en relief des modifications apportées par le film et leur effet, afin de découvrir quel est le nouveau regard que cette adaptation cinématographique porte sur le roman.

Nous allons commencer par intégrer succinctement *La Lettre*, sortie en 1999,² dans le cadre plus vaste de la production du réalisateur portugais et en accord avec l'affirmation de Jacques Parsi : « Oliveira ne fait jamais du Oliveira ; chaque film est une nouvelle aventure, dans la cohérence bien sûr d'une pensée et d'une démarche esthétique » (2002 :

¹ Dans son ouvrage *De l'Écrit à l'écran. Trois techniques du récit : dialogue, narration, description*, Emmanuelle Meunier décrit ce genre de critique précipitée qui semble hanter le domaine des adaptations filmiques : « Ce point de vue, né d'une réaction émotionnelle, est souvent notre première pensée à la vue d'une adaptation "décevante", dans laquelle histoire, intrigue ou acteurs sont si différents de ceux qu'avait construit notre esprit à la lecture du roman » (2004 : 8).

² Cette même année, le film a remporté le Prix du Jury au Festival de Cannes. En ce qui concerne la genèse du film, Jacques Parsi, dans son ouvrage *Manoel de Oliveira*, raconte qu'en 1996, au mois de septembre, Manoel de Oliveira et lui discutaient quel serait le projet suivant du réalisateur portugais et comment ils ont fini par choisir le roman *La Princesse de Clèves* (2002 : 142-143). Par la suite, Paulo Branco, le producteur, insisterait en vain sur le choix de Sophie Marceau pour le rôle de la protagoniste : « Au grand soulagement de Manoel, celle-ci se fit tellement prier qu'elle se vit remplacée par Chiara Mastroianni. L'actrice fut d'une beauté envoûtante, incapable de comprendre le mystère de cet amour qui lui fait courir les plus grands risques pour ce chanteur populaire, Pedro Abrunhosa qui, en reprenant l'expression de Charles Swann, n'est "même pas son genre" » (*idem* : 146).

144). Sans aucun doute, plusieurs caractéristiques du cinéma de Manoel de Oliveira identifiées par António Preto dans son ouvrage *Manoel de Oliveira. O cinema inventado à letra* sont présentes dans *La Lettre* et nous commencerons par le primat du texte et de sa dramatisation, ce qui entraîne l'effacement du réalisateur (Preto, 2008 : 9-10). En effet, le film n'utilise guère certains mouvements de caméra comme le travelling, le panoramique, les mouvements aléatoires ou des procédés comme le ralenti, le flou, le fondu au noir ou l'accélééré. Ce dépouillement technique, favorisant le montage clair et simple, n'a rien d'étonnant chez Manoel de Oliveira quand on se souvient qu'il compare le travail de caméra du cinéma actuel à un exercice de cirque.³ En ce qui concerne la dramatisation du texte, il y a effectivement un certain degré de théâtralité dans le film, puisque le texte prononcé l'emporte souvent sur le jeu des acteurs. Par exemple, dans la scène de l'aveu de Catherine de Clèves à son mari, dans un jardin public, le texte est presque récité par les deux acteurs et même la réaction toute formelle de Louis – le visage couvert par ses mains – suggère l'atténuation de la fonction descriptive d'attestation, c'est-à-dire les effets de réel, nécessaires aux scènes dramatiquement chargées (Meunier, 2004 : 76-80) comme celle-ci.

Ainsi, la parole devient fondamentale dans le cinéma de Manoel de Oliveira (Preto, 2008: 106-115). En effet, sa filmographie comporte un grand nombre d'adaptations d'œuvres littéraires où on trouve une recherche perpétuelle, jusqu'au moindre détail, de la richesse de la parole. Dans le cas de *La Lettre*, cet approfondissement culmine à l'avant-dernière scène, celle où la religieuse lit la lettre de Catherine de Clèves – moment de description intense où la parole se substitue à l'image (idem : 110). Mais il y a d'autres scènes où la parole règne, comme celle du dialogue de Madame de Chartres avec Catherine peu avant de mourir, où les mots de la mère envahissent l'image filmée du visage de la fille qui pleure silencieusement. Voilà une transposition qui, peut-être, capte l'idée du passage correspondant du roman, celle où Madame de Chartres refuse de revoir sa fille pendant les deux jours qui lui restent à vivre, comme si elle voulait faire perdurer le plus longtemps possible l'effet de tout ce qu'elle lui avait dit.

L'encadrement de l'image, comme s'il s'agissait d'un tableau, a également une importance majeure dans le cinéma de Manoel de Oliveira

³ Affirmation du réalisateur lors d'un entretien inclus dans le volume de João Mário Grilo, *O Cinema da Não-Ilusão. Histórias para o cinema português*, p. 136.

(idem : 18-38) qui, par conséquent, valorise intensément les codes non-spécifiques de la structure filmique. Par exemple, les vêtements, l'intérieur de la maison de campagne de Madame de Chartres, ainsi que celui de l'appartement de Madame de Clèves à Paris, et sans oublier les deux scènes chez les da Silva, permettent d'identifier et de décrire, avec précision, le statut social de la majorité des personnages de *La Lettre* : celui de l'aristocratie contemporaine dont la sobriété du geste est aussi saisie par le jeu des acteurs. Même la petite croix que Catherine porte autour du cou est un détail non négligeable pour la compréhension de son personnage.⁴

Pour ce qui est du regard, essentiel pour Manoel de Oliveira (Preto, 2008 : 64- 91), il coopère à la formation de la théâtralité propre des films du réalisateur portugais. C'est pourquoi la circulation des regards entre les acteurs est si importante puisqu'elle fait d'eux des spectateurs les uns des autres : la caméra filme le visage de Madame de Chartres qui assiste à la naissance de l'inclination amoureuse de sa fille pour Pedro Abrunhosa ; le personnage de Louis de Clèves est quelquefois filmé en train d'observer Catherine ; ni même le portrait d'Angélique Arnauld échappe aux regards attentifs de la religieuse et de Madame de Clèves. Par contre, il y a aussi des dialogues où les personnages ne se regardent pas, ou très peu, comme c'est le cas des deux dialogues entre Madame da Silva et Pedro Abrunhosa vers la fin du film. L'explication de cette alliance entre la prééminence de la parole et la théâtralisation du regard, qui peut inclure des regards des acteurs vers la caméra, est donnée par Manoel de Oliveira lui-même (cit. in Preto, 2008: 64). D'après lui, le cinéma est un récit pour le spectateur qui, à son tour, doit reconnaître sa présence et son rôle dans la dynamique du dialogue proposé par le film entre l'image et les spectateurs. Comme si l'illusion même du cinéma était refusée par le réalisateur afin de mieux favoriser la réflexion chez le spectateur (idem : 65). En effet, cette réflexion est encouragée tout au long du film, non seulement à partir de l'histoire de Madame de Clèves mais aussi des diverses scènes qui, tout en étant, apparemment, étrangères au déroulement de l'action, se révèlent comme des moments essentiels de discussion sur l'état du monde contemporain.

Cela dit, et pour revenir à la transposition elle-même, *La Lettre* entretient apparemment un degré de parenté assez flou avec le roman

⁴ D'autres éléments possédant une fonction, non exclusive, de description symbolique dans le film ont été déjà identifiés par António Preto, notamment les escaliers (2008 : 31) et les miroirs (*idem* : 48).

de Madame de La Fayette. De fait, dans le générique de début du film nous pouvons lire « Scénario et dialogues de Manoel de Oliveira inspirés de *“La Princesse de Clèves”* de Mme de Lafayette », ce qui écarte toute revendication de transposition stricte du récit littéraire et, par conséquent, diminue la tentation de juger le film en termes de fidélité/trahison. Donc il s’agit d’une adaptation libre, immédiatement reconnue comme telle par les spectateurs qui découvrent le titre du film, Pedro Abrunhosa et sa troupe musicale dans les deux premières scènes du film. On ne pourrait donc être plus loin de la cour du roi Henri II de France et la lettre, qui apparaîtra seulement à la fin, ne sera pas celle de Madame de Thémises, personnage d’ailleurs inexistant dans le récit filmique.

À vrai dire, la réalisation d’une adaptation cinématographique conforme aux données chronologiques et spatiales du roman de Madame de La Fayette ferait de La Lettre un film plutôt aux allures d’histoire romantique du XVI^{ème} siècle, ce qui détournerait aisément l’attention du public, souvent séduit par les décors, les palais, les costumes, etc. Cette panoplie de l’époque des Valois, comme celle de tous les films historiques, comporte parfois le danger de la fascination et du dépaysement chez les spectateurs, alors possiblement moins enclins à la réflexion profonde sur ce qu’ils regardent ou ont regardé. Ainsi, une transposition du roman au XX^{ème} siècle réduit les coûts de production du cinéma de Manoel de Oliveira, d’ailleurs fréquemment soutenu par des institutions étrangères et dont le marché potentiel n’a pas l’amplitude de celui du cinéma américain *mainstream*.⁵ D’autre part, comme nous l’avons déjà souligné, une telle transposition, au-delà de mettre en relief ce que le roman peut avoir d’universel et d’intemporel, favorise la méditation du spectateur, invité, dès les premières images, à dialoguer avec une histoire contemporaine et non chronologiquement lointaine. Cette invitation est comme un appel de Manoel de Oliveira qui, selon ces propres mots (cit. in Preto, 2008 : 169),⁶ veut inciter le public à réfléchir après la projection du film.

C’est pourquoi, la complexité du récit romanesque de Madame de La Fayette est réduite à la faveur d’un récit filmique plus simple mais qui

⁵ Dans son ouvrage *Manoel de Oliveira* (2002), Jacques Parsi mentionne maintes fois cette réalité des coulisses de la production cinématographique du réalisateur portugais.

⁶ Cette affirmation du réalisateur est incluse dans le texte « Le ciel est historique », in *Chimères*, no 14, publié pendant l’hiver 1991-1992.

ne perd rien de la densité de l'œuvre littéraire. En effet, les modifications diégétiques ne se bornent pas à substituer la maison de campagne et la ville de Paris (le Centre Culturel Gulbenkian, le jardin public, l'appartement, le couvent) aux espaces fermés du Louvre, de Chambord et de Coulommiers – sans doute une illustration de la perte de beaucoup d'espaces exclusifs de l'aristocratie, mais qui dévoile la survie de celle-ci dans le monde contemporain. Néanmoins, il serait faux de réduire la notion d'aristocratie dans le film aux titres de noblesse : c'est un film qui nous parle de la noblesse de l'esprit, des valeurs et de la vertu, digne mais non myope, dans un monde perpétuellement en mutation qui ne sait que promettre la liberté trompeuse du relâchement moral.⁷ De fait, ce n'est pas au hasard que Madame de Chartres, merveilleusement jouée par Françoise Fabian, parle des membres de *cette* noblesse comme de quelque chose de « très rare ».

Naturellement, la transposition du XVI^{ème} au XX^{ème} siècle aide à justifier d'autres modifications diégétiques qui transforment l'action du roman telles que, entre autres : l'abandon de l'ambiance d'une cour royale à haute surveillance, l'écartement des épisodes complexes comme celui de la lettre de Madame de Thémises, ou la découverte du nom de Monsieur de Nemours par Monsieur de Clèves. Cette découverte devient une ellipse discrète dans le film. Toutes ces suppressions ou agglomération de scènes n'empêchent ni la préservation de la cohérence du film, dans son autonomie comme dans son rapport au roman, ni le sacrifice des textes culturels importants comme celui du jansénisme. Le résultat c'est une action filmique simplifiée, voire épurée – une caractéristique du cinéma du réalisateur - mise en valeur par le travail de caméra, déjà décrit plus haut.

En ce qui concerne l'introduction de nouveaux personnages, on pourrait parler de celle de Monsieur et Madame da Silva comme intermédiaires et spectateurs de l'action, et qui contribue à l'économie du récit. Par contre, la religieuse est véritablement l'addition la plus importante. Interprété par Leonor Silveira, ce personnage n'a aucun correspondant dans le roman mais devient essentiel dans la dynamique du film. Étant l'amie la plus proche de Catherine et un des premiers signes de la dimension spirituel du film, la religieuse joue donc le rôle de

⁷ Ralph Albanese, Jr. propose une lecture pareille du roman dans son article « Aristocratic ethos and ideological codes in *La Princesse de Clèves* » (1992). D'après lui, Madame de Clèves se retire de la cour, dégradée et corrompue, précisément parce qu'elle ne peut pas y vivre selon l'éthique traditionnelle aristocratique (celle de la vertu, de l'honneur, de la maîtrise de soi, etc.).

confidente auprès de Madame de Clèves, permettant ainsi l'expression plus approfondie de la psychologie de celle-ci. Il ne faut pas oublier les termes employés par Madame da Silva pour décrire Catherine à Pedro Abrunhosa : « Elle est très étrange », « Elle a été toujours quelqu'un de différent », « À la vérité, on ne sait ce qui se passe dans ce cœur ». Et, en effet, sans les cinq dialogues de la religieuse avec Catherine, il serait beaucoup plus difficile de suivre le chemin tout spirituel de la protagoniste.

D'autre part, le personnage de la religieuse est un de ceux qui contribue le plus aux effets stylistiques de contraste qui traversent le récit filmique. S'il est vrai que l'élévation morale de Madame de Clèves se distingue des apparences fausses de la Cour des Valois dans le roman, le réalisateur reprend ce contraste et l'amplifie le long du film pour arriver aux deux scènes finales qui en sont le climax, sans doute. Tandis que l'avant-dernière scène correspond à la lecture de la lettre que Catherine à envoyée à la religieuse après sa disparition, la dernière scène est celle de la fin d'un concert de Pedro Abrunhosa devant une foule cachée par l'ombre de la nuit. La scène de la lettre se déroule dans une petite chambre respirant le silence profond du couvent, brisé seulement par la voix calme de la religieuse et par la cloche qui l'appelle à rejoindre les autres sœurs. En plus, la présence du Dieu chrétien se concrétise par l'image de la croix qui semble répondre à l'interrogation finale de Catherine dans sa lettre : d'où vient la force de ces religieuses missionnaires qu'elle a accompagnées en Afrique ? Ensuite commence la dernière scène, plus profane que sacrée : la foule ensorcelée par le chanteur, tel un nouveau dieu,⁸ qui nous rappelle les idoles médiatiques dont la valeur est souvent inversement proportionnelle à leur mérite. On ne pourrait être plus clair : au silence profond du couvent parisien – où la lettre de Catherine fait apparaître devant la religieuse (et les spectateurs) les horreurs de la guerre et de la famine provoquées par l'aveuglement des hommes – succède le matérialisme solipsiste et stérile des grandes foules de l'Occident, nourries au culte de l'image éphémère et à la célébrité sans lendemain.

L'enrichissement stylistique propose donc une confrontation directe

⁸ Pendant le générique de début, nous pouvons écouter l'apparition de Pedro Abrunhosa devant son public et l'entendre dire en portugais « Que a música esteja sempre convosco » – « Que la musique soit toujours avec vous » (notre traduction). L'emploi d'une construction syntaxique contenant une dimension religieuse assez évidente, si l'on se souvient du « Que Dieu soit avec vous », pourra être compris comme une allusion au piédestal qu'occupent les idoles contemporaines.

entre la société contemporaine et les valeurs représentées par Madame de Chartres et sa fille. C'est pourquoi l'éducation donnée à Catherine par sa mère est un autre exemple des contrastes qui traversent le film : cette éducation, aujourd'hui rare, éloigne Catherine des imprudences et des excès de liberté de la génération contemporaine. On serait tenté de dire que pour ces jeunes adultes, ayant souvent beaucoup d'habileté et d'hardiesse dans un monde relatif et de plus en plus amoral, une telle éducation ne peut ressembler qu'à un corset moral vaguement raisonnable mais trop serré. La première visite de Catherine au couvent démontre parfaitement ce contraste: c'est pendant cette séquence qu'elle révèle ne pas comprendre la facilité de ses amies en ce qui concerne leurs relations amoureuses et remarque comment les hommes jeunes sont volages et peu respectueux. C'est pourquoi Madame de Chartres, s'interrogeant sur quelle éducation donner à une fille dans une société si dégradée, n'hésite pas à résumer l'état où se trouve Catherine avant le mariage avec Louis de Clèves : « Elle traverse un moment vraiment difficile ». Aussi toutes ces valeurs, répétons-le, ne peuvent être réduites à la condition d'une « morale paralysante », comme l'a fait Regina Guimarães e Saguenail (cit. in Preto, 2008 : 155).⁹

Sans aucun doute, rien dans le caractère de Madame de Clèves, comme dans celui du personnage homonyme de Madame de La Fayette, ne relève de la pruderie hypocrite qui, tout au mieux, ferait de Catherine une femme très collet monté. Toutefois, son éducation et les principes que Madame de Chartres lui communique ne suffisent pas à expliquer cette noblesse intérieure liée à la vertu et à la morale dont Catherine fait preuve. Alors, et de la même manière qu'il est habituel d'établir un lien entre le jansénisme et *La Princesse de Clèves*,¹⁰ La Lettre comporte plusieurs éléments renvoyant aux domaines de la religion en général et du jansénisme en particulier. Bien que dans le roman il n'y ait aucune allusion directe à ce courant hétérodoxe, les lecteurs catholiques attentifs du XVII^e siècle le connaissaient, tout comme la pensée d'Augustin

⁹ Notre traduction. La citation originale est la suivante : « *A Carta, com Pedro Abrunhosa a interpretar o seu próprio papel, perfeitamente fora do sítio e do baralho – et pour cause... –*, em contracenana com uma aristocracia fechada e feroz defensora de uma moral paralitante » (cit. in Preto, 2008: 155). Le texte de Regina Guimarães Saguenail, « *Antecipar a eternidade* », d'où provient la citation, a été publié premièrement en 2000, en Italie.

¹⁰ Notons, d'ailleurs, l'affirmation d'Henriette Levillain à propos des premières réactions que le roman a suscitées au XVII^e siècle : « Les premiers lecteurs du roman avaient estimé qu'il était extravagant de confesser à un mari une passion interdite et avaient mis sur le compte du jansénisme le refus de la légitimer après la mort du mari » (1995 : 13).

d'Hippone et de Thomas d'Aquin (Gregorio, 2007 : 82). Néanmoins, les temps sont changés et au XX^{ème} siècle il n'est plus envisageable de trouver un grand public à l'aise dans ces domaines. C'est pourquoi le texte culturel du jansénisme est récupéré de façon très visible par Manoel de Oliveira au moyen de la parole et de différents signes, mettant en évidence de nouveau l'importance que le réalisateur accorde à l'encadrement de l'image.

En plus de la petite croix de Catherine et de la croix au mur dans la scène de la lettre, certaines scènes du film possèdent un registre oral à caractère religieux, et cela, non seulement dans la plupart des dialogues entre la religieuse et Catherine, mais aussi, et tout particulièrement, dans la scène du discours de Madame de Chartres avant de mourir. C'est là que Catherine écoute sa mère parler des deux chemins,¹¹ celui des risques d'une relation extraconjugale ou celui qui lui permettra de vaincre sa passion pour Pedro Abrunhosa. Madame de Chartres ne parle point de Dieu ou de la foi chrétienne mais nous trouvons une connotation religieuse évidente dans le langage qu'elle adopte pour conseiller sa fille.

Pour ce qui est du jansénisme, le couvent de la religieuse n'est autre que celui de Port-Royal. En plus, lors de la première visite de Madame de Clèves, la religieuse lui présente le portrait de Mère Angélique Arnauld,¹² en lui précisant que cette religieuse a introduit le jansénisme à Port-Royal – un concept que Catherine semble ne pas connaître. Le portrait apparaîtra une deuxième fois lors de la quatrième visite de Catherine. Ces deux visualisations du portrait par Madame de Clèves coïncident précisément avec deux moments fondamentaux de l'action : d'abord la décision de fuir Pedro Abrunhosa, juste après la mort de Madame de Chartres, et puis quand Catherine perd son mari et retrouve, ainsi, la liberté. Le portrait est-il un signe axial d'ordre spirituel ? Du moins, c'est un indice à ne pas ignorer dans le film.

En effet, le récit filmique de Manoel de Oliveira éclaire ce qui est souvent indéchiffrable dans le roman, comme l'attestent d'innombrables études critiques à l'affût des raisons du choix final de Madame de Clèves. Un cas exceptionnel de clairvoyance, de notre point de vue, est celui de

¹¹ Nous pourrions ici rappeler les deux chemins dont nous parle le premier psaume de la Bible.

¹² Notons que le réalisateur présente un portrait d'Angélique Arnauld découpé du tableau original de Philippe de Champaigne, *La mère Angélique Arnauld, abbesse de Port-Royal, et sa sœur Jeanne Arnauld, dite mère Agnès* (1665), et la caméra insiste sur le regard qui y est peint.

Laurence A. Gregorio qui a su dévoiler les implications philosophiques (augustinienes et thomistes) qui structurent le roman dans son article de 2007, « A Quarrel in *La Princesse de Clèves* : ancient princess and modern Nemours ». ¹³ Mais nous croyons aussi que si ses conclusions aident à illuminer le sens du repos de Madame de Clèves, elles sont aussi très proches du sens de la dernière rencontre de Catherine avec la religieuse dans *La Lettre*.

En effet, le rôle de la religieuse est déterminant pour la compréhension du dénouement. Déjà, lors de la quatrième rencontre au couvent, c'est elle qui interprète la douleur que Catherine ressent à cause de la mort de son mari comme une expression de la perte consciente du profond amour que Louis ressentait pour elle. Un amour véritable dont Madame de Clèves n'a reconnu la valeur que trop tard et qui lui provoque ce « vague sentiment de faute » dont elle parle dans sa lettre. Mais c'est pendant la dernière rencontre que d'autres raisons aussi importantes, ou même plus, seront révélées. Cette scène du dernier dialogue entre Catherine et la religieuse est bien la transposition géniale de la célèbre rencontre entre Madame de Clèves et Monsieur de Nemours à la fin du roman.

Ainsi, et en sus de la mémoire d'un mari peu aimé auparavant, Catherine dit sa peur de souffrir parce qu'elle craint le caractère volage de Pedro Abrunhosa. Elle affirme ne pas pouvoir supporter le brisement de l'« envoutement » de cet amour impossible jusque-là, et qui lui serait probablement « fatal ». En même temps, les justifications de la religieuse ne servent qu'à inciter Catherine à se marier avec le chanteur. La religieuse critique l'enfantillage et les raisonnements compliqués de Madame de Clèves, insistant sur sa nouvelle liberté et sur son droit au bonheur. Pour la nonne, le choix de Catherine n'est qu'un « sacrifice inutile » et elle conclut péremptoirement: « Tu fuis l'amour de cet homme. Ça n'a aucun sens ».

Or dans le roman, le narrateur ne donne aucun indice du sens caché

¹³ Laurence A. Gregorio identifie un conflit de philosophie morale entre Madame de Clèves et Monsieur de Nemours dans le cadre de la Querelle des Anciens et des Modernes (2007 : 81-82). D'un côté, les raisons et les justifications de Madame de Clèves s'inspirent de la philosophie morale d'Augustin d'Hippone : la supériorité de l'amour platonique sur l'amour érotique ; la certitude de la corruption de l'être humain ; l'immutabilité de la morale ; la nature transitoire de l'amour humain ; la dichotomie entre le corps et l'âme (idem : 83-85). De l'autre côté, les arguments de Monsieur de Nemours pour essayer de persuader Madame de Clèves s'inspirent de la philosophie morale de Thomas d'Aquin : la possibilité vs. la potentialité ; le refus de la séparation entre le corps et l'esprit ; la défense du bonheur comme le but de l'homme ; la défense de la modération raisonnable en tout (idem : 85-86).

de toutes ces raisons. Mais Manoel de Oliveira, tout en démontrant qu'une adaptation cinématographique est une lecture critique, a su en donner une clef d'interprétation à travers des références très discrètes au jansénisme et qui encadrent le discours de Catherine. Pour ce qui est de la religieuse, un membre de l'Église catholique autrefois persécutrice du jansénisme, elle rejette les arguments aux allures d'augustinisme pour les contrecarrer avec un raisonnement plutôt thomiste, comme l'a souligné Laurence A. Gregorio en ce qui concerne l'argumentation identique de Monsieur de Nemours dans le roman de Madame de La Fayette (2007 : 85-86). À la vérité, tout ce que la religieuse propose n'est qu'une concession raisonnable à la possibilité du bonheur, tout comme l'a fait Monsieur de Nemours.¹⁴

Aussi, et à côté d'une éducation aristocratique devenue une rareté, c'est toute une morale spirituelle qui forme l'âme du personnage de Catherine. Préférant renoncer à l'amour parce que le chanteur n'en est pas à la hauteur, cette Madame de Clèves de Manoel de Oliveira réalise encore un contraste suprême : celui qui oppose « sa force de caractère », selon les propres mots de Madame de Chartres, à l'inconstance et à la légèreté morale de la société qui l'environne. Déjà remarquable par son refus des bêtises de la jeunesse et par son refus de l'adultère, Catherine bouleverse les spectateurs de *La Lettre* quand elle fuit Pedro Abrunhosa après la mort de Louis. Au-delà de toutes les raisons déjà énoncées, ce choix démontre clairement le refus des solutions faciles d'une société dépouillée de valeurs spirituelles, habituée à tout expérimenter librement, et dont la seule préoccupation n'est souvent que celle de savourer sans tempérance les bonnes choses de la vie. La preuve de ce bouleversement est donnée par Manoel de Oliveira lui-même quand il raconte que beaucoup de spectatrices ont perçu le film comme un reproche précisément parce qu'elles n'auraient pas fait le même choix que Catherine de Clèves (cit. in Grilo, 2006 : 134-135).

Par conséquent, la lettre n'est qu'une expression ultérieure du choix de Madame de Clèves qui clos le suspense créé par la disparition de celle-ci, tout en attribuant au titre du film une fonction dilatoire, puisque nous devons attendre la fin pour découvrir de quelle lettre il s'agit. Le message envoyé à la religieuse (et aux spectateurs) exprime donc la force

¹⁴ Laurence A. Gregorio affirme : « the Aristotelian and Thomistic code of values proposed by Nemours is arguably better suited to life in the modern world and better able to adapt to changing circumstances » (2007: 86).

de volonté de Catherine, capable de fuir le danger moral et d'affronter les conditions difficiles des régions d'Afrique ravagées par la guerre, la famine et les maladies. De fait, de la même façon qu'elle a eu la grâce de savoir dire non aux mauvais choix, Catherine de Clèves a aussi la grâce de reconnaître la valeur de l'abnégation des religieuses missionnaires. Et le mystère qui entoure celles-ci - « "D'où leur vient une telle force ?" » - est peut-être le même qui explique la force de caractère de Catherine.

Finalement, il est évident que la longue description des malheurs du Tiers Monde, incluse dans la lettre, fait partie d'une réflexion sur le monde qui traverse tout le film. Le dialogue de Madame de Chartres et Madame da Silva permet un regard incisif sur la société et l'éducation morale contemporaines ; la discussion entre Louis de Clèves et les da Silva, devant la télévision, dénonce le système politique et économique imposé par la mondialisation ; même le mendiant (peut-être un drogué) qui interrompt la scène de l'aveu de Catherine à son mari n'est qu'un moyen de proposer le début d'une réflexion sur les causes de la misère dans l'Occident riche et civilisé.

Ainsi, il est clair que le film invite le spectateur à penser, comme l'ambitionne toujours le cinéma de Manoel de Oliveira : quel monde avons-nous créé ? Quel est notre rôle et celui de nos choix ? Pour sa part, Catherine nous prouve que l'être humain s'élève tout en s'opprimant. Et cela dans le cadre d'une adaptation cinématographique qui capte librement l'essence de *La Princesse de Clèves* – autour de la grâce et de la vertu –, la rendant contemporaine et toujours capable de nous faire réfléchir à la personne que nous sommes réellement.

Références bibliographiques citées

ALBANESE, Ralph, Jr. (1992). « Aristocratic Ethos and Ideological Codes in *La Princesse de Clèves* », in *An Inimitable Example: The Case for the Princesse de Clèves*, édition de Patrick Henry, Washington, D.C., Catholic University of America Press, 87-103; édition utilisée: <http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CH1420079651&v=2.1&u=wash89460&it=r&p=LitRC&sw=w> (Téléchargé le 12 décembre 2011).

GRILO, João Mário (2006). *O Cinema da Não-Ilusão. Histórias para o cinema português*, Lisboa, Livros Horizonte, (pp. 7-8, 132-139).

GREGORIO, Laurence A. (2007). « A Quarrel in *La Princesse de Clèves*: Ancient Princess and Modern Nemours », in *Seventeenth-Century French Studies*, Vol. 29, 81-87; édition utilisée: <http://ejournals.ebsco.com/Direct.asp?AccessToken=3XMPSXX81ZZTSX020D XLTL21EMMO8DL-SX&Show=Object> (Téléchargé le 7 décembre 2011).

MEUNIER, Emmanuelle (2004). *De l'Écrit à l'écran. Trois techniques du récit : dialogue, narration, description*, Paris, L'Harmattan.

PARSI, Jacques (2002). *Manoel de Oliveira*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian.

PRETO, António (éditeur) (2008). *Manoel de Oliveira. O cinema inventado à letra*, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público.

Autres références bibliographiques consultées

ALLENTUCH, Harriet Ray (1975). « The Will to Refuse in the *Princesse de Clèves* », in *University of Toronto Quarterly*, Vol. 44, No 3, 185-198; édition utilisée: http://content.ebscohost.com/pdf18_21/pdf/1975/UTQ/01Mar75/5306149.pdf?T=P&P=AN&K=5306149&S=R&D=a9h&EbscoContent=dGJyMNXb4kSepU4 wtvhOLCmr0meprJSs664Sq6WxWXS&ContentCustomer=dGJyMPGrS0%2Bzr rZOubvAa8HFuX3i6QAA (Téléchargé le 7 décembre 2011).

BIET, Christian et Jean-Paul Brighelli (1989). « Parcours d'une œuvre », in Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*. Zäide, Paris, Larousse, 365-389.

BUTOR, Michel (1960). *Répertoire I*, Paris, Minuit, (pp. 74-78).

CAMPBELL, John (1996). *Questions of Interpretation in « La Princesse de Clèves »*, Amsterdam, Rodopi. (2006). « Round Up the Usual Suspects: The Search for an Ideology in La Princesse de Clèves », in French Studies, Vol. 60, No 4, 437-452; édition utilisée: in [http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CH1420079661 &v=2.1&u=wash89460&it=r&p=LitRC&sw=w](http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CH1420079661&v=2.1&u=wash89460&it=r&p=LitRC&sw=w) (Téléchargé le 7 décembre 2011).

CANNONE, Belinda (2010). « La dame de feu et de fer », in *Le Magazine Littéraire*, no500, Paris, Sophia Publications, Septembre, 58-60.

CLERC, Jeanne-Marie et Monique Carcaud-Macaire (2004). *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, (pp. 11-38, 91-131).

CHAPIRO, Florence (2009). *Étude sur « La Princesse de Clèves »*, Mme de La Fayette, Paris, Ellipses, (pp. 3-52).

DURAND – LE GUERN, Isabelle (2008). *Le Roman Historique*, Paris, Armand Colin.

HIRSCH, Marianne (1981). « A Mother's Discourse: Incorporation and Repetition in *La Princesse de Clèves* », in Yale French Studies, No 62, 67-87; édition utilisée: in <http://www.jstor.org/stable/2929894> (Téléchargé le 14 juin 2011).

HOROWITZ, Louise K. (2000). « Primary Sources: *La Princesse de Clèves* », in French Forum, Vol. 25, No 2, 165-175; édition utilisée: in [http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CH1420079656 &v=2.1&u=wash89460&it=r&p=LitRC&sw=w](http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CH1420079656&v=2.1&u=wash89460&it=r&p=LitRC&sw=w) (Téléchargé le 12 décembre 2011).

JUDOVITZ, Dalia (1984). « The Aesthetics of Implausibility: *La Princesse de Clèves* », in MLN, Vol. 99, No 5, Comparative Literature, 1037-1056; édition utilisée: in <http://www.jstor.org/stable/2905399> (Téléchargé le 24 septembre 2010).

KUPPER, Nelly Grossman (2001). « A Woman's Choice : Duty and Desire in *La Princesse de Clèves* », in *Symposium*, Vol. 55, No 2, 95-105; édition utilisée: in <http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CA81111195&v=2.1&u=wash89460&it=r&p=AONE&sw=w> (Téléchargé le 7 décembre 2011).

LAFAYETTE, Madame de (2000). *La Princesse de Clèves*, édition de Bernard Pingaud, Paris, Gallimard, col. « Folio Classique », (1ère édition, 1678).

LEVER, Maurice (1981). *Le Roman français au XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, (pp. 7-30, 165-169, 201-219).

LEVILLAIN, Henriette (1995). « *La Princesse de Clèves* » de Madame de La Fayette, Paris, Gallimard, col. « Foliothèque ».

LUÍS, Agustina Bessa- e Manoel de Oliveira (2007). *Um Concerto em tom de conversa*, Belo Horizonte, Editora UFMG.

MEDING, Twyla (2003). « Out of Pocket: The Purloined Letter and Inconstancy in *L'Astrée* and *La Princesse de Clèves* », in *La Spiritualité/ L'Epistolaire/Le Merveilleux Au Grand Siècle*, édition de David Wetsel et Frédéric Canovas, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 117-129; édition utilisée: in <http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CH1420074859&v=2.1&u=wash89460&it=r&p=LitRC&sw=w> (Téléchargé le 12 décembre 2011).

MURATORE, M. J. (2001). « Historical Impostors, Fictional Truths: *La Princesse de Clèves* », in *Symposium*, Vol. 54, No 4 ; édition utilisée : i n <http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CA74337198&v=2.1&u=wash89460&it=r&p=LitRC&sw=w> (Téléchargé le 12 décembre 2011).

PHILLIPS, John (2008). « Mme de Chartres' role in the *Princesse de Clèves* », in *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Vol. XXXV, No69, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 687-705.

POMMIER, René (2000). Études sur « *La Princesse de Clèves* », Saint-Pierre-du-Mont, Eurédit ; édition utilisée: in <http://rene.pommier.free.fr/Princesse.htm>,

<http://rene.pommier.free.fr/Plaintes.htm>,

<http://rene.pommier.free.fr/Rencontre.htm>,

<http://rene.pommier.free.fr/Princesse03.html>,

<http://rene.pommier.free.fr/Aveu.html>,

<http://rene.pommier.free.fr/Princesse05.html>,

<http://rene.pommier.free.fr/Princesse06.html>

(Consulté/télécharge le 9 octobre 2010).

RACEVSKIS, Roland (1996). « Solitary pleasures : creative avoidance of court and convent in *La Princesse de Clèves* », in *The French Review*, Vol. 70, No1, 24-34; édition utilisée: in <http://www.jstor.org/stable/396419> (Téléchargé le 24 septembre 2010).

ROUSSET, Jean (1986). *Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, onzième édition, Paris, José Corti, (1ère édition, 1962), (pp. 17-44).

SHOEMAKER, Peter (2002). « Lafayette's confidence game: plausibility and private confession in *La Princesse de Cleves and Zaide* », in *French Forum*, Vol. 27, No 1; édition utilisée: in <http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CA93988408&v=2.1&u=wash89460&it=r&p=ITOF&sw=w> (Téléchargé le 12 décembre 2011).

SMITH, Keren M. (2000). « Towers and Mirrors: Aspects of Space in *La Princesse de Clèves* », in *Mosaic*, Vol. 33, No 1, 113-131; édition utilisée: in <http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CH1420079655&v=2.1&u=wash89460&it=r&p=LitRC&sw=w> (Téléchargé le 12 décembre 2011).

STONE, Harriet (1988). « Exemplary Teaching in *La Princesse de Clèves* », in *The French Review*, Vol. 62, No 2, 248-258; édition utilisée: in <http://www.jstor.org/stable/395243> (Téléchargé le 24 septembre 2010).

TRZEBIATOWSKI, Peggy (1998). « The Hunt Is On: The Duc de Nemours, Aggression, and Rejection », in *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Vol. 25, No 49, 581-593; édition utilisée: in <http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CH1420079654&v=2.1&u=wash89460&it=r&p=LitRC&sw=w> (Téléchargé le 12 décembre 2011).

Os Autos de Camões e a Comédia de Shakespeare: a Negociação do Espaço de Autonomia das Figuras Femininas

(Reflexões acerca da tipicidade de motivos e da recorrência de situações).¹

Nuno Pinto Ribeiro
Universidade do Porto

/...I can tell you, Captain, if you look in the maps of the world, I warrant you shall find, in the comparisons between Alexander and Monmouth, that the situations, look you, is both alive. There a river in Macedon, and there is moreover a river at Monmouth. It is called Wye at Monmouth, but it is out of my prains what is the name of the other river; but 'tis all one, 'tis alike as my fingers, and there is salmons in both. .../ King Henry V, 4. 7. 23-31.²

Tudo se pode comparar, dois rios hão-de ter água e neles hão-de sempre viver e nadas peixes. Mas o teatro de Camões e o teatro de Shakespeare, embora testemunhem os interesses comuns do género, oferecem, desde logo, uma dificuldade no seu confronto e aproximação: o auto corresponde a uma expressão muito própria da tradição portuguesa, e o legado medieval e a inovação renascentista, igualmente jogadas em simbiose produtiva na escassa criação dramática camonianiana e no amplo e diversificado corpus textual que informa a comédia do dramaturgo isabelino, sugeririam, ainda nos diversos contextos materiais e sociais em que o texto se oferece como literatura e como artefacto vocacionado à representação, uma recíproca resistência a um cotejo que pretenda franquear a mera coincidência episódica ou a sobreposição fortuita do tema, do motivo ou da referência estético-literária que registre uma comunhão epocal. E certamente que a distância que medeia entre a criação localizada e circunstanciada dos três autos na obra camonianiana – que a remete, em compilações e antologias, para uma espécie de posta

¹ O texto é versão adaptada de comunicação apresentada no colóquio internacional *Sob o Signo de Camões, Crise e Superação*, no âmbito do programa Guimarães, Capital Europeia da Cultura, que decorreu em Guimarães, no Paço dos Duques de Bragança, em 11 e 12 de Junho de 2012.

² CRAIK, T. W., ed., *King Henry V*, Walton-on-Thames, Surrey, The Arden Shakespeare, 1995.

restante, quando a não esquece simplesmente³ e a criação dramática de Shakespeare, justamente qualificada no acervo da obra do escritor, e em primeira linha responsável pela sua consagração como centro estruturante do cânone ocidental, na conhecida proposta de Harold Bloom⁴, desencorajaria comparação entre grandezas tão clamorosamente assimétricas. Camões e Shakespeare trilharam caminhos decididamente diversos: o primeiro colheu inspiração no magistério de muitos poetas do Renascimento que desenharam o seu curso de aprendizagem nas estâncias de um aperfeiçoamento a culminar no seu *opus majus*, significativamente a epopeia, competentemente servido pela turba canora e belicosa, já não pela humilde frauta ruda, e comprometido na convencional emulação do legado clássico (*cesse tudo o que a antiga Musa canta/...*) que promete mais altas façanhas; o segundo não viria a incluir nos seus interesses o género mais nobre dos teóricos e escritores do tempo mas viria a dar novos mundos ao mundo da literatura e do drama com os gestos livres do teatro comercial e popular que arrebatava a plebe de Londres para logo cativar nobres e plebeus, e a conciliar esse primeiro impulso de uma arte de massas com o gosto selectivo de senhores e cortesãos, da corte e dos palácios. E, na verdade, se a William Shakespeare faltou a preparação académica dos *University Wits*, seus colegas de ofício – Christopher Marlowe, John Lyly, Thomas Kyd, George Gascoigne *i tutti quanti* – muitos deles, como ele, cedo lançados à voragem do mercado das representações teatrais, viveiro da cena violenta ou extravagante, sempre generosamente condimentadas para a satisfação de uma vontade sequiosa de emoções fortes, e de imagens, que a iconoclastia reformada havia suprimido e que a veneração da Rainha Virgem ou o entusiasmo do púlpito não chegavam a compensar satisfatoriamente (a sua atitude desembaraçada, tão desmesurada e

³ Assinala a presença discreta dos auto nos estudos camonianos, entre muitos, L. Francisco Rebello (*Variações sobre o teatro de Camões*, Lisboa, Caminho, 1980, p. 14). Por vezes, o estudo de Luís de Camões circunscreve de um modo explícito o seu âmbito (*vide*, por exemplo, TAYLOR, L. C., ed., *Luís de Camões: Epic & Lyric*, Manchester, Carcanet Press Limited in association with The Calouste Gulbenkian Foundation, 1990; mas a discreta omissão é também comum (v. g. AMARAL, Fernando Pinto do, ed., *Luís de Camões, relâmpago*, *Revista de Poesia*, Lisboa, no 20, 4/2007, ou ainda o número comemorativo de *Vértice*, No IV Centenário da Morte de Luís de Camões, Coimbra, nos 436-439, Setembro/ Dezembro de 1980, publicação dirigida por Joaquim Namorado). Caberá notar ainda que um estudo a muitos títulos precioso, como é o *Dicionário de Luís de Camões* (SILVA, Vítor Aguiar e., coord., Lisboa, Caminho, 2011), dedique, em volume de quase mil páginas a duas colunas, apenas duas páginas aos autos (da coluna direita da página 52 à coluna esquerda da página 54).

⁴ Harold Bloom, *The Western Canon – The Books and School of the Ages*, New York, San Diego, London, Harcourt Brace & Company, 1994, e *Shakespeare – The Invention of the Human*, London, Fourth Estate, 1998.

versátil como a heterodoxia rabelaisiana ou a aventura cervantina, ressaltados os diferentes planos em que a sugestão opera), não é menos certo que o seu talento não deixou de exibir o seguro domínio dos códigos e convenções de um tempo menos de povo que de principais: nos sonetos, nos poemas narrativos, ou até no modo algo ostensivo com que retoricamente se apoia a acção das primeiras comédias, ancoradas nas fontes italianas dos novellieri, ou, finalmente, na alusão mitológica e na referência clássica tão recorrentes nos romantic plays, essas últimas peças mais abertas à representação na corte e receptivas a um gosto aristocrático e erudito. Mais desencorajador seria o argumento da localização cronológica das peças de Camões e Shakespeare, sendo que os autos do escritor português serão peças de juventude, redigidas, com forte probabilidade, entre 1542 e 1555⁵ (a sua publicação é póstuma, a de *Anfitriões* e de *Filodemo* de 1587, a de *El-Rei Seleuco* de 1645), e as primeiras criações dramáticas de Shakespeare poderem ser referidas, na sua escrita e representação, aos dois ou três últimos anos da década de oitenta ou aos primeiros anos da década de noventa (uma distância de mais de quarenta anos, portanto, e num contexto material, social e histórico reconhecidamente diferente); na verdade, se não podemos escudar-nos na ideia reconfortante do estudioso do texto medieval que legitimamente pisa terreno comum quando investiga os *Mystery Plays*, os *Mistères*, os *Autos Sacramentales*, os *Geistspiele* ou as *Sacre Rappresentazione*⁶, não é menos certo que as preocupações humanistas e seculares dos autos camonianos, convivendo, embora, com o legado popular e medieval e a memória vicentina⁷, registam as marcas ostensivas das criações dramáticas e líricas peninsulares ou italianas filiadas numa sensibilidade e em padrões estéticos renascentistas, o que desde logo legitimaria o diálogo com as comédias de Shakespeare. Nem as barreiras a essa aproximação supostamente implicadas no subgénero dramático se erguem com implacável nitidez: cada peça de Shakespeare é única, irreduzível a discriminações seguras, como o notam, entre outros Stanley

⁵ Vide, inter alia, José de Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991, p. 175.

⁶ v. HARTNOLL, Phyllis, *The Theater – A Concise History*, Thames & Hudson, revised edition, 1985, p. 37.

⁷ Nota Barata que o teatro de Gil Vicente nada tem de humanista (Barata, op. cit., pp. 77-88). A este diálogo entre o legado renascentista e a memória vicentina, o primeiro nas suas preocupações temáticas, a segunda nas suas sugestões formais, se refere, inter alia, L. Francisco Rebello (op. cit. pp.17-22).

Wells e Lawrence Dawson⁸; e a categorização das peças camonianas é também instável, abrindo-se igualmente ao esforço prudente da comparação.⁹ Mas será o vasto fundo mítico, inscrito na manifestação ritual, que estudiosos como Northrop Frye associam à comédia e suas tradições¹⁰, o que verdadeiramente desenhará, na projecção de motivos ou situações arquetípicas, o sentido e o limite de um cotejo mitopoético atento às variações que testemunham uma partilha de territórios antigos.

Uma primeira cumplicidade se reconheceria em motivo ou situação típica que nas comédias do dramaturgo isabelino adquire algum significado: a substituição, no leito de amor, da amante pela esposa, desse modo se ratificando uma relação legítima e se afastando a mera gratificação erótica procurada pela figura masculina. O modelo será o da comédia plautina, a fonte do auto camoniano *Anfitriões*, mas a tradição não se reduz à comédia: em *The Changeling*, de Thomas Middleton e William Rowley, tragédia jacobiana de 1622, por exemplo, a viciosa e adúltera Beatrice faz-se substituir, no leito nupcial, pela criada, Diaphanta, ainda donzela, assim iludindo o marido, Alsemero, e preservando a sua reputação; e os leitores de Thomas Malory e do seu *Le Morte D'Arthur*, o célebre romance de cavalaria publicado por William Caxton em 1485¹¹, recordarão por certo a reversão dos papéis no arquetípico motivo quando a transfiguração, pelos bons ofícios de Merlim, de Uther Pendragon, o chefe de guerra fascinado pelas graças de Igraine, a das brancas mãos, assumindo a figura do marido dela, convenientemente morto em combate pouco tempo antes da incursão

⁸ Stanley Wells acentua a irredutível especificidade de cada criação dramática de Shakespeare e a coexistência, do trágico e do cómico nas tragédias e comédias do dramaturgo (no texto-referência que abre a edição de cada uma das peças editadas na Penguin Shakespeare, *General Introduction*), e Lawrence Dawson sublinha esta apenas relativa operatividade do conceito de género quando aplicada à versatilidade do corpus do autor (*Shakespeare's Dramatic Genres*, Oxford, Oxford University Press, Oxford Shakespeare Topics, 2000, *passim*).

⁹ No contexto desta definição, e com referência às indicações metadramáticas colhidas nos autos, refere L. Francisco Rebello 'Auto significaria, pois, genericamente, o mesmo que hoje se designa por *peça*, e é também neste sentido genérico que Camões utiliza o termo no citado argumento de Filodemo', op. cit., p. 25. Farsa, comédia, auto, ...esta última designação tem acepção compreensiva, como assinala Maria Idalina Resina Rodrigues (*Estudos Ibéricos – Da Cultura à Literatura, Séculos XIII a XVIII*, Lisboa, Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Diálogo –Fronteiras Abertas, 1987, pp. 136-137).

¹⁰ FRYE, Northrop, *Fables of Identity – Studies in Poetic Mythology*, New York, Burlingame, Harcourt, Brace & World, Inc., 1963. O célebre estudo de A. C. Barber permanece, como se sabe, uma referência fundadora no entendimento da comédia festiva de Shakespeare (BARBER, C. L. *Shakespeare's Festive Comedy – A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1959).

¹¹ E os espectadores de *Excalibur*, o popular filme de John Boorman.

do sôfrego apaixonado na fortaleza de Tintagel (assim se furta a vítima inocente à infâmia do adultério, nesta síncrese de um substracto céltico e matriarcal e da referência cristã que, sobrepondo-se ao sentido das origens, matricialmente viria informar o mito arturiano) – uma união providencial que gerará um herói providencial. Júpiter não anda longe. Na comédia de Shakespeare, sobretudo na ‘comédia festiva’, para retomar a célebre formulação de A. C. Barber¹², as personagens tendem a conjugar os seus movimentos e inclinações com realidades que as transcendem: a paixão amorosa, que é também veículo de autoconhecimento e instrumento de descoberta da identidade, encontra na renovação e na fecundidade da natureza e nos seus movimentos e ciclos a homologia devidamente ratificada por uma ordem social que se revela, em última instância, também natural. A figura feminina vive aqui, apesar desta sobredeterminação cósmica, numa autonomia que não conhece na tragédia, o mundo do poder e da autoridade do patriarca, implacáveis perante a ousadia de uma Margarida, de uma Joana D’Arc ou de uma Lady Macbeth, igualmente punitivos de quem inadvertidamente pisa o seu território minado, como Desdémona ou Ofélia¹³. Do mesmo modo, Camões terá emprestado às personagens de Frolalta, da Moça e da Rainha, da Comédia *D’El Rei Seleuco*, de Almena e Brómia, do Auto Chamado dos Enfatriões e principalmente Dionisa e Solina, de Filodemo, de acordo com Maria Idalina Resina Rodrigues,¹⁴ uma argúcia, vitalidade e desembaraço que, não se rodeando de qualquer heterodoxia fincada na coerência do universo patriarcal do tempo, não deixam de exprimir as marcas de uma específica sensibilidade. Em Shakespeare se acolhem momentos de uma relação de forças não inteiramente reduzidas à lógica masculina dominante, e desde logo em *Love’s Labour’s Lost* (*Canseiras de Amor em Vão*), uma comédia que viverá na flexibilidade das convenções do género para se furta, na proclamação dos direitos de uma natureza que é instinto e erotismo e dispensa a

¹² BARBER, A. C. , *op. cit.*

¹³ Neste estudo os nomes das personagens serão portugueses sempre que essa solução não seja susceptível de provocar no leitor português uma sensação de estranhamento. Esta lusitanização terá como referência a versão portuguesa das peças publicadas até ao momento pela editora portuense Campo das Letras (um trabalho sistemático iniciado em 2001 que, sob a orientação do Professor Doutor Manuel Gomes da Torre e reunindo grupo de especialistas sediados no Departamento de Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, já deu à estampa catorze volumes da obra do dramaturgo .De resto, mantêm-se as designações portuguesas mais familiarmente estabelecidas. As peças são indicadas no título original, seguido do título em língua portuguesa na sua primeira ocorrência, observando-se, salvo menção diversa, o mesmo critério na sua designação.

¹⁴ RODRIGUES, Maria Idalina Resina Rodrigues, *De Gil Vicente a Lope de Vega – Vozes Cruzadas no Teatro Ibérico*, Lisboa, Teorema, 1999, pp. 227-229.

ratificação da voz aristocrática e patriarcal. Aqui as mulheres são bem mais inteligentes do que os homens, revelam uma constância e uma eloquência de que carecem os seus pares masculinos e são elas quem dita as regras.¹⁵ Mas a nota episódica, reveladora da fina inclinação do escritor que é Camões ou o carácter irreduzível de cada peça do versátil criador que foi Shakespeare, iriam articular-se, numa incursão mais abrangente no corpus da produção dramática, com os constrangimentos ditados pela sobredeterminação de um sistema de valores que nega em tese geral o que tolera na expressão localizada da comédia. Tomemos *A Midsummer Night's Dream* (*Sonho de uma Noite de Verão*) como ilustração desta liberdade condicionada na tolerância consentida pela integridade garantida pela supremacia masculina. Quando os jovens apaixonados, Hérnia e Lisandro, logo seguidos de outro par, Helena e Demétrio, fogem à lei de Atenas e buscam, na aventura do mundo verde, a floresta de enganos que será lugar de perigos e palco de rito de passagem, o risco da aventura é desde o início prometido – ‘The course of true love never did run smooth’, I. 1. 134¹⁶ –, o paroxismo dos desencontros e da ameaça, a *summa epittasis* (olhe-se o despertar de Hérnia no isolamento do bosque e a sugestiva invocação da personagem, ‘Help me, Lysander, help me! Do thy best/ To pluck this crawling serpent from my breast!’) é decididamente qualificado pela proximidade benfazeja de Oberon e Robin – e o desfecho anunciado (‘Jack shall have Jill; / Naught shall go ill’, na bonomia do airoso duende) nunca estará em dúvida: para a celebração ritual e a promessa de fecundidade se orienta um texto governado pelas convenções da comédia. O triunfo da inclinação natural perante a rigidez da lei sobrepõe sociedade e natureza, o desejo reintegra-se no interesse da comunidade, a ordem natural é também a ordem social. A sugestão algo sinistra com que a peça abre (Teseu não goza, na tradição clássica, de impoluta reputação, e Hipólito, o filho de Teseu e da sua amazona, terá um destino funesto), que proclama ufanamente o princípio da autoridade masculina –

¹⁵ Acentua-o, por exemplo, H. H. , Woudhuysen, na sua edição da peça (WOUDHUYSEN, H. R. , *Love's Labour's Lost* , London, The Arden Shakespeare, third series, 2001, pp. 33-46. Marilyn French acentua a presença matricial de um princípio feminino traduzido na superioridade das figuras femininas em relação aos seus pares masculinos e num final aberto, acusando a ascendência daquele princípio (*Shakespeare's Division of Experience Abacus*, London, Sphere Books, 1981, pp. 96-99). Ao figurino peculiar do texto, à sua específica intenção retórica e aos sentidos de um desfecho menos comum no contexto dos *festive comedies* se refere, entre nós, Rui Carvalho Homem na sua introdução à edição portuguesa (HOMEM, Rui Carvalho, *Canseiras de Amor em Vão*, Porto, Campo das Letras, Shakespeare para o Século XXI, 2007).

¹⁶ BROOKS, Harold F., ed., *A Midsummer Night's Dream*, London, Methuen & Co Ltd, The Arden Shakespeare, 1979.

'Hippolyta, I wooed thee with my sword,
And won thy love by doing thee injuries;
But I will wed thee in another key:
With pomp, with triumph, and with revelling' (...)

-encontra-se em perfeita consonância, nas estruturas de poder consagradas, com as condições que subjazem à reconciliação entre Oberon e Titânia, e à consequente reposição da harmonia da natureza e ao curso regular das estações: a desobediência da rainha das fadas, que retivera o pajem disputado pelo consorte e se eximira aos seus deveres conjugais, é neutralizada no motivo da troca de parceiros, agora no leito de flores que junta a beleza diáfana de Titânia e a figura rude de Bottom, o artesão (Neca Fundos na tradução portuguesa de Maria Cândida Zamith), metamorfoseado num burro (com as sugestões eróticas de tal transformação). O suave despertar da ninfa –

'Come, my lord, and in our flight
Tell me how it came this night
That sleeping here was found
With these mortals on the ground. (IV. 1. 98-101)

-, devidamente sublinhado pelo poder regenerador da música, não é apenas a restauração da harmonia natural, é também a recuperação do poder masculino e da ordem do patriarcado no reino verde e insuspeito da natureza. E pelos vistos a moral sexual e a fidelidade conjugal conhecem regras bem peculiares no mundo dos imortais: o marido usa o mais improvável parceiro como isca, assiste, divertido, aos arroubos grotescos daquele delírio erótico, e quando a humilhação da esposa por fim o satisfaz ('Her dotage now I begin to pity', IV. 1. 46), o voyeur, repetindo o triunfo de Teseu sobre Hipólita, quebra o feitiço ('And now I have the boy I will undo/ This hateful imperfection of her eyes', IV. 1. 61-62) e recebe nos seus braços a sua amada, feliz e submissa. E esta mudança desconcertante de parceiros nem sequer encontra justificação no projecto de gestação de um Hércules ou de um Artur. Alcmena ou Igraine, mesmo não consultadas acerca de tão delicado e momentoso tema, lá terão, afinal, as suas compensações. Mas por vezes a gratificação decorrente de tais enganos era bem mais prosaica e, curiosamente, a iniciativa partia da figura feminina. Tal o caso de *Measure for Measure* (*Medida por Medida*), texto que muitos

situam à volta de 1604 e foi pela primeira vez publicado no chamado First Folio, de 1623.

Nesta comédia, decididamente modelada pelas solicitações contraditórias da virtude integrista da castidade, representada na zelosa noviça Isabel, e as determinações formalistas de uma justiça fossilizada e corrupta, representada no magistrado Ângelo, uma e outra supervisionadas pela eminência parda do soberano oculto que viaja, embuçado, nos meandros de uma intriga informada pelo dilema moral e a autoridade viciada, o motivo do bed trick ou mudança furtiva de parceiro no leito de amor vem contribuir para neutralizar o conflito e impor uma solução, inconclusiva, embora, em consonância com o recorte ambíguo ou controverso das escolhas que pontuam a acção dramática. Ângelo, o inflexível deputado a quem o Duque investira na qualidade de instância moralizadora e punitiva de uma Viena minada pela luxúria e o excesso, é testado na sua integridade e independência quando, perante uma figura feminina barricada na virgindade prometida ao convento e ao serviço divino, condiciona o perdão do irmão da donzela, Cláudio, entretanto condenado à pena capital pelo crime de fornicção, à rendição da donzela aos seus desejos lúbricos. Ela recusa, o prisioneiro é oportunamente resgatado por expediente ardiloso do incógnito Duque e, num recurso de dúbio recorte moral, Mariana, a mulher que Ângelo havia em tempos abandonado, vem ocupar, na noite escura do prazer, o lugar da amante cobiçada. O desfecho da peça, com a distribuição de prémio e castigo e a recomposição de pares orquestrada pelo Duque, não se exime ao desconcerto da união forçada, indiferente à linguagem dos afectos e ao livre consentimento – Lúcio, o tratante e pantomineiro, é obrigado a desposar a mulher que engravidara e que abomina, e o magistrado de telhados de vidro, finalmente desmascarado, é sujeito a uma justiça que ele próprio activara (*'An Angelo for Claudio; death for death./ Haste still pays haste, and leisure answers leisure;/ Like doth quit like, and Measure still for Measure* (V. i. 407-410);¹⁷ e Isabella, nessa última cena, responde com o silêncio ao convite do soberano (*'Give me your hand and say you will be mine'*, V. 1. 490), não deixando, por vezes, a representação de oferecer leituras para muitos algo desconcertantes (a heroína que é arrastada, a gesticular e a gritar, para fora do palco, ou que

¹⁷ HUNTER, G. K. , *All's Well That Ends Well* , London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1967. Situação formalmente semelhante: o Físico que vem colher de El-Rei Seleuco a solução para o mal do jovem.

parodia uma dança nupcial, tendo o vestido de noiva como par, lançado, por fim, com desdém e cinismo, ao público, antes de Isabel se esgueirar pressurosamente, como sucede na recente produção do Teatro Nacional na versão encenada por Nuno Cardoso). O truque da cama é motivo a que Shakespeare regressará, e desde logo numa peça do mesmo período, *All's Well that Ends Well* (*Tudo Está Bem Quando Acaba Bem*).

Aqui a astúcia feminina dá o seu a seu dono quando introduz Helen no leito de amor de Bertram, o enfatuado e fútil galante, que julga desfrutar Diana, a mulher seduzida mas entretanto desenganada, tornada cúmplice da prometida do jovem conquistador, soldado fanfarrão, de resto à semelhança do seu companheiro de folia e bravata, Parolles, para quem a guerra é preferível ao casamento ('...War is no strife/ To the dark house and the detested wife', II. 3. 287-288¹⁸) e ao amor ('...This very day,/ Great Mars, I put myself into thy file;/ Make me but like my thought and I shall prove/ A lover of thy drum, hater of love', III. 3. 8-11). A acção desta comédia regista de modo patente a solidariedade entre as mulheres. A sublimação da donzela cortejada e as solenes juras de amor, da segunda cena do quarto acto, são condimentadas pelo motivo do anel, objecto de reconhecimento e revelação,, aqui, como nas últimas cenas de *The Merchant of Venice*, *O Mercador de Veneza* (o anel, de sugestivas conotações eróticas, a que Pórcia e Jéssica em jocoso desafio recorrem para testar a fidelidade dos maridos e a que a fértil imaginação do dramaturgo e o malicioso registo vernáculo sempre deram generosa expressão¹⁹), o enganador se torna na coisa enganada: no solilóquio de IV. li. 67-78 a moça ladina dá-nos conta de que sabe muito bem o que está a fazer. 'All's well that ends well', lê-se no verso 35 da mesma cena e acto. Na intrincada acção desta comédia de enganos, de fonte colhida em novella de Bocácio, é, deste modo, também o motivo da troca enganosa de parceiros que permitirá a Helena recuperar o seu homem – o qual, diga-se de passagem, não tem muito que o recomende, mas é nele que recaiu a escolha livre da voluntariosa figura feminina (a terceira cena do terceiro acto documenta, como nenhuma outra passagem da acção dramática, a direcção das suas inclinações), e o privilégio da escolha do marido caberá também a Diana, cautelosa e arguta. Ainda assim, esta

¹⁸ HUNTER, G. K., ed., *All's Well That Ends Well*, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1959.

¹⁹ A expressão vernacular pura e crua tem sido objecto de muitos estudos (v., por todos, WILLIAMS, Gordon, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, London & Atlantic Highlands, NJ, Athlone, 1997.

liberdade surgirá fortemente qualificada por encontrar a sua origem e legitimação na voz do patriarca, o Rei, que entende com tal concessão saldar a dívida de gratidão a quem o arrancara à morte -

'Here is my hand; the premises observ'd,
Thy will by my performance shall be serv'd;
So make the choice of thy own time, for I,
Thy resolv'd patient, on thee still rely.', II. i. 200-203

-e depois, num gesto magnânimo, inscrito na última fala da acção (se exceptuarmos o breve e convencional epílogo), proclama a sua estima pela probidade e coragem de Diana -

'If thou beest yet a fresh uncropped flower
Choose thou thy husband and I'll pay thy dower;
For I can guess that by thy honest aid
Thou keps't a wife herself, thyself a maid.', V. 321-324.

'All's well tht ends well'? Pode ser, mas, como é da experiência de quem participa em debates ou a eles assiste, o mesmo tempo de antena não neutraliza o maior impacto à última intervenção. As fadas enchem a noite mágica depois que Teseu na solene bonomia do soberano recém-casado o determina - Now to bed, it's fairy time, etc -, o Duque, o grande encenador que distribui os papéis e comanda a acção de *Measure for Measure*, vem encerrá-la com a autoridade do soberano que de pleno direito reocupa as suas funções; e agora o Rei, de *All's Well That Ends Well*, confirma na sua determinação benevolente e paternalista a supremacia do princípio masculino²⁰. Na verdade, e apesar de ter sido uma mulher quem ocupou o trono de Inglaterra entre 1558 e 1603, e ter sido ela o alvo de um obsidiante culto platónico celebrado no tributo galante e respeitoso de poetas e cortesãos, e objecto de veneração popular, um e outro fundadores do chamado mito isabelino²¹, o certo é que a Rainha Virgem não era assumidamente uma mulher como as outras. Será deste modo compreensível que por exemplo Leslie A. Fiedler, num estudo que ficou famoso, tenha incluído no friso das figuras marginais do drama de

²⁰ Em sentido bem diverso, vide, p. ex. , Carolyn Asp, in WALLER, Gary, ed. , *Shakespeare's Comedies*, London and New York, 1991, pp. 175-192.

²¹ Uma ideia controversa, defendida em primeira versão elaborada e sistemática no conhecido estudo de E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays* , London, Chatto & Windus, 1944.

Shakespeare, ao lado do judeu, do mouro ou do selvagem colonizado, precisamente a mulher²²; e que o cânone do dramaturgo exiba uma peça de assunto de contornos aparentemente afrontosos na sua provocadora misogenia, nisso lúdica continuadora da mais crua tradição medieval.

Catarina, ou Catrina, a megera de *The Taming of the Shrew* (*O Amansar da Fera*), é sujeita a um exemplar e sistemático processo de domesticação, em desconcertante paralelo com as práticas de adestramento na arte da altanaria. Abre ele na investida truculenta do seu pretendente e depois marido, Petróquio, e prolonga-se na sujeição à fome e à privação do sono quando já sob a autoridade do conjugue, no despojamento da sua voz aquando da disjunção arbitrária do nome e da coisa que lhe é imposta – chamará lua ao sol ou sol à lua, donzela a um velho, segundo o capricho do seu marido e mestre falcoeiro (as homologias entre a ave amestrada e a mulher obediente são ostensivas) - , e ao solilóquio triunfal do macho ufano da sua conquista e em airoso desafio ao público, despertando a sua cumplicidade –

'This is a way to kill a wife with kindness,
And thus I'll curb her mad and headstrong humour.
He that knows better to tame a shrew,
Now let him speak: 'tis charity to show.', IV. 1. 191-198²³

-virá juntar-se, quando a educação de Catarina se perfizer, na célebre exortação à obediência feminina com que a fera, definitivamente amansada, interpela as suas rivais, também casadas de fresco, Bianca, a irmã, e a Viúva:

' / ... /
Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper,
Thy head, thy sovereign; one that cares for thee,
And for thy maintenance; commits his body
To painful labour both by sea and land,
To watch the night in storms, the day in cold,
Whilst thou liest warm at home, secure and safe;

²² FIEDLER, Leslie A. , *The Stranger in Shakespeare*, London, Crom Helm, 1972, pp. 9-68.

²³ MORRIS, Brian, ed. , *The Taming of the Shrew* , London and New York, Routledge, The Arden Shakespeare, 1981.

And craves no other tribute at thy hands
 But love, fair looks, and true obedience;
 Too little payment for so great a debt.
 Such duty as the subject owes the prince
 Even such a woman owed to her husband.’, V. 2. 147-157.

O respeito supersticioso pelo génio de Stratford-upon-Avon não deixaria facilmente que a suspeição machista e misógena tingisse desta forma uma reputação imaculada do mito, e desde logo a moldura dramática, constituída pelas duas cenas da Indução protagonizada por Christopher Sly, beberrão e maltrapilho, a despertar da ressaca e a viver a ilusão nele incutida de um nobre arrancado a longo sono e a quem vai ser oferecida a representação de uma comédia, produziria o efeito amortecedor do devaneio do vagabundo rejubilando nas fantasias masculinas de domínio sobre a mulher; do mesmo modo, a representação da peça poderia sublinhar o voluntário envolvimento de Catrina, airosa parceira de Petrúquio (e, nesta conformidade, no discurso escandaloso da submissão vibrariam as notas subversivas da ironia e da cumplicidade); também a farsa, o som e a fúria da extravagância do gesto e do movimento, favoreceriam a leitura de uma consciência textual imune aos juízos de natureza ética e ancorada no puro divertimento. Mas Shakespeare é homem do seu tempo e a mulher, no sugestivo título do estudo de Antonia Fraser, é *the weaker vessel*²⁴. E terá aqui toda a pertinência o provérbio oriental: os rapazes lançam as pedras a brincar mas é a sério que morrem as rãs. Esta peça ilustrará paradigmaticamente, naquele seu entendimento supostamente resgatado para o presente do leitor, o conveniente nivelamento das rugosidades forçosamente suscitadas pelo desembaraçado tratamento de problema tão controverso como é o da guerra dos sexos: a memória literária é também a busca de vozes solidárias que possam justificar nos textos do passado os interesses do presente, o que é pena quando se pauta essa demanda mais pela simples ratificação do que pelo fascínio da relação com uma consciência que, não sendo a nossa, a vem interpelar e desafiar e, nesta assumida dissonância, nos obriga a uma compreensão mais crítica e exigente de quem somos.

²⁴ *The Weaker Vessel – Woman’s Lot in Seventeenth-Century England*, London, Mandarin, 1985.

Duas outras peças merecerão referência nesta breve aproximação de dois autores a propósito da representação da figura feminina na comédia e pela via unificadora do motivo ou da preocupação temática: *The Comedy of Errors* (Comédia de Equívocos) e *Twelfth Night, or What You Will* (Noite de Reis, ou o que lhe queiram chamar²⁵). A primeira, que data dos primeiros anos da década de noventa do século XVI (incluindo-se, por conseguinte, nas primeiras criações dramáticas do autor), recolhe o legado plautino de Anfitrião, embora lhe não retome a descida do deus à terra e a usurpação do lugar do marido de Alcmena no seu leito conjugal: o dramaturgo isabelino dá vida ao motivo do duplo, corporizado nas figuras dos dois irmãos gémeos, Antífolo de Éfeso e Antífolo de Siracusa, plasmando-o ainda na simetria dos respectivos criados, Drómio de Éfeso e Drómio de Siracusa, localiza a acção não em Tebas, como em Plauto, mas em Éfeso²⁶, lugar sinistramente associado às artes mágicas, à folia e ao excesso e ao heterodoxo recorte das relações entre os sexos, a que terá respondido S. Paulo na Epístola aos efésios, exortando as mulheres à obediência a seus maridos; o motivo da demanda é interpretado pelo viajante, o jovem de Siracusa, que busca o seu irmão gémeo em terra hostil (o pai, Egeão, é no início da acção feito prisioneiro e condenado à morte, só a ela se eximindo mediante o pagamento de um elevado resgate, condição que ele desgraçadamente não pode satisfazer), e acabará por encontrar, para além de quem procura, o amor de Luciana, irmã da mulher de Antífolo de Éfeso²⁷. A trama complexa, em que é visível igualmente a presença de *Os Dois Menecmos*, também de Plauto, deslindar-se-á no reencontro entre Egeão e a mulher, Emília, há muito perdida na tempestade no mar, no confronto de mor espanto entre os dois pares de irmãos, e ainda na promessa de futuro corporizada na relação de Antífolo de Siracusa e Luciana. A perda e a reunião, a integridade do universo familiar e a transmissão do testemunho entre gerações antecipam os eixos temáticos dos *romantic plays*, as últimas peças de Shakespeare, como *The Winter's Tale* (O Conto de Inverno) e *The Tempest* (A Tempestade), aqui referidas por nela se acolherem ecos, ainda que discretos e favorecidos pela sugestão

²⁵ O título português é de António Feijó, *Noite de Reis, ou Como Lhe Queiram Chamar*, de William Shakespeare, Lisboa, Cotovia/Teatro Nacional de S. João, 1998.

²⁶ A relevância do nome do lugar é discutida circunstanciadamente por Laurie Maguire (MAGUIRE, Laurie, *Shakespeare's Names*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp.152-183. Na página 165 do mesmo estudo a autora cita oportunamente a Epístola em referência (4: 21) - 'Be subject to one another out of reference for Christ'.

²⁷ Na primeira cena do terceiro acto a Antífolo de Éfeso é barrada a entrada da sua própria casa: o seu homónimo de Siracusa tinha-se-lhe antecipado (e Plauto e seu Anfitrião também).

mitopoética da aproximação comparatista, do Filodemo, de Luís de Camões; por agora convirá reter o momento em que Luciana e Adriana esperam a chegada de Antífolo, que se atrasa para o jantar. A donzela defende o ponto de vista masculino e aconselha paciência à irmã ('A man is master of his liberty;/ Time is their master, and when they see time,/ They'll go or come; if so, be patient, sister.', II. i. 7-9²⁸), e a sua declaração de princípios, lembrando a convertida Catrina a incitar as mulheres à submissão ('Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper, ...'), que surgirá qualificada na ironia da cadência discursiva e na ressonância artificiosa da rima –

'Why, headstrong liberty is lash'd with woe.
There's nothing situate under heaven's eye
But hath his bound in earth, in sea, in sky.
The beasts, the fishes, and the winged fowls
And their male's subjects, and at their controls;
Man, more divine, the master of all these,
Lord of the wide world and the wild wat'ry seas,
Indued with intellectual sense and souls,
Or more pre-eminence than fish and fowls,
Are masters to their females, and their lords:
Then let your will attend on their accords.', II. 1. 15-25

-parte de quem assumidamente se dispõe a fazer o estágio do matrimónio ('Ere I learn love, I'll practice to obey.', II. 1. 29) e recebe da esposa inconformada uma resposta em espécie, de resto bem temperada com o saber de experiência feito:

Patience unmov'd! no marvel though e pause;
They can be meek that have no other cause.
A wretched soul bruis'd with adversity,
We bid be quiet when we hear it cry;
But were we burden'd with like weight of pain,
As much, or more, we should ourselves complain:
So thou that hast no unkind mate to grieve thee,

²⁸ FOAKES, R. A. , ed. , *The Comedy of Errors* , London, Methuen, The Arden Shakespeare, 1962.

With urging helpless patience would relieve me;
But if thou live to see like right bereft,
This fool-begg'd patience in thee will be left.', II. 1. 32-41.²⁹

Mas no regresso de quem Adriana pensa ser o seu marido (na verdade é o outro, qual Júpiter *malgré lui*), a mulher é já a esposa extremosa que não suporta a ausência do seu homem, o recebe de braços abertos e reconhece o seu lugar e função na unidade incindível do casal (S. Paulo dixit), deixando nisso ouvir os ecos de outra voz submissa (pois não acentuara Catrina, em *The Taming of the Shrew*, a mesma subalternidade no todo orgânico e espiritual que constrói a sua ligação a Petrúquio?). Adriana despoja-se da sua inclinação livre e indomável (Éfeso, cidade cuja fundação se deverá às Amazonas, será terreno larvar da heresia, e na mulher irascível terão falado também as marcas dessa origem) e regressa ao redil da esposa obediente, ou não fora ela, como sugere na fala em V. 1. 136-138 ('...Antipholus my husband,/ Who I made lord of me and all I had/ At your important letters, /.../'), a recompensa dada pelo soberano de Éfeso a Antífolo por bons serviços prestados no teatro de guerra. Mas a recatada Luciana terá o arrojo de seduzir e conquistar o deslumbrado visitante de Siracusa: em *The Comedy of Errors* a figura feminina também saberá tomar a iniciativa embora não rompa decididamente as estruturas sociais e mentais do patriarcado. Muito mais haveria a dizer acerca da discordia concors de um texto aberto às sugestões sombrias representadas na disciplina punitiva a que são sujeitos os criados – e a homologia estabelecida com a situação das mulheres está abundantemente documentada na época, como bem nota, por exemplo, Laura Maguire³⁰. Mas será chegado o momento de convocar, para este domínio habitado pelo mito e fecundado pelo rito, documentado no motivo arquetípico e firmado em estruturas permanentes de um fundo literário e cultural comum, os três autos camonianos.

O *Auto chamado dos Enfatriões* abre com confidências trocadas entre Almena e a criada, Brómia: a senhora, ansiosa e torturada pela saudade do marido a quem a guerra arrebatou ao lar e ao amor, cavando, assim, os perigos e as mágoas dos que se foram e dos que esperam –

²⁹ FOAKES, R. A., ed., *op. cit.*

³⁰ MAGUIRE, Laura, *op. cit.*, p.172.

'Ah, senhor Anfatrião,
 Onde está todo meu bem!
 Pois meus olhos vos não vem,
 Falarei co coração
 Que dentro n'alma vos tem.
 Ausentes duas vontades,
 Qual corre mores perigos,
 Qual sofre mais crueldades,
 Se vós entre inimigos,
 Se eu entre as saudades'.

- , a criada procurando aliviar a dor da sua ama, exortando-a a olhar a privação como o teste vitorioso de um afecto que se confirma e reforça, e oferecendo-lhe a perspectiva auspiciosa da intuição feminina –

'Nós, mulheres de semente
 Somos sedenho tão toco,
 Que com qualquer vento que vente,
 Queremos forçadamente
 Que os deoses vivam connosco'.

- num discurso a que não falta a ironia de uma presença anunciada, mas não deixa de revelar-se a criada ladina e manipuladora que se furta aos avanços do apaixonado e o faz dançar ao ritmo da sua música –

'Porque o melhor destas danças,
 Com uns vendiços assim
 É trazê-los por aqui
 O cheiro das esperanças
 Por viver.
 Há-os os homens de trazer
 Nos amores assim mornos,
 Só pera ter que fazer
 E despois, ao remeter,
 Lançar-lhe a capa nos cornos'.

Não chega a linha de desenvolvimento dramático a desenhar quaisquer alternativas ao sentimento amoroso, bem diferentemente do que sucederá em *Twelfth Night*, outra peça de Shakespeare (talvez de 1601),

em que o recorte físico e airoso da relação entre Maria e Sir Toby Belch (Dom Telmo Sandeman, na versão portuguesa de António Feijó) ou o sofrimento genuíno de Cesário/Viola contrastam provocantemente com o descontentamento contente do Conde Orsino, apaixonado, como o Romeu rendido ao devaneio perante a inefável Rosalinda, e buscando na música o alimento da sua pose autocomplacente e exibicionista ('If music be the food of love, play on, / Give me excess of it, that, surfeiting, / The appetite may sicken, and so die').

O jogo da sedução, dança de um cortejar sem marcações e convenções, é pontuada pela abordagem rude do amador, ávido de sensualidade e do corpo da sua «doce amiga» e «Dona feiticeira má» que o tem «há tanto tempo cativo» e pela destemperada reacção da jovem, que o afasta sem reboço e com acrimónia ('Vós cuidais que estais na sela? / Pois podeis-vos descer dela, / Qu'eu nunca vos pude olhar'.).

À venalidade do conquistador de feira, vibrando em algum ressentimento mas sempre ufano das suas proezas e do seu talento junto das mulheres –

'Fantasias de donzelas,
Não há quem como eu as quebre
Porque certo cuidam elas,
Que com palavrinhas belas
Vos vendem gato por lebre.'

-sucede estado mais delicado e profundo, o sentimento que agita Júpiter, tomado de uma paixão tirânica, «essa potência tão profana» que dobra a sua natureza divina «por cousa humana» e o precipita numa aventura que ele próprio não consegue entender. Quando a divindade masculina desce à terra, possuída desse fogo que arde sem se ver, a mulher nunca estará a salvo quando se preza de «virtuosa» e alegadamente se «não pode vencer», estímulo adicional ao desafio, como já o sentira o Ângelo de *Measure for Measure* e agora o pai dos deuses, secundado pelo astuto e famigerado Mercúrio, de múltiplas faces, ínvio percurso e notável cadastro, como o ilustra exemplarmente Joseph A. Porter em estudo tornado já clássico³¹, agora na sua versão mais degradada quando

³¹ PORTER, Joseph A. , *Shakespeare's Mercutio – His History and Drama*, Chapel Hill & London, The University of North Carolina Press, 1988.

advoga persuasivamente a metamorfose e a usurpação de identidades na prossecução de interesses inconfessáveis:

'Seu marido está ausente,
Na guerra, longe daqui.
Tu, que és Júpiter potente,
Tomarás sua forma em ti,
Que o farás mais facilmente.
E eu me transformarei
No de Sósia, criado seu,
/ .../
Um padroeiro de confiança:
/ .../
Mas tu, que dos sabedores
Tanto avante sempre estás,
Se deos és dos moradores,
Pois tal remédio me dás'.

Os leitores de Christopher Marlowe e da peça que enquanto jovem o estudante da Universidade de Cambridge nos deixou, *Dido Queene of Carthage* (datada de 1585 ou 1586 e que se aproxima, nos seus contextos de criação e produção, do *Auto Chamado dos Enfatriões*), sabem que a reapropriação do mito pode exprimir-se na mais radical subversão iconoclasta que o desfigura e dessacraliza, para uns a mais afrontosa profanação, para outros o gesto que liberta o texto da respeitabilidade sufocante da tradição para o entregar à gargalhada e à celebração ruidosa e catártica. Possivelmente escrita em colaboração com Thomas Nashe, a peça oferece, na cena de abertura, o mote a uma paródia selvagem do legado épico de Virgílio: Jupiter, pederasta e ébrio, embevecido pelo seu dengoso copeiro, o sensual rapazinho Ganymede, e Hermes, ou Mercúrio, logo despertado a pontapé e despachado, ainda a bocejar e embrutecido pelo sono, para a sua missão junto de Eneias, o protegido de Venus. Camões não mantém uma fidelidade absoluta a Plauto, como o assinala, entre outros Oliveira Barata³² (a sua proposta seguirá mais de perto a sugestão colhida na *Comédia de Amphitrion*, de Fernán Pérez de Oliva, e na sua versão o mito, sublinha-o Hernâni Cidade, não destaca

³² BARATA, *op. cit.*, pp. 176-178.

tanto a divindade majestática de Júpiter como a sua dimensão humana³³, a mesma que o abre à paixão amorosa, aquele Amor triunfante e soberano que percorre a acção dos três autos camonianos. E que poderá a vulnerável Almena, ardendo na expectativa do regresso do esposo e amante, deslumbrada diante da ilusão mais ardilosa e perfeita.

‘Quem tão próprio se transforma,
Tenho por openião,
Que na tal transformação
Lhe prestou Natura a forma,
Com que fez Anfatrião’.

comentará Mercúrio, ele próprio a irrepreensível contrafacção de Sósia, o servo de Anfatrião, e o ratoneiro que furtará a copa, ou taça, com que mostrará à mulher fiel «Verdadeiro que é fingido». A alba ou alvorada, comprometida em longa memória literária com a noite de amor³⁴, que os amantes gostariam de ver prolongada até à eternidade, dilata-se por obra e graça do solícito Mercúrio. A ironia de um suposto reencontro que reafirma o amor absoluto manifestado pela mulher na abertura do auto –

Ó presença mais querida
Que quantas formou
Amor! Isto é verdade, senhor?
Acabe-se aqui a vida,

-e, depois, a resignação cheia de vagos pressentimentos da esposa virtuosa, desconcertada por tão rápida visita e do abandono pressuroso do seu parceiro –

³³ CIDADE, Hernâni, apud BARATA, *op. cit.*, p. 161.

³⁴ Instante memorável é o protagonizado em *Romeo and Juliet* na quinta cena do terceiro Acto: ao rouxinol que ele julga ouvir vem substituir-se implacavelmente a cotovia anunciando a madrugada, que a voz lúcida da personagem feminina pressente (GIBBONS, Brian, ed., *Romeo and Juliet*, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1980. Outro momento no drama isabelino de irónica intertextualidade poderia ser lembrado – o protagonizado pelo herói de *Doctor Faustus* (1604) quando cita o Ovídio de *Amores* na hora do suplício inexorável (*‘O lente, lente currite noctis equi’*, V. ii. 74, BEVINGTON, David, and RASMUSSEN, Eric, eds., *Doctor Faustus – A and B Texts (1604-1616)*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1993.

‘Anfitrião, que mostrou
 Um prazer tão desejado
 A quem tanto o desejou,
 Na noite que foi chegado,
 Nessa mesma se tornou!
 De se tornar tão asinha
 Sinto tanto intristecer
 O sentido e alma minha,
 Que certo que me adivinha
 Algum novo desprazer.’

-, para além de manifestarem a condição recatada da mulher doméstica e dedicada, ajustar- se-ão à trajetória descendente de Anfitrião, como Idalina Resina Rodrigues qualifica este momento do seu percurso³⁵. O herói que regressa vitorioso das guerras vem perder-se ingloriamente nos amores, o que regista eloquentemente num discurso progressivamente rendido à desesperança e sempre ancorado no sentido de honra conjugal irredutível, que ele nem mesmo trocaria pela serenidade de Almena:

Nunca queira Deos que possa
 Achar-se na minha honra
 Nenhua falta, nem mozza!
 Seja isso doudice vossa
 Antes que minha desonra! ‘

E bem poderá a mulher injustiçada protestar o seu justo ressentimento mesmo quando, sorvida no turbilhão de equívocos, Júpiter procurar retratar-se, oferecendo ao leitor a promessa de um desfecho feliz –

‘E pois que a afeição
 Há-de mudar tão asinha,
 Quero ir alcançar perdão
 Da culpa que, sendo minha,
 Parece de Anfatrião.
 /.../
 Com palavras de desonra

³⁵ RODRIGUES, Maria Idalina Resina, *Estudos Ibéricos – Da Cultura à Literatura, Séculos XIII a XVII*, Lisboa, Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Diálogo, Fronteiras Abertas, 1987, p. 176

Não se há-de tratar quem ama,
Nem zombaria se chama
Por esprementar a honra,
Pôr em tal perigo a fama'.

E, neste quadro, não se negará justeza à revolta do marido enganado no seu diálogo com o despudorado usurpador («Vós galante haveis de ser, / O que me tomais o nome, / Casa, moços e molher.») nem se reconhecerá a Belferrão, ali chagado quase só para se garantir a observância do princípio do contraditório, a autoridade da voz córica, tal o desajustamento entre a solene vacuidade da sentença e a perversa orquestração do equívoco nesta floresta de enganos:

«O homem que for sesudo,
Nua tão grande questão
Há-de tomar por escudo
A justiça e a rezão,
Que estas armas vencem tudo.»

Depois a estupefacção diante de uma clonagem caprichada no mais pequeno detalhe ('-Oh! Causa para espantar,/ Que ambos a ferida tem/ Dum tamanho, em um lugar!'), o esperado reconhecimento que o motivo do duplo sempre favorece ('Oh, grande admiração!/ Vejo eu outro Anfitrião,/ Ou é sonho isto que vejo?») como o desfecho de *The Comedy of Errors*; ou de *Twelfth Night, or What You Will*, no desconcerto do Duque de Ilíria, Orsino, diante dos gémeos que finalmente se reúnem, Viola/ Cesario e Sebastian ('One face, one voice, one habit two, and persons! A natural perspective, that is, and is not |, V. 1. 214-215). É o Amor que finalmente triunfa, mas não deixa de impressionar a insistência obsidante na ideia do engano e da magia que pontua a acção do auto. Anfitrião desafia o 'falso feiticeiro' que lhe ocupa o lar (v. 1460) e, já perto do desespero, clamará contra o 'grande encantador', esse «encantador» que a honra lhe tem roubado (v. 1522), Sósia confessa o mor espanto perante a 'encantación' que transforma o seu senhor (vv. 1575-1576) por artes do 'encantador' (v. 1579) e, testemunha atónita e assustada do trovão e relâmpago de Júpiter, aludirá às 'encantaciones' de tal prodígio. O Amor é, com efeito, encantamento e transfiguração, e do mesmo modo o teatro, e a reflexão metadramática, tão frontalmente plasmada na estrutura da comédia *El-Rei Seleuco*, associa-se, em airosa cumplicidade, àquele

fogo que arde sem se ver. Apesar da sua condição de vítima do poder misterioso e invencível, Júpiter não consegue ser muito convincente no desfecho da acção dramática: ‘Que, às vezes, grandes tristezas/ Parem grandes alegrias’ é máxima que se subscreve sem grande esforço, mas é duvidoso que neste ‘happy Fall’ se consiga reconhecer uma firme eficácia persuasiva. O expediente que substitui furtivamente o parceiro no leito conjugal faz-se acompanhar, aqui como em Thomas Malory, da promessa de um nascimento providencial; mas essa descida ao reino dos humanos, com o intuito alegadamente generoso, invocado, claro está, a posteriori, de criar uma descendência singular e distinta –

‘ Quis-me vestir em teu gesto,
 Por honrar tua geração.
 Tua mulher parirá
 Um filho de mim gerado
 Que Hércules se chamará,
 O mais valente e esforçado
 Que no mundo se chamará’.

, - apenas se manifesta no vozeirão de um deus que permaneceu incógnito e agora se oculta na despedida. Em *Measure for Measure* e *Much Ado About Nothing* (Muito Barulho para Nada) a rede de equívocos desfaz-se à atempadamente no xadrez da harmonia familiar, e em *A Midsummer Night's Dream* o despertar da fada rainha cedo dissolverá o pesadelo da humilhante, embora diáfana e insubstancial experiência. Mas a Igraine, a das Brancas Mãos, não foi sequer consultada; e a ausência de Almena, que também não foi ouvida nem achada em tão momentoso projecto, ou o silêncio de Anfitrião, emprestam ao auto as marcas interrogativas de um final inconclusivo.

The Winter's Tale é uma peça que datará de 1611 e que boa parte da crítica inclui, com *The Tempest*, *Cymbaline*, *King of Britain* e *Pericles, Prince of Tyre*, nos chamados *romantic plays*, ou romances, acervo específico das criações de uma última fase da obra dramática de William Shakespeare. Na construção da trama tendem a afrouxar ou a dissolver-se as relações de causa e efeito, acentua-se a dimensão do sobrenatural e do maravilhoso, torna-se especialmente recorrente a referência mitológica e erudita e, ainda em consonância com os novos contextos de representação – a antiga companhia de Shakespeare, *The Lord Chamberlain's Men*,

é agora *The King's Men*, e apresenta-se com frequência junto da corte de Jaime I e nos círculos palacianos³⁶ - ganham evidência a dimensão espectacular, a exuberância cénica e os efeitos especiais (e poderia ver-se em tudo isso uma resposta ao prestígio crescente do masque, as mascaradas, envolventes na sua intenção inclusiva que tendencialmente junta público e actores).

The Winter's Tale lembra, em alguns decisivos aspectos, o *Filodemo*, de Camões, e desde logo pela presença do nobre que viaja incógnito e se toma de amores pela pastora, ela também a revelar-se, no momento próprio, de condição elevada. Na peça do autor inglês a filha recém-nascida do soberano da Sicília, Leontes, é abandonada na desolação da costa da Boémia (o pai, corroído por ciúme patológico, condenara a inocente Hermíone, sua mulher, e ordenara a morte do rebento).

' / ... / Come on, poor babe:
Some powerful spirit instruct the kites and ravens
To be thy nurses! Wolves and bears, they say,
Casting their savageness aside, have done
Like offices of pity.' / ... / , II. Iii. 184-188,

dirá o compadecido Antígono, o marido de Paulina, a aia e a confidente da mulher injustiçada, no momento em que entrega a criança à sua sorte ingrata. Atalhando caminho, refira-se apenas que a menina, a quem se dará o nome de Perdita, é afinal resgatada e depois criada no seio de pastores, revelando desde muito cedo a finura de trato e a gentileza de conversação que indiciam uma origem distinta. Passarão entretanto dezasseis anos – um hiato que é também uma liberdade na construção do texto e do tratamento da unidade de tempo nada consentâneo com a tradição clássica e com a visão erudita de muitos contemporâneos de Shakespeare – e quando Florizel, o filho daquele Polixenes, rei da Boémia, que fora alvo do ciúme de Leontes e escapara à fúria insana do seu anfitrião, surge disfarçado junto dos pastores e se enamora de Perdita, a donzela entre as flores, qual Prosérpina oficiando o rito da celebração

³⁶ Anote-se, de passagem, que esta matriz aristocrática das últimas criações do dramaturgo informa igualmente as peças de John Lyly e mesmo algum teatro de Ben Jonson. A aproximação dos contextos da representação sugere que muito haveria, por certo, a fazer no estabelecimento de paralelos entre o teatro isabelino e os autos de Camões.

da Primavera e da fecundidade,³⁷ o amor e a natureza associam-se na promessa de um futuro aberto na revelação mútua da estirpe elevada, e portanto compatível, dos dois jovens, e na reconciliação dos amigos desavindos, Leontes e Polixenes; e a miraculosa preservação de Hermíone, por obra e graça da indefectível fidelidade que Paulina sempre votara à sua amiga, abrirá ao soberano da Sicília, entretanto já rendido a um longo percurso de arrependimento, as portas de uma contrição verdadeira que não rasurará, no entanto, as marcas da perda que tinge a peça com as cores da tragicomédia: Mamflio, o filho de Hermíone e Leontes, havia perecido devido à dor causada pela insanidade do pai e o sacrifício da mãe, e Antígono, marido de Paulina, devorado por um urso depois de deixar o precioso rebento em segurança, representaria a perda que bem justificaria o juízo do pastor – Heavy matters! Heavy matters! But look you here, boy. Now bless thyself: thou met'st with things dying. I with things new-born, III. 3. 111-113³⁸ – quando ouve o relato do campónio acerca da violência inaudita da tempestade que confundira a terra e o mar, do pavoroso naufrágio e da sorte infeliz do generoso desconhecido vitimado pela fera, que deixara ali o bercinho com os adereços que identificarão mais tarde a criança. Na peça de Shakespeare as mulheres são representadas como virtuosas e determinadas: Hermione enfrenta a ira de Leontes com destemor, abnegação e um raro sentido de integridade, desencorajando a consternação geral e as lágrimas das damas comovidas pelo seu fado –

' There's some planet reigns:
I must be patient till the heavens look
With an aspect more favourable. Good my lords,
I am prone to weeping, as our sex
Commonly are; the want of which vain dew
Perchance shall dry your pities: but I have
That honourable grief lodg'd here which burns
Worse than tears drown: /.../
Do not weep, good fools,

³⁷ Northrop Frye destaca esta nota e refere-a particularmente aos mitos de Prosérpina e Pigmalião das *Metamorfoses* de Ovídio (SANDLER, Robert, ed. , *Northrop Frye on Shakespeare* , New Haven and London, Yale University Press, 1986, pp. 164-170).

³⁸ PAFFORD, J. H. P. , *The Winter's Tale*, London, Methuen & Co., The Arden Shakespeare, 1963.

There is no cause; when you shall know your mistress
Has deserv'd prison, then abound in tears
As I come out: this action I now go on
Is for my better grace. /.../', II. i. 105 ss

-, Paulina enfrenta com decisão Leontes e não se verga perante a ameaça de uma sentença que a condene às chamas (...I care not:/ I tis an heretic that makes the fire,/ Not she which burns in't./.../', II. Iii. 113-115) e é senhora daquela inabalável fortaleza que velará por Hermíone e zelará pelo cumprimento dos oráculos, a profecia que anuncia um filho a Leontes e com ele a garantia na sucessão do trono da Sicília; e Perdita não se deixará igualmente intimidar quando Políxenes invectivar o suposto oportunismo do velho pastor, ameaçar deserdar o filho desobediente e insultar a donzela que alegadamente se ergue indevidamente acima da sua natural e social condição (também em *The Winter's Tale* o princípio masculino reclama o monopólio da violência física): 'The selfsame sun that shines upon his court', observará ela, 'Hides not his visage from our cottage, but/ Looks on alike', IV .iv. 445-447.

Embora o modelo imediatamente convocado para confronto com Filodemo fosse talvez a *Comédia do Viúvo*, de Gil Vicente, com a demanda do príncipe D. Rosval, disfarçado e ao humilde serviço das duas irmãs recatadas e piedosas, Paula e Melícia, podendo desposar a primeira quando o irmão, D. Gilberto, surgir providencialmente para desposar a segunda, o certo é que o auto de Luís de Camões oferece em relação à peça de Shakespeare afinidades que seriam surpreendentes se não comungassem de um mesmo património popular e tradicional. A disjunção entre a inclinação do sentimento amoroso e o horizonte social do apaixonado é desde logo revelada na inacessibilidade de Dionisa, a filha do seu amo, D. Lusidardos, a quem Filodemo, tido como o órfão nascido na solidão dos montes e na rudeza dos campos, vota uma paixão impossível. Aí ficara Florimela, a irmã, ao cuidado de pastores e entre eles sempre vivendo, também ela na ignorância da sua nobre estirpe e da origem gerada nos amores clandestinos de um irmão de D. Lusidardos e uma princesa dinamarquesa (esta a sobrevivente de um naufrágio que vitimara os fugitivos do reino nórdico nas procelosas fragas da costa espanhola, falecendo depois no parto em que deu à luz os dois irmãos). O percurso dos dois jovens corresponderá a um movimento simétrico: o moço, que vivera numa sempre renovada coita de amor, «amando pela

passiva», como denunciara a voz acutilante do pragmático Duriano³⁹ (o abandono narcísico à ideia do amor, do Orsino de *Twelfth Night*, que não conhece ainda Viola, ou o do Romeu enamorado de Rosalinda, ou seja, antes de Julieta, seriam aqui com alguma pertinência evocados), e fustigava com convicta recriminação as ilusões de um desejo ilícito e sem futuro-

‘ Ora bem, minha ousadia:
Sem asa, pouco segura,
Quem vos deu tanta valia,
Que subais a fantasia
Aonde não chega a ventura?
Por ventura eu não naci
No mato, sem mais valer
Qu’o gado ao pasto trazer?
Pois donde me veo a mi
Saber-me tão bem perder?’

-, acabará por conquistar um lugar na intuição de Dionisa e, depois, quando com ela partilhar o sentimento inquieto que o faz estar preso por vontade, que nem ele nem ela poderão entender, irá franquear a clausura que de si mesma se alimenta, para isso concorrendo o desembaraço cúmplice da criada Solina, que prevalece sobre o inicial imobilismo defensivo e casto da sua ama, demasiado subjugada às vozes do mundo e à reputação imaculada, finalmente aberta aos apelos do *carpe diem* e à sublime fruição do amor, o fogo que, afinal, orienta sabiamente a inclinação natural para o terreno da consagração das relações conjugais socialmente compatíveis; e Florimela, a serrana que não conhece a sua origem elevada mas se mostra, desde os seus primeiros passos no palco, consciente da diferente condição do irmão e da discriminação da mulher e seu reduzido espaço de autonomia –

³⁹ Sobre isto vide PINHO, Sebastião Tavares de., ‘Amar pela activa e amar pela passiva, ou dialéctica do amor no Auto de Filodemo. A filosofia grega, Leão Hebreu’, *Decologia Camoniana*, pp. 185-189.

‘ Foi-se buscar a cidade,
Teve juízo e poder.
Eu fiquei, como mulher,
E não tive faculdade
Para poder mais valer.
A um pastor obedeço
Por pai, de doutro não sei.
E pola mãe que matei,
Ua só cabra conheço,
De cuja leite mamei.’

-, assim reiterando o desconforto de Dionisa, que sublinhara o isolamento da mulher, sempre fechada, «Que para seu passatempo, / Não tem desenfadamento/ Mais que agulha e almofada!». Florimela irá revelar uma natureza bem diversa do que a aparência humilde faria crer, como o regista o deslumbrado Venadouro, o nobre e caçador, fascinado por tanta graça e formosura, como Florizel diante de Perdita –

‘ Oh, que fermosa serrana
A vista me oferece!
E se é certo que é humana,
A serra mal a merece!

-, cativo de um sentimento que ele se habituara a desprezar e que, numa pastorela liminarmente subvertida pela direcção da cauta e segura donzela, experimenta o desconcerto de não ver reconhecidas as suas credenciais de pretendente investido do mais auspicioso reconhecimento:

‘ Eu, em sangue e em nobreza,
O craro se me estremou.
E a Fortuna de dotou
De grandes bens e riqueza,
Que sempre a muitos negou.’

Como em *The Winter's Tale*, o natural e o social apenas se darão as mãos quando a harmonia da estirpe e condição resultar plenamente atestada e ratificada:

‘ Digo que, se por baixeza
 Dezis que no os conviene,
 Quiero os dar una certeza:
 Que de sangre y de nobreza,
 Que tanta como vos tiene.’ ,

afiança o pastor ao obstinado candidato, de fidelidade temperada como o Jacob que pretendia a Raquel de Labão, como o D. Rosvel, da *Comédia do Viúvo*, também ele feito humilde servidor, ou como o Ferdinand, de *The Tempest*, em dura labuta para merecer a mão de Miranda, sob o olhar vigilante de Prospero, «grande homem d’arte mágica» como o velho pastor, o protector de Florimela, que terá ainda de dar a D. Lusidardos o seguro e certo ocular proof da visão dos nobres antepassados que legitimam a união de Florimel e Venadouro, a qual, como a de Dionisa e Filodemo, são exaltadas como expressão dos desígnios da Providência na voz autorizada do nobre patriarca, como de resto sucederá no final de *The Winter’s Tale*, em que Leontes, nas suas palavras finais,⁴⁰ identificará a escolha divina nos sucessos da acção. Bem poderão Florimela, de Filodemo, ou Perdita, de *The Winter’s Tale*, Miranda, de *The Tempest*, ou Marina, de *Pericles, Prince of Tyre*, todas elas miraculosamente resgatadas das águas do mar revoltado, protagonizar essa promessa de futuro. Em 1531 Sir Thomas Elyot, em *The Book Named The Governor*, aproximava a beleza dos movimentos da dança de um casal à harmonia da música das esferas, ressaltando, no entanto, a função a distribuir ao elemento feminino e ao par masculino atenta a discriminação que entre eles a natureza irrevogavelmente ditara:

‘In every dance, of a most ancient custom, there danceth together a man and a woman, holding each other by the hand or the arm, which betokeneth concord. Now it behoveth the dancers and also the beholders of them to know all qualities incident to a man, and also all qualities to a woman likewise appertaining.

⁴⁰ Em sentido diverso, L. Francisco Rebello, que escreve a propósito do desfecho da acção de *Filodemo*: ‘É certo que, no final do auto, a revelação do nascimento de Filodemo (e de Florimela) e da sua condição nobre facilitará a solução harmoniosa do conflito. Mas não é menos certo que, apesar da divisão aparente de castas sociais, Dionisa ama secretamente o criado de seu pai (o que não escapa à astuciosa Solina) e Venadoro, por amor de Florimela, aceita casar com esta e partilhar a vida campesina. Camões coloca assim os direitos do amor acima das diferenças sociais, exaltando uma vez mais o «amoroso ajuntamento» que toda a sua poesia celebra. ...’, op. cit. p. 63.

Aman in his natural perfection is fierce, hardy, strong in opinion, covetous of glory, desirous of knowledge, appetiting by generation to bring forth his semblable. The good nature of a woman is to be mild, timorous, tractable, benign, of sure remembrance, and shamefast. Divers other qualities of each of them might be found out, but these be most apparent, and for this time sufficient.’⁴¹

Cabe sempre aos homens a última palavra.⁴²

Do jovem da *Comédia d’ El-Rei Seleuco* se diga que não é exigido qualquer teste ou ordália: ele não atravessa o rito de passagem iniciática que lhe permita o triunfo na demanda.

É o Rei Seleuco quem inaugura a acção propriamente dita⁴³ e será ele a fechá-la. Nos primeiros versos insinua-se, julgo, a ironia da perda. Não sendo o Pantalone da *commedia dell’ arte*, a um tempo ufano e cioso da jovem com que se relaciona ou pretende relacionar-se, o soberano evocará, talvez discretamente, aquele sentimento de regeneração que exulta numa juventude tardia (o leitor de Shakespeare lembrar-se-á de Otelo e Desdémona, o leitor de John Webster talvez recorde o desajustamento entre a fogosa Julia e o infeliz Castruchio, velho e impotente, de *The Duchess of Malfi*, o leitor de Ben Jonson o velho vicioso e ganancioso Corvino e a bela e virtuosa Célia, de Volpone, a menos que nestas aproximações more mais do que promete a fantasia. A felicidade do monarca torna mais significativo o sacrifício magnânimo que a si mesmo se imporá no desfecho da peça. Como os pais de Romeu, quase no início de *Romeo and Juliet*, intrigados e consternados com a prostração do jovem que se isola na noite e define em misterioso padecimento, como Gertrud, Claudius e Ophelia, pesquisando debalde os sinais reveladores do mal de que enferma Hamlet, o velho pai e a jovem madrasta sondam o Príncipe Antíoco, procurando atalhar, quanto antes, ao mal que irreversivelmente o consome. Possuído por uma inclinação inconfessável pela rainha Estratónica, ciente de que o

⁴¹ HOLLANDER, John, and KERMODE, Frank, eds., *The Literature of Renaissance England*, New York, London and Toronto, Oxford University Press, The Oxford Anthology of English Literature, 1973, p. 80. ⁴² Outras curiosas aproximações se surpreenderiam neste confronto: o Campónio, filho do suposto pai da donzela, e Autólico, um vagabundo nascido sob o signo de Mercúrio (*The Winter’s Tale*, IV. III. 25), sustentam claras afinidades com o Campónio e Bobo, filho do Pastor, de *Filodemo*.

⁴³ ‘Parece-me que entram as figuras de sisó’: com estas palavras encerra o Mordomo a moldura da peça, abrindo-se, nesse desdobramento, para além da preciosa informação acerca das condições e figurino da representação, um espaço de reflexão metadramática que muito enriquece a leitura do texto.

amor de um só sentido não tem sentido nenhum e que amar pela activa, como o diria o Doriano de Filodemo, envolve aqui um dilema moral insolúvel, a traição ao pai, o jovem entrega-se à pesada melancolia e às consolações da música, que é regularidade e harmonia e supostamente dotada de virtudes curativas, que não chegam a regenerar Lear no seu reencontro com a Cordélia que regressa de França para redimir seu pai, que é réplica da música das esferas e imagem da perfeição, como o testemunham Pericles e Marina na hora feliz do reencontro (*Pericles*, V. 1. 227-228) e como o compreendem Jessica e Lorenzo à luz propícia da lua, na última cena de *The Merchant of Venice* (*O Mercador de Veneza*), que é alimento do amor, como o julga saber o Conde Orsino, de *Twelfth Night*, em momento já referido, naquela pose auto-complacente respirando a mais indolente *sprezzatura*. De este último se aproximará o desditoso Antíoco, e as convenções do género também o não deixarão morrer, e o distanciamento representado na moldura dramática da peça suavizará as tensões e expectativas geradas num sofrimento aparentemente sem remédio. Mas o que é sem remédio será a relação de El-Rei Seleuco, que a si mesmo se recrimina e debalde se multiplica na oferta de sacrifícios ao deuses, e da paciente Eleutéria, a quem finalmente é revelada uma paixão que latentemente ela acalentava esperando que o tempo se encarregasse de apagar tão inominável sentimento:

‘ /.../
 No Príncipe, filho, vi
 Os olhos com que me via.
 Este princípio sofri-lho,
 Para ver se se mudava:
 Antes mais se acrescentava.
 Eu amava-o como filho,
 E ele doutra arte me amava.’

Julgo que o dramaturgo recorre ao quadro interpretado pela moça ladina e o velho porteiro com o mesmo propósito que informará, nos dramaturgos isabelinos, os desenvolvimentos paralelos da acção que abriam caminho ao comentário, ao diálogo crítico ou à paródia.⁴⁴ A instabilidade ditada

⁴⁴ Em sentido contrário, vide, por exemplo, Idalina Resina Rodrigues (*De Gil Vicente a Lope de Vega – Vozes Cruzadas no Teatro Ibérico*, Lisboa, Teorema, 1999, pp. 225-227), que não aceita o paralelismo das situações e as sugestões nele supostamente implicadas.

pela reciprocidade do inominável sentimento ainda não se instalou e já a criada matreira manipula, na cena da sedução, o patético e alquebrado pretendente, furtando-se aos seus avanços e, airosa e jocosa, alimenta-lhe a conversação e a vã esperança. Uma paródia da relação do velho rei e da jovem rainha, com o veredicto lançado a um compromisso sem futuro? Quando o rei anuncia o seu magnânimo e altruista decreto, reabre o sentido da celebração e a promessa de fecundidade que as peças de Shakespeare, os *festive comedies* ou os *romantic plays*, iriam reeditar, os primeiros mais atentos à sintonia dos humanos com os ciclos da natureza, os últimos mais centrados na preservação da família e na transmissão do testemunho para as gerações mais novas. E na Comédia d' El-Rei Seleuco não falta a personagem do Físico, também ele senhor de muitas artes, como Próspero, de *The Tempest* ou o velho pastor, de *Filodemo* ou de *The Winter's Tale*, ou ainda Lord Cerimon, o sábio que, em Pericles arrebatava Thaisa à morte; a sua presença filiar-se-á também naquela longínqua tradição do 'medicine man', figura arquetípica envolvida na tradição mítica e nos ritos de celebração da natureza e veículo da regeneração e da renovação⁴⁵.

E termina-se como se começou. Uma aproximação das comédias de Shakespeare e dos autos de Camões parecerá aspirar somente à enunciação de coincidências tangenciais e episódicas, e no terreno de eleição deste diálogo, a representação da figura feminina e a negociação do seu espaço de autonomia na totalidade das suas relações, a empresa claudicaria desde logo perante a escassa expressão que o drama adquire no corpus camoniano. O épico e lírico poderia ter sido um grande criador dramático, mas a natureza do homem e da sua circunstância não o permitiu. Não será mesmo concebível um esforço sistemático e circunstanciado, mesmo que pautado por intenções de natureza académica (e aqui não vigora qualquer aceção pejorativa do termo), como o que nos oferece, por exemplo, Júlia Alves da Silva no seu estudo sobre Gil Vicente;⁴⁶ e os contextos do teatro renascentista, em que se destacam o magistério de Torres Naharro, Juan del Encina ou Fernando

⁴⁵ WESTON, Jessie L., *From Ritual to Romance*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1993, pp. 101-112. A figura do Físico, na sua referência ao contexto do legado vicentino e da tradição ibérica, é objecto da atenção de Maria Idalina Resina Rodrigues (De Gil Vicente a Lope de Vega – Vozes Cruzadas no Teatro Ibérico, Lisboa, Teorema, 1999, pp. 220-224).

⁴⁶ SILVA, Júlia Maria Sousa Alves da., *A Mulher em Gil Vicente*, Braga, Edições APPACDM Distrital de Braga, V, .

de Rojas, a memória vicentina ou o magistério de Sá de Miranda, iluminando a tradição portuguesa do auto e a lição inovadora humanista e renascentista, desencorajaria o projecto comparatista afirmado à revelia destas conhecidas cumplicidades e afinidades electivas e a procurar instituir-se para além do plano seguro e avalizado de uma comunidade interliterária luso-castelhana, nos termos em que define Vitor Aguiar e Silva⁴⁷. Outros paralelos, porventura mais temerários ainda, foram ensaiados, e desde logo o que coteja Gil Vicente e William Shakespeare, caucionado, embora, pela ressalva da conjectura e da hipótese, e pelo juízo cauteloso e sábio: tal a proposta de Fernando de Mello Moser⁴⁸, o que aproxima Camões e Cervantes a partir da arguta e rigorosa identificação de uma atitude desencantada que os dois escritores partilham e da comum tentativa regeneradora da pátria através do exemplo colhido nos romances de cavalaria, designadamente no *Palmeirim de Inglaterra*⁴⁹, e o que relaciona Camões e Cervantes, reunindo com desembaraço materiais heteróclitos e recorrendo a critérios de controversa latitude, do ensaísta, diplomata e escritor brasileiro Osvaldo Orico⁵⁰.

Tudo é, afinal, comparável, como o sugeria Fluellen no texto reproduzido em epígrafe? Certamente que não. O que é legítimo é a identificação de um quadro de referência, se não desenhado no rigor das constelações interliterárias no sentido definido por Vitor Aguiar e Silva, pelo menos inscrito num terreno mais vasto do teatro europeu, corporizado no motivo, na história e no mito, no acervo partilhado de eixos temáticos e situações arquetípicas. Foi o que se procurou aqui testemunhar a respeito de Shakespeare e Camões.

⁴⁷ Camões e a comunidade interliterária luso-castelhana nos séculos XVI e XVII (1572-1648), Relâmpago, Revista de Poesia, Luís de Camões, Fundação Luís Miguel Nava, Lisboa, no 20, 4/2007, pp. 91-123. "As comunidades interliterárias são constituídas por um conjunto de literaturas nacionais ou regionais entre as quais existem fortes afinidades linguísticas, geoculturais, geopoéticas, históricas, etc., e entre as quais os intercâmbios recíprocos são particularmente intensos", lê-se na página 92 deste esclarecedor estudo.

⁴⁸ "Jester of Kings: Gil Vicente e Shakespeare" e "Gil Vicente and Shakespeare: a comparative contrastive approach", in *Dilecta Britania – Estudos de Cultura Inglesa*, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 2004, pp. 341-344 e 345-358, respectivamente.

⁴⁹ CASTRO, Aníbal Pinto de., "Camões e Cervantes. Duas Formas de Expressão da Realidade Peninsular entre a Glória e o Desengano", incluído em *Páginas de um Honesto Estudo Camonianiano*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Coleção Estudos Camonianos 1, 2007, pp. 243-257. Uma aproximação de dois autores no quatro arco aberto e distendido da referência epocal e cultural, buscando o terreno comum na intersecção de dois grandes conjuntos, poderia sempre ser subscrita sem grandes reservas: segundo Jorge de Sena, Shakespeare e Camões participam a seu modo do ceticismo que sucede à visão auspiciosa aberta pela Renascença e que terá sofrido duro retrocesso por volta de 1530 (SENA, Jorge de., *Maquiavel e Outros Estudos*, Porto, Livraria Paisagem, s/d, pp. 101, et passim).

⁵⁰ Camões e Cervantes, semelhanças da vida e dissemelhanças da obra, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1980.

Bibliografia citada:

1. Estudos críticos.

ASP, Carolyn, 'Subjectivity, Desire and Female Friendship in All's Well That Ends Well', in WALLER, Gary, ed. , *Shakespeare's Comedies*, London and New York, Longman, Longman Critical Readers, 1991, pp. 175-192.

BARATA, José Oliveira, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991.

BARBER, C. L. , *Shakespeare's Festive Comedies – A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1959.

BLOOM, Harold, *The Western Canon – The Books and School of the Age*, New York, San Diego, London, Harcourt Brace & Company, 1994.

BLOOM, Harold, *Shakespeare – The Invention of the Human*, London, Fourth Estate, 1998.

CASTRO, Aníbal Pinto de., *Páginas de um Honesto Estudo Camoniano*, Coimbra, Centro Interuniversitários de Estudos Camonianos, Coleção Estudos Camonianos 1, 2007.

CIDADE, Hernâni, *apud* BARATA, *op. cit.*, p. 178.

DANSON, Lawrence, *Shakespeare's Dramatic Genres*, Oxford, Oxford University Press, Oxford Shakespeare Topics, 2000.

FRASER, Antonia, *The weaker Vessel – Woman's Lot in Seventeenth-Century England*, London, Mandarin, 1985.

FRENCH, Marilyn, *Shakespeare's Division of Experience*, London, Sphere Books, Abacus, 1981.

FRYE, Northrop, *Fables of Identity – Studies in Poetic Mythology*, New York, Burlingame, Harcourt, Brace & World, Inc. , 1963.

HARTNOLL, Phyllis, *The Teatre – A Concise History*, London, Thames & Hudson, revised edition, 1985.

HOLLANDER, John, and KERMODE, Frank, eds. , *The Literature of Renaissance England*, New York, London and Toronto, Oxford University Press, The Oxford Anthology of English Literature, 1983, p. 80.

McGUIRE, Laurie, *Shakespeare's Names*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

MOSER, Fernando de Mello, *Dilecta Britania – Estudos de Cultura Inglesa*, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 2004.

NAMORADO, Joaquim, ed. , *Vértice, No IV Centenário da Morte de Luís de Camões*, Coimbra, nos 436-439, Setembro/ Dezembro de 1980.

Orico, Osvaldo, *Camões e Cervantes, semelhanças da vida e dissemelhanças da obra*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1980.

PINHO, Sebastião Tavares de. , *Decologia Camoniana*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Estudos Camonianos 2, 2007, pp.185-189.

PORTER, Joseph, *Shakespeare's Mercutio – His History and Drama*, Chapel Hill & London, The University of North Carolina Press, 1988.

REBELLO, L. Francisco, *Variações sobre o Teatro de Camões*, Lisboa, Caminho, 1980.

RODRIGUES, Maria Idalina Rodrigues, *Estudos Ibéricos – Da Cultura à Literatura, Séculos XIII a XVII*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Diálogo – Fronteiras Abertas, 1987.

RODRIGUES, Maria Idalina Resina, *De Gil Vicente a Lope de Vega – Vozes Cruzadas no Teatro Ibérico*, Lisboa, Teorema, 1999.

SANDLER, Robert, ed. , *Northrop Frye on Shakespeare*, New Haven and London, Yale University Press, 1986.

SENA, Jorge de., *Maquiavel e Outros Estudos*, Porto, Livraria Paisagem, s/d.

SILVA, Júlia Maria Sousa Alves da. , *A Mulher in Gil Vivente*, Braga, Edições APPACDM Distrital de Braga, 1995.

SILVA, Vítor Aguiar e., in AMARAL, Fernando Pinto do. ed. , relâmpago, Revista de Poesia, Lisboa, no 2, 4/2000, pp. 91-123.

SILVA, Vítor Aguiar e. (coordenação), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, 2011.

TAYLOR, L. C. , ed. , *Luís de Camões, Epic & Lyric*, Manchester, Carcanet Press Limited in association with The Calouste Gulbenkian Foundation, 1990.

TILLYARD, E. M. W. , *Shakespeare's History Plays*, London, Chatto & Windus, 1944.

WESTON, Jessie L. , *From Ritual to Romance*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1993.

2. Textos dramáticos:

a. Em língua portuguesa.

ANASTÁCIO, Vanda, prefácio, notas e fixação do texto, *Teatro Completo de Camões*, Porto, Caixotim, Caixotim Clássico, 2005.

BARBAS, Helena, tradução, *The Merchant of Venice/ O Mercador de Veneza*, Extra muros, Águaforte, s/d.

FEIJÓ, António, tradução, *Noite de Reis ou Como lhe Queiram Chamar*, Lisboa, Cotovia/Teatro Nacional S. João, 1998.

HOMEM, Rui Carvalho, introdução, tradução e notas, *Canseiras de Amor em Vão*, Porto, Campo das Letras, Shakespeare para o Século XXI, 2007.

RIBEIRO, Nuno, *O Amansar da Fera*, introdução, tradução e notas, Porto, Campo das Letras, Shakespeare para o Século XXI, 2003.

TORRE, M. Gomes da. , introdução, tradução e notas, *Medida por Medida*, Porto, Campo das Letras, Shakespeare para o Século XXI, 2001.

VASCONCELOS, Filomena, introdução, tradução e notas, *O Conto de Inverno*, Porto, Campo das Letras, Shakespeare para o Século XXI, 2006.

VIEIRA, Fátima, introdução, tradução e notas, *A Tempestade*, Porto, Campo das Letras, Shakespeare para o Século XXI, 2001.

ZAMITH, Maria Cândida, introdução, tradução e notas, *Sonho de uma Noite de Verão*, Porto, Campo das Letras, Shakespeare para o Século XXI, 2002.

ZAMITH, Maria Cândida, introdução, tradução e notas, *Comédia de Equívocos*, Porto, Campo das Letras, Shakespeare para o Século XXI, 2004.

b. Em língua inglesa.

BEVINGTON, David, and RASMUSSEN, Eric, eds. , *Christopher Marlowe and His Collaborator and Reviser, A-and B-texts (1604, 1616)*, Manchester and New York, Manchester University Press, The Revels Plays, 1993.

BROOKS, Harold F. , ed. , *A Midsummer Night's Dream*, The Arden Shakespeare, 1979.

BROWN, John Russell, ed. , *The Merchant of Venice*, London and New York, Routledge, The Arden Shakespeare, 1989.

COWEN, Janet, ed., *Sir Thomas Malory – Le Morte D’Arthur in Two Volumes*, London, Penguin Books, Penguin Classics, 1969.

CRAIK, T. W. , ed. , *King Henry V*, Walton-on-Thames, Surrey, The Arden Shakespeare, third series, 1995.

FOAKES, R. A. , ed. , *The Comedy of Errors*, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1962.

GIBBONS, Brian, ed. , *Romeo and Juliet*, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1980.

HATTAWAY, Michael, ed. , *Francis Beaumont – The Knight of the Burning Pestle*, London/ A & C Black, New York/ WW Norton, The New Mermaids, 1969.

HOENIGER, F. D. , ed. , *Pericles*, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1963.

HORSMAN, E. A. , ed. , *Ben Jonson – Bartholomew Fair*, Manchester, Manchester University Press, The Revels Plays, 1960.

HUNTER, G. K. , ed. , *All’s Well that Ends Well*, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1959.

LEVER, J. W. ed. , *Measure for Measure*, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1965.

LOTHIAN, J. M. , and CRAIK, T. W. , eds. , *Twelfth Night*, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1975.

MORRIS, Brian, ed. , *The Taming of The Shrew*, London, Methuen, The Arden Shakespeare, 1981.

PAFFORD, J. H. P. , ed. *The Winter’s Tale*, London, Methuen, The Arden Shakespeare, 1963.

VAUGHAN, Virginia Mason, and VAUGHAN, Alden T. , eds. , *The Tempest*, London, Thomson Learning, The Arden Shakespeare, 2001.

MORRIS, Brian, ed. , *The Taming of the Shrew*, London and New York, Routledge, The Arden Shakespeare, 1981.

WOUDHUYSEN, H. R. , ed. , *Love's Labour's Lost*, London, The Arden Shakespeare, third series, 1998.

INDICE

Da Página à Cena, da Cena à Página <i>Nuno Pinto Ribeiro</i>	9
Do esplendor do Verbo à necessária queda. <i>J. M. Costa Macedo</i>	15
Tiffany Stern, 'Repatching the Play' <i>Tiffany Stern</i>	27
Du texte à la représentation : dire le vers au XVIII ^e siècle. <i>Sabine Chaouche</i>	51
L'action de la comédie-vaudeville en France petites causes et grands effets <i>Violaine Heyraud</i>	63
FÍGADOS DE TIGRE de Francisco Gomes de Amorim um país chamado absurdo <i>Cristina Marinho</i>	77
Sabina, Salomé no Algarve <i>Armando Nascimento Rosa</i>	97
The author as an actor. Karl Kraus and the scene of writing <i>António Sousa Ribeiro</i>	107
O SALTO DO TIGRE A CÉU ABERTO Sobre Os Dias Levantados, de Manuel Gusmão <i>Miguel Ramalheite Gomes</i>	117
Arquitectura e Artes Cénicas: A Arquitectura como tradução da dramaturgia <i>João Mendes Ribeiro</i>	127
Esfumando Fronteiras: As Performances de Jon Prichard <i>Maria Clara Paulino</i>	139
Conversas com o silêncio <i>Jorge Palinhos</i>	161
Dramaturgos e demiurgos – uma linha quase invisível <i>Renata Portas</i>	173
La Princesse de Clèves après Manoel de Oliveira <i>Pedro Gonçalves Rodrigues</i>	179
Os Autos de Camões e a Comédia de Shakespeare: a Negociação do Espaço de Autonomia das Figuras Femininas (Reflexões acerca da tipicidade de motivos e da recorrência de situações) <i>Nuno Pinto Ribeiro</i>	195

Título

Teatro do Mundo
da página à cena da cena à página

Edição

Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto
Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias

Capa

Tipografia Fonseca, Lda. - Porto

Impressão e Acabamento

Tipografia Fonseca, Lda. - Porto

Tiragem

100 exemplares

Depósito Legal

354967/13

ISBN

978-989-95312-3-9

Os artigos publicados são da inteira
responsabilidade dos respectivos autores