

AMPHITRYON DE MOLIÈRE, SEGUNDO VASSILIEV. A VIDA ALÉM TÚMULO DA PALAVRA

CRISTINA MARINHO

Universidade do Porto
embalar@netcabo.pt

*– E tu – disse o filósofo – se tivesses aprendido a comer
lentilhas, não precisavas de bajular o rei.*

Gonçalo Tavares¹



Anatoli Vassiliev, Paris, octobre 2010. Photographie Laurencine Lot.

¹ TAVARES, 2005: 24.

Em 2002, a troupe da *Comédie-Française* apresenta, na sua Sala Richelieu, mais um *Amphitryon* de Molière, com encenação e cenografia de Anatoli Vassiliev²: aparente culminância de anos de trabalho sobre oito diálogos³ de uma das peças do comediógrafo de Luís XIV menos exploradas pela tradição crítica, fundamental no juízo de um indisciplinado discípulo de Stanislavski.

Antes de Marcel Bozonnet o ter convidado a encenar no *Français*, já Antoine Vitez e depois Jean-Pierre Miquel tinham ido ao encontro deste confessado sonho do artista russo, admirador de Jean-Baptiste Poquelin ao ponto de arriscar nele, conforme dirá, o mistério da terra e do céu na perseguição teatral de uma metafísica da vida. Organizada a partir de um eixo vertical, esta encenação assenta na irrepresentabilidade dos deuses em plena representação de planos, o do quotidiano, humano, o celestial, do Olimpo e das divindades, o subterrâneo, invisível e crucial, sobre uma assunção quase absoluta, não fosse o final, da composição. Texto intrinsecamente difícil, suscitando-lhe imagens orientais, Vassiliev assinala aos actores o essencial das tragédias do amor e da razão que Alcèmène e Amphitryon experimentam, expresso na depuração ancestral do deserto, avessa à orientação de *vaudeville* própria de múltiplas interpretações, até de reescritas da peça. Destacando a força surpreendente da troupe, o encenador exercita-a no Wu Su e nos segredos da técnica verbal de Valérie Dréville, outrora sua aluna em Moscovo, no sentido de transcender os pressupostos psicológicos, stanislavskianos, dos textos na emoção captada por outras vias que Vassiliev designa «les structures du jeu»: ultrapassando o trabalho de mesa com os actores, procura que o movimento das palavras transite no dos corpos logo em palco, em posição de diálogo no interior de «cette langue particulière en vers libres qui est celle d'*Amphitryon*», primeiro sentados em cadeiras, depois já não, consagrados, pois, ao jogo puro da representação que o verbo francês sinteticamente encerra⁴. Pascaliana, esta comédia, que

² Vide *L'Avant-Scène Théâtre* n.º 1106, 15 février 2002. Registamos aqui o elenco da produção: Thierry Hancisse será Sosie; Jean-Pierre Michael será Jupiter; Eric Ruf desempenha o papel de Amphitryon; Éric Genovèse será La Nuit; Florence Viala estará na pele de Alcèmène; Naucrátès será interpretado por Alexandre Pavloff; Céline Samie será Cléanthis; o papel de Mercúrio será atribuído a Jérôme Pouly; os papéis de Argatiphontidas, Polidas e Posiclès serão interpretados respectivamente por Jacques Poix-Terrier, Gilles Delattre e Pierre Heitz. Daryoush Tari e Kamil Tchalaev serão responsáveis pelo canto e pela música, Serguei Vladimirov é o assistente de encenação, Boris Zaborov o aderecista, Vladimir Kovalchuk o luminotécnico, a música original é da autoria de Kamil Tchalaev e John Livengood faz a síntese sonora em tempo real, François Liu Kuang-Chi é o professor interno de artes marciais, Valérie Dréville ocupa-se da técnica verbal, Sorour Kasmai e Andrej Micheev serão intérpretes.

³ *L'Avant-Scène Théâtre* n.º 1106: 86: «L'art énigmatique d'Anatoli Vassiliev / Il retrouve la Comédie-Française où Antoine Vitez l'avait invité en 1992 à mettre en scène le *Bal Masqué* de Lermontov. Il retrouve *Amphitryon* de Molière à l'affiche du festival d'Avignon 1997 sous forme d'une très particulière recherche basée sur huit dialogues brassés en un jeu vocal et spirituel impressionnant.» Nas páginas 86-87 desta edição, resume-se o interesse de Vassiliev em encenar esta peça na Comédie-Française: «Mettre en scène Molière au Français, c'était ma plus haute ambition, mon rêve. (...) C'est la première fois que je monte la pièce dans sa langue et en entier. (...)».

⁴ *L'Avant-Scène Théâtre* n.º 1106: 87. Vassiliev esclarece a parábola ainda nesta página: «(...) C'est le substrat même de toute civilisation, ce passage d'un état archaïque à un état de civilisation suppose l'expérience douloureuse de cette dualité. Cela fait en vérité de l'homme un éternel nomade spirituel qui ne peut résoudre cette scission...».

ele avalia na sua gravidade distante do riso, seria uma tragédia da cisão original, mais do que qualquer interrogação sobre uma dualidade psíquica, constituindo-se, assim, em parábola sobre a evolução do mundo, desde o seu estado arcaico até à civilização, sempre retomando «ce nomade spirituel» que é o homem a tentativa de superar tal ruptura. Se Florence Viala se congratula com o capital de sentimento e de energia ganho com este encenador, contra um princípio tão francês da lucidez, e Thierry Hancisse se realiza na dimensão filosófica de Sosie, já Jean-Pierre Michael se afasta do método de intensa exigência física de Vassiliev, como se o actor tivesse de se perder para reviver de uma outra forma, reparo sobre uma certa tensão entre agentes do espectáculo. Éric Ruf confirma a dificuldade de exercer num mesmo dia dois registos opostos em duas representações, tão singular se afigura a perspectiva deste encenador que pulveriza a formação prévia do actor: dar forma ao silêncio através de um treino verbal sentido como bizarro, concentração na energia e na serenidade, trabalho sobre a entoação não alheio a determinados procedimentos orientais, consciência do som, da vogal, da prosódia enquanto linha horizontal de voo, dimensão exterior e objectual⁵; ser capaz de produzir violência em palco permanecendo plácido no interior, reconhecimento do corpo e da voz enquanto lugares, antes só parcialmente descobertos, de um lugar fora de nós ainda menos explorado, além das experiências pessoais de uma biografia; aparente desvio sobre o resultado espectacular, como se se fizesse tudo aquilo para nada, ciente de que o produto é de certo modo imponderável; a intimidade do encenador russo com o texto, expressa na particularidade de uma dança, a instabilidade, entre uma tradução literal, uma literária em russo e o próprio original no Francês que Vassiliev não fala, admiravelmente assistido por um tradutor exímio. Território de energia – dir-se-ia mas não só, se ela não fosse realmente tanto –, a língua, cuja semântica só aparentemente se relativizaria na tónica sobre a sua música, há-de encontrar a orientação propriamente musical, especificamente instrumental também, da responsabilidade de Kamil Tchalaev, convertido ao cristianismo ortodoxo, entregue ao cântico sagrado, outrora baixista e cantor num grupo de rock, entretanto activo na escola de arte dramática de Vassiliev, em Moscovo, desde 1985, abandonando a URSS, quatro anos depois, para se instalar em Paris. Hábil no que a informática pode trazer à composição, atento à etnomusicologia, como às tendências contemporâneas do canto, Kamil encontra Anatoli na ideia de metasom, decorrente certamente do misticismo de ambos, mais para destacar a voz dos actores na elaboração da música do espectáculo, assumindo a centralidade de «l'essence musicale du texte poétique de Molière» no sopro universal dos seus intérpretes, em cena⁶.

⁵ *L'Avant-Scène Théâtre* n.º 1106: 94: «(...) Vassiliev parle de trois intonations possibles au théâtre: une intonation exclamative (c'est celle de la tragédie), une narrative (le récit) et une affirmative, celle de transmettre un contenu plus spirituel. Une intonation qui rentre dans la terre, dit Valérie Dréville. (...)».

⁶ *L'Avant-Scène Théâtre* n.º 1106: 97.



«Amphitryon» Molière/Anatoli Vassiliev, Comédie-Française, 2002, copyright Photo Lot ⁷

O periódico *Les Incorruptibles* registará o esmero do encenador russo, «personnalité incontournable, artiste visionnaire et théoricien de la scène», no verdadeiro laboratório que monta sobre *Amphitryon*, a partir do seu espectáculo no Festival de Avignon em 1999 e da sua proposta de um fraseado inesperado na boca de Valérie Dréville, antes de a projectar, três anos mais tarde, para os bastidores do *Français*⁸. «Le Figaro» notará a irritação da forte personalidade com a mediocridade, humilde, no entanto, perante o génio do escritor que inclui num círculo eleito de Slavkine, Pirandello, Thomas Mann, Muller, Tchekhov, Dostoievski, Ostrovski, Lermontov, Pouchkine, ainda Platão, Dumas e Maupassant, na linha cronológica do seu próprio trabalho⁹. Antiteórico, conforme Vassiliev se apresenta em *aden*, descobre-se na prática retomada até à exaustão, única forma da pesquisa autêntica, e na liberdade com que lê os autores, arrancados à carga histórica que os emudece,

⁷ Florence Viala (Alcmène) e Jean-Pierre Michael (Jupiter).

⁸ *Les Incorruptibles*, mardi 15 janvier 2002, Rentrées scènes 2002, «rideau», p. 10.

⁹ «Le Figaro», samedi 9 février 2002, «Théâtre Le metteur en scène russe monte *Amphitryon* à la Comédie-Française / Le rêve accompli de Vassiliev», p. 5. Aqui se refere que Vassiliev, já no Festival de Avignon de 1997, apresentara oito diálogos da comédia de Molière, «huit dialogues en un mouvement envoûtant, très loin des fantaisies que l'on peut souhaiter entendre dans la comédie».

revelando-lhe «un Molière abstrait», conceptual na sua complexa arte de poeta e de filósofo¹⁰, o grande teatro de algum modo consubstancial ao mistério medieval e ao Teatro Antigo. «Libération» recordará as reacções negativas da imprensa de dez anos antes à antecipação por natureza que erige a experiência de Anatoli, sem provocação, contudo sentida como tal: a obra da sua professora, Maria Knebel¹¹, aluna também de Stanislavski, intitulada *Le Mot dans la création théâtrale*, sensibiliza-o para a palavra enquanto acção, conduzindo à tipologia da entoação já que «c'est la mélodie de la langue qui porte l'information, c'est en elle qui s'inscrit le sens»¹². Valérie Dréville, a propósito do seu desempenho com um texto de Heiner Müller, esclarece o movimento afirmativo da dicção que desce na direcção da terra, aprendido sobretudo nos autores de biografia incerta, nas personagens sem história, quando as futilidades de milhares de circunstâncias não abafam o texto. O jornal salientará a perturbação da trupe da *Comédie-Française* no trabalho da voz que deve projectar o som como uma flecha, inesquecível ao ponto de se estabelecer um antes e um pós Vassiliev no treino da companhia; na fronteira das técnicas orientais e ocidentais, o encenador exercita quase uma inversão tónica da língua francesa, acentuando a frase toda até à primeira sílaba, a tal linha a direito do som, encontrado o centro do nosso corpo e com ele a aventura da própria identidade¹³. Primeiro, um treino centrado exclusivamente nos diálogos, nos modos da partitura sonora e da sua narração afirmativa, sem a encenação que, só depois, será suturada mas para ser transparente, resultado de uma tensão experimentada sobre o palco. Num outro dia, ainda «Libération» registará uma ressonância outra dos versos irregulares em cesuras inesperadas e espaços em branco que decantam o próprio sopro entre sons, na prosódia que notas musicais acompanham ou com que dialogam¹⁴.

¹⁰ *Aden*, mercredi 13 février 2002, «Anatoli Vassiliev: Molière, sa face cache», p. 6, onde se acrescenta: «(...) De ces recherches – qui bousculent quelque peu notre approche habituelle de ce classique –, Anatoli Vassiliev présente plusieurs étapes, dont une qui perturba sensiblement le public lors de sa représentation, en 1997 au festival d'Avignon. C'est donc armé d'expérience que le metteur en scène russe a abordé avec les comédiens du Français cette première mise en scène proprement dite de la pièce de Molière. (...) Pendant les répétitions, nous avons travaillé sur cette évolution d'un Molière concret vers une vision plus abstraite du dramaturge. (...)». Esta publicação precisa interessantemente o processo de Vassiliev na percepção de um Molière abstracto: delicadeza e não levar o caminho às últimas consequências, compromisso. Neste plano, o encenador afirma superar, como já sublinhámos, Stanislavski e uma estética mais das formas para procurar «la vie de l'esprit humain».

¹¹ Acerca de Maria Knebel, vide as referências fundamentais de NAGY, 1994: 247 e VAN DE WATER, 2006: 13.

¹² «Libération», 18 février 2002, «Amphitryon va vous... intoner»: 2.

¹³ «Libération», 18 février 2002: 3, «Amphitryon va vous... intoner»: 4. Valérie Dréville é longamente citada para valorizar «une tension de tout le texte, comme un aimant qui permet toutes les poses sans que la structure de la phrase soit détachée, comme si c'était cousu. (...) un travail qui n'est pas seulement formel, mais doit être lié au contenu. C'est comme un rythme cardiaque. Si on le perd, on étouffe. Je me suis aperçue qu'à chaque fois que je ne reconnaissais plus ma langue – la fameuse musique –, je sentais que c'était là où je devais être: (...)». Aqui se nota ainda: «(...) Outre le travail avec Dréville et les séances de tai chi, Vassiliev a longuement travaillé la partition sonore et la narration affirmative. Les vers irréguliers utilisés par Molière pour l'écriture de cette pièce l'ont aidé. (...)».

¹⁴ «Libération», 25 février 2002, «Théâtre: Vassiliev recrée totalement Molière à la Comédie Française / *Amphitryon* à la fête / connaissance d'homme par Mathilde de Bardonnie»: 2, onde se lê: «(...) *Ludisme*. La mélodie se mue en esquisse de l'universel au singulier. La prosodie se «pose» dans votre cerveau comme décantée par le souffle d'air parfois entre les sons, le glissement

Mathilde la Bardonnie exaltarà a inteligência de Vassiliev, entre o demoníaco e o *naïf*, à maneira igualmente de um Peter Brook, que interroga a familiaridade francesa com Molière, tornando-o ora íntimo, ora distante, para trabalhar a sua dimensão crítica até ao misticismo, em pormenores: a senhora aproxima-se da criada; Sosie radicalmente confundido apela à franqueza, palavra que corta com um grande silêncio; o seu amo, que toma o rosto de Cristo, conforma-se, qual São José, com a natureza divina do seu filho e troca um sorriso cúmplice com o criado, na convivência. «La Tribune» celebra a graça de uma cenografia fantasmática, rica de símbolos no confronto entre homens e deuses, identidades, fé e racionalidade, direito e usurpação¹⁵, para aplaudir a inovação absoluta sobre um texto convertido em cerimonial da condição humana, entre cólera e riso, no perigo da loucura sob o jugo dos poderosos. Annie Coppermann, de «Les Echos», parece distanciar-se na opinião dividida dos que acolheram o espectáculo como magnífico e dos outros que se irritaram com ele até à pateada no teatro, na aparência recuperando a tradição da circunstanciação crítica desta comédia em detrimento da abstracção vassilieviana¹⁶, não sem confessar o encantamento, mas para reforçar a irritação. Destacará a representação de Thierry Hancisse, capaz de, brilhante, regenerar, na expressão de Coppermann, o texto, enquanto outros não conseguem deixar de mostrar o artificialismo do método, num resultado geral mais afectado do que convincente.

Télérama deplora, na crítica incisiva de Fabienne Pascaud, a *mundialização*, na sua aceção mais infeliz, do «dernier mage de l'art dramatique, une sorte de théoricien autoritaire aux drastiques pratiques empreintes d'un confus mysticisme»¹⁷ encenando Molière

de telle accentuation: on se retrouve, par cet effet d'exigence inusitée, au fond du labyrinthe de l'existence. Au fil des actes, on n'a plus conscience de ce dépaysement, entré dans l'idée d'un désert voulu où une noria ferait tourner la roue d'un puits irréel, et la roue se démultiplierait, en sens inversé, comme les étages de la tour. (...)».

¹⁵ BOURCIER, 2002. Este crítico, a propósito da entrada em cena de Mercure e de Nuit, respectivamente Jérôme Pouly e Eric Génovèse, afirma: «(...) Prennent des postures où entrent dans des pas de danse d'inspiration zen. Rythment leurs répliques avec une musicalité qui fait ondoyer le vers de Molière jusqu'à l'impression de disparition de la rime. (...) Anatoli Vassiliev met de l'accent tonique là-dedans, délibérément appuyé sur la syllable ou le mot qui fait sens. (...)».

¹⁶ «Les Echos», mardi 5 mars 2002, a referida crítica insinua: «(...) Parfois montée comme une farce vaudevillesque ou comme une féerie, la pièce, écrite par un Molière malade et sans doute lui-même mari trompé, a son versant somber, son poids de souffrance et de dénonciation de la guerre, des puissants et des dieux. Anatoli Vassiliev, le metteur en scène, y voit lui surtout un combat entre foi et raison... (...)». Annie Coppermann concluirá: «(...) Certains, et notamment Thierry Hancisse, remarquable, semblent avoir su digérer la methode, et le texte, en effet, en paraît comme régénéré. (...) Pour le moment, et surtout après l'entreacte, il peut paraître d'un clinquant plus affecté que convaincant. Mais en même temps, il reserve de nombreux moments de grâce pure, et même d'émotion, et ne se laisse pas oublier...».

¹⁷ PASCAUD, 2002: 65. Citamos ainda Fabienne Pascaud noutras formulações do mesmo desapareço: «(...) Tout au long de ce spectacle imité de trop de formes pour n'en avoir plus aucune, les acteurs semblent se livrer besogneusement à ce qui leur passe par la tête et a pu retenir en répétition l'attention de leur metteur en scène. (...) Mais il y a pire. Vassiliev désirerait révolutionner le travail sur le langage, reveler par-delà toute vieillotte psychologie la richesse conceptuelle du verbe. Entreprise louable. Sauf que pour cela, il est revenue à de vieilles méthodes vocales héritées de l'avant-garde russe et niaisement plaquées sur Molière. Echech sur toute la ligne. De son fameux «training vocal» ne reste qu'un lamentable jeu sur le mot. Une réplique fait allusion aux dents? L'acteur se grate les dents. En fait d'écouter, il se grate l'Oreille... Des amateurs n'oseraient

em mestiçagem absurda de cadeirões Luís XVI, adereços japoneses, cenografia à italiana, cortinado brechtiano, mastro provençal onde actores se exercitam ao gosto russo de Meyerhold, nos anos 30, ao som de instrumentos indianos, chineses, acordeão... Pascaud põe radicalmente em causa o essencial do trabalho de Anatoli, ridicularizando todo o treino vocal da troupe na busca do que, em pura chacota, designará «métason», ou por assim dizer «un souffle bordélique» num espectáculo que resulta em mais «une scène de comédie musicale à l'anglaise, de travesti à l'éventail, de cirque ringard». O humor explosivo de *Le Canard enchaîné*¹⁸ aplaude ironicamente a invenção de um Molière japonês, «ce Nippon génétiquement modifié», e a abertura da *Comédie-Française* a um repertório nipónico que contraria toda uma herança, pura imbecilidade, dando lugar ao tédio inteligente. Bernard Thomas censura aqui Valérie Dréville, «une tête chercheuse», que simplesmente deitaria a perder a língua francesa, com ela o dramaturgo na sua própria casa e a casa o dinheiro dos contribuintes mal aplicado nestas bizantinices.

Se a crítica sobre *Amphitryon* de Molière, segundo Vassiliev, na *Comédie-Française*, se tende a radicalizar ou no elogio rasgado, ou na reprovação severa, raramente se moderando na ponderação dos seus defeitos e das suas virtudes combinados, parece poder extrair-se duas orientações teóricas contrastantes nos juízos antitéticos. Consideremos, primeiro, a negatividade que confessadamente se fundamenta na certeza patrimonial de um legado histórico-cultural, só vagamente crítico, como se depreende, sobre a comédia de Jean-Baptiste Poquelin, ele próprio jóia de uma coroa numa instituição que, a não ser tomada como museu, deve pelo menos benzer-se antes de arriscar o que quer que seja. Neste sentido, Fabienne Pascaud é cortante na subtracção do nada vassilieviano à riqueza da peça que não hesita em sintetizar em interpretações estáveis, perguntas a que não se deve responder, para lamentar que nem se consiga rir:

Qu'apporte cette allusion messianique? Mystère. D'autant qu'Il y a plus passionnantes énigmes existentielles, dans cet Amphitryon créé en 1668. Sous couvert d'un divin adultère

pas ces méthodes. Ou pour rire. Hélas, on ne rit pas. Car en plus, on ne comprend rien. Chaque alexandrine est interrompue par le comédien deux, trios fois, histoire de longuement faire ressortir un nom, un adjectif... Du coup, on perd le sens. À moins que ce pompeux gâchis ne serve à prouver qu'il n'y a plus aucun sens, qu'il faut décidément transcender tout phénomène théâtral. Vous vous souvenez, le métason?».

¹⁸ THOMAS, 2002: 8. O autor prossegue na denúncia do que considera absurdo, contra toda uma tradição: «(...) Nous voilà donc quelque part vers les confins du Gobi, entre Mongolie intérieure, Xinjiang et Gansu. Cela fait plus rêver que la Béotie ou que l'ex-Seine-et-Oise, chef-lieu de Versailles, n'est-ce pas? En un lieu où l'on dresse de grands mâts de cognac, auxquels les amoureux grimpent naturellement pour exprimer leur émoi, quand ils ne s'accrochent pas à de longs filins pour converser entre eux en s'élançant dans les airs, volant ainsi à lents bonds de géants, comme Jacques Lassalle en avait déjà eu l'idée en 1988. Voilà qui est beau. Mais ne facilite non plus le dialogue. (...) C'est *Amphitryon* chez les *Ouzbeks*. Sosie chez les *Sepy samourais*. On est consternés. On ne parlerait même pas de ces préciosités ridicules si le fric ne ruisselait à flots sur le plateau. S'il ne s'agissait pas en somme d'une ineptie de plus à la *Comédie-Française*, gardienne du répertoire, qui engloutit à elle seule le plus gros de ce que l'Etat verse aux théâtres subventionnés».

(...), Molière explore non seulement la domination sur les humbles des puissants de ce monde, mais les troubles de l'identité (...) ¹⁹.

No mesmo sentido, Bernard Thomas reafirma o peso da herança hermenêutica que se centra na recepção histórica da peça, escrita pelo comediógrafo de sua majestade, em que pulveriza, sem hesitação, o suposto talento, isto é, o desrespeito do encenador russo:

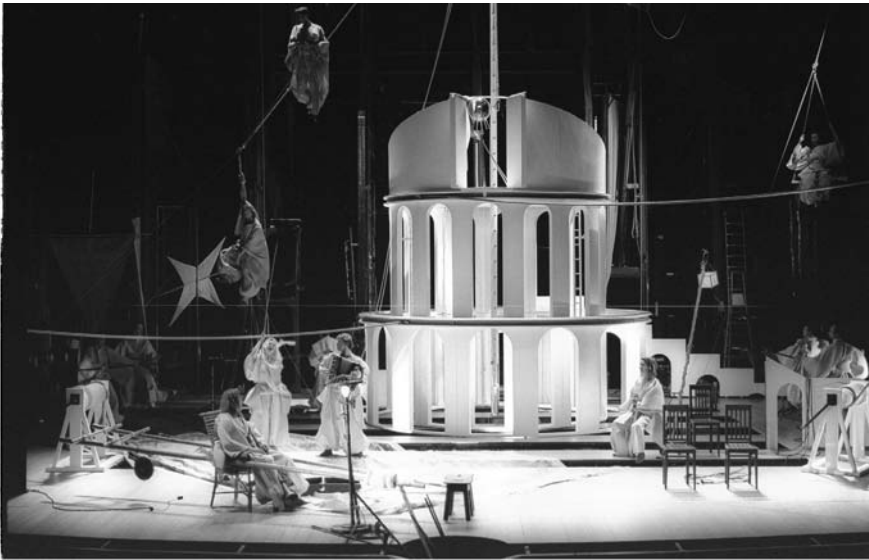
C'est par pure niaiserie que depuis plus de trois cents ans on se complaisait à entendre dans les ruses minables de Jupiter, dieu des dieux, destinées à lui permettre de se taper Alcène, l'écho des frasques du roi avec la Montespan, dont le mari bramait à mesure que les cornes lui poussaient (...) ²⁰.

Globalmente, quem incensa ou quem louva, mesmo sem êxtase, este *Amphitryon* sentido como audacioso não se detém na sacralidade da História Literária (os primeiros não a descrevem, os segundos referem-na *en passant*), de resto tímida até hoje quanto a esta singular reescrita de Plauto, que nem aduz, para convergir no mesmo termo de «décryptage» ²¹, retomado com cinismo por alguns desaprovadores.

¹⁹ PASCAUD, 2002. A alusão messiânica, a que se refere Fabienne Pascaud, consiste no «calice tout christique qui vient sceller ici la réconciliation finale, lorsque le roi des dieux, Jupiter, annonce la naissance du jeune Hercule, dieu fait homme qu'il a conçu de la très humaine Alcène. Et le premier cadeau qu'il a fait à la belle était évidemment une croix, au lieu du «noeud de diamant» décrit par Molière.» Segura, circuncreve perfeitamente o âmbito interpretativo da comédia nas interrogações previsíveis _ «Qui est qui? Où est le moi? Où est le moi? Où commence l'autre? Les troubles de l'amour aussi: qui aime-t-on au juste? Autant de vraies interrogations sous le badinage apparent du propos. Et Molière répond par un tragique silence: Alcène et Amphitryon restent douloureusement muets quand s'achève la prétendue comédie. (...)».

²⁰ THOMAS, 2002. O crítico prossegue para anular a posição de Vassiliev: «(...) Jusqu'à la fin, insolente dans son ambiguïté, où Jupiter triomphe sur le thème: 'J'ai eu bien du plaisir avec ta femme, mais grâce à moi ton fils, Hercule, sera un demi-dieu'. En termes vassilieviens la chose se traduit: 'Perdre la foi dans la raison et n'en trouver aucune autre.' Décryptage entêtant l'amphigouri. On crève d'ennui. (...)».

²¹ Vide, a título de exemplo, «Le Figaro», 9 février 2002, nas palavras discretas e prudentes, não comprometedoras de Armelle Héliot, e, «Le Canard enchaîné», 27 mars 2002, com intransigência, respectivamente: «(...) Embarquée dans la grande aventure, la belle jeunesse de la Maison Molière, soumise à un long travail de décryptage, un entraînement physique (Wu su) et vocal exigeant. Hancisse, Michael, Ruf, Génovèse, Viala, Pavloff, Pouly, Samie, Poix-Terrier. Ils sont fourbus mais ils auront des ailes. (...)». «(...) En termes vassilieviens la chose se traduit: 'Perdre la foi dans la raison et n'en trouver aucune autre.' Décryptage entêtant l'amphigouri. On crève d'ennui. (...)». Agradecemos a Paula Braga do Arquivo do Teatro Nacional São João a oportunidade de consulta da crítica nacional referente à participação de Anatoli Vassiliev no *Ponti 04 XIII Festival da União dos Teatros da Europa* com a encenação de *A Ilíada – Canto XXIII Jogos Fúnebres em Honra de Pátroclo a partir de Homero*, numa produção do Teatro de Moscovo-Escola de Arte Dramática. Inês Nadais, no «Público», de 19 Novembro de 2004, considera «o mito anatoli vassiliev», não sem um toque irónico quanto às opções singularíssimas do encenador, nomeadamente o seu não-teatro, concluindo que «o efeito é da ordem da cosmogonia, é da ordem do mundo tal como o conhecemos, nesse tempo sobre-humano em que o mito era a ordem do dia, que se trata». O suplemento Y de 19 de Novembro de 2004 regista, ainda, o mito no seu percurso de extrema independência de espírito. É de destacar o suplemento do «Diário de Notícias», 19 de Novembro de 2004, com a sua «Entrevista a Vassiliev»: 40-41: aqui o encenador refere a polémica que sempre marcou o seu percurso como artista, mesmo na Rússia, e desenvolve as suas linhas de acção, nomeadamente o seu conceito de estrutura de obra teatral enquanto partitura musical. «O Comércio do Porto» de 22 de Novembro de 2004 assinala,



«Amphitryon» Molière/Anatoli Vassiliev, Comédie-Française, 2002, copyright Photo Lot²²

nas palavras de Luísa Marinho, tão só a singularidade do encenador. Helena Teixeira Silva, no mesmo jornal, de 23 de Novembro de 2004, em «Anatoli Vassiliev encena poema da Grécia antiga» assinala também genericamente os fundamentos literários e teatrais do espectáculo, sem se comprometer com um juízo próprio. «O Público» de 25 de Novembro de 2004, em «Vassiliev o grande teatro do mundo» exalta as «24h de teatro primordial – o resultado de seis anos de trabalho intensivo de um dos mais prodigiosos encenadores da actualidade, (...), mas também o resultado de uma vida inteira a tentar perceber que matéria é essa a que chamamos teatro» para sublinhar que «assistir às suas criações é passar para lá dessa linha imaginária que divide o teatro que conta histórias do teatro que cria mundos.» «O Primeiro de Janeiro» de 26 de Novembro de 2004, em «A arte marcial de contar uma tragédia grega», recomenda vivamente o espectáculo com uma citação do dossier do espectáculo, sem grande fundamentação crítica própria. Paulo Trindade, no «Público» de 3 de Dezembro de 2004, em «O corpo ritualizado», aplaude «uma genial exploração do ritualismo», «incontornável (...) pelo impressionante envolvimento do público numa experiência mística da cena. As vozes, os corpos e os gestos das 45 pessoas em palco (...) são totalmente inscritos pelo rigor que foi investido na orquestração de todos os detalhes que estruturam a acção cénica, concebida a partir da celebração do funeral de Pátroclo (...)». Depois de salientar a dimensão hipnótica deste efeito cénico, o crítico afirma que «a depuração é absoluta, tanto no espaço, como nos figurinos, como no trabalho dos intérpretes, e resulta de um trabalho laboratorial, de pesquisa, que tem vindo a ser desenvolvido, desde 1996, com todos os seus intervenientes» ao ponto de Vassiliev conseguir tornar visível o invisível, numa experiência que não hesita em designar de teatro sacro. Augusto M. Seabra, em «Inclinações / Nós como Outros?», no *Público* de 6 de Dezembro de 2004: 37, destaca-se tanto da generalidade descritiva, como do tom efusivo, questionando o espectáculo através da formulação das suas perplexidades sobre ele, umas de ordem especificamente dramaturgias, outras de ordem cultural. Sumariamente, as primeiras culminariam na observação de que «é na deslocação cerimonial e ritual, na ênfase e mesmo na pose como aquela ocorre, que se distingue o acto teatral de Vassiliev – e é nesse aspecto que ele também se (me) afigura mais imediatamente questionável, na ‘distância’ afirmada para com o espectador e simultaneamente no assédio imediato do mesmo espectador». As segundas centrar-se-iam no facto de Homero e a sua *Iliada* se constituírem em «memória mítica da cultura europeia» tratada por Vassiliev com o exotismo multicultural que pode bem não nos devolver a nossa desejada imagem europeia. Deste modo, assevera que «com o risco de ser injusto, mas na veracidade do meu sentimento, ocorreu-me em certos momentos do espectáculo aquelas cerimónias que Bartabás organiza no seu circo em Paris, com uma mescla indigesta de, por exemplo, cantos caucasianos e berberes».

²² Alexandre Pavloff (Naucratis) e Eric Ruf (Amphitryon).

Mesmo se o *Français*, «lieu de confrontation vigoureuse entre la tradition et l'audace», inscreve, na sua «histoire et patrimoine», a equilibrada síntese de «trois tumultueux siècles d'existence» entre tradições e audácias, as duas palavras que qualitativamente se repetem, o certo é que o peso de um orgulho de conservação parece moderar, – e a que preço? –, a todo o momento, o sentido puro, perigoso, da investigação ao encenar. Assim, Jacqueline Razgonnikoff, vivíssima memória da instituição, assinalará a poesia particular, no todo do espectáculo, emitindo um juízo dividido entre «l'admiration et l'agacement» marcado, por um lado, pela experiência de convívio com Vassiliev, e, por outro lado, pela radicação patrimonial do seu entendimento. Mesmo tendo aprovado a experiência anterior de Anatoli, na *Comédie-Française*, com o *Bal Masqué* de Lermontov, choca-se com o facto de Vassiliev ter afirmado «dans le foyer même du théâtre héritier de Molière, et devant son buste, symbole de sa permanence, que nous, Français, nous ne comprenions rien à Molière, d'emblée, avant même de commencer les répétitions»²³. Distancia-se igualmente de «le traitement qu'il a infligé à la merveilleuse versification libre de Molière, qui, pour moi, est l'une des plus poétiques et des plus réussies de Molière, à l'instar de la versification de La Fontaine», sendo a sua formulação expressiva tanto da repugnância, como da certeza, decorrentes de um paradigma (dois, se considerarmos o próprio juízo sobre o poeta das *Fables*), na mesma proporção relativa. censura o encenador por imprimir «une gravité qui n'était pas nécessairement – *fantástica a fissura adverbial* – voulue par Molière (n'oublions pas qu'il faisait dans cette pièce sa cour au roi Louis XIV!)», unindo filosofia e artes marciais asiáticas na sua especial concepção poética da peça, ao ponto de qualificar o resultado final deste inacabado esforço de Vassiliev de «objet non identifié».

Ora, já em 1997, Anatoli Vassiliev fazia a sua «Apologie d'*Amphitryon*», aquando das «Rencontres théâtrales d'Avignon, le 24 juillet»²⁴, admitindo que esperou vinte anos para abordar Molière: treinou-se em obras menores antes de se lançar na tragédia clássica, desenvolvendo a intuição estudantil de que o comediógrafo explorava o abstracto, singularidade descoberta enquanto agente teatral. Para além da pequena vida das pessoas, Molière trataria sempre a «raison suprême» e ele teria sido, para o encenador, na sua qualidade de russo, propulsor da «expérience philosophique primordiale du XX^e siècle, ou de cette fin du XX^e siècle»²⁵ que se interroga igualmente através da teoria do teatro e do actor dos sistemas psicológicos: única personagem da peça, ser único da natureza de todas as

²³ Agradeço a Jacqueline Razgonnikoff, distinta arquivista da *Comédie-Française*, o envio da sua crítica pessoal sobre o espectáculo de Vassiliev e a autorização para divulgar o seu texto, neste estudo.

²⁴ VASSILIEV, 1999: 195-196. O pressuposto do diálogo com Vassiliev, aqui, é o de que «pour certains universitaires, qui avaient une conception classique, historique d'*Amphitryon*, le spectacle ne leur permet plus de retrouver leurs repères».

²⁵ VASSILIEV, 1999: 198. O encenador precisa: «(...) La base de l'organisation de l'homme et de l'humanité, le fondement de ses convictions ont toujours été la foi en la force de sa raison. Il a cru à la raison, il y a fondé ses espoirs, c'est par elle qu'il a organisé le monde, qu'il l'a exploré, étudié, qu'il l'a fondé et qu'il s'est fondé lui-même. Cette idée est aujourd'hui fortement ébranlée. (...)».

coisas investido intimamente na representação, superado nos seus sentimentos por um exercício filosófico quotidiano que lhe permite transmitir entidades exteriores a si. Religioso, na condição assumida de «l'homme imparfait, mais le parfait pécheur», Vassiliev interpreta o «noeud de diamants» que Amphitryon não reconhece nas mãos de Alcmène como «le globe surmonté de la croix», sacro símbolo do poder (que o encenador previamente mandou benzer num altar) oferecido por Júpiter para que o marido acredite na esposa e o/a aceite. Sem fé, ele gritará vingança e isola-se: «Que la problématique indiquée par Molière au XVII^e siècle était, en ce XX^e siècle, devenue réalité»²⁶. O artista procura, ainda, desfazer o equívoco frequente de um texto ignorado ou dissolvido na melodia ou tão só nos sons, máxima indiferença em relação à autoria, à autoridade, sejamos claros, mais uma vez pela abstracção que encontra no texto e sempre nele a parábola, sem representar Deus que obviamente não se deixa representar. Amphitryon e Alcmène conhecerão, notará, a tragédia da civilização, dupla, perdida a unidade e integridade míticas, mas hão-de vivê-la tão em divergência que só a custo se encontrarão um no outro; ele encerra-se na lógica e no seu ressentimento, enquanto ela, bendita entre as mulheres, mulher divinamente molieresca, dirá sim, no mistério superior da conjugalidade e do amor, profundidade deste texto. Repudiada, por assim dizer, no Acto III, a sua marginalidade, face a um marido perdido na impiedade, constitui a plenitude do retiro, no dom divino que se realiza em Verbo que se ouve, sendo «l'intonation / ... / l'arme la plus puissante, le véhicule fondamental de la communication»²⁷. Sensível às «scènes-bouffes» do comediógrafo, Vassiliev entende-as numa complexidade nem sempre reconhecida, muito para além do prolongamento da *commedia dell'arte*, inteiramente original e exigente no que é pedido ao actor, hábil na inscrição numa estética que o próprio dramaturgo ilustrava como actor: ele foi Sosie. Próximo do fundamental texto de Molière, o encenador abre o espectáculo com o diálogo deste com Mercure e dá a primazia à palavra, à interrogação: «Si tu es Sosie, qui suis-je?».

Stéphanie Lupo, na sua magnífica tese²⁸, define bem a importância de *Amphitryon* no percurso metodológico de Vassiliev, sobretudo no seu progresso em direcção ao seu novo método – pesquisa ainda em curso –, depois de treinar o verbo no verso com Pouchkine ou de elaborar uma técnica verbal de prática quotidiana com Homero. Ele manifesta conti-

²⁶ VASSILIEV, 1999: 201. Na página 202, o encenador desenvolve: «(...) La comédie qui naît de l'opposition en miroir d'Amphitryon au ciel et de Jupiter sur la terre. Et la tragédie de l'homme. Non pas de l'homme de la comédie, mais de l'homme de la tragédie. Il suffit pour cela de croire réellement à la substitution du noeud de diamants. (...)».

²⁷ VASSILIEV, 1999: 205. Nas páginas 205-6, Anatoli procura explicar a sua abordagem prosódica, aspecto que mais suscita dúvida no interlocutor, dado que esta obra se organiza em forma de diálogo: «(...) En changeant la rythmique et la mélodie de la langue française, je ne la prive pas nécessairement de contenu. Simplement, vous ne recevez pas l'information habituelle de la mélodie. Elle n'est plus la même. (...) Je propose ainsi d'avoir une autre écoute de la mélodie – d'y entendre un autre sens».

²⁸ LUPO, 2006. Aqui, a propósito de *Amphitryon*, a autora remete para a obra supracitada, LUPO, 2006: 213.

nuidade com o projecto teatral que fundamenta a Escola de Arte Dramática, desde os anos oitenta, Vassiliev pouco escreveu sobre ele até hoje, mas caracteriza-se pela exploração de dois eixos fundamentais: o trabalho sobre a semântica do verso, determinando zonas de sentidos, e a *intonation affirmative*, maneira de enorme precisão técnica ao dizer o verso²⁹. Se durante trezentos anos de História do Teatro Francês permaneceu o equívoco de que Molière teria sido um defensor do *naturel* na declamação teatral, a verdade é que investigação universitária do século XXI tem apurado uma outra verdade de distanciamento prosódico próprio de uma declamação dita *ampoulée*, defendida e praticada pelo comediógrafo do rei: reconciliada, até certo ponto, a França com uma sua representação barroca, território de sombras na civilização solar, soltam-se perspectivas para além das convenções do Classicismo.

O verbo genesíaco que o trovão da voz do actor harmonizou no coração do verso, o verso que transgrediu na complexidade que uma poética não disciplinou e que a crítica cristalizou numa previsível disciplina, a superação de uma *francité* que encerrou o Terêncio francês na narratividade histórico-literária talvez confirmem a intuição de Vassiliev: livre, Molière definitivamente colocou a França no universo. Homenageou, como lhe competia, uma personalidade absoluta, com o risco e a ironia da sua liberdade.

Bibliografia

- «Aden», mercredi 13 février 2002.
 BOURCIER, Jean-Pierre (2002) – *Théâtre. Quand «moi» est un autre merveilleux*. In «La Tribune», mardi 26 février.
 «Diário de Notícias, «Entrevista a Vassiliev», 19 de Novembro de 2004.
 «L'Avant-Scène Théâtre» n.º 1106, 15 février 2002.
 «Le Canard enchaîné», 27 mars 2002.
 «Le Figaro», samedi 9 février 2002.
 «Les Echos», mardi 5 mars 2002.
 «Les Incorruptibles», mardi 15 janvier 2002.
 «Libération», 18 février 2002.
 «Libération», 25 février 2002.
 LUPO, Stéphanie (2006) – *Anatoli Vassiliev au coeur de la pédagogie théâtrale rigueur et anarchie*. Vic de la Gardiole: L'Entretemps.
 NAGY, Peter (1994) – *World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, Vol. 1, Europe. London: Routledge.
 «O Comércio do Porto», 22 de Novembro de 2004.
 «O Primeiro de Janeiro», 26 de Novembro de 2004.

²⁹ A obra de POLIAKOV, 2006 apresenta sumariamente a singularidade do trabalho deste encenador. É sobretudo no capítulo «Divisions, reprises, montage: le vers et le verbe», POLIAKOV, 2006: 102-118, que se desenvolve o tratamento vassilieviano da prosódia. Esta questão específica será retomada por nós com maior desenvolvimento, exigido pela orientação da nossa própria perspectiva sobre a *intonation affirmative*, na publicação *teatro do mundo tradição e vanguardas: cenas de uma conversa inacabada*, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2010 (no prelo).

- PASCAUD, Fabienne (2002) – *La critique de Fabienne Pascaud, Les prétentieux ridicules*. In «Télérama», n.º 2721, 6 mars.
- POLIAKOV, Stéphanie (2006) – *Anatoli Vassiliev: L'Art de la Composition*, préface de Valérie Dréville. Paris: Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique.
- «Público», Y, 19 de Novembro de 2004.
- «Público», 25 de Novembro de 2004; 3 de Dezembro de 2004.
- SEABRA, Augusto M. (2004) – *Inclinações/Nós como Outros?* In «Público», 6 de Dezembro.
- TAVARES, Gonçalo (2005) – *A história de Listo Mercatore*. In «Histórias falsas». Porto: Campo das Letras.
- THOMAS, Bernard (2002) – *Amphitryon (Nô, nô et nô)*. In «Le Canard enchaîné», 27 mars, p. 8.
- TRINDADE, Paulo (2004) – *O corpo ritualizado*. In «Público», 26 de Novembro.
- VAN DE WATER, Manon (2006) – *Moscow Theatres for Young People: A Cultural History of Ideological Coercion and Artistic Innovation*. New York, Palgrave, Macmillian.
- VASSILIEV, Anatoli (1999) – *Sept ou huit leçons de théâtre*, textes traduits, révisés et annotés par Martine Néron, P.O.L., 33, RUE Saint-André-des-Arts. Paris 6^e: Coédité avec L'Académie Expérimentale des Théâtres.