

LAW AND

DIREITO E COMPAIXÃO

COMPASSION

TEATRO E PIEDADE

DRAMA AND

A PROCURA DE UM LUGAR COMUM

PITY

THE SEARCH FOR A
COMMON GROUND



LAW AND
COMPASSION
DRAMA AND
PITY: THE SEARCH FOR A
COMMON GROUND



LAW AND
COMPASSION
DRAMA AND
PITY: THE SEARCH FOR A
COMMON GROUND

CLAYTON SANTOS GUIMARÃES
CRISTINA MARINHO
NUNO PINTO RIBEIRO (ORGS.)



FICHA TÉCNICA

Título: *Law and Compassion, Drama and Pity:
The search for a common ground*
(Direito e Compaixão, Teatro e Piedade:
A procura de um lugar comum)

Coleção : Teatro do Mundo

Volume: 9

ISBN: 978-989-95312-6-0

Depósito Legal: XXXXXX

Edição organizada por Clayton Santos Guimarães, Cristina Marinho e Nuno Pinto Ribeiro

Comissão científica: Armando Nascimento (ESCTL), Cristina Marinho (UP), Jorge Croce Rivera (Uévora), Nuno Pinto Ribeiro (UP)

Capa

Foto: ©TUNA TNSJ 2004 | Ensaio Sobre a Cegueira - Teatro o Bando .

Projeto gráfico: Clayton Santos Guimarães

As imagens do ensaio de Gonçalo Canto Moniz constituem parte do espólio do Estúdio Mário Novais e foram cedidas pela Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian para publicação neste volume.

1ª edição: Julho de 2014

Tiragem: 300 exemplares

© Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto

Vedada, nos termos da lei, a reprodução total ou parcial deste livro, por quaisquer meios, sem a aprovação da Editora.

<http://www.cetup.pt>

ÍNDICE

- 7 **A mais nobre das Virtudes**
Nuno Pinto Ribeiro
- 15 **O Consolo das Humanidades**
João Lobo Antunes
- 27 **Compassion and *Leges Artis* in Portuguese Medical Law**
Maria do Céu Rueff
- 47 **A Compaixão de Thémis**
Iolanda A. S. Rodrigues de Brito
- 63 **A Compaixão e o Direito: Do espanto à realidade**
Jorge Rosas de Castro
- 93 **Efeito de Realidade e Compaixão na Teoria da Ópera de Rousseau a Wagner**
Mário Vieira de Carvalho
- 141 **Cruel to be kind:
Laughing with the Mad on the Early Modern and Contemporary Stage**
Bridget Escolme
- 183 **Counterfeiting the deep tragedian and dropping millstones from the eyes: The rethorical connexion in Shakespeare's tragedy**
Nuno Pinto Ribeiro
- 203 **Couples, triangles de Molière: *L'Amphitryon*, formes de l'amour dans le temps**
Metka Bezlaj / Cristina Marinho
- 223 ***Une pièce espagnole* de Yasmina Reza: la désillusion comique.**
Sonia Lazic' / Cristina Marinho

- 239 **Life is Beautiful? Or Optimistically about Bulgarian Theatre**
Kalina Stefanova
- 255 **Autoritarismo e Compaixão na tragédia *Osmía* (1788) de Teresa Josefa de Melo Breyner**
Rita Gisela Martins de Azevedo
- 279 **Cigano de Lisboa**
Peça rápida para um actor
Armando Nascimento Rosa
- 295 **A auto-representação da dor:
Reacções à performance da Idade Média e do Pós-Modernismo**
Adriana de Matos
- 335 **Palácio da Justiça. Porto – MCMLXI**
Recensão crítica de uma obra imtemporal
Gonçalo Canto Moniz
- 349 **La maladie de l'exil:
De la souffrance du regret à la pathologie de la nostalgie**
Patrick Dandrey

A MAIS NOBRE DAS EMOÇÕES

O IX Encontro Internacional do C. E. T. U. P. (Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto), que decorreu em Julho de 2013 na Faculdade de Letras, orientou a sua atenção para um acervo de preocupações que aproximam a Lei e o Teatro, o Direito e a representação dramática: a compaixão e a piedade. Dá-se continuidade, desta forma, a um projecto de comunhão de experiências entre áreas de conhecimento e investigação diversas a partir da referência privilegiada do teatro e do drama. Um dos efeitos a produzir pela criação trágica, na proposta fundadora de Aristóteles, era a compaixão que permitia a identificação do público com o sofrimento e a sorte do herói, assumindo a partilha de uma mesma condição; e é também a compaixão que informa o pensamento e a acção de médicos, artistas, legisladores e juízes.

A experiência da solidão perante a iminência da morte implacavelmente anunciada no sofrimento é o objecto da reflexão de **João Lobo Antunes**. O testemunho do cirurgião é também a demanda do humanista e a aventura especulativa do filósofo em busca da tradução do que apenas vive no plano irredutivelmente pessoal do paciente e apenas se deixa recortar na aproximação figurada e metafórica. Montaigne é figura tutelar desta indagação prospectiva e comprometida (e o Boécio da *Consolação da Filosofia* será evocado no

próprio título da comunicação), e nesta íntima cumplicidade se envolve o que de mais perturbador e fascinante a literatura nos pode oferecer – o contacto com uma consciência que não é a nossa. Neste sentido, a compaixão, «a mais nobre das emoções», e a imaginação, que permite pressentir e tentar compreender o sofrimento do Outro, é também aquele regresso às Humanidades que transcende a mera dimensão técnica do acto médico e busca a iluminação e o consolo na interpelação do que é, na sua natureza esquiva e complexa, a perigosa arte de viver que ao ofício do médico dita um peculiar modo de ser solidário.

Da Medicina ao Direito: o lugar da compaixão nas opções legislativas, na prática forense, na actualização de princípios matriciais do ordenamento jurídico e na orientação da prática forense é assunto dos três ensaios seguintes. **Maria do Céu Rueff** procura clarificar os dilemas emergentes das solicitações contraditórias da preservação da vida e das exigências de uma morte digna perante o sofrimento intolerável; as condições de exercício do acto médico e a autonomia da vontade e consciência do doente que devem subjazer a qualquer decisão e comprometem o médico numa relação de cumplicidade afectiva ilustram a relevância da compaixão, o sentimento que permite franquear a indiferença pragmática de uma fria compreensão técnico-jurídica em domínio que já não é apenas o da casuística da prática clínica mas também o das questões éticas da medicina, o da legislação e dos tribunais e, finalmente, o da própria regulação da vida. **Iolanda A. S. Rodrigues**, por seu turno, destaca nas opções normativas que protegem o valor da segurança e da justiça a presença modeladora da

compaixão; o princípio *in dubio pro reo*, a gradação da pena em função da culpa, a especial garantia concedida à parte mais fraca em processos de trabalho e despedimentos, na regulação do poder paternal em caso de divórcio, na adoção, no acolhimento de refugiados e vítimas de regimes desrespeitadores dos direitos humanos: é muito vasto o leque de situações em que Thémis, a deusa da justiça, conjuga a objectividade da norma e a flexibilidade do princípio na realização da justiça material. Finalmente, da experiência do foro nos chega o depoimento de **Jorge Rosas de Castro**: uma reflexão generosamente ilustrada no exemplo vivo colhido em áreas especialmente delicadas da cooperação entre a racionalidade objectiva da lei geral e abstracta e a dimensão afectiva do juízo a produzir em face da natureza imprevisível do caso concreto. A exegese do texto legal, a análise da prova, os procedimentos tendentes à descoberta da verdade, rigorosamente filiados na soberania dos factos ou na precisa definição de um quadro legal, não precludem, nessa obediência à soberania da lei, a abertura do julgador isento e competente à dimensão compassiva e criativa da sentença.

Mário Vieira de Carvalho propõe-nos, depois, uma leitura de Rousseau e da sua *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*, documento que marca o início de uma atenta reflexão do ensaísta, professor e musicólogo, aqui se discutindo as concepções do filósofo acerca da representação dramática e das projecções sociais e culturais de uma dissociação que tende a replicar as máscaras e a duplicidade inerentes ao processo de civilização. O regresso a uma unidade primordial que restitua o humano à sua autenticidade passaria, no plano estético, pela

recuperação do imediatismo oferecido pela «música imitativa» na sua sugestiva e essencial homologia com a linguagem e o canto, e valorizaria uma arte que falasse como segunda natureza e se exprimisse, no aparente despojamento do processo e do artifício, através das virtudes persuasivas do envolvimento passional e da compaixão, tão celebrados no teatro lírico e drama musical de Wagner e na autogénese em que plasmarão o cinema e a obra de arte do futuro. O riso, sua função e seus limites no teatro isabelino e no nosso tempo: eis o objecto da comunicação seguinte, que introduz, na voz de **Bridget Escolme**, um núcleo de trabalhos mais especificamente incidindo no teatro e no drama. Tomando como ponto de partida as comemorações centradas na figura de William Shakespeare e no vasto painel de iniciativas destinadas a cativar a atenção do nosso tempo para o tempo isabelino, informadas por regras subordinadas a um evidente esforço de persuasão que rasura a violência dessa memória histórica e cultural para o tornar aceitável aos nossos olhos, a autora examina os contextos sociais e estéticos da comédia e interroga, num esforço de acareação dos testemunhos da doutrina poética e da produção dramática, os dilemas da celebração cômica, destacando a ambiguidade moral do riso que fustiga a deformidade e o infortúnio ou os sentimentos divididos suscitados pela representação da loucura e do excesso, não deixando de sublinhar, no entanto, a discriminação de situações destinadas ao puro divertimento, na lógica e sensibilidade do tempo, e a construção de personagens e situações que, sobretudo na óptica do espectador nosso contemporâneo, provocaria uma resposta menos desembaraçada e certamente mais inquieta. Exemplos recentes

de peças cômicas que recolhem a memória da criação dramática de Shakespeare documentam essa desejável vigilância em relação a leituras apressadas e anacrônicas. Em seguida, **Nuno Pinto Ribeiro** procura, em breve nota, identificar as razões por que na tragédia de Shakespeare figuras tão alheias ao sentimento da compaixão têm merecido a admiração de sucessivas gerações de leitores e espectadores. O teatro português chega, entretanto, na contribuição de **Rita Gisela Martins de Azevedo**: os dilemas que a heroína de *Osmía* (1788) enfrenta e a sorte ditada pelas suas escolhas interrogam os fundamentos sociais de uma ordem patriarcal arbitrária e dogmática, num contexto que convoca o sentimento da compaixão; e a possibilidade de uma criação dramática feminina aparece eloquentemente ratificada na peça de Teresa Josefa de Melo Breyner. O teatro francês é representado por dois ensaios: o primeiro, de **Metka Bazlaj** e **Cristina Marinho**, destaca a importância da inovação operada por Molière no mito de Anfitrião, recortando os sentidos gerados numa peculiar inscrição irônica favorecida pelo desdobramento simétrico de conflitos e personagens, o segundo, abrindo com sucinta anotação acerca da tímida resposta que a crítica francesa tem dispensado à criação dramática de Yasmina Reza, oferece uma leitura de *Une pièce espagnole* (2004), para tanto ensaiando a identificação dos estratos da acção e as relações de íntima conexão entre eles, ou das soluções de ligação no corpo aparentemente descontínuo dos vinte e oito quadros, ou do jogo de espelhos e das estratégias de distanciamento instituídas pela permanente autoironia e pelas frequentes incursões de um discurso metadramático (que convidam à problematização de um legado barroco – *L'illusion*

Comique, de Pierre Corneille, insinua-se no próprio título do trabalho, - sugerido no acervo de procedimentos e recursos estéticos mas cuidadosamente filtrado por juízo céptico atento à especificidade histórico-literária do *siglo de oro* ou do *théâtre du grand siècle*. Da Bulgária nos chega o testemunho apaixonado de **Kalina Stefanova**: o panorama alienado de um teatro fechado sobre si mesmo em autocomplacência egotista, afinal o espelho conivente de um país que parece ter esquecido a possibilidade e a urgência da demanda da felicidade, consente a experiência inovadora da representação da harmonia, transcendendo a pretensa densidade de uma vaga depressiva que se ergue em nova ortodoxia. A autora analisa iniciativas gratificantes de fecunda colaboração de artistas na representação de uma vida em que a recuperação crítica da tradição ou a presença incoativa do ideal na experiência do quotidiano não se limitam a uma desautorização impiedosa e cínica das vítimas de uma existência *kitsch* sem grandes alternativas. Não iria encerrar este núcleo de trabalhos sem um momento de criação dramática: *Cigano de Lisboa*, «peça rápida para um actor», de **Armando Nascimento Rosa**, com estreia em Agosto de 2013 pelo Teatro Rápido, integrada na programação do Teatro do Chiado (com interpretação de Diogo Tavares), é tematicamente inspirada pela compaixão que potencia a solidariedade, buscando a sua fonte em ocorrências reais noticiadas na imprensa e, constituindo, no monólogo da personagem a que corresponde, uma comovente interpelação do público.

O corpo agónico, oferecido como instrumento de persuasão e revelação na iconografia medieval, e a visão espectacular e sensorial de

boa parte da arte pós-modernista, unem-se, depois, na reflexão de **Adriana de Matos**. Esta cumplicidade, desenhada no espaço comum da exploração dos limites – a genérica matriz colectiva da religiosidade prosélita da arte medieval e o recorte individualista e o discurso meta-crítico da criação pós-modernista não dissolvem a pertinência do confronto - , sublinha a teatralidade e a visão performativa de duas manifestações estéticas tão distantes na cronologia da arte e da cultura. Da Arquitectura nos chega esclarecido comentário a opúsculo editado em 1961 por motivo da inauguração do edifício do Palácio da Justiça do Porto: **Gonçalo Canto Moniz** destaca o deliberado investimento simbólico manifestado na configuração de um catálogo em que fala a intenção pragmática da propaganda do Estado Novo - na severa monumentalidade da construção, na funcionalidade das suas estruturas e na sua projectada inserção na ordenação do espaço urbano. Finalmente, o trabalho de largo fôlego de **Patrick Dandrey**, comprometido no exame de uma longa e controversa tradição iniciada na ideia de sofrimento do exílio. Competentemente ilustrado nos paradigmas das origens e nas réplicas de um percurso esquivo, oscilando entre a compreensão médica da nostalgia como manifestação patológica e um bem mais recente entendimento psicológico das emoções, favorecido pelo momento romântico, o estudo é pertinentemente ilustrado pela referência cultural e literária e abre ao leitor a novidade da história e anatomia de um conceito. Também aqui o que julgamos saber se desdobra na desconcertante modulação de sentidos e na exigência de um juízo mais atento.

Os maiores agradecimentos são devidos aos conferencistas, tão generosos na sua participação, e a todos quantos animaram com a sua presença activa as sessões do Encontro. A ordenação dos textos, escusado seria dizer-se, não supõe qualquer discriminação valorativa: deverá ser o leitor a definir livremente as prioridades do seu percurso de leitura.

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

O CONSOLO DAS HUMANIDADES

João Lobo Antunes
Universidade de Lisboa

De todas as experiências que marcam a nossa jornada por este mundo, é a experiência da doença que nos ameaça a vida que deixa marca mais profunda na essência do que somos, na *fraternelle jointure* da alma e do corpo de que falava Montaigne. Não o faz com o gume de uma lâmina, mas como se um monstruoso insecto de múltiplos ferrões injectasse em nós, por cada um deles, um veneno diferente que ataca uma parte específica do todo.

Sem procurar definir uma hierarquia ou estabelecer uma ordenação lógica, eu diria, contudo, que o primeiro abalo que sofremos é no sentido do tempo, não só do tempo vivido, mas também do tempo por viver, o tempo do futuro imaginado. Roger Martin du Gard, que escreveu sobre esta questão no volume da sua admirável saga “Les Thibault” (que tanto me encantou na adolescência) intitulado “La Mort du Père”¹, dizia que a inteligência humana é tão essencialmente alimentada de porvir, que quando qualquer possibilidade de futuro se esgota, quando cada impulso do espírito vem, obstinadamente, bater na morte, o pensamento não é mais possível. E Montaigne, que explicou, com tanta lucidez, a necessidade de aprender a morrer,

argumentava: “Nous ne sommes jamais chez nous, nous sommes toujours au delà. La crainte, le désir, l’espérance nous élancent vers l’avenir”².

Por várias vezes, no tempo longo que levo no ofício, me foi pedida não a cura – que se sabia impossível –, mas a dádiva de mais tempo, para mais um Natal, para casar uma filha, ou, noutras ocasiões, por razões aparentemente tão fúteis – para assistir a um derradeiro campeonato de futebol! – que era difícil justificar o risco de mais uma intervenção. Mas não nos cabe fazer tal juízo porque, nestas circunstâncias, o valor do pueril e do transcendente muitas vezes se confundem.

Quando acaba a luz e chega a noite, começa o tempo da suprema solidão em que mais se teme o abandono. Recordo-me do meu tempo de jovem interno e como me parecia haver algo misterioso e ameaçador no hospital adormecido, como se o fantasma da morte andasse solto naqueles corredores desertos. E é durante à noite que mais se morre e também que mais se nasce (alguém disse que a vida e a morte são filhas da noite³). A revolta contra a noite é também uma forma de insubmissão contra a morte: “do not go gentle into that good night” escreveu Dylan Thomas num poema famoso.

Um outro veneno atíça o sentimento da esperança, um sentimento tímido, cerimonioso, que nem sempre ousa confessar a lonjura em que se projecta. Parece, para nosso engano, contentar-se com um caminho abreviado, um horizonte próximo. Outras vezes, porém, revela uma ambição mais nítida, enuncia programas bem traçados, e justifica-os por haver sementes plantadas que ainda não germinaram, ou pela aspiração, não satisfeita, do reconhecimento e da glória.

Esta esperança ignora a serenidade que só é ganha por uma vida completa, o que para Montaigne insistia era o segredo da boa morte⁴. Em várias ocasiões escrevi sobre a esperança e o drama da incapacidade, já notada por Fernando Gil⁵, de nos imaginarmos sem um futuro indefinidamente aberto e de quase infinitas possibilidades. Insisto: o tempo de viver é sempre considerado em função da esperança e é precisamente no lidar com a esperança que mais se ofende a moral do meu ofício⁶.

Ivan Illitch, uma das geniais criações de Tolstói⁷, herói da mais assombrada narrativa sobre a morte que conheço, vai tomando consciência de como a sua vida está envenenada e, mesmo quando consegue atender à rotina do tribunal onde é juiz, este pensamento ocupa todo o seu tempo de vida consciente: ele ficava a contar, uma por uma, as vinte e quatro horas, vividas à beira do precipício, só, sem ninguém que o compreendesse ou lastimasse. De facto, nestas circunstâncias, muitas vezes o único interlocutor que nos ouve, é um outro eu. Volto a Montaigne: “nous sommes, je ne sais comment, doubles en nous-mêmes”⁸. Assim recolhemo-nos para penetrar a *profundidade opaca* do nosso espírito, naquela “*arrière-boutique toute nôtre, toute franche, en laquelle nous établissions notre vraie liberté*”⁹. O desdobramento da personagem que somos é um fenómeno fascinante: uma é fria, racional; a outra exuberante e emotiva; esta é movida pela esperança, aquela abatida pelo desalento; a primeira não ilude a verdade, a segunda faz-lhe ouvidos moucos. Este diálogo interior, esta espécie de *folie à deux*, é uma outra expressão da miserável solidão da doença que John Donne reconhecia, resignado, nas suas “Devotions upon Emergent Occasions”: “As sickness is the

greatest misery, so the greatest misery of sickness is solitude”¹⁰. É nesta ocasião que aparecem os que verdadeiramente nos amam, e tantas vezes experimentam a desoladora impotência de não conseguirem entrar nesse mundo cerrado.

É tempo de explicar o título deste ensaio: é nas humanidades que é possível encontrar o eco mais perfeito da voz com que a doença exprime o seu sentir. Reconheço aqui a importância da minha própria experiência, como já recomendavam Platão e o nosso Francisco Sanches que dizia, no seu “Que nada se sabe”, que o “médico para ser perfeito devia sofrer todas as doenças, pois só assim podia formar o juízo exacto”.

Contudo, como nota Virginia Woolf numa luminosa meditação chamada “On being ill”¹¹, a doença não é um tópico popular na literatura, pois é quase impossível comunicar a doença: a doença prefere a solidão e “requires not only a new language, more primitive, more sensual, more obscure, but a new hierarchy of passions”. E Joan Didion¹², no relato comovente da experiência da morte do seu marido, o escritor John Gregory Dunne, confessa logo no início: “This is a case in which I need more than words to find the meaning”. O mesmo é bem ilustrado nas narrativas autopatógráficas de dois escritores da nossa língua, aliás amigos próximos e companheiros de estúrdia, José Cardoso Pires, no “De Profundis”¹³, e António Lobo Antunes em “Sôbolos Rios Que Vão”¹⁴. Um dos modos como a doença recria a linguagem necessária para se contar é o recurso generoso a metáforas (como aliás também o faz a ciência: “buraco negro”, “código genético”, “efeito de estufa”). Na novela de Cardoso Pires, o autor, que não entende a fala e a escrita, chama ao seu distúrbio *morte*

branca: “branco, branco, em luz gelada e com a mulher à cabeceira a segurar-lhe a mão. Preso a ela mas todo voltado para a distância”.

Ambas as narrativas são perpassadas pelo medo, um outro modo como a doença infecta o espírito das suas vítimas. Medo, até, de chamar a doença pelo seu nome próprio, numa espécie de um exorcismo ingénuo. É que, como nota Virgínia Woolf, “to look these things squarely in the face would need the courage of a lion tamer”. Não há intimidade entre este medo e a coragem, que é tantas vezes a armadura atrás da qual se refugia a nossa dignidade – um conceito de extraordinária complexidade¹⁵ –, porventura o único amparo que nos sustenta nessa circunstância. Isto está admiravelmente descrito na novela de Tolstoi em páginas de extrema crueldade. Na sua narrativa, a indignidade do sofrimento – ele despreza o valor redentor que lhe atribuem os crentes – incomoda os sãos, que só por cortesia ou obrigação se aproximam. De facto, muito do que se passa no corpo doente é razão de vergonha, e a sua revelação, espontânea ou forçada, embaraça ambos os interlocutores. Mas o inverso é também verdadeiro. Escreveu Tolstoi: “A saúde, a força, a vivacidade de todos os outros ofendiam Ivan Illitch”. Mas acrescenta: “Só a força e a vivacidade de Guérassin (o mujique que o servia) em vez de o entristecer, o tranquilizavam”. A este Illitch entrega sem reticência o governo da sua autonomia e todo o cuidado do corpo, pois percebe que nele encontrou a aceitação total por um irmão no destino.

Tantas vezes observei como a coragem é a ultima arma que evita a dissolução do eu, e como teima em mostrar-se, mesmo quando a esperança já desistiu. A coragem conhece mal o funcionamento íntimo da máquina doente, mas é uma pulsão interior que se revela na

manifestação exterior da sua nobreza. O medo, por seu lado, é um mar que periodicamente se encarpela. O medo começa, por exemplo, quando percebemos que um pequeno grupo de células que se esqueceram de morrer, se juntam numa quadrilha assassina. O medo cresce pelo conhecimento do poder maligno daquilo que é primeiramente notado como um grão de arroz. O medo avança na expectativa de uma análise ou de uma nova imagem que os caçadores dos nossos fantasmas irão decifrar. Então jazemos paralisados no pânico, enfiados no tubo de uma ressonância magnética, ouvindo um batuque metálico, infernal, que parece não ter fim. Dizem-nos, para nosso alívio que é “negativo”, o que, estranhamente, é positivo. Mas tal não elimina o medo surdo de que no interior de nós o caranguejo vá mordendo, silencioso e implacável.

Deslocamos então para outros o nosso temor – “está em boas mãos”, asseguram-nos.

A autoridade tem um valor terapêutico substancial. Saul Bellow na sua última novela, “Ravelstein”¹⁶, descreve assim o médico que trata o narrador (aliás ele próprio): “Ele não falava muito. Não tinha que o fazer (...). Agarrava o estetoscópio que lhe saía do bolso como uma físga”. Para Ivan Illitch a segurança do clínico tem efeito oposto: no olhar que lhe lança, Illitch pretende dizer-lhe “Não tem vergonha (...) de me mentir assim?”

Como apontou Rita Charon¹⁷, parece que no tempo de hoje os doentes são forçados a escolher entre a atenção e a competência, entre a simpatia e a ciência. Mas a verdade é que a Nova Medicina é essencialmente probabilística. O progresso da ciência e da técnica vieram, paradoxalmente, aumentar a incerteza, mesmo quando

mitigada pelas estatísticas do risco e do sucesso, afinal tão difíceis de serem tomadas como expressão da realidade concreta. Assim a doença ameaça este equilíbrio tão frágil do corpo e do espírito que define a nossa humanidade, composição estocástica de inteligência, vontade, desejo, prazer, repulsa, memória, amores e ressentimentos.

A doença convida ao exame da vida, provavelmente a única circunstância em que chegamos próximo da análise lúcida do caminho percorrido. Então regressam à cena os actores esquecidos da nossa biografia. Voltamos a viver os momentos em que subimos mais alto do que alguma vez aspirámos, ou descemos à profundidade em que a vergonha nos perdera. Ouvimos novamente as palavras que deveríamos ter contido ou então, pelo contrário, as que ficaram por dizer. Contabilizamos o balanço final e escrevemos, com um travo de amargura, o último currículo.

A narrativa da doença – e é importante no meu ofício saber ouvi-la –, só é bem entendida quando já se escutaram outras vozes, na ficção, na filosofia ou na poesia, que ajudam a apreender o seu sentido mais profundo, oculto tantas vezes nos interstícios de um discurso que tanto pretende revelar, como ocultar. De facto, o encontro singular da clínica é feito de palavras mas, não raramente, também da eloquência de um silêncio igualmente revelador. No prefácio do meu primeiro livro, “Um Modo de Ser”¹⁸, escrevi que era outra a medicina quando praticada por médicos cultos. Referia-me, naturalmente, não à erudição médica mas à cultura das humanidades, hoje tão perigosamente desleixada.

É possível que a minha impaciência seja apenas manifestação das desilusões fisiológicas da idade, mas a verdade é que não encontro nos médicos das novas gerações o mesmo *vibrato* emocional que me

animou toda a vida, talvez por desconhecerem os dialectos do sofrimento, ou por recearem mergulhar num mundo de emoções que só vagamente vislumbram ou, ainda, penetrarem no íntimo de uma solidão tão unicamente humana. Tudo isto pode acontecer, apesar da intervenção de uma pedagogia solícita, chamada a ensinar as alíneas da comunicação entre médico e doente, formais, correctas, irrepreensíveis, mas que desdenham sentimentos como a compaixão, “le peculiar sentiment relatif que touche le coeur humain selon l’ordre de la nature”¹⁹, como escreveu o primeiro dos humanistas. Sempre duvidei que a compaixão fosse um sentimento ensinável, embora admitisse tal ser possível em relação a certos valores morais, usando, como único método útil, o exemplo. Podemos apenas apontar o que no outro – e aqui o conceito do próximo adquire uma admirável ressonância cristã – nos parece digno de merecer compaixão.

Falando ainda das novas gerações dos meus companheiros de ofício, creio que, em certa medida, esta falta de curiosidade pela história do outro se deve, em parte, à incapacidade de descobrir e ser desafiado pelo mistério de narrativas que quase não chegam a ouvir, confinados no mundo de um conhecimento científico cujas limitações ignoram, e cegos pelas maravilhas da tecnologia que lhes confere autoridade e poder. Alguns (os mais perigosos), nunca irão perceber que no cérebro desta medicina contemporânea se juntam, em inesperadas sinapses, incerteza, risco e erro. Ora, como alguém notou, só as humanidades reconhecem a incerteza como a emoção humana dominante²⁰.

Poderá perguntar-se então que ganhei eu com a cultura humanística que comecei a adquirir ainda antes de ser médico, tantas vezes à mesa de jantar, no rio de uma conversa de uma inteligência austera? Eu diria

que a maior conquista foi ter-me apurado o ouvido para captar outras vozes, compreender o significado oculto das palavras, e ter a competência para falar com qualquer pessoa num diálogo que nos eleva àquela altitude comum que permite o olhar horizontal, olhos nos olhos.

Muito aprendi em obras de ficção. Em “Moby Dick”, por exemplo, encontrei o eco dos meus medos numa sala de operações, mas também o impulso de perseguir o inimigo até ao limite das minhas forças, e da necessidade daquele impulso ser moderado pela mais negligenciada das virtudes, o bom senso. Não conheço elogio mais belo ao carácter pastoral do meu ofício, ofício agitado pelo heroísmo e pela cobardia, pelo orgulho e pela humildade, do que em “La Peste” de Camus. Não existe talvez nenhum tratado de bioética que penetre o cerne do sofrimento físico e espiritual da doença mais profundamente do que a “Morte de Ivan Illitch” de Tolstoi, a que repetidamente aludi. E muitos mais poderia citar. Foi na filosofia, aprendida nos livros mas, sobretudo, tão socraticamente, no convívio com Fernando Gil, que descobri a importância de olhar para além das aparências e fazer perguntas cuja resposta, eu sabia de antemão, seriam outras perguntas. E, finalmente, muito me ensinaram os poetas, pois, como apontou o genial Brodsky²¹, a poesia é a forma mais concisa de transmitir a experiência humana.

A modernidade, suponho eu, criou uma linguagem própria para esta medicina técnico-científica que não cobre as “nuances” dos sentimentos. Até a própria ética médica, sufocada pelos algoritmos da decência que a filosofia analítica e o direito quiseram impor, parece ter esquecido as emoções e, dentro delas, a mais nobre, a compaixão,

particularmente aquilo a que chamei de compaixão ontológica, o sentimento original que emane desta irmandade comum na viagem da vida e no destino mortal.

Regresso às humanidades

Poderá argumentar-se que o humanismo começou com as palavras inaugurais do “Decameron” que indicam bem a centralidade humana da experiência de que venho tratando: “Umana cosa è”. Afinal o objecto primordial dos humanistas era o desenvolvimento das “humanitas”, ou seja, das virtudes humanas. Hoje, as humanidades parecem viver uma crise séria, não só pela indecisão acerca do alcance seu domínio próprio, mas também pela suspeita pragmática do seu préstimo²². Nada, no entanto, mais falso. De facto, as humanidades, que incluem no seu amplo abraço as línguas e a literatura, a história, a filosofia, a religião, e ainda os estudos culturais, a arqueologia, a história da arte, a história da música, do teatro e do cinema, têm como domínio comum o estudo, a contemplação e a exploração do que significa ser humano²³. O humanista é, recorda Steiner²⁴, o guardador das memórias, o que caminha com a cabeça voltada para trás. Mas, ao mesmo tempo, não lhe resta outra alternativa senão desafiar o conhecimento ou mesmo a sabedoria que herdou²⁵, e assim fornecer os instrumentos necessários para desenrolar o novelo complexo da modernidade. Para mim a “Nova Medicina” é arriscada, difícil, incerta e perigosa. Por isso, eu encontro a minha inspiração e o meu consolo nas humanidades. Montaigne dizia do seu ofício: “Mon métier et mon art, c’est vivre”²⁶. O meu não é diferente.

- 1 | Martin du Gard R: “Les Thibault”, 6.^a parte, “La mort du père”. Gallimard, 1929
- 2 | Montaigne M: Essais. Liv 1 Cap 3 “Nos affections s’emportent au-delà de nous”. Ed Arléa, 1992, p 9
- 3 | Satta S “Il Giorno dell Giudizio” citado por Steiner G: “One thousand years of solitude”. In “George Steiner at the New Yorker”. A New Directions Book, 2009.
- 4 | Montaigne M: Essais. Liv 1 cap 20 “Que philosopher, c’est apprendre à mourir”. Ibid, p 62-74
- 5 | Gil F: Mors certa, hora incerta. In “Acentos”. IN-CM, 2005
- 6 | Lobo Antunes J: “A Morte como opção”. In: “Inquietação Interminável”. Gradiva 2010
- 7 | Tolstoi L: “La Mort”. Perrin. 1886
- 8 | Montaigne M : Essais. Liv 2 Cap 16 “De la gloire”. Ibid. p 478
- 9 | Montaigne M : Essais. Livre 1 Cap 39 “De la solitude”. Ibid. p 186
- 10 | Donne J: “Devotions upon Emergent Occasions”. Vintage Spiritual Classics, 1999
- 11 | Woolf V: “On being ill”. Paris Press, 2002
- 12 | Didion J: “The Year of Magical Thinking”. Fourth Estate, 2005
- 13 | Pires JC: “De Profundis. Valsa Lenta”. D. Quixote, 1997
- 14 | Lobo Antunes A: “Sóbolos Rios que Vão”. D. Quixote, 2010
- 15 | Lobo Antunes J: “Dignidade”. In: “Inquietação Interminável”. Gradiva 2010
- 16 | Bellow S: “Ravelstein”. Viking Press, 2000
- 17 | Charon R: “Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness”. Oxford University Press, 2006
- 18 | Lobo Antunes J: “Um Modo de Ser”. Gradiva, 1969
- 19 | Montaigne M : Essais. Liv 2 Cap 16 “De la gloire”. Ibid. p 478
- 20 | Kagan J: “The Three Cultures. Natural Sciences, Social Sciences and the Humanities in the 21st century”, Cambridge University. Press, 2009

21 | Brodsky J: “On Grief and Reason”. Farrar, Strauss, Giroux, 1995

22 | Plum JH (ed): “Crisis in the Humanities”. Penguin Books, 1964

23 | Ayers EL: Where the humanities live. In: “Reflecting on the Humanities”. Daedalus, Inverno 2009

24 | Steiner G: “The Cleric of treason”. Ibid

25 | Steiner G: “The Cleric of treason”. Ibid

26 | Montaigne M : Essais. Liv 2 cap 6 “De l'exercitation”. Ibid. p 291

COMPASSION AND *LEGES ARTIS* IN (PORTUGUESE)
MEDICAL LAW

Maria do Céu Rueff

*CEJEA/FCT Universidade Lusíada
Centro de Direito Biomédico da Faculdade de
Direito da Universidade de Coimbra*

1. THE LEGAL-CRIMINAL SETTING OF AID TO DEATH AND DYING

I will approach the legal-medical issue of “aid to dying” (Jorge Figueiredo Dias, 2008), or direct aid to death, a term that I will adopt during my presentation.

As aid to death in the legal criminal field, Figueiredo Dias (2008: 203) understands the aid provided in accordance with the patient’s real or perceived request, when the patient is severely and hopelessly ill, often in unbearable suffering – a request in the sense that the patient may reach his/her death in a way that the patient believes, or may have reasons to believe, it will preserve his/her human dignity.

Nowadays we tend to highlight three forms of aid to death and dying:

- *Direct active aid to death*: when an active form of behaviour causes death or hastens its occurrence (e.g. by administration of lethal injection);

- *Indirect active aid to death*: when we cannot exclude or it is not safe to conclude that the medication given with the sole purpose of alleviating the pain or induce unconsciousness may result in the unintentional hastening the moment of death (e.g. administration of increased doses of morphine);
- *Passive aid to death*, for the cases in which the failure and interruption of treatment are likely the cause of a shorter life span. This is understood as objectively attributed to those situations (e. g. denial of surgical intervention or intensive care that is likely to prolong the patient's life span).

Several principles are here at stake: at first, the protection and defence of human life, according to art. 24 of the Constitution of the Portuguese Republic (CPR). Therefore, the aspect of the life protection is located in the Art. 134 of the Penal Code that incriminates the *homicide by request* consisting in the act of providing death to another person following the serious and clear request that he/she has made to the agent. Also the incitement or aid to suicide builds a type of illicit (art. 135 of the Penal Code). Even though we tolerate suicide, which is not punishable in our Penal Code. Note also that Art. 133 of the Penal Code, concerning the privileged homicide, foresees “compassion” as one of the reasons that may reduce significantly the guilt. It maintains, however, criminal accountability and the type of homicide for the agent.

In these normative predictions several factors are not taken into account, namely:

1. The situation of the disease.
2. The situation of the terminal illness.
3. The unbearable suffering.
4. The possible proximity for the ending of life.
5. The occurrence or necessity of medical care.
6. The doctor-patient relationship at the end of life and the possibility to alleviate suffering, according to the means available to the medical science today.
7. The exercise, let us say, of compassion due to the suffering that we can witness in the moment of transition – but yet belonging to life – which we call death.

I emphasize, on the other hand, that the Portuguese legislator took into consideration the medical activity in the special part of the Penal Code (art. 150), where the procedures carried out by the physicians according to the *Leges Artis* are just considered as atypical. Among other aims implicit in this norm, the expression “to suppress or minimise suffering” is also found.

This justifies the question already raised as self-assertion in the title of this paper: what (kind of) “*Leges Artis*” at the end(ing) of life? How to articulate “*Leges Artis*”, end(ing) of life, compassion and criminal law?

2. “*LEGES ARTIS* “ AND END(ING) OF LIFE

Given these norms of the Penal code, let specify some positions:

In cases of passive aid to death by patient’s will, Figueiredo Dias (2008: 207) considers that primacy should be given to the patient's will,

according to art. 156 of the Penal Code, and concludes that “*the omission or interruption of treatment does not match a typical omission in the sense of the crime of homicide*” (underlined by the author).

In the case of indirect active aid to death, Figueiredo Dias (2008: 211-212) believes that the physician’s conduct is atypical, given the difference of social content verified between the crime and the medical action with the intention of alleviating the patient’s unbearable suffering. He remits here to categories such as social adequacy or the ambit of the normative protection, and understands that the resulting death cannot be objectively attributed to the agent, due to the fact that it does not exceed the permitted risk. Conversely, according to this author, the investigation of the presumed wish of the patient should be carried out in situations of passive aid, in which the patient is in no condition to express his/her wish, either because the death process has begun, or when the patient is near death yet may still live for months and years, that is to say, in a “permanent vegetative state” (Figueiredo Dias, 2008: 209-210). This is the reason why in Portugal so much importance is given to the issue of the patient’s living will or vital will.

The relevance of the principle of autonomy, resulting from the eminent dignity of the human being and the consequent right of self-determination of the individual, is not negotiable. It is interesting how Figueiredo Dias (2008: 206) stresses its validity in this matter. He says that the principle of autonomy is “a true *fundamental ethical rule* – if there is even a “*lex artis* – that should govern the medical activity”. He further clarifies that the physician’s respect for the patient’s will corresponds to a healthy understanding of the physician’s *function*, and

advances the following about the role of such function:

- a) It may not consist in keeping alive at any price the patients who are entrusted to the physician, nor is it allowed keeping them alive contrary to their true will.
- b) It shall consist in providing the patients “the best conditions to die naturally with peace and dignity”, by giving up “the paraphernalia of technical instruments which are today available to artificially maintain the vital functions”.
- c) Having in view the progress of the medical technology, what determines the limits of the duty of medical care is not the efficiency of the machines, but the decision, case by case, addressed to human life and dignity. (Figueiredo Dias, 2008: 206).

These are some of the “*leges artis*” in end(ing) of life. The question still remains, how to deal with the cases of direct active aid to death. It is here that the author admits, in principle, the incrimination by the articles 133 to 135 of the Penal Code (Figueiredo Dias, 2008: 214-215). He puts, however, the question whether we shouldn’t go further and produce a very strong reduction of the ambit of protection of the incriminating norm. This, by taking into account the motives ruling the act, and since there is a reasonable and objectively founded request towards death. Therefore, *de lege ferenda*, Figueiredo Dias (2008: 215) proposes that a new number is added to the types of homicide by request and aid to suicide, foreseeing that the courts may deliberate, in some cases, the exemption of punishment.

Faria Costa (2003) has a similar point of view but goes further. Using the term *euthanasia* and not aid to death, and by focusing only in its two main types (according to him) – passive and active euthanasia – he sets immediately aside the indirect euthanasia (or doctrine of the “double effect”) claiming that it is not euthanasia.¹ Thereafter focusing on the active direct euthanasia, the author underlines the aspect of self-determination of whoever consents and requests, and he arrives at the medical act, in which the issue is in fact centred, then placing here the argumentative *locus*. In his words: “Throughout this reflection it has become clear that active euthanasia, sustained by serious, firm and expressed request, may not be carried out by anyone. It is common ground that such an act must have the dignity that it can be carried out by a physician only” (Faria Costa, 2003: 791).

On the other hand, taking into consideration the medical advances, above all medical support, Faria Costa (2003: 794-795) states that the end of life was thrown into “unthinkable chronological ages”: in a way that the perception of the end(ing) of life for the person who goes through this experience is not so much a perception of death, but rather a perception of “ceasing to live”. Therefore, the ethical-juridical sense of who claims for himself the power of “ceasing to live” is a value that the legal order cannot fail to consider. Though for now – he says – “maybe [a value] of low density”.

Faria Costa states that the acceptance of impunity of an active euthanasia carried out by a physician presupposes a very rigorous procedural system which should be based on the following six requirements:

- a) active euthanasia, based on a serious, firm and expressed request, cannot be but a clearly exceptional and justified practice;
- b) it is justified only in the terminal phase of an incurable and severe illness;
- c) the provision of palliative care is absolutely an indispensable procedure;
- d) it cannot, in any case be practiced on minors of age, even if emancipated, nor on mentally ill patients, even though they have expressed their wish, when in a perfect state of mind;
- e) only a physician can practice euthanasia;
- f) the physician can always enforce the right of conscientious objection (Faria Costa, 2003: 796).

Concerning the legal frame, within Criminal Law, of the act of “ceasing to live”, Faria Costa (2003: 801) comes to prefer, among alternatives such as “a personal cause for excluding criminal responsibility” or “a cause of exclusion of unlawfulness”, a third one that he defines as “not even filling the legal type of crime”. He justifies this position by taking into account the article 150 of the Penal Code:

This norm expresses unambiguously a medical privilege. As long as medical procedures are carried out under the intentions previously mentioned, they do not even fill the type of legal crime of offences against physical integrity. So, within this normative architecture, it would not make sense or have little sense to split the unity of the medical act. What would imply that the active euthanasia, practiced by the physician, while executor of the medical act, should not even qualify the legal type of homicide. However, all that has just been considered (...) only makes sense and legal-criminal sense, if it is accepted (...) within the actual medical thinking, that such acts, those of 'ceasing to live', are still

and will always be medical acts." Accordingly, this is a problem "that is not confined to the strictly legal field (Faria Costa, 2003: 802).

I completely agree with this position in three main assumptions:

- 1°. To consider the act of aid in "ceasing to live" as a medical act;
- 2°. To regard such act as extremely different from those foreseen under the protection of the homicide norms, even if in these norms some sort of privilege is at stake;
- 3°. To consider that this act of aid to death or aid in ceasing to live – whichever expression you may prefer – should be integrated in the acts likely to support the "contra-type" of article 150, no.16 of the Portuguese Penal Code.

I only do not agree with Faria Costa when he places – in my point of view excessively – all the emphasis in the patient's self-determination. Instead, the focus should be directed to the encounter of two autonomies – that of the physician and that of the patient – which the medical act should always presuppose. For it is at that moment of unbearable suffering that the patient mostly needs the help from another human being. It is also then that the physician as a human being is able to be self-determined in his/her performance by the experience of condoling, formed from the Latin *con + (plus) dolere* (to fill pain), which serves to introduce here another expression that describes identical reality: compassion, the latter formed by the words *con + (plus) pathos*, this is, passion with, meaning in this case to suffer together with another.

This is also evidenced by Jorge Soares (2010: 191) – physician and Director of the Portuguese Institute of Oncology – by stating that “the medically assisted suicide can only be understood (...) in the most nuclear of the relationship between doctor and patient, who makes him a rational, reflective, inflexible and insistent appeal to get aid to die, when medicine, family, friends and above all the physical and psychological suffering, exhausted any meaning of life or of what remains of it”. Jorge Soares then continues: “it is not (– and can never be!) a professional duty of the physician performing any act that anticipates the death of his/her patient, even though his will is inflexible and sincere. But, one can understand it as a compassionate response to an insistent request, although under no circumstances being easy to decipher the language of suffering and evaluate the authenticity of the request that sometimes the physician thinks he hears.”

3. HIPPOCRATIC AUTHORS, COMPASSION, LETHAL DRUG

The word “compassion” does not exist in the Hippocratic Oath, but its observation and the necessity to act in conformity with the Greek medical practice results from the so called “*Hippocratic Corpus*”². The reading of nowadays called “clinical” cases, in one of those treaties, denominated *Epidemics*, clearly transmits the idea of the compassionate physician at the patient’s bedside. Also in the treaty *The Art* or *Science of Medicine* is written that medical care may be given until the end, but that the death is something natural.³

As pointed out in other cases that I will briefly leave aside for now, the aid to death is not unfamiliar to the physicians of the Hippocratic

tradition. What is difficult to articulate is this reality with the passage of the Hippocratic Oath condemning the administration of any lethal substance to the patient. So it is necessary to clarify interpretations already made on this part of the oath, notably by João Lobo Antunes (210: 166) when he says – and I agree with him – that: “Making the Hippocratic oath normative and not understanding its symbolic meaning is one of the unfortunate and double-faced confusions of our [medical] profession.”

Miles (4004: 67-68) means that the expression “I will not give a fatal drug to anyone if I am asked, nor will I suggest any such thing” has nothing to do with nowadays concepts of medically assisted suicide, voluntary/involuntary euthanasia or withdrawal of life support measures. Accordingly, he explains that the term suicide in the Greek language did not arise until long after the oath was written. Afterwards, because even when it arises, it appears associated with concepts such as acceptance of heroic death by another, or giving yourself the death for shame, which has nothing to do with an intentional termination of life as a way of ending the suffering caused by disease. Miles also puts in evidence that the Greek word euthanasia, which literally means good death, was not coined until 280 (b.C.), that is, about a century after the Oath was written and that this new term did not refer to aiding death (or assisting death), but to the natural death without agony, and therefore it does not coincide with the meaning it has today.

I must leave aside hereby the further discussion of this part of the Oat, taking into account the positions of Diego Garcia (2007: 69-93), Albert Jansen (2008: 5), Miles (2004: 73-74), Littré and Geoffrey Lloyd (both

apud Miles 2004). Any way, I have no doubt to conclude that none of the conceptions about this passage of the Oath has any similarity with aiding in situations of unbearable pain or compassion during all the care moments, even at the end of life. Rather, such part of the Oath is related to the maximum of prudence that should regulate the medical action and also to the preservation of the physician's exemption by providing medical care. Its aim is to guarantee that the confident relationship between doctor and patient is established always to help the patient and never to cause damage (harm or injury) to him. Any other limitation or moral value is not the most important at stake here.

4. AID IN DEATH, AS A MEDICAL ACT

Today some countries in the world allow either active direct euthanasia or assisted suicide.⁴ I will not go into the analysis of the measures taken by those legal systems leading to the legalization of such practices. A study by Penny Lewis (2007) as well as another by Laura Ferreira dos Santos (2009)⁵ follow this path. I retain from both the role they ascribe to the Dutch case, to accentuate how the normative change was processed.

The legal framework of the issue in Netherlands was based on the art. 293 of the Penal Code that provides for homicide by express and serious request. What took place before this legislation⁶ was that some cases went to trial⁷, having been judged by the Supreme Court, based on article 40 of the Penal Code that allows the justification by necessity. It was then declared that a physician before the conflict of duties – life preservation and pain relief of the patient – may defend

himself by justifying necessity, if he choose the latter for being most important under an objective point of view, even if this implies something which is in itself forbidden. The Supreme Court of the Netherlands recognized that the physician's duty to relieve a "hopeless and unbearable suffering"⁸ could justify the application of defence by clause of necessity, which became the basis of the decriminalization of euthanasia and the opening for the assisted suicide. This means that the recognised defence basis resides in the patient's experience of unbearable suffering, but also means that this basis is sustained by the verification that only a physician may find himself faced with such conflict of duties: that is, concomitantly, preservation of life and relief of suffering (Lewis, 2007: 80, 125).

Amongst the invoked motives which led to such legal change is the prominent role of the physicians and the medical profession in Holland. What still explains the duty of the physicians in relieving suffering and the necessity for their role in the legal change (Lewis 2007:105). Laura Ferreira dos Santos (2009: 38) states: "In all this debate about the termination of life, apart from the action of the courts, the action of the Royal Medical Association of Holland (the first and apparently only one) association in the world to support from the beginning the voluntary termination of life, must be highlighted". Also João Lobo Antunes (2010: 165) places this reality into evidence by arguing "that the Dutch law is explicit in the absolute respect for autonomy, and demands the repeated expression of that will. Therefore, in Holland euthanasia is a medical act."

5. MEDICAL COMPASSION IN DYING: FROM AN AUTOMATIC HOMEOSTASIS TO A DELIBERATE HOMEOSTASIS

Antonio Damasio (2003: 31-39)⁹ questions the origins of the ethical behaviour, notably whether it is moulded by the genome or through culture transmitted by learning and socialisation processes. The author states that emotions are the key to the mystery. To explain this, he summarises the neurobiology of emotions facing them in a complex picture that has do with life regulation, which he calls the homeostasis frame. At the top of the list he places the so-called social emotions and among them, the compassion, in which “the competent emotional stimulus is the suffering of the other individual. The feeling that follows it has as a consequence the comfort and re-balancing of the other or the group” (Damasio, 2003: 32-34).¹⁰

Damasio (2003: 36) emphasizes the difference between genetic behaviour and ethical principles – despite of the existence of a connection between both – and states that ethics consists in the construction and debate of the principles that took place through the human civilisations and not only by something brought by a genome. Whereby, as to the ethical behaviour, we have resulted with great probability from double influences: one that has to do with biological evolution, through the genome, and another that results from the construction of a social, cultural space, which can only occur in the humans, who are endowed with conscience and emotion.

Damasio puts the question why emotions have so much importance in the construction in Ethics and Law, and the answer comes from a fact that he says being curious: notably, that emotions, in their basic aspect,

have to do with the regulation of life. They are “*ipsis verbis* instruments of homeostasis. Without emotions and the mechanisms that are underlying them, it is not possible to survive in well-being (...)”. But, according to Damasio, the ethical principles, the laws and socio-political organizations are also homeostasis mechanisms, even though they are not seen in this manner. In conclusion, Damasio (2003: 38) states: “I consider Ethics, in general, and everything else that belongs to it, as an extended homeostasis, a homeostasis that does not come directly from genome, a homeostasis that we have been building. And, it is curious to think that that it is a recent construction. We have a few thousand years behind us in the construction of these new homeostasis techniques, on the contrary to what happens with the emotions, which have millions of biological evolution. This is a gradual process (...), a process which is also a work in progress. (...) The beauty of this idea has to do with the transition of an automatic homeostasis to a deliberate homeostasis.”

I do not hesitate in seeing in the discussion of the dilemma I am dealing with a “transition of an automatic homeostasis to a deliberate homeostasis”. To the extent that we passed, successively, from the response of automatic compassion in medical care to its discussion in medical ethics, afterwards in the courts, and now as a normative instrument.

In fact, it is within the medical act that the question of aid to death is to be focused (I agree with Faria Costa as well as with the Supreme Court and the Physicians of the Netherlands): medical act determined by the will of the patient, but also, concomitantly, in a balanced way, by the other pole of the relationship: the physician. Thus, it is in the

encounter between both that an agreement will take place between the will to cease life and the duty to alleviate suffering, that is, the moment of compassion.

An integrated perspective of the medical law such a I have proposed (Rueff, 2009; Eser, 2004) – based on the interdisciplinary crossing of medical and legal methods –, will comprise certainly all situations of medical compassion at the end of life (a development that we are observing), in order to embrace the widest spectrum of situations. Until we arrive at the affirmation of João Lobo Antunes (210: 169): “It does not seem to me that the entire profession is threatened by the adoption of the tempered regulation of this practice: I am close to Battin, who speaks of ‘the least bad of the deaths’, supported by what he calls the *principle of mercy* or, if you will, compassion, which is not synonymous of beneficence”.

In fact, not listening in a situation of incurable disease to the insistent request of the patient to the physician to alleviate suffering means not *humanely* responding to such request. If indeed it is difficult to see in this situation the accomplishment of the principle of beneficence – because beneficence without life and body is something that cannot be objectified – at least we may consider the case as an accomplishment of the principle of non-maleficence. In fact, the omission of the physician’s intervention would mean, during the entire period of the inaction, an evil – that is, the unbearable suffering –, that precisely the patient implored to be ceased.

In criminal-legal language, the physician has here the domain of the fact, in the double sense of the term: the exclusivity of means, and the opportunity of putting an end to suffering, or rather, not causing

further harm. The Criminal Law cannot be indifferent to this reality, be it called compassion, or not.

REFERENCES

Damáσιο, António (2003), “A Neurobiologia da ética: sob o Signo de Espinosa”, *Ordem dos Advogados 29 Especial, Suplemento do OA 29, I, (Primeira Edição) das Conferências de S. Domingos, tema: O Cérebro entre o Bem e o Mal, O Corpo / A Alma*, Outubro, 2003, pp. 31- 39.

Eser, Albin (2004), “Perspectivas do Direito (Penal) da Medicina”, *Revista Portuguesa de Ciência Criminal*, Ano 14, Nºs 1 e 2, Janeiro - Junho, 2004, pp. 11- 63.

Eser, Albin (2004), “Von sektoraalem zu integrativem Medizinrecht”, in: Eser, A. / Just, H. / Koch, H.-G. (eds.), *Perspektiven des Medizinrechts*, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft.

Faria Costa, José de (2003), “O Fim da Vida e o Direito Penal”, in: Costa Andrade, M., Faria Costa, J., Miranda Rodrigues, A, e Antunes, M. J. (eds.), *Liber Discipulorum Para Jorge de Figueiredo Dias*, Coimbra: Coimbra Editora, 2003, (pp. 759-807); republicado in: Faria Costa, J., *Linhas de Direito Penal e de Filosofia – alguns cruzamentos reflexivos*, Coimbra: Coimbra Editora, 2005, pp. 105-161.

Faria Costa, José de (2009), “Em Redor da Noção de Acto Médico”, *Revista de Legislação e Jurisprudência*, Ano 138, Nº 3954, Janeiro-Fevereiro, 2009, pp. 126-137; republicado com o mesmo título in: Faria

Costa, J., e Godinho, I. F., *As Novas Questões em Torno da Vida e da Morte em Direito Penal – Uma Perspectiva Integrada*, Coimbra: Coimbra Editora / Grupo Wolters Kluwer, 2010, pp. 379-399.

Ferreira dos Santos, Laura (2009), *Ajudas-me a morrer? - A morte assistida na cultura ocidental do século XXI*, Lisboa: Sextante Editora, Lda.

Figueiredo Dias, Jorge de (2008), “A ‘Ajuda à Morte’: uma consideração jurídico-penal”, *Revista de legislação e Jurisprudência*, Ano 137, Nº 3949, Março-Abril, 2008, pp. 202-215.

Gracia, Diego (2007), *Fundamentos de Bioética*, 2ª ed., Coimbra: Gráfica de Coimbra, Lda.

Hippocratic Writings, Edited with an introduction by G.E.R. Lloyd, London, etc: Penguin Classics, 1983.

Jonsen, Albert R. (2008), *A Short History of Medical Ethics*, Oxford, New York, etc: Oxford University Press.

Lewis, Penney (2007), *Assisted Dying and Legal Change*, Oxford, New York, etc: Oxford University Press.

Lobo Antunes, João (2010), *Inquietação Interminável – Ensaio sobre ética das ciências da vida*, Lisboa: Gradiva.

Miles, Steven H. (2004), *The Hippocratic Oath and the Ethics of Medicine*, Auckland/Bangkok, etc: Oxford University Press.

Rueff, Maria do Céu (2008), “Direito Médico: Um novo campo do saber jurídico”, in: Couto Soares, L., Venturinha, N., Santos, G. C.), *O Estatuto do Singular: Estratégias e Perspectivas*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008, pp. 85-106.

Rueff, Maria do Céu (2009), *O Segredo Médico Como Garantia de Não-Discriminação – Estudo de Caso: HIV/SIDA*, Coimbra: Coimbra Editora e Centro de Direito Biomédico da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, 2009.

Soares, Jorge (2010), “Mors Certa, Hora Incerta (ou Hora Certa?): Valores, Direitos, Escolhas”, in: Faria Costa, J., e Godinho, I. F., *As Novas Questões em Torno da Vida e da Morte em Direito Penal – Uma Perspectiva Integrada*, Coimbra: Coimbra Editora / Grupo Wolters Kluwer, 2010, (pp. 181-193)

1 | Because “it is nothing more than the acceptance of a behaviour perceived by almost everyone as lawful”. Also regarding passive euthanasia, the author says that he only considers it when it may be translated into an act of behaviour, even if omission, that leads to the termination of the life of the person who requests this in a firm, clear and constant manner, and since the act is carried out by a physician (Faria Costa, 2003: 781-782).

2 | Cfr further development in Rueff (2009).

3 | Thus: “Our practice is limited by the instruments made available by nature or art. When a man is attacked by a disease which is more powerful than the medical instruments, there should be no expectation that medicine is victorious. (...) When the physician fails it is the power of the disease which is responsible and not the deficiencies of the medical science.”

4 | Is the case of Holland, Belgium, Switzerland, Luxemburg, or the state of Oregon in the USA.

5 | Suggestively titled “*Will you help me to die?*” traces the route of what she calls in the subtitle of the work “*The assisted death in the culture of the twenty-first century*”.

6 | Carried out by the legal instrument titled *Termination of Life on Request and Assisted Suicide (Review Procedures)* act 2001 (Lewis, 2007: 77; Santos, 2009: 42).

7 | Namely the first in 1984 – Case Schoonheim (Lewis, 2007).

8 | Or *unbearable and hopeless suffering* (Lewis, 2007: 78).

9 | Titled *The Ethics of Neuroscience: under the sign of Espinosa*.

10 | João Lobo Antunes referred to “mirror neurons” in a recent international conference held in Lisbon.

A COMPAIXÃO DE THÉMIS

Iolanda A. S. Rodrigues de Brito

Jurista

«And could I look upon her without compassion, seeing her punishment in the ruin she was, in her profound unfitness for this earth on which she was placed, in the vanity of sorrow which had become a master mania, like the vanity of penitence, the vanity of remorse, the vanity of unworthiness, and other monstrous vanities that have been curses in this world?»

CHARLES DICKENS, *Great Expectations*.

Na Alegoria da Caverna de Platão, o mundo sensível é apenas apreensível pelos sentidos enquanto o mundo inteligível é somente suscetível de ser captado pela razão. Estes dois mundos surgem numa relação de permanente conflitualidade. Porém, uma ideia de interdependência afigura-se simultaneamente inevitável. Na verdade, o mundo das sombras pressupõe a luz do mundo das ideias e a existência da realidade da luz implica necessariamente a sombra no mundo sensível¹. Se transpusermos esta metáfora grega para o confronto entre o Direito e a Realidade compreendemos não apenas que o Direito se projeta na Realidade sempre que o juiz submete o Direito aos factos

concretos, como os factos que ocorrem no mundo da vida influenciam o mundo do Direito, nomeadamente despoletando alterações legislativas.

Se buscarmos a essência do Direito depressa compreendemos que, por se radicar na normatividade, funda-se em princípios de racionalidade e de abstração. Diferentemente, a Realidade é informada pela factualidade dos casos da vida, pelo que as emoções encontram aqui o seu terreno próprio. Considerando a diferente essência, poder-se-ia pensar que o processo judicativo consistente na aplicação das normas jurídicas ao caso concreto, concretizado no proferimento da decisão judicial, seria tão matemático como um processo de reação química, em que um reagente (as normas jurídicas) seria acrescentado a outro (os factos) despoletando automaticamente a reação (a solução do caso). Todavia, a ponderação inerente a qualquer decisão jurídica afasta uma comparação com uma reação química. Na verdade, a decisão judicial globalmente considerada compreende, por um lado, a decisão sobre a matéria de facto, onde são determinados os factos considerados provados e não provados, e, por outro lado, a decisão sobre a matéria de direito em que as normas jurídicas são interpretadas e aplicadas ao caso concreto. Neste sentido, o julgador, ao decidir, tem de começar por imiscuir-se no mundo, apreciando a prova de acordo com as regras da experiência e a sua livre convicção (artigo 127.º do Código de Processo Penal; artigo 655.º do Código de Processo Civil) para determinar os factos provados e não provados, sendo que apenas posteriormente aplica o direito. A decisão judicial nasce, assim, de uma interação entre a Realidade e o mundo do Direito, incumbindo ao julgador a tarefa de subsumir um ao outro. Destarte, para decidir, o

jugador tem de entrar na “caverna dos factos” e apreender esta realidade através dos sentidos. Depois, trazendo consigo os factos provados, regressa ao mundo do Direito e, baseando-se em princípios de racionalidade jurídica, administra justiça ao caso concreto. Aliás, nas palavras de Platão, julgar é «recordar-se de um mundo inteligível em que todas as ideias, que entram no julgamento, são desenvolvidas numa imutável e indecomponível unidade»². Neste sentido, parece-nos legítimo perguntar: será a decisão judicial um ato de pura racionalidade, emocionalmente neutra? Ou poderá um sentimento de compaixão informar o sentido da decisão judicial?

O sentimento de compaixão caracteriza o ser humano, compreendendo-se que constitua um valor comum a diferentes religiões, merecendo referência a própria compaixão de Cristo. No que tange à natureza humana compassiva, é interessante referir a argumentação de Dalai Lama: «[a]s nossas mãos estão feitas de tal maneira que são boas para abraçar mas não para lutar. Se as mãos se destinassem essencialmente à luta, estes dedos magníficos não seriam necessários. Por exemplo, se os dedos permanecessem estendidos, os pugilistas não eram capazes de bater com força, por isso são obrigados a fechar os punhos. Enfim, creio que isso significa que a nossa estrutura física de base cria um tipo de natureza compassivo ou dócil»³. Naturalmente, muitos poetas e escritores deixaram-se inspirar pela ideia de compaixão. É nomeadamente o caso de William Shakespeare que, em *Rei Lear*, evoca implicitamente a ideia de compaixão usando a personagem Edgar:

«When we our betters see bearing our woes,
We scarcely think our miseries our foes.

Who alone suffers suffers most i' the mind,
Leaving free things and happy shows behind:
But then the mind much sufferance doth o'erskip,
When grief hath mates, and bearing fellowship.
How light and portable my pain seems now,
When that which makes me bend makes the king bow⁴»

A ideia de compaixão surge igualmente em Fernando Pessoa, pela voz de Álvaro de Campos:

«Meu pobre amigo, não tenho compaixão que te dar.
A compaixão custa, sobretudo sincera, e em dias de chuva.
Quero dizer: custa sentir em dias de chuva.
Sintamos a chuva e deixemos a psicologia para outra espécie de céu»⁵.

A compaixão surge, porém, particularmente desenhada em *A Insustentável Leveza do Ser* de Milan Kundera:

«Em todas as línguas derivadas do latim, a palavra compaixão forma-se com o prefixo «com» e a raiz «passio» que, na sua origem, significa sofrimento (...), significa que ninguém pode ficar indiferente ao sofrimento de outrem; ou, de outra maneira: sente-se sempre simpatia por quem sofre. (...) Nas línguas em que a palavra compaixão não se forma com a raiz «passio = sofrimento» mas com o substantivo «sentimento», a palavra é empregue mais ou menos no mesmo sentido, mas dificilmente se pode dizer que designa um sentimento mau ou medíocre. A força secreta da sua etimologia banha a palavra de uma outra luz e dá-lhe um sentido mais lato: ter compaixão (co-sentimento) é poder viver com o outro não só a sua infelicidade mas sentir também todos os seus outros sentimentos: alegria, angústia, felicidade, dor»⁶.

Sendo a compaixão um valor subjacente à vida em sociedade, parece-nos legítimo problematizar se a compaixão configura um valor reconhecido pelo Direito. Se a realização da Justiça material é a finalidade última do Direito, poderá fazer-se justiça sem compaixão?

Ou, pelo contrário, o caminho da justiça é o caminho da compaixão das vítimas e dos infratores?

*

Na génese da vida em sociedade, a vítima de um crime assumia o papel principal das reações punitivas, quer mediante a vingança, quer mediante a compensação. Era, assim, a própria vítima que decidia como punir o criminoso. No entanto, posteriormente, o Monarca chama a si o poder punitivo, sendo que, de forma progressiva, o Estado acaba por monopolizar o *ius puniendi*. Deste modo, hodiernamente, o Estado, através dos seus tribunais, administra justiça em nome do povo (artigo 202.º, n.º1, da Constituição da República Portuguesa). Vinculado pela lei e em cumprimento de princípios jurídicos, como o princípio do contraditório, analisa as provas da acusação e da defesa e, de modo imparcial e independente, diz de sua justiça.

Neste contexto, importa começar por problematizar se a compaixão pode assumir-se como um elemento presente no processo judicial. De alguma forma, podemos dizer que a Justiça Penal se realiza centrando o seu foco no agente do crime, colocando a vítima como uma personagem secundária, compreendida como um *élan* para o desencadeamento do processo penal, nomeadamente mediante o exercício do direito de queixa, *maxime* em crimes particulares e semi-públicos. Nesta senda, ouvem-se os depoimentos dos arguidos, das vítimas e das testemunhas, analisam-se as provas e decide-se absolver ou condenar o arguido.

No caso de o tribunal proferir um juízo absolutório, pode fazê-lo por considerar que o arguido é inocente ou por considerar que a prova produzida não é suficiente para afastar a presunção de inocência (artigo 32.º, n.º2, da Constituição da República Portuguesa). Neste caso, aplica-se o princípio *in dubio pro reo*, segundo o qual sempre que existe uma dúvida razoável sobre a culpa do arguido deve este ser absolvido. Na verdade, entre condenar um inocente e absolver um culpado, o Direito prefere esta última hipótese. E pode perguntar-se: não será este princípio um afloramento do reconhecimento do valor da compaixão pelo Direito?

Por outro lado, podemos continuar dizendo que mesmo quando condena o arguido, o julgador tem de obedecer a um conjunto de princípios jurídicos, nomeadamente ao princípio da culpa. Segundo este princípio, para haver aplicação de uma pena é necessário que o agente tenha atuado com culpa. Mas, além disso, a medida da pena tem como limite máximo a culpa, ou seja, a medida da pena não pode ser superior à medida da culpa. Está aqui obviamente presente uma ideia de justiça. O agente cometeu um crime, tem que ser punido, mas apenas o deve ser na medida da culpa, salvaguardando-se sempre a sua dignidade enquanto pessoa humana. Não será isto também uma manifestação do valor da compaixão?

Aliás, importa ainda trazer à colação as próprias finalidades das penas. Entre nós, as penas prosseguem finalidades preventivas, ao arrepio de algumas tendências maioritariamente internacionais de índole retribucionista. De um lado, a finalidade de prevenção geral, quer de índole negativa, no sentido de dissuadir os potenciais criminosos de praticar o crime, quer positiva, no sentido de reforçar a confiança da

comunidade na validade da norma jurídica violada e, do outro lado, a finalidade de prevenção especial de ressocialização, que parte da ideia de que o delinquente que praticou um crime pode vir a reintegrar-se na sociedade e pautar a vida de acordo com o direito.

Este é um ponto que se nos antolha importante. Naturalmente, os sistemas jurídicos que consagram a pena de morte ou a pena de prisão perpétua partem do princípio de que alguns crimes são de tal forma graves, como um homicídio, que não é possível esperar que aqueles que os cometem possam vir a deixar de cometer crimes. Neste sentido, preveem a pena de morte e/ou a pena de prisão perpétua. O Direito não lhes dá uma nova oportunidade.

No entanto, se considerarmos a experiência dos países que não consagram a pena de morte nem a pena de prisão perpétua, verificamos que há delinquentes que não reincidem em comportamentos criminosos. Assim, aquele que comete um crime é punido, mas, depois de cumprir a pena, dá-se-lhe uma oportunidade de conduzir a vida de acordo com o Direito. Nesta matéria, na Europa, podemos salientar a importância do Protocolo n.º 6 à Convenção para a Proteção dos Direitos do Homem e das Liberdades Fundamentais Relativo à Abolição da Pena de Morte, aprovada no seio do Conselho da Europa. Não será a abolição da pena de morte uma manifestação de compaixão dos infratores⁷?

No entanto, uma dúvida pode emergir: compaixão dos infratores? E as vítimas? Não são elas as únicas a merecer compaixão por parte da Justiça? Indubitavelmente, as vítimas são aquelas que merecem maior compaixão por parte da sociedade. A comunidade em geral compadece-se das vítimas, mas nem sempre se compadece dos que

praticam um crime. Eventualmente, podemos dizer que ainda bem que assim é, precisamente porque, aos olhos da comunidade, os acusados de um crime são tendencialmente culpados e isso significa que a comunidade está do lado do Direito, rejeitando o que não é conforme o Direito, o que é “torto”.

Todavia, neste ensejo, importa salientar a pertinência da perspectiva de Enrico Altavilla quando postula que o «crime cria um conflito entre o seu autor e a sociedade; mas, note-se bem, a família humana tem interesse em que o culpado seja punido, não em que se crie um responsável, para que, necessariamente, de um crime derive a aplicação de uma pena, e deseje, portanto, que se evite, com a condenação de um inocente, a perpetração de um crime ainda mais grave»⁸.

Embora seja certo que a sociedade se compadece das vítimas, não podemos esperar que o julgador se compadeça das vítimas com a mesma emotividade. Desde logo, porque existem muitas áreas cinzentas. Nem sempre a pessoa que se apresenta como vítima no processo penal o é na realidade e nem sempre quem surge no processo como acusado da prática de um crime o praticou na realidade. Além disso, espera-se que mesmo aquele que praticou o crime seja condenado numa pena justa. Nesta senda, podemos recordar *O Processo* de Franz Kafka, em que o personagem principal, K., é inesperadamente preso, sendo depois submetido a um longo processo, desconhecendo a acusação que lhe é imputada:

«- Perguntou-me V. Ex.^a, senhor juiz de instrução, se eu sou pintor da construção civil. Essa pergunta, ou melhor dizendo, a afirmação peremptória de Vossa Excelência, pois na verdade V. Ex.^a não fez qualquer pergunta, é bem reveladora do género de processo que contra mim é pleiteado. Poderá V. Ex.^a objectar que não se trata de processo

algun e terá imensa razão, pois, só na medida em que eu o reconheça como processo, ele será tal. No entanto, por agora e de certo modo por compaixão, admito a sua existência. De facto, só por compaixão se pode reparar nele. Não digo que estejamos perante um processo tratado à toa, mas gostaria de oferecer esta expressão à meditação de V. Ex.^a»⁹.

Em todo o caso, a questão mantém-se: deverá *Thémis*, a deusa da Justiça, ser imune a sentimentos de compaixão das vítimas? Ou, pelo contrário, apenas poderá administrar justiça se for compassiva?

Se nos debruçarmos sobre a legislação penal vigente, podemos encontrar alguns afloramentos da ideia de compaixão. Desde logo, ao criminalizar o homicídio por atentar contra o bem jurídico mais importante, a vida, o legislador penal considerou que se o agente tiver atuado por compaixão da vítima (artigo 133.º do Código Penal), a pena abstratamente aplicável é menos grave do que aquela que é aplicável ao homicídio simples.

Nesta senda, podemos salientar o Acórdão do Supremo Tribunal de Justiça de 27 de Junho de 2012, quando postulou que a «compreensível emoção violenta, a compaixão, o desespero ou um motivo de relevante valor social ou moral constituem cláusulas redutoras da culpa ou cláusulas de privilegiamento, traduzindo estados de afecto vividos pelo agente, ou causas de atenuação especial da pena do homicídio.(...) No esforço de compreensão da emoção é imperativo o estabelecimento de uma relação entre o afecto e as suas causas ou motivos, pois, para se entender uma emoção tem de se entender as relações que lhe deram origem, tendo em atenção o sujeito que a sentiu e o contexto em que se verificou a atitude, em ordem a perceber o estado de espírito, o conflito espiritual, a situação psíquica que leva o agente ao crime»¹⁰.

Conforme salienta Figueiredo Dias, nesta incriminação podem incluir-se muitos casos de eutanásia, compreendida como um «auxílio médico à morte de um paciente já incurso num processo de sofrimento cruel e que, segundo o estado dos conhecimentos da medicina e um fundado juízo de prognose médica, conduzirá inevitavelmente à morte; auxílio médico que previsivelmente determinará um encurtamento do período de vida do moribundo». Neste âmbito, importa distinguir entre a eutanásia passiva e ativa. Na primeira, o médico renuncia a medidas suscetíveis de conservar ou de prolongar a vida de doentes em estado desesperado (*v.g.* pessoas em coma profundo e irreversível), nomeadamente desligando um aparelho de reanimação. Diferentemente, a eutanásia ativa consiste na utilização de meios destinados a poupar o moribundo a dores e a sofrimentos quando é previsível um encurtamento eventual e não muito sensível do período de vida como consequência lateral indesejada (eutanásia ativa indireta) ou num encurtamento ativo intencional ou necessário do período de vida do paciente (eutanásia ativa direta) – *v.g.* administração de uma injeção letal¹¹.

A eutanásia, tão bem retratada em *Mar Adentro* de Pedro Almodóvar, configura uma conduta criminalmente relevante, mas o legislador penal português não deixou de atender à circunstância de poderem ser crimes cometidos por compaixão da vítima e, portanto, prevê em abstrato uma moldura penal menos gravosa. A eutanásia é um dos problemas mais complexos em que o cruzamento da compaixão com o Direito é mais evidente. E é uma questão fraturante inclusivamente porque é precisamente a compaixão da vítima, compreendida como um estado

de afeto ligado à solidariedade ou à participação no sofrimento de outra pessoa, a motivar a violação da norma e do Direito¹².

*

Não há muito tempo, emergiu no palco punitivo um novo ideal de Justiça Penal: a Justiça Restaurativa. Sem deixar de se preocupar com o delinquente, faz incidir o seu foco, de novo, sobre a vítima, que recupera a sua voz. Assim, restabelece-se a ideia de mediação penal, compreendida como a tentativa de encontrar, antes ou durante o processo penal, uma solução negociada entre a vítima e o autor da infração, mediada por uma pessoa competente. Embora sendo certo que não se aplica a todos os tipos de crimes, não pode deixar de considerar-se que se trata de um modelo mais vocacionado para reparar o mal causado pela prática do crime. Com efeito, muitas vezes, o próprio julgamento é penoso para a vítima e nem sempre a condenação do acusado numa pena restabelece a vítima no estado em que se encontrava se o mal não tivesse sido cometido. Se uma pessoa é alvo de uma acusação falsa por parte de outra pessoa, se é difamada, a condenação do agente numa pena pode não ser suficiente. Já se o infrator compreender a gravidade da sua atuação, compreender o mal que causou, se pedir desculpas, se se retratar e se for reposta socialmente a verdade, então a vítima poderá mais facilmente encontrar a sua paz jurídica¹³. Assim, podemos refletir se a intencionalidade da Justiça Restaurativa não vai igualmente ao encontro de uma ideia de compaixão das vítimas¹⁴.

Porém, além do processo penal, outras áreas do Direito são igualmente propensas a sentimentos de compaixão. A título exemplificativo, será o caso do processo laboral, pois uma situação de despedimento de uma trabalhadora, com filhos, pode suscitar sentimentos de compaixão. Do mesmo modo, no contexto de um processo em que se discuta a responsabilidade civil da companhia de seguros, pode desencadear-se um sentimento de compaixão da vítima de um acidente de viação, que ficou a padecer de incapacidade, que a torna dependente de terceiras pessoas.

No entanto, uma das matérias que suscita mais sentimentos de compaixão é o Direito de Família, sobretudo no que respeita aos menores. Na verdade, os menores são muitas vezes utilizados como instrumentos de disputa e chantagem em processos de divórcio. Na prática, quantas vezes o interesse superior da criança não é descurado pelos próprios pais desavindos, despoletando inevitavelmente sentimentos de compaixão. Do mesmo modo, não podemos esquecer a compaixão da mãe ou do pai que, por vezes, se veem privados pelo outro progenitor de exercer os direitos parentais e, assim, ficam privados de serem pais ou de serem mães.

*

O Tribunal Europeu dos Direitos Humanos tem frequentemente recorrido à ideia de compaixão na sua atividade de densificação interpretativa da Convenção Europeia dos Direitos Humanos, influenciando de forma determinante o sentido da decisão. De forma paradigmática, a ideia de compaixão surge no caso *D. v. The United*

Kingdom (1997). Neste aresto, o Tribunal postulou que os estrangeiros que cumpriram as suas sentenças de prisão e estão sujeitos a expulsão não podem, em princípio, reivindicar qualquer direito de permanecer no território de um Estado Contratante, a fim de continuar a beneficiar de assistência médica, social ou de outras formas de assistência fornecidas pelo Estado durante a sua estadia na prisão. No entanto, atendendo às circunstâncias muito excepcionais do caso concreto e dadas as considerações humanitárias imperiosas em jogo, o Tribunal concluiu que a expulsão do estrangeiro em causa violaria o artigo 3.º da Convenção, que estatui que ninguém pode ser submetido a torturas, nem a penas ou tratamentos desumanos ou degradantes¹⁵.

Merece ainda referência a opinião dissidente do Juiz Martens no caso *Gül v. Switzerland* (1996), por ter manifestado expressamente a sua compaixão por um casal de origem turca, que alegava violação do direito ao respeito pela vida familiar (artigo 8.º da Convenção), com base no facto de as autoridades suíças não autorizarem a residência do seu filho menor na Suíça. O pai era portador de deficiência adquirida e a mãe, que sofria de epilepsia, tinha sofrido um grave acidente que a tornou dependente de assistência médica na Suíça, para onde tinham emigrado com vista à obtenção de asilo político¹⁶.

Em sentido convergente, a Assembleia Geral das Nações Unidas aprovou, em 29 de Novembro de 1985, a Declaração dos Princípios Básicos de Justiça Relativos às Vítimas da Criminalidade e de Abuso de Poder, com base na convicção de que as vítimas devem ser tratadas com compaixão e respeito pela sua dignidade, considerando o enorme desgaste físico, financeiro e emocional que provoca nas vítimas.

Então voltemos ao início: será que o Direito e a compaixão podem coexistir num mesmo território? Ou será que as suas diferentes naturezas os tornam incompatíveis? Se o Direito é razão e a compaixão é emoção, porventura somos tentados a pensar que onde vive um não pode viver o outro. Mas será que é possível sermos compassivos sem sermos justos? E será que é possível sermos justos sem sermos compassivos? Parece-nos que não. Thémis deve ser compassiva. Porém, para decidir com equidade e imparcialidade, não pode abraçar as vítimas no seu colo e, assim, dizer de sua justiça.

De olhos vendados, Thémis deverá administrar justiça compadecendo-se equitativamente das dores das vítimas e dos acusados. Em busca da Justiça, percorrendo o caminho da racionalidade jurídica, Thémis terá sempre que experienciar sentimentos de compaixão...

- 1 | Cf. Platão, *A República* (trad. Eduardo Menezes), São Paulo: Livraria Exposição do Livro, s.d., Livro Sétimo, p. 191-218.
- 2 | *Apud* Enrico Altavilla, *Psicologia Judiciária*, Volume II (Personagens do Processo Penal), Coimbra: Almedina, 2003, p. 484.
- 3 | Cf. Dalai Lama, *O Poder da Compaixão: Ensinos Cruciais do Budismo*, Lisboa: Livros e Leituras, 1999, p. 57.
- 4 | Cf. William Shakespeare, *King Lear*, London and Glasgow: Collins' Clear-Type Press, s.d., Act III., Scene 6, p. 89.
- 5 | Cf. Álvaro de Campos, *Poesia* (ed. Teresa Rita Lopes), Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 419.
- 6 | Cf. Milan Kundera, *A Insustentável Leveza do Ser*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983, p. 24-25.
- 7 | Numa perspectiva religiosa, cf. Monica Kostielney, «Death penalty symposium: understanding justice with clarity, civility, and compassion by reflecting on selected biblical passages and Catholic Church teachings on the death penalty», *Thomas M. Cooley Law Review*, n.º 13 (1996), p. 967-976; Damien P. Horigan, «Of Compassion and Capital Punishment: A Buddhist Perspective on the Death Penalty», *The American Journal of Jurisprudence*, vol. 41, n.º1, 1996, 271-288. Na jurisprudência do Tribunal Europeu dos Direitos Humanos, cf. o caso *Vinter and Others v. the United Kingdom* (2013), em que o tribunal recorre a uma ideia de compaixão para defender que a condenação numa pena de prisão perpétua constitui um tratamento desumano e degradante, considerando que não têm qualquer esperança de libertação. In: «[».](http://hudoc.echr.coe.int/sites/fra/pages/search.aspx?i=001-122664#{)
- 8 | Cf. Enrico Altavilla, *Ibidem*, p. 9.
- 9 | Cf. Franz Kafka, *O Processo* (tradução: Gervásio Álvaro), Lisboa: Edição 'Livros do Brasil', s.d., p. 46-47.
- 10 | In: «www.dgsi.pt».
- 11 | Cf. Figueiredo Dias, artigo 131.º, in: Figueiredo Dias (dir.), *Comentário Conimbricense do Código Penal*, Parte Especial, Tomo I, Coimbra: Coimbra Editora, 1999, p.11-15; Idem, artigo 133.º, *Ibidem*, p. 52.
- 12 | Cf. Andrew Grubb, «Euthanasia in England - A Law Lacking Compassion?», *European Journal of Health Law*, 8, 2001, p. 89-93.
- 13 | Cf. Jónatas Machado, *Liberdade de Expressão: Dimensões Constitucionais da Esfera Pública no Sistema Social*, Coimbra: Coimbra Editora, 2002, p. 773; Jónatas Machado/Iolanda Rodrigues de Brito, *Curso de Direito da Comunicação Social*, Lisboa: Wolters Kluwer, 2013, p. 130 e seguintes.
- 14 | Cf. Faria Costa, «Diversão (desjudicialização) e mediação: que rumos?», *Separata do Boletim da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra*, 1985; Amado Ferreira, *Justiça Restaurativa: natureza, finalidades e instrumentos*, Coimbra: Coimbra Editora, 2006. Cf. ainda Lei n.º 21/2007, de 12 de Junho.
- 15 | In: «[».](http://hudoc.echr.coe.int/sites/fra/pages/search.aspx?i=001-58035#{)
- 16 | O casal pretendia autorização para que o filho que tinha ficado na Turquia se juntasse aos pais na Suíça, considerando que as autoridades suíças defendiam que a mãe não tinha condições para obter os tratamentos médicos de que precisava na Turquia. Todavia, o Tribunal considerou

que não tinha havido violação do direito ao respeito pela vida familiar porque não existia nenhuma razão válida para que a família não pudesse regressar à Turquia e, assim, reunir aí a família, nomeadamente porque a mãe já tinha feito algumas viagens para a Turquia. Neste sentido, o Tribunal concluiu que não havia violação do artigo 8.º, na vertente de respeito pela vida familiar. In: «

A COMPAIXÃO E O DIREITO DO ESPANTO À REALIDADE

Jorge Rosas de Castro
Juiz de Direito

Quando me foi proposto abordar esta temática das relações entre a compaixão e o direito, deparei-me imediatamente com uma sensação de espanto: como se imagina, um juiz tem todos os anos conhecimento da realização de dezenas de conferências ou ações de formação dentro do mundo do direito; pois devo dizer que nunca tive notícia de nenhuma que se tenha debruçado sobre o papel e a importância da compaixão.

Decerto damos por adquirido que somos todos a favor da compaixão e que já sabemos tudo sobre o assunto¹. Parece-me todavia que temos o dever de pensar e repensar o que fazemos, porventura já repetitiva e mecanicamente, e permita-se-me que diga que um juiz tem esse dever por uma razão acrescida ou específica: é que o seu quotidiano passa por tomar decisões que afetam a vida das pessoas.

É esse o objetivo destes apontamentos - partir despretensiosamente da minha experiência nos tribunais para uma pequena reflexão em torno do papel da compaixão no mundo do direito e em particular no ato de julgar.

*

Podemos atribuir vários sentidos à palavra *compaixão*: podemos vê-la como um sentimento, como uma atitude emocional, como uma virtude; e podemos ainda vê-la como um *valor*, e um valor radicado num projeto civilizacional de feição humana. E neste último sentido a *compaixão* está ou deve estar presente, de algum modo, em todas as dimensões da construção social, e o Direito em sentido amplo não é no fundo outra coisa que uma forma de organização social.

Olhemos a Constituição, conhecida como a nossa lei fundamental: aí está dito logo no artigo 1º que Portugal é uma república baseada na dignidade da pessoa humana, o que implica, como é comumente aceite, uma especial proteção das pessoas mais vulneráveis².

Trata-se de um princípio geral que deve iluminar todo o sistema legal e toda a prática; ora, estou em crer que uma atitude compassiva, de compreensão do outro e de compromisso para com a resolução das causas do seu sofrimento, é um bom instrumento para concretizar o respeito pela tal dignidade da pessoa humana.

Ainda na Constituição, olhemos o conjunto de direitos fundamentais aí previstos, apropriadamente designados já como *trunfos contra a maioria*³. Esses direitos colhem o seu pleno sentido enquanto formas de proteção do cidadão que se encontra em posição de alguma fragilidade – de certa forma podemos pois olhar o conjunto de direitos fundamentais como inspirados por uma ideia geral de evitar a opressão e o sofrimento de cada um, nesse sentido fundados pois numa lógica compassiva.

É inequívoco porém que no nosso regime legal não abundam as referências explícitas à *compaixão*: temos o chamado *homicídio*

privilegiado, com aplicação aos casos em que alguém mata uma pessoa dominado por um forte sentimento de afeto ligado à solidariedade ou à participação no sofrimento da vítima⁴; e fora isso, pouco mais.

Existem todavia outros lugares na lei em que a compaixão pode ser vista como tendo servido de inspiração, ou pelo menos como uma das fontes de inspiração, de certas opções.

Pensemos numa pessoa que está a ser vítima de uma agressão violenta, que reage a essa agressão com o intuito de se defender e nesse contexto não tem outra alternativa que não a de matar o seu agressor – quando a lei nos diz que em situações desta natureza a pessoa que mata não deve ser condenada porque atuou em legítima defesa, está de algum modo, segundo creio, a usar de um prévio e abstrato juízo compassivo⁵. Mal se compreenderia na verdade que a vítima tivesse que assistir impávida ao desenrolar da agressão – todos aceitamos que queira evitar a sua dor ou pôr-lhe fim.

Ou pensemos no crime de omissão de auxílio, que pune quem não presta o auxílio adequado a uma pessoa que, por exemplo por acidente, se encontre numa situação de grave necessidade e em perigo⁶.

Ou pensemos ainda noutra tipo de situações: todos sabemos que é ilícito furtar, roubar, burlar, matar. Mas nem todos sabemos que o titular de uma licença de condução de velocípedes (com motor auxiliar) teve um ano, a contar da entrada em vigor do regulamento anexo ao D.L. n° 209/98, de 15/07, para requerer a substituição da dita licença por uma outra, de condução de ciclomotores.

Não entrando em pormenores técnico-jurídicos, sempre direi que a lei determina, com potencial aplicação a este tipo de casos, que não deve punir-se quando a pessoa, *sem culpa*, não tinha conhecimento da

proibição⁷. Parece-me aqui, mais uma vez, uma opção informada por uma preocupação de justiça e de compreensão para com quem está numa posição de fragilidade, que toca a esfera da compaixão.

Em todo o caso, é manifesto que percorrendo o nosso regime legal não abundam, como atrás se disse, as referências explícitas à compaixão.

Todavia, bem vistas as coisas, não devemos impressionar-nos muito com essa ausência: afinal de contas, não se conhece também nenhuma norma jurídica que aluda expressamente à *bondade*, e no entanto ninguém duvidará da sua riqueza enquanto valor transversal à nossa sociedade e que deve idealmente perpassar por todas as esferas de atividade.

*

Dito isto, permito-me centrar a minha atenção no papel da compaixão no momento de aplicar a lei e em particular no ato de julgar.

E aqui parece-me que se justifica desde já uma alusão ao que me parece ser um mito em torno dos processos de decisão que se pretendem objetivos e nos quais encontramos as decisões tomadas pelos tribunais: o mito de que a decisão obedece a uma lógica de *razão pura*, sem lugar para a emoção.

É falso - a emoção tem inequivocamente um papel na decisão e também no ato de julgar. A ideia iluminista de que a razão tudo resolve e pode resolver está hoje cada vez mais afastada.

A neurociência tem-se encarregado de demonstrar com critério científico a impossibilidade de separar a racionalidade das emoções. Vejam-se os ensinamentos do Professor DAMÁSIO, a partir do estudo de um grupo de pessoas com lesão numa parte do cérebro responsável pelas emoções: eram pessoas em tudo o resto fisiologicamente *normais*,

se assim pode usar-se o termo, com a exceção de que não sentiam emoções. E para além de não sentirem emoções, estas pessoas, embora tivessem aparentemente intactas as faculdades cerebrais responsáveis pelo funcionamento da razão, não conseguiam decidir - podiam descrever o que deviam fazer, em termos lógicos, mas não conseguiam decidir, nem mesmo coisas simples da vida, como escolher o que comer⁸.

A filosofia, com avanços e recuos, há muito vem também apontando um lugar privilegiado à emoção no processo decisório. Pensemos por exemplo em NIETZSCHE, quando afirma que *a função da razão é permitir a expressão de certas paixões a expensas de outras*. Ou então, bem mais recentemente, em SOLOMON, quando diz que *as emoções são a força viva da alma, a fonte da maioria dos nossos valores (...) e que aquilo a que se chama «razão» são as paixões esclarecidas, «iluminadas» pela reflexão e apoiadas pela deliberação perspicaz que as emoções na sua urgência normalmente excluem*⁹.

A decisão não é pois tomada com base em critérios de razão pura: ou porque a razão pura é coisa que não existe ou porque, existindo, não funciona sem o suporte, em maior ou menor medida, da emoção.

Convoco aqui esta temática, como se antecipa, porque vejo a compaixão também como uma atitude emocional: se as emoções não estão arredadas do processo de decisão, se a compaixão é (também) uma emoção, então não vejo por que motivo havemos de excluir liminarmente a compaixão do processo de decisão judicial.

*

Quando iniciei estes breves apontamentos, uma das primeiras interrogações sobre a qual me vi obrigado a refletir foi esta: a de saber se há então um papel para a compaixão no ato de julgar.

É que um juiz é instruído para julgar com imparcialidade, com objetividade, com racionalidade, sem subjetivismos; e a compaixão, no seu sentido latino comum de *sofrer com*, implica uma aproximação ao outro, que a uma primeira abordagem não parece compatível com o distanciamento que classicamente se espera que o juiz tenha diante o litígio – perante isto, haverá mesmo espaço para a compaixão no momento de julgar?

Uma resposta afirmativa a esta interrogação ocorreu-me porém com evidência.

A compaixão está ou deve estar presente logo na tarefa de *interpretação da lei*.

Penso que as pessoas que não têm contacto com os tribunais estão de um modo geral convencidas que o juiz é um mero e objetivo aplicador da lei e que esta tudo resolve; trata-se evidentemente de um erro.

Desde logo, a lei é frequentemente pouco clara e presta-se a várias interpretações.

Embora existam critérios estabelecidos para guiar o juiz na tarefa de interpretar a lei, ainda assim é possível ter duas ou mais leituras, e a opção por uma delas derivará da maior ou menor importância que em concreto se dê a cada um desses critérios.

Por exemplo, a lei deve ser interpretada considerando, além do mais, a sua letra e a sua finalidade; mas, e se não há uma congruência entre a letra da lei e a sua finalidade? Por que é que o *juiz A)* dá mais importância à letra da lei e o *juiz B)* à sua finalidade?

Será que nessa escolha não interferem aspetos de natureza emocional, ainda que sob a cobertura de um argumento pretensamente racional?

Diz a lei que os danos não patrimoniais, como a dor física ou a tristeza, só são indemnizáveis se, pela sua gravidade, merecerem a tutela do direito¹⁰. Ora, não há um padrão matemático que garanta que o *juiz A)* e o *juiz B)* fazem a mesma leitura dessa lei quanto à definição do que é suficientemente grave a ponto de merecer a tal indemnização.

As maçadas e os aborrecimentos experimentados por uma pessoa que usa carro próprio para ir trabalhar, quando fica três dias sem ele em resultado de um acidente, por exemplo: são suficientemente graves?

Poderei chocar algumas consciências, mas não me custa a acreditar que um juiz que já tenha passado por uma experiência semelhante na sua vida pessoal será mais sensível à valoração daqueles danos e tenderá mais facilmente a considerá-los indemnizáveis. E porquê? Provavelmente porque se sente mais próximo do lesado e melhor compreende a sua situação.

Vejamos agora outro caso.

Há alguns anos atrás discutia-se em Portugal se os avós podiam reclamar em tribunal um regime de visitas aos netos.

Um Tribunal de 1ª Instância considerou que não, que os avós não podiam reclamar um tal regime; e a decisão foi confirmada pela Relação de Lisboa. Aqui temos pois quatro juízes – um na primeira instância e três no Tribunal da Relação – que fizeram uma certa leitura da lei. O Supremo Tribunal de Justiça fez porém uma interpretação diferente, entendendo que sim, que os avós podiam reclamar um regime de visitas aos netos, e eis-nos então diante três juízes que perfilharam uma interpretação diversa¹¹.

Lendo o acórdão do Supremo Tribunal de Justiça percebe-se que este teve subjacente uma interiorização dos valores humanos em jogo, e que os chamou a si no momento de conferir lógica e sentido ao regime legal. É que não havia nenhuma norma que dissesse explicitamente que os avós tinham direito a um regime de visitas ou que os netos tinham direito a que fosse estabelecido um regime de visitas aos avós.

O regime legal que então existia é no essencial o mesmo que hoje existe e no entanto é agora para todos uma evidência que os avós podem em geral reclamar a fixação de um regime de visitas aos netos, havendo *apenas* que discutir se é do interesse destes o estabelecimento de um tal regime¹².

A lei pretende-se ligada à vida e o juiz deve procurar essa ligação; e nessa tarefa a compaixão pode ser uma ferramenta útil, pois zelará por que seja encontrada uma solução que observe critérios de razoabilidade e sensatez à luz dos interesses em geral tidos em vista pelo autor da lei, com certeza, mas à luz ainda dos interesses particulares em causa no concreto processo diante do qual o juiz esteja.

*

Em todo o caso, convirá fazer um alerta, que é este: a compaixão não pode substituir uma estruturação lógica dos fundamentos de direito usados na decisão, pois esta tem que ser capaz de resistir de algum modo a uma contra-argumentação – quero com isto dizer que não pode dispensar o apoio basilar da lei¹³.

Onde a lei tenha um sentido claro, não deve o juiz fazer uma interpretação, digamos, *criativa*, ainda que à luz de um propósito compassivo.

Pensemos num exemplo muito simples: diz o Código de Processo Penal que quando uma testemunha falta deve comunicar a impossibilidade de comparecimento com cinco dias de antecedência, se for previsível¹⁴. Agora imaginemos uma situação, de resto real, em que uma testemunha foi regularmente notificada e falta sem nada comunicar; recebe em casa a notificação da multa que lhe foi aplicada e vem em seguida dizer que se esqueceu de comparecer por andar com problemas profissionais, que enuncia, que lhe provocaram o esquecimento.

Pode o juiz considerar provada a existência dos ditos problemas profissionais, pode acreditar que a testemunha por força deles esqueceu-se do dia em que devia comparecer e pode achar compreensível o esquecimento por tais motivos, mas ainda assim, face à clareza da lei, não deve julgar válida a justificação.

A compaixão não pode pois *substituir* a lei.

*

A compaixão pode ser um instrumento precioso na interpretação da lei, mas estou em crer que o seu domínio de atuação por excelência, no que à administração da justiça concerne, começa no dia a dia da análise da prova.

Em dada altura intervim num julgamento em que o que se discutia era se uma certa mulher fora violada e, tendo-o sido, que pena aplicar ao agressor e em que quantia fixar a indemnização a pagar por ele. Quando ouvida, esta mulher prestou um depoimento pungente: recordo ter ela em dada altura dito com os olhos raiados e os lábios trémulos que jamais esqueceria o *cheiro* do agressor.

Este depoimento impressionante transportou-me para o sofrimento daquela mulher marcada; mas será que isso não me levaria a olhar aquele ato

hediondo de que fora vítima com uma severidade superior à que resultaria da *lei*, afastando-me da equidistância rigorosa que me é exigida em face dos intervenientes no processo?

Mais: esta mulher tinha uma capacidade de expressão dos seus sentimentos acima do comum, mas casos há em que a vítima, ao contrário, tendo passado por situações igualmente graves, não tem semelhante capacidade de expressão, seja por inibição, seja por menor instrução, seja mesmo por deficiência física ou mental, o que levanta dificuldades à comunicação com o tribunal e conseqüentemente ao surgimento de laços compassivos de idêntica intensidade.

Basta pensar numa situação em que o que se discutia era violência doméstica sobre a esposa e maus tratos aos filhos; dá-se o caso que esposa, filhos e arguido eram todos surdos-mudos, com a agravante de que não sabiam ler nem escrever, nem conheciam a linguagem gestual apropriada – comunicavam entre si e com os outros por gestos, sim, mas gestos com significados próprios, o que originou terríveis dificuldades no desempenho da intérprete de linguagem gestual recrutada para a audiência de julgamento.

Esta última situação desperta em si mesma um sentimento de compaixão pelo distanciamento destas pessoas face ao mundo que as rodeia, mas o que aqui pretendo destacar é que esta esposa e estes filhos, podendo também ser vítimas de atos muito graves, tiveram decerto uma extrema dificuldade em transmitir o seu sofrimento – e o mais provável é que não tenham conseguido fazer-se entender em toda a dimensão desejável.

Se a justiça se pretende igual para todos, será que convocar a compaixão para o ato de julgar não originará desigualdades relativas,

nomeadamente e desde logo pela forma variável como os intervenientes em cada processo e em processos diferentes exteriorizam os seus sentimentos?¹⁵

Parece-me que o caminho a trilhar neste ponto é o de que o juiz deve procurar encontrar em cada caso de vida que lhe é apresentado as bases para o funcionamento do juízo compassivo, na medida do que razoavelmente estiver ao seu alcance, e na certeza de que haverá processos em que o consegue e outros em que o não conseguirá tanto; mas essa é uma contingência inerente ao ato de procurar julgar com acerto – umas vezes consegue-se, outras nem por isso.

*

Vejamos outra situação no que diz respeito à *análise da prova*.

Havia elementos num dado processo que sugeriam que duas crianças haviam sido vítimas de abuso sexual por parte do companheiro da mãe.

As crianças tinham sido ouvidas na fase processual anterior, cerca de um ano antes, mas havia pormenores nos seus depoimentos que, numa visão objetiva e desapaixonada, justificavam uma clarificação para efeitos de *prova* no processo, e desta clarificação poderia depender o sucesso da acusação.

Todos os elementos de psicologia infantil e do desenvolvimento indicavam que as crianças estavam em fase de esquecimento dos episódios traumáticos em causa e que portanto, se de novo ouvidas, reviveriam a situação e retrocederiam nos ganhos, difíceis, entretanto conquistados.

Pergunta-se: que faz um juiz nesta situação? Olha para a prova que tem e, vendo como conveniente ouvir as crianças, ouve-as de novo, *no matter what?*

Estou certo de que ninguém censurará o juiz que decidiu avançar com o processo aproveitando em medida máxima a prova de que já dispunha, mesmo correndo o risco da sua insuficiência para a condenação, mas poupando as crianças ao renovar do seu sofrimento; e estou certo também que ninguém duvidará que interveio neste seu processo de decisão um juízo compassivo.

*

É minha convicção que a imparcialidade, a objetividade e a racionalidade que se espera sejam características da atuação quotidiana de um juiz não são incompatíveis com uma postura compassiva; direi mesmo que para se decidir acertadamente, isto é, com justiça, é essencial ter-se uma postura compassiva, isto é, *ser-se capaz de se colocar no lugar do outro*.

Estou certo que a larga maioria de nós, se tivesse que ir a tribunal resolver algum problema na sua vida, preferiria encontrar um juiz que fosse capaz de se colocar no nosso lugar, e não um outro que olhasse a causa com um distanciamento frio. Ao assim atuar o juiz não deixa de ser imparcial, pois do mesmo modo que se coloca no lugar de cada um de nós, tem também que conseguir colocar-se no lugar da contraparte, se esta existir, e analisar todos os lados da questão imbuído desse espírito.

E este é um ponto que me parece importante realçar: o reconhecer-se um lugar para a compaixão no ato de julgamento não significa que o juiz se ponha do lado mais fraco, se me é permitida a expressão.

Pensando em termos de processo criminal, a compaixão tem um espaço de atuação quando o juiz olha a vítima, mas tem também um espaço de atuação quando olha a pessoa que está a ser julgada.

Uma situação que acontece com alguma frequência é o roubo de telemóveis a adolescentes nas imediações de escolas. Imaginemos então um adolescente de 12 anos que vai tranquilamente a caminho de casa e que é abordado por um grupo de quatro ou cinco indivíduos, alguns dos quais munidos de navalhas, que o obrigam sob ameaça a ceder o telemóvel. É indiscutível que todos teremos um sentimento de compaixão para com esta vítima, que se viu a braços com um momento muito delicado e potencialmente traumático.

Pensemos agora num dos indivíduos que cometeu o roubo.

A uma primeira aproximação não merece sentimentos compassivos. Mas vejamos melhor e suponhamos que este indivíduo tem 16 anos, não tem perfil de líder, é permeável à influência do grupo por razões de integração social, sempre teve uma família desestruturada, ninguém se interessou alguma vez por ele na escola; e uma vez em tribunal reconhece o seu comportamento e manifesta-se envergonhado e arrependido.

É certo que outra pessoa, na situação deste arguido, poderia não ter cometido o roubo, mas a verdade é que a sua situação tem que ser ponderada e nessa ponderação haverá lugar para um juízo compassivo que nos permita perceber, tanto quanto possível, por que é que atuou como atuou, podendo ter atuado de outra maneira, e que permita ainda encontrar a sanção mais adequada de forma a promover uma sua mais eficaz reinserção social.

*

A compaixão está ou deve estar presente nos tribunais e não podemos excluir ou menosprezar a sua relevância em nenhum tipo de processo, nem em nenhuma fase processual.

Pensemos por exemplo na fase de inquérito no processo criminal, que é dirigida como se sabe pelo Ministério Público.

Imagine-se o caso, real, em que um homem conduzia uma viatura automóvel com a esposa ao lado; seguia a uma velocidade um pouco exagerada e não reparou em sinalização que alertava para a redução um pouco mais à frente da largura da faixa de rodagem, por força de obras que estavam em curso; entrou em despiste e a esposa morreu.

Este senhor ficou desolado pela perda, e além de ficar desolado pela perda ainda viu ser-lhe instaurado um processo-crime: tinha atuado de forma descuidada e estavam inequivocamente verificados os pressupostos do chamado homicídio por negligência¹⁶.

Quando ouvido pelo Ministério Público, na qualidade de arguido, este senhor, num estado de prostração, disse qualquer coisa como: «*sou culpado*», «*que é que lhe posso dizer?*», «*faça-me o que quiser*».

Creio que o Magistrado do Ministério Público compreendeu o drama terrível deste senhor, e concluiu que nada de suficientemente importante justificaria levar a julgamento alguém que já sofrera e sofria uma tão penosa sanção – e promoveu então a chamada suspensão provisória do processo, que viria a receber a concordância do juiz¹⁷.

Situação semelhante pode verificar-se por exemplo quando um pai, por um erro próprio lamentável, perde um filho.

O sistema de justiça tem por definição que tentar lidar com todas as situações de forma justa, e sentida como justa pela generalidade dos cidadãos em nome de quem é aplicada, e neste tipo de casos isso passa

seguramente por um forte sentido de compaixão - ninguém compreenderia que o sistema penal atuasse com toda a sua severidade diante uma pessoa já de si tão penalizada e fragilizada.

Não pode decidir-se em função da vontade popular, mas quem decide também não pode ser indiferente ao sentimento dominante, sob pena de se verificar um divórcio total entre o discurso jurídico e o discurso social, com o que isso implica em termos de perda de legitimação da autoridade do tribunal, o qual, importa não esquecer, administra a justiça *em nome do povo*¹⁸.

*

A chamada jurisdição de menores, por outro lado, é também pródiga em situações que despertam sentimentos de compaixão, como sucede quando um ou ambos os pais se afastam totalmente dos filhos, permitem que eles cresçam por exemplo com os avós e depois, sentindo-se pessoas *regeneradas*, surgem anos mais tarde, querendo de um dia para o outro resgatá-los a quem deles cuidou e os amou no entretanto.

Cito a este propósito um caso ocorrido nos Estados Unidos, relatado num livro que tem o sugestivo título *The other side of the law – the power of compassion in making tough legal decisions*; garanto que há situações desta natureza em Portugal, mas cito este exemplo estrangeiro pelos seus contornos particularmente caricatos.

Um casal tem três filhos. A mãe a dada altura decide partir sozinha, alegando que tem o direito de *viver a vida*. Dá-se o divórcio e o pai fica com os três filhos e cuida bem deles; passam-se vários anos – e note-se que *vários anos* é mesmo muito tempo na vida de uma criança.

Entretanto a mãe sente-se uma *mulher nova* e regressa, reclamando a guarda dos filhos; o pai opõe-se, querendo manter a guarda.

Já em tribunal a mãe diz que o filho mais velho não é filho deste seu ex-marido. Faz-se um exame de paternidade e conclui-se que na verdade este senhor não é o pai. E logo de seguida a mãe diz que os dois outros filhos, afinal, também não são filhos do seu ex-marido. Fazem-se novos exames de paternidade e a conclusão é a mesma: este senhor não é o pai de nenhuma das crianças.

Apesar do resultado dos exames e de ter ficado convencido que na verdade não era o pai, o marido continuou a dizer que queria a guarda das três crianças, tal a ligação afetiva que tinha para com elas.

Ora, a justiça norte-americana atribuiu a guarda a este homem, no que foi uma decisão então inovadora no Tennessee, por ter entregado três crianças a alguém sem laços familiares, no confronto com a mãe biológica¹⁹.

Estou convencido que na decisão tomada pesou um profundo sentimento de compaixão em relação ao que seria o sofrimento destas crianças se se vissem privadas da sua figura de referência, em favor de alguém que para elas era uma estranha, e ao que seria ainda o sofrimento de um *pai*, no sentido afetivo do termo, ante a retirada das crianças.

*

A compaixão é em suma uma ferramenta útil para abrir caminho à verdadeira compreensão do que está em causa em cada processo, para melhor aplicar o sistema legal, para apreender as vivências em causa e para ter a perceção das consequências da decisão sobre a vida das pessoas²⁰.

Isso não significa, porém, que o juiz não deva ter cautelas no uso deste recurso; é que a tarefa que tem em mãos é demasiado séria para ser deixada sob o comando como que de uma *jurisprudência do sentimento*.

Compreender as pessoas que tem diante de si e estar aberto aos pormenores humanos dos seus dramas é uma coisa; coisa muito diferente é perder uma visão crítica e objetiva de todo esse quadro.

Basta pensar no seguinte: para se ter compaixão pela situação de uma pessoa é preciso que *acreditemos* no que essa pessoa nos diz ou nos contornos da realidade que aparentemente é a sua. Mas o juiz não pode *acreditar na pessoa que surge diante de si por ter uma intuição compassiva de que é verdade aquilo em que acredita*.

A história que é contada dessa concreta pessoa pode até ser verosímil em abstrato, mas é preciso depois que seja sustentada em *provas* objetivas e apreciadas de forma crítica. A compaixão tem pois que ser informada por uma visão correta e o mais exata possível da realidade²¹. Pensemos num processo de impugnação da paternidade. Temos uma criança que nasce na vigência de um casamento; e quando isso sucede a lei presume que o pai é o marido da mãe²². Se o presumido pai não aceita a paternidade, pode pô-la em causa propondo o chamado processo de impugnação de paternidade; foi o que sucedeu neste outro caso que relatarei. A mãe contestou a ação, dizendo que o marido era efetivamente o pai e não podia ser outro o pai pois não tivera relações sexuais com outro homem durante o período legal da concepção.

Como habitualmente, fez-se um exame pericial, que concluiu, com um grau de certeza de quase 100%, que o marido não era efetivamente o

pai; pese embora este resultado inequívoco, a mãe continuou no processo a sustentar insistentemente que o pai só podia ser o marido.

Em circunstâncias normais, isto é, não havendo nenhuma razão objetiva para duvidar da forma como o exame pericial foi feito – e nenhuma razão objetiva foi invocada no processo em abono dessa ideia – é difícil acreditar na mãe, por muita abertura compassiva que possamos ter: aqui temos uma história que em abstrato é verosímil, que é sustentada com afincos e convicção, mas que aparentemente não resiste a um exame objetivo da prova.

Ainda assim o juiz deste processo, face à posição insistente daquela mãe mesmo ante um resultado pericial tão categórico, entendeu ordenar a feitura de uma segunda perícia, porventura movido por razões de alguma compaixão e nomeadamente numa lógica de pacificação total daquela mãe.

Estamos habituados a um trabalho competente por parte do Instituto Nacional de Medicina Legal, mas pode em tese haver uma troca involuntária de amostras; quem sabe...?

*

Da mesma forma que há juízos compassivos que não resistem ao embate crítico da prova, também há prova que por vezes se produz num sentido que a nossa capacidade de compreensão dificilmente alcançaria.

Conta-se a história de um juiz que estava há uns anos num mesmo tribunal e que em dada altura se apercebeu que havia um indivíduo que lhe aparecia frequentemente como testemunha de acidentes de viação; gerou-se-lhe evidentemente a suspeita de que se tratava de alguém que

se prestava ao *favor* de depor em tribunal sobre assuntos que não conhecia.

O meu colega, num dos julgamentos, manifesta a sua estranheza à testemunha, que lhe garante todavia que *quando diz que viu, é porque viu*.

Um dia mais tarde o meu colega ia no seu próprio carro e batem-lhe por trás; para o veículo e vai verificar os danos juntamente com o indivíduo que vinha a conduzir a viatura que lhe embatera. Nessa ocasião o meu colega sente uma palmadinha no ombro: era a dita testemunha, que ainda lhe disse qualquer coisa como – *está a ver como eu falo verdade?*

Serve isto para dizer que assim como uma leitura compassiva não dispensa o exame crítico das provas, o facto de uma dada situação não nos despertar compaixão não significa necessariamente que a estejamos a analisar de modo correto. Convirá portanto encontrar o justo equilíbrio no recurso à compaixão no processo decisório.

Repito: a compaixão não pode substituir uma leitura crítica da prova. E isto desde logo porque o uso da compaixão por duas pessoas diferentes, ante um mesmo caso, não conduz necessariamente ao mesmo resultado.

Recordo um processo em que se discutia se duas crianças deviam ou não ser retiradas aos pais.

É sempre uma decisão penosa pelos seus efeitos terríveis; ainda que venha a revelar-se a prazo como a melhor solução, não há dúvida que no imediato há ali muito sofrimento: sofrimento dos pais (ainda que negligentes, não deixam de ser os pais e de sentir a rutura) e sofrimento dos filhos (mesmo cuidados de forma deficiente, não deixam em regra

de sofrer com a separação, por não terem outra figura de referência e de vinculação afetiva).

Pois bem, neste caso que tenho em mente dava-se a circunstância agravante de os filhos já terem sido alvo de uma retirada anterior também por negligência dos pais e de, após algum tempo numa instituição, terem acabado por regressar a casa, por ter sido em dada altura entendido que os pais já reuniam condições suficientes para acolherem os filhos e deles cuidarem.

Sujeitar os filhos a uma nova retirada era brutal – uma leitura compassiva por alguns sugeriria pois que se evitasse essa solução radical e se insistisse pelo trabalho na família, afastando as crianças de uma nova crueldade (quem já assistiu ou viveu uma situação dessas, como sucede com os técnicos da segurança social, descreve o episódio como tremendamente traumatizante para todos e nomeadamente para as crianças).

Manter os filhos dentro da família, contudo, significaria o risco de continuar a fracassar o projeto de reeducação e reinserção dos pais e comprometer definitivamente qualquer possibilidade de eventual adoção destas crianças, pelo tempo que entretanto decorreria, dado que se sabe que é em geral muito difícil encontrar adotantes para crianças mais velhas – uma leitura compassiva por outros sugeriria pois que estas crianças mereciam *pais novos*, um resto de infância digno e um projeto de vida consistente.

Qual das leituras compassivas é a mais acertada?

Não acreditando, face às evidências do processo, na capacidade regeneradora destes pais, optei pela retirada e por encaminhar estas

crianças para adoção, que veio a concretizar-se, e tanto quanto sei com sucesso – o sucesso possível.

O que me parece ser aqui de sublinhar é que o juiz não pode deixar-se dominar pelo *seu* sentimento de compaixão; seguir esse caminho significaria com efeito prestar-se a administração da justiça a um insuportável subjetivismo. É certo que o juiz tem a sua própria mundividência e não é um ser quimicamente puro; mas o rigor no ato de julgar passa aqui por estar ciente dos seus pré-conceitos e evitar na máxima medida possível que eles inquinem o processo decisório²³.

Estar desatento aos seus pré-conceitos pode levar o juiz a ser involuntariamente dominado por eles e a condicionar o modo como vê e fixa os factos que dá como provados ou como não provados (e quem anda nisto dos tribunais sabe que é na decisão quanto aos factos que na maior parte das vezes é traçada a sorte final da causa).

O rigor e a imparcialidade do ato de julgar advêm do conjunto de vários fatores, entre os quais figuram a formação e a personalidade do julgador, decerto, mas ainda e também, repito, uma atenção, que deve estar presente, aos seus próprios pré-conceitos, que podem condicionar até o modo como o sentimento de compaixão se forma no seu espírito e a inclinação decisória que dele pode decorrer.

Pensemos de novo no caso das crianças que são retiradas aos pais e colocadas numa instituição de acolhimento.

Não posso dizer aberta e comprovadamente que haja juízes que pela sua formação pessoal, pela sua personalidade ou pela sua experiência sejam mais «*pró-família biológica*» e outros mais «*pró-adoção*», nem é isso que aqui nos deve ocupar.

O que posso dizer é que, olhando à minha experiência pessoal, vejo hoje a retirada das crianças da família biológica com uma abertura diferente da que tinha no início da carreira e suspeito que nesta minha trajetória influenciou a mudança em dois pré-conceitos.

Um, é o de que por regra as famílias biológicas têm capacidade e vontade para reunir competências em ordem a ocuparem-se dos filhos: não é verdade – algumas terão, outras não e neste domínio convém não ter uma visão romântica à partida e importa que sejamos exigentes. Outro pré-conceito é o de que as instituições de acolhimento de crianças representam sempre um ambiente hostil: também não é verdade – o conhecimento que tenho de algumas instituições fez-me entretanto perceber que, com tudo o que as limita e as caracteriza como lugares de transição, são muitas vezes espaços acolhedores, de rosto humano, onde as crianças encontram atenção, carinho e colo que não têm nos seus agregados de origem.

O que pretendo sublinhar na economia deste texto é apenas isto: temos que estar atentos aos nossos pré-conceitos, pois caso contrário eles influem subtilmente na nossa ponderação.

O sentimento de compaixão pode orientar-nos no sentido de acolher uma determinada decisão, mas temos que nos certificar que o sentimento de compaixão não está imbuído de pré-juízos; isto por um lado. Por outro lado, temos ainda que certificarmo-nos que não foi *apenas* o sentimento de compaixão, o *nosso* sentimento de compaixão, que nos guiou, mas que o exercício da compaixão no sentido a que nos propomos tem o apoio das provas, lidas na sua objetividade possível.

Aliás, o uso da compaixão em si mesma e por si só não resolve tudo e não conduz necessariamente a uma correta e específica solução. Um

caso de perfil caricatural com interesse nesta matéria é este: o que fazer se nos depararmos com um animal que está doente e em sofrimento, na rua? Dez pessoas diferentes, todas elas motivadas por um sentimento de compaixão, poderão apresentar dez respostas, desde enviar o animal ao veterinário, até matá-lo imediatamente²⁴.

*

Agora noutro plano: a presença da compaixão no ato de julgar não pode equivaler a uma verdadeira *partilha* do sofrimento.

Imagine-se por exemplo um juiz que trabalhe exclusivamente na área da família e menores - todos os dias tem à sua frente relatórios sociais sombrios sobre a vida de pais e filhos. Pede-se-lhe evidentemente que leia esses relatórios com atenção e na maior parte das vezes este juiz tem ainda que falar com estes pais e com estes filhos e contacta à sua medida com as suas realidades, tantas vezes atravessadas por um enorme manto de tristeza a vários níveis.

Ou imagine-se o juiz de um tribunal do trabalho, que lida diariamente com despedimentos, situações de drama que por vezes passa por despedimentos coletivos que envolvem casais sem outra fonte de rendimento.

Ou imagine-se ainda e em abstrato um juiz que conviva no seu quotidiano com problemas de abuso de crianças, de violência doméstica, de criminalidade altamente violenta, situações no fundo que trazem consigo um grande peso emocional.

Nenhum destes juizes pode partilhar a dor no pleno sentido que a palavra *partilha* contém.

É que se o fizer, o que muito provavelmente acontecerá é o seu progressivo esgotamento, pois ninguém consegue suportar sozinho tanto sofrimento.

Está aliás documentada a existência da chamada *Síndrome de Burnout*, que afeta profissionais que estão sujeitos a uma tensão emocional crónica, que no limite leva a um colapso psíquico, mas que pelo caminho vai gerando espaços de exaustão emocional, que passam, note-se, por atitudes de indiferença, indiferença nomeadamente em face do sofrimento alheio.

É um problema que foi observado inicialmente em profissionais como os médicos, os enfermeiros, os psicólogos, os professores, os assistentes sociais, mas entretanto vai sendo apontada a outras áreas, e não me custaria muito acreditar na sua existência entre magistrados. De resto, um estudo divulgado há alguns anos nos Estados Unidos apontou o que designava por sintomas de *compassion fatigue* a propósito de juízes, estudo esse segundo o qual, aliás, digo-o a título de curiosidade, os sintomas manifestavam-se proporcionalmente mais em juízas que em juízes²⁵.

Um juiz que esteja diariamente sujeito ao contacto com problemas emocionalmente delicados, parece-me, tem mesmo que cultivar alguma distância, desde logo para sua própria proteção, e para continuar a ter capacidade para absorver os detalhes humanos de cada caso, isto é, para continuar a ter capacidade de exercer competentemente a sua função.

*

Antes de avançar para algumas considerações finais, permitam-me uma palavra a propósito do ensino do Direito.

O ensino do direito deve ser orientado também de uma forma compassiva.

Não quero com isto dizer que os senhores professores só devam dar boas notas aos alunos... Uma postura compassiva da sua parte nesse capítulo pode passar precisamente por dar uma nota baixa ao aluno como meio de o estimular a estudar o que antes não estudou. Não é a isso que me quero referir.

O que pretendo dizer é que o ensino do Direito deve ter uma componente prática muito intensa no que diz respeito à compreensão de que não se trata apenas de aplicar a *lei A*) ou *B*), desta ou daquela maneira: trata-se de decidir da vida de pessoas com rosto, e de perceber que decidir desta ou daquela maneira tem consequências específicas.

E isto leva-me a enaltecer a pertinência de um ensino centrado em *casos*, muito ao gosto anglo-saxónico, articulado com uma educação estribada em valores.

Falo a partir da experiência que tive enquanto estudante há vinte anos atrás. Não posso deixar de dizer que sempre me fez um pouco de confusão ter andado cinco anos na Universidade sem ver um processo, sem assistir a um julgamento, sem ler um relatório social – a *law in books* é essencial, como estruturação sólida de conhecimentos, mas entendo que é na Universidade que deve também começar a aprendizagem da *law in action*, fazendo os alunos perceber, logo numa fase inicial, que ao longo das suas vidas vão fazer, interpretar e aplicar leis dirigidas a pessoas concretas, e com consequências.

*

Perpassou por estas linhas a discussão dos lugares, das vantagens e das virtudes da compaixão no direito e em especial no ato de julgar, mas

também a enunciação de alguns dos seus perigos, o que me leva ao ponto de partida: deve ou não a compaixão estar presente no ato de julgar?

A esta interrogação reitero a resposta afirmativa antes enunciada: a compaixão é um valor fundacional da nossa civilização, radica em última análise na dignidade da pessoa humana, tem uma vocação transversal a todo o sistema e deve por isso ser empregue (também) pelo juiz.

Uma pessoa sem compaixão, arrisco-me a dizer, dificilmente será uma pessoa capaz de entender o outro e uma pessoa incapaz de compreender o outro não pode ser um bom juiz. A vida entra pela sala de audiências adentro – quase tudo passa ali à frente. E cada caso, cada pessoa, traz a sua história.

Uma rigorosa compreensão da posição de cada um supõe que no início de cada litígio o juiz faça sempre, de certo modo, a mesma pergunta que surge na primeira frase do *Hamlet*, de Shakespeare - *Quem está aí?* E supõe que ouça a resposta.

Mas para isso é preciso algo que escasseia, e gostava de deixar esta nota: é preciso tempo - tempo de reflexão.

Vive-se hoje, praticamente em tudo, o primado da rapidez e da suposta produtividade.

No caso da Justiça, o processo entra hoje em tribunal e quer-se a decisão amanhã, e por vezes sob uma intensa pressão da comunicação social.

Mesmo na avaliação curricular do trabalho dos juízes, percebe-se que de um modo geral é dada uma importância cada vez maior ao chamado *data supra*, isto é, ao despacho feito no próprio dia em que o

processo é levado ao juiz. Ou então à estatística: o juiz termina mais processos que aqueles que lhe são distribuídos? Então em princípio é um bom juiz. O juiz despachou este ou aquele processo com algum atraso ou não apresenta um bom saldo estatístico? Então poderá ter que ser penalizado.

Estas são neste ponto apenas ideias gerais que servem para fazer uma alusão a que o ato de julgar, e sobretudo o ato de julgar *compassivamente*, requer tempo de amadurecimento, tempo este que, não podendo evidentemente ser excessivo, demanda um equilíbrio a considerar em que a nota dominante deve ser a da qualidade intrínseca da decisão – a justiça quer-se rápida, mas não apressada.

*

Dizer que o juiz deve compreender a dor de quem se lhe apresenta não significa, como atrás ficou já dito, que possa incorporar em si próprio a dor de todos os que se lhe apresentam: tem inevitavelmente que guardar um certo distanciamento; se se quiser, o *distanciamento* de um *espectador atento*.

Digo *distanciamento*, pois de outro modo, para além de muito provavelmente enveredar por um caminho de intenso e censurável subjetivismo, corre o sério risco de a médio prazo ficar emocionalmente esgotado e, por contraditório que possa parecer, imune ao sofrimento que inicialmente tanto valorizaria.

Mas digo também *espectador atento*.

Se assim actuar, o juiz não vê cada processo como um conjunto de papéis, mas antes como a expressão de um drama que importa resolver, e resolver de uma forma humana, privilegiando na medida do possível a substância em detrimento da forma; estará mais bem

habilitado a ler a lei à luz dos valores que lhe estão subjacentes e a pensar na vida a que a lei se destina; e conseguirá compreender melhor a posição dos intervenientes no processo – de todos eles -, bem assim como as consequências da sua decisão.

Se assim actuar, proferirá certamente decisões mais justas e mais pacificadoras junto da comunidade a que se destinam.

Há todavia um equilíbrio que não é fácil entre a aproximação ao caso concreto e o distanciamento do caso concreto.

Aproximação e distanciamento, vetores de sentido oposto mas ambos paradoxalmente condições de um julgamento justo.

E termino com palavras de Fernando Pessoa que creio poderem ser lidas como expressão deste paradoxo da aproximação *versus* distanciamento entre o juiz e a realidade²⁶:

(...) a ruptura, que procurei, do meu contacto com as coisas – levou-me precisamente àquilo a que eu procurava fugir. Eu não queria sentir a vida, nem tocar nas coisas, sabendo, pela experiência do meu temperamento em contágio do mundo, que a sensação da vida era sempre dolorosa para mim. Mas ao evitar esse contacto, isolei-me, e, isolando-me, exacerbei a minha sensibilidade já excessiva. Se fosse possível cortar de todo o contacto com as coisas, bem iria à minha sensibilidade. Mas esse isolamento total não pode realizar-se. Por menos que eu faça, respiro, por menos que aja, movo-me. (...)

**

*

- 1 | SCHROEDER, Mary M., «Compassion on appeal», *Arizona State Law Journal*, vol. 22 (1990), pg. 45.
- 2 | MIRANDA, Jorge/MEDEIROS, Rui, *Constituição Portuguesa Anotada*, t. I, 2ª ed., Coimbra Editora, pg. 84.
- 3 | NOVAIS, Jorge Reis, *Direitos fundamentais – trunfos contra a maioria*, Coimbra Editora (2006).
- 4 | Artigo 133º do Código Penal; cfr. DIAS, Jorge de Figueiredo, *Comentário Conimbricense do Código Penal, Parte Especial*, Coimbra Editora (1999), t. I, pg. 52.
- 5 | Artigo 32º do Código Penal.
- 6 | Artigo 200º do Código Penal.
- 7 | Artigo 16º, nº 1 do Código Penal.
- 8 | DAMÁSIO, António, *O Erro de Descartes*, Lisboa, Círculo de Leitores/Temas e Debates (2011) e GOLEMAN, Daniel, *Inteligência Emocional*, Lisboa, Círculo de Leitores/Temas e Debates (2011), pg. 49.
- 9 | Cfr. sobre a matéria ALMEIDA, Onésimo Teotónio, prefácio à *ob. cit.* de GOLEMAN, pgs. 10-1.
- 10 | Artigo 496º, nº 1, do Código Civil.
- 11 | Ac. do STJ de 3/03/1998, *Colectânea de Jurisprudência/Acórdãos do Supremo Tribunal de Justiça*, ano VI, t. I, pgs. 120-1.
- 12 | Ac. da RL de 17/02/2004, Proc. nº 7958/2003-1, www.dgsi.pt – acesso em 21-10-2013.
- 13 | CLOUD III, A. Morgan, «Introduction: compassion and judging», *Arizona State Law Journal*, vol. 22, nº 1 (1990), pg. 18.
- 14 | Artigo 117º, nº 1.
- 15 | AVGOUSTINOS, Costa, «The compassionate judge», *Public Space: The Journal of Law and Social Justice* (2007), vol. 1, pg. 12.
- 16 | Artigo 137º do Código Penal.
- 17 | Artigo 281º do Código de Processo Penal.
- 18 | Artigo 202º, nº 1, da Constituição da República Portuguesa.
- 19 | MARKS, Bill G., *The other side of the law – the power of compassion in making tough legal decisions*, Author House (2008), pgs. 1-7.
- 20 | GARLIKOV, Richard, «The proper role of judges: compatible with compassion?», pg. 1, http://www.google.pt/url?sa=t&rcct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&ccd=1&ved=0CC0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.garlikov.com%2Fphilosophy%2FJudgesAndLaw.doc&cei=YqtlUrO4NY2R7AaZt4CYAw&cusg=AFQjCNGbPd9IE_wspXVUN78fevLEEyfstQ&bvm=bv.54934254,bs.1,d.Yms – acesso em 21-10-2013; cfr. ainda AVGOUSTINOS, *ob. cit.*, pg. 16.
- 21 | NUSSBAUM, Martha C., «Emotion in the language of judging», *St'John's Law Review*, vol. 70, nº 1, Winter 1996, nº 1, pg. 25.
- 22 | Artigo 1826º, nº 1, do Código Civil.

23 | NUSSBAUM, *ob. cit.*, pg. 29.

24 | AVGOUSTINOS, *ob. cit.*, pg. 15.

25 | TOWN, Michael A., «Is compassion fatigue an issue for judges?»,
<https://www.floridabar.org/DIVCOM/JN/JNNews01.nsf/8c9f13012b96736985256aa900624829/e4fe17e7b4b9294885256ea00056c09b?OpenDocument> – acesso em 21-10-2013.

26 | *Livro do Desassossego*.

EFEITO DE REALIDADE E COMPAIXÃO NA TEORIA DA ÓPERA: DE ROUSSEAU A WAGNER

Mário Vieira de Carvalho

Universidade Nova de Lisboa – CESEM

Nesta minha comunicação vou-me concentrar sobretudo em Rousseau, deixando no final apenas algumas pistas quanto à relação entre Rousseau e Wagner e de ambos com a invenção da “obra de arte do futuro”: o cinema.

A CRÍTICA DO MODELO DE COMUNICAÇÃO HEGEMÓNICO

O que globalmente ressalta dos escritos de Rousseau é, desde logo, a contradição entre uma categórica tomada de posição do autor contra as artes teatrais, na *Lettre à d’Alembert sur les spectacles*, de 1757, e o seu envolvimento ativo e continuado nessas mesmas artes, quer como teórico da música e do teatro, quer mesmo como compositor e autor dramático (e isto, tanto antes como depois da publicação deste polémico escrito).

Na *Lettre à d’Alembert* Rousseau não esconde a sua fonte de inspiração: Platão, mormente os passos da *República* e das *Leis* que traduziu e sintetizou num texto (*De l’imitation théâtrale*) agora

também disponível no quinto volume das *Obras Completas* (Pleiade) (Rousseau, 1995: 1196-1211). Esta relação entre Rousseau e Platão não é, porém, unívoca. Como observa Juliane Rebentisch (2012: 271), enquanto Platão toma a teatrocracia pela verdadeira face da democracia, em Rousseau a teoria da democracia apoia-se “na intuição contrária”: “situa-se no extremo oposto à teatralização da política”. Para Rousseau, o modelo da democracia como “auto-governança coletiva” não era o teatro, mas sim a “assembleia” – ou seja, um quadro de interação “em que ninguém prescreve algo aos outros ou representa algo para eles, mas sim em que todos agem em conjunto”. Ao contrário de outras artes, o teatro propunha-se representar ações e, por isso, operava duas separações no mundo: respectivamente, a separação entre a pessoa e a personagem, e a separação entre os atores de um lado e o público do outro. Ora, segundo Rousseau, como nota Rebentisch, a aceitação cultural deste modelo levava à degradação a mero simulacro (*Spiel*) tanto das próprias ações de cada um como da ideia que cada um fazia das ações dos outros. Isso tornava impossível a auto-governança coletiva – como se inferia, aliás, da experiência de Atenas, cuja democracia fora arruinada pela “teatromania”. Daí que Rebentisch conclua, com razão, ser a *Lettre à d’Alembert* central na teoria política de Rousseau e ter consequências de longo alcance até ao nosso tempo, designadamente em autores como Hanna Arendt, Jürgen Habermas, Stanley Cavell, Walter Benjamin ou Guy Debord, que diagnosticaram a transformação da política em teatro, na sociedade do espetáculo (*ibid.*: 271-272). Assim – valendo-se de Platão – Rousseau divergia deste fundamentalmente, pois que, embora Platão condenasse o teatro como arte mimética, também condenava do mesmo passo a

democracia como sistema de governo, enquanto Rousseau condenava o teatro para salvar o princípio do governo democrático. Platão via no teatro uma ameaça à ordem hierárquica natural sobre a qual tinha de assentar o bom governo. Rousseau, pelo contrário, via nele uma ameaça ao ideal de autogoverno coletivo de iguais. Assim, se, para Rousseau, a governação não era senão auto-governação coletiva, então ela pressupunha do mesmo passo o autogoverno de cada um, e este era incompatível com uma situação em que a pessoa se alienava de si própria, tal como acontecia com os atores. O cerne da questão, segundo Rebenisch, era, pois, a *dissimulação* inerente ao desempenho cénico – ou a “ironia do ator” – isto é, a dissociação entre, por um lado, as palavras e os atos da personagem e, por outro lado, a pessoa do ator, que assim renunciava à sua integridade de pessoa humana (*ibid.*: 273ss.).

Essa “ironia do ator” não correspondia, porém, a um efeito de ilusão, como se a pessoa do ator desaparecesse na personagem, antes consistia na própria visibilidade da dissimulação como estratégia de comunicação, estabelecida como regra não só no teatro mas também, em geral, nas relações sociais.

Christian Kaden, na sua *Musiksoziologie* (1984: 106, 149), chamou a esta estrutura de comunicação (assente na *visibilidade da dissimulação*) uma “estrutura épica”, no sentido em que o ator como “narrador” se dissocia da personagem “narrada”. Neste sistema sociocomunicativo, a autorregulação pressupõe a dupla retroação do espectador (ora para o ator, ora para a personagem). Por outras palavras: a máscara (*persona*) usada pelo ator nunca se lhe cola à cara (como diria Fernando Pessoa).

O que valia para o ator ou ator-cantor, e muito em particular para os *castrati*, valia para todos os artistas envolvidos na produção do espetáculo (o libretista, o compositor, os músicos, o maquinista), cujo reconhecimento social dependia também essencialmente da capacidade de, a cada passo, exibirem o seu virtuosismo. A arte em que eram exímios, fosse a poética, a musical, ou a cenográfica, tinha de estar sempre em evidência, pois o seu alvo era um público de conhecedores, capaz de apreciar mais distintamente, nas palavras de Du Bos (1719: I, 457s.) – referindo-se à tragédia – *tous les ressorts que le génie du Poëte & le talent du Comédien mettent en œuvre pour les émouvoir* – fórmula que descreve com rigor a estrutura épica da comunicação: a permanente oscilação entre *ação representada* e *arte de representar*.

Num contexto como o dos teatros da corte, as relações entre palco e sala eram caracterizadas pela *interpenetração* e pela *simetria*. O espetáculo configurava-se como uma estrutura essencialmente *coloquial*, onde todos os participantes eram atores, quer os que se encontravam no palco, quer os que se encontravam na sala. A ambas as *performances* – à dos atores propriamente ditos e à dos cortesãos – era comum a *duplicidade* condenada por Rousseau, isto é, a dissociação entre dois eus, ou, se quisermos, entre o *eu* e a *máscara*:

- No palco, *duplicidade do ator*, que balançava entre representar a personagem e representar a sua própria condição de ator, portador de certas faculdades e destrezas essenciais ao seu reconhecimento social numa sociedade fortemente hierarquizada (hierarquia que determinava a sua posição tanto na sua respetiva esfera profissional – o lugar de maior ou

menor destaque que assumia no palco – como no mundo vivido, enquanto ator social, interagindo com outros atores sociais no contexto da sociedade da corte).

- Na sala, *duplicidade do espectador*, que balançava entre assistir à representação cênica e autorrepresentar-se de acordo com o seu cargo e condição, ou seja, que retroagia ora para a representação que ocorria no palco, ora para a representação que ocorria na sala, onde cada qual nunca podia deixar cair a máscara que correspondia ao papel que respetivamente desempenhava na hierarquia social.
- Finalmente, entre palco e sala, a *duplicidade das retroações entre ator e espectador* que regia a autorregulação do sistema de comunicação no seu todo: a) remetendo, pelo lado dos espectadores, ora para os artifícios músico-teatrais que expunham as faculdades ou destrezas dos seus protagonistas, ora para a ação e as personagens ficcionadas que estes representavam; b) remetendo, pelo lado dos atores, tanto para a performance que ocorria no palco como para aquela que tinha lugar na sala.

Mas a dissociação entre a máscara e a verdadeira face da pessoa é, por sua vez, inerente ao processo civilizacional, que atinge um ponto culminante de refinamento na sociedade da corte, como nos ensina Norbert Elias (1936; 1969). A internalização de coações sociais como autocoações manifestava-se, segundo Elias, na necessidade de dissociar

o comportamento exterior da experiência íntima, de assegurar o autocontrole dos próprios impulsos e emoções, observando as “maneiras” ou “etiqueta” e agindo de acordo com um plano (*telos*). Esta estratégia de interação, que permeava as relações quotidianas na sociedade da corte, estendia-se naturalmente ao próprio espetáculo músico-teatral, como tenho sugerido em estudos precedentes.¹

Em certas situações, a complexidade do sistema podia ser reduzida e o épico tendia a desaparecer. No contexto dos teatros régios, isso acontecia sobretudo na ausência de cerimonial da corte, quando a *retroação compensatória* inerente à estrutura épica era sobrelevada por *retroações cumulativas* para os atributos de reconhecimento social de que cada um era portador: no palco, o virtuosismo dos artistas; na sala, o cargo e a condição dos espectadores.

O resultado era a supressão da ação representada do horizonte da percepção. O espetáculo culminava então, por um lado, na exposição do artifício (autoexibição de faculdades e destrezas) que causava espanto, e, por outro lado, na autoexibição dos espectadores (inclusive como conhecedores ou pseudoconhecedores) que faziam valer a sua autoridade sobre o palco. Shaftesbury (1710), por exemplo, ao contrário de Du Bos, desinteressa-se do imitado ou representado, para apenas se fixar nas faculdades e destrezas exibidas (pelo menos, tratando-se de música):

Que pode haver que um *Músico* exímio mais seriamente deseje do que executar a sua parte na presença daqueles que são conhecedores na sua Arte? É no *Ouvido* somente que ele se aplica; o *crítico*, belo ouvido. Seja qual for o *Caráter* do agrado dos seus Ouvintes: sejam eles naturalmente austeros, irritáveis, ou rígidos; pouco importa, pois são *Críticos*, capazes

de censurar, fazer reparos e captar o som de qualquer Acorde e Sinfonia.²

Estas retroações cumulativas entre palco e sala podiam manifestar-se também ruidosa e até caoticamente, como resulta da descrição do abade António da Costa, referindo-se a um espetáculo de ópera italiana em Roma, em 1752:

Já não falo no grande rumor que se faz dentro [do palco], porque o de fora é tal que quase o encobre de todo. [...] Ora que ouvi eu aqui? Conheço que não foi coisa que me desse gosto, antes trago na cabeça um zum zum, de quatro para cinco horas de rumor de rabecas, rabecões, trompas, etc., gritaria de gente, conversação contínua, risadas, palmadas, uns a gritar: bravo, bravone! Ah caro Cafarello! os que vendem sempre a apregoar ao redor dos camarotes, gritando desesperados: quem quer vinho, frutas, doces, etc. (Costa, 1946: 64s.)

Um dos escritos que mais põe em evidência, a respeito da *tragédie lyrique*, esta mesma tendência para a supressão da ação representada do horizonte da receção é o panfleto satírico de Friedrich-Melchior Grimm intitulado *le Petit Prophète de Boehmishbroda*, publicado no calor da chamada *querelle des bouffons*, suscitada pelos espetáculos de uma companhia italiana de *opera buffa* na Academia Imperial de Música de Paris, em 1752. Num estilo inspirado nas *Lettres persanes* de Montesquieu, Grimm faz-se passar por um jovem filósofo e teólogo de Praga, educado num colégio de jesuítas, que é transportado como por encanto para Paris e descreve a estranheza que lhe causa uma visita à Ópera. Do seu depoimento infere-se que tudo no espetáculo, desde a direção musical à representação dos cantores, passando pelos dispositivos cénicos, tendia a dissociar-se do objeto ou da ação a imitar – inclusivamente nos aspetos mais grosseiros ou mal trabalhados da

oficina teatral. Grimm denuncia e condena na *praxis* de representação da tragédia lírica o mesmo tipo de “caos” – digamos assim – que o Abade Antônio da Costa exatamente no mesmo ano (1752) diagnosticava na *praxis* da *opera seria* italiana em Roma.

No panfleto de Grimm (1752: 9), por exemplo, o maestro era comparado a um lenhador: “E vi um homem que segurava uma batuta... E ele fazia barulho como se rachasse lenha...”³

O espírito das *Lettres Persanes* também está subjacente à carta em que Saint-Preux, na *Nouvelle Heloïse* de Rousseau (1761), descreve, em termos idênticos de crítica impiedosa, o que viu e ouviu na Ópera de Paris:

Dos dois lados [do palco] colocam-se telas de biombo intervaladas em que estão grosseiramente pintados os objetos que a cena deve representar. O fundo é uma grande cortina pintada da mesma maneira, e quase sempre furada ou rasgada, o que representa cavidades na terra ou buracos no céu, segundo a perspectiva. Qualquer pessoa que passe atrás do palco e toque na cortina produz, ao fazê-la abanar, uma espécie de tremor de terra bastante agradável à vista. O Céu é representado por uns trapos suspensos por varas ou cordas, como o estendal numa lavadeira. O sol, pois vemo-lo às vezes, é uma tocha numa lanterna... (Rousseau, 1761: 283).⁴

Só tendo presente estas estratégias de comunicação e o lugar que nelas ocupa o teatro e a ópera é que verdadeiramente compreendemos, a meu ver, o alcance da *Lettre à d’Alembert sur les spectacles*. Rousseau contrapõe-lhes um modelo alternativo de comunicação ou interação social, tão relevante no campo das artes – em especial, no teatro e na ópera – como no da própria teoria política.

É esse modelo que procurarei seguidamente caracterizar, tomando em consideração sobretudo os seguintes aspetos:

- A *música imitativa* e a sua relação com a língua;
- A relação entre ilusão e empatia;
- princípio de *l'art caché*;
- A experiência da compaixão e o teatro como escola de virtude.

A MÚSICA IMITATIVA E A SUA RELAÇÃO COM A LÍNGUA

A música imitativa é, para Rousseau, a música de teatro, e tem por seu principal objeto *L'Accent pathétique ou oratoire*, que exprime os sentimentos de quem fala é agitado e os comunica àqueles que o escutam. Mas havia que distingui-lo do chamado *Accent universel de la Nature*, “que arranca gritos inarticulados a todos os seres humanos”. Objeto da música não era diretamente este *Accent universel de la Nature*, mas sim *l'Accent de la langue*, o qual engendra a melodia particular a uma nação. Aí residia a causa da maior ou menor musicalidade duma língua nacional. Donde pode inferir-se que a “melodia” duma língua dependia da gama de paixões que nela está incorporada: quanto mais contrastada e matizada na sua entoação expressiva, tanto mais musical. A música só imitava o “acento universal natural” das paixões através da mediação do acento da língua. Neste sentido, a música era – nas palavras de Rousseau – “bem mais a linguagem dos sentidos que a do espírito” (*bien plus le langage des sens que celui de l'esprit*):

Dêem, portanto, ao Músico muitas imagens ou sentimentos e poucas ideias simples a transmitir; pois só as paixões cantam; o entendimento não faz senão falar. (Rousseau, 1768: 616).⁵

Por isso, aquilo a que Rousseau chama *l'Accent rationel*, através do qual o músico reproduz com rigor as ideias do poeta, não é senão uma condição para tornar possível a finalidade da música, pois que “para inspirar aos outros, falando-lhes, o calor de que somos animados, é preciso fazê-los perceber o que dizemos” (*ibid.*: 615-616). Decisivo na *música imitativa ou teatral* era a capacidade de imitar e comunicar não a dimensão significacional/conceptual (ou digital) da língua, mas sim o acento ou substrato emocional desta no ato performativo (analógico) de a falar: tratava-se de *imitar a música que o exercício da língua trazia incorporada* e que era diferente consoante as situações. Por isso, Rousseau designa de *Accent* musical aquele que é “determinado pela espécie de melodia que o músico quer tomar às palavras” (*ibid.*: 615). A produção de sentido gerava-se no plano dos usos (emocionais) da língua e não no seu significado convencional. ⁶ Pressuposto da comunicação era assim, para Rousseau, o modelo de identificação ou empatia, que ocorre na dimensão analógica (a da entoação) e abrange ambos os polos do ato performativo da língua: produtor e recetor.

A música imitativa tomava a dimensão expressiva da fala por modelo. Pressupunha-se que tanto o compositor como o ator assumiam como seus os estados emocionais da personagem. Em ambos os casos, procedia-se por *analogia* entre a situação ficcional do discurso e o uso da língua numa situação equivalente da vida real. Na verdade, Rousseau dá como adquirido que “não se acha sangue-frio na linguagem das paixões” e proclama como “uma verdade banal” a necessidade de “estar comovido para comover os outros”. “Génio” – afirma ele – é o artista que, na busca do *Accent pathétique*, é sempre capaz de despertar todos os sentimentos, e cuja “arte” não consiste

senão em ser capaz *d'allumer en son propre coeur le feu qu'on veut porter dans celui des autres* (Rousseau, 1768: 616). Parece óbvio que Rousseau retoma aqui o princípio da empatia, próprio do gênio, tal como já fora formulada por Aristóteles na *Poética*:

...dos poetas com o mesmo talento, os mais convincentes são os que sentem as emoções: quem sente fúria transmite fúria e quem está irritado mostra irritação de forma mais realista. Por isso a arte da poesia é própria de gênios ou de loucos, já que os gênios são versáteis e os loucos deliram.⁷

O efeito de suscitar a empatia do recetor é, pois, conseguido pelo gênio através da sua *arte de sentir*, a qual – voltando a Rousseau – lhe permite “reproduzir as ideias através dos sentimentos, os sentimentos através dos acentos”. Por isso, “as paixões que ele exprime, excita-as ele próprio no fundo dos corações”.⁸ *L'art de sentir encore plus précieux que l'art de penser*: tal é o princípio – formulado por Rousseau (1752: 267) logo no seu primeiro escrito na *querelle des bouffons* – que rege a empatia nos dois polos da comunicação, neste caso musical: o do compositor e o do ouvinte. Sem “arte de sentir” do compositor, a “arte de sentir” do ouvinte não se podia exercitar. Sem a empatia de um não se operava a empatia do outro.

Deste modo, a música imitativa (teatral), assim entendida, visava recuperar o que a civilização cindira: a unidade originária de canto e fala, canto e língua, na interação dos seres humanos em *estado de natureza*. Na verdade, como resulta do *Essai sur l'origine des langues*, para Rousseau (1781), cantar e falar, no início não se distinguiam entre si. A mesma ideia aparece no texto intitulado “L'Origine de la

Mélodie”, ao qual é atribuída a data de 1755 e que só foi publicado em 1974:⁹

...a modificação da voz a que se chama canto... deve ter nascido e ter-se formado naturalmente com a língua: pois é claro que cada língua ao nascer teve de suprir as articulações menos numerosas por meio de sons mais modificados, pôr primeiro as inflexões e os acentos no lugar das palavras e das sílabas e tanto mais cantar quanto menos falava. (Rousseau, 1755a: 332).¹⁰

Por outras palavras, a melodia nascia com a língua e “enriquecia-se” à custa da “pobreza” inicial desta. Dispondo-se de “poucas palavras” para transmitir “muitas ideias”, era preciso dar-lhes diversos sentidos, “distinguindo-as somente através do tom”. A dificuldade de se fazer entender “não permitia senão dizer coisas interessantes”, e daí que estas fossem ditas “com calor precisamente por serem ditas com dificuldade”. Era “o ardor, o acento, o gesto” que animavam o discurso. Tratava-se de “fazer sentir” mais do que fazer “entender”. Neste sentido, continua Rousseau, a eloquência precedera o *raisonnement* e os humanos tinham começado por ser Oradores e Poetas muito antes de serem filósofos (*ibid.*: 333).¹¹

Portanto, para Rousseau, a melodia da língua, inerente à *gênese da língua como canto*, era, originariamente, o principal agente produtor de sentido. E era-o num contexto de interação em que a empatia dos interlocutores com o que diziam e com o que ouviam era uma condição *sine qua non* da comunicação. O entendimento dependia essencialmente de “fazer sentir”, isto é, da partilha de estados emocionais. Os sintomas expressivos dos interlocutores na *performance* da língua – os quais se configuravam como melodia

desta, isto é, como canto, como música – eram os principais constituintes da significação.

Há um passo do romance *Julie ou La Nouvelle Heloise* em que esta ideia é lapidarmente formulada por Saint-Preux, numa das suas cartas a Julie:

Nos acentos da melodia aplicados aos da língua, não me apercebia [ainda então] do poderoso e secreto nexos das paixões com os sons: não via que a imitação dos tons diversos com que os sentimentos animam a voz falante dava, por sua vez, à voz cantante o poder de agitar os corações, e que é o quadro enérgico dos movimentos da alma de quem se faz ouvir que faz o verdadeiro encanto dos que o escutam. (Rousseau, 1761: 132).¹²

O facto de Rousseau, por isso mesmo, dar precedência à oratória e à poesia, onde a comunicação se baseia na *arte de sentir*, relativamente à filosofia, onde prevalece o *raisonnement* ou “razão fria” (cf Adorno e Horkheimer, 1944), é particularmente relevante, pois remete diretamente para a sua teoria da comunicação artística e, em particular, músico-teatral, colocando-a também, a meu ver, em linha com a estética de Baumgarten (1750).

De todas as línguas, a Grega era aquela em que o discurso devia ter sido mais semelhante ao canto (Rousseau, 1768: 333). A francesa seria, pelo contrário, uma daquelas que mais se haviam afastado da unidade originária de fala e canto, aí se manifestando, na perspectiva de Rousseau, o efeito corruptor da sociedade, isto é, a tendência para a duplicidade na interação social. A *civilité*, que Norbert Elias (1936; 1969) define como paradigma do processo civilizacional – tomando como exemplo a sociedade da corte em França – era precisamente o princípio de todos os males para Rousseau. Pois que, com a *civilité*,

instituíam-se mais do que nunca a cisão entre as componentes respetivamente digital e analógica da língua, entre *a aparência do que se diz e a verdade do que se sente*. O discurso falado tido por civilizado, conforme às boas maneiras, liquidava a empatia no uso da língua. A *melodia da língua* e os *sintomas expressivos* que lhe eram inerentes desapareciam do horizonte da interação por detrás da máscara das convenções sociais ou da etiqueta. Tal era, de resto, o diagnóstico que Saint-Preux, em *La Nouvelle Héloïse*, fazia da sociedade parisiense:

Quando vejo as mesmas pessoas mudar de máximas segundo as Coutadas..., e que essas absurdidades não chocam ninguém, não deverei concluir imediatamente que já ninguém se preocupa aqui nem em ouvir nem em dizer a verdade, e que longe de se querer persuadir os outros quando se lhes fala, nem sequer se procura fazê-los pensar que se crê no que se lhes diz?¹³

Ao modelo de comunicação músico-teatral que reproduzia esses vícios da sociedade (e como tal denunciado na *Lettre à d'Alembert* e noutros escritos) contrapõe, pois, Rousseau um modelo que pretendia, desde logo, restituir no palco cénico, no plano da *performance* da língua, a unidade originária de canto e fala, isto é, a empatia na comunicação que entretanto se perdera na própria interação social.

A RELAÇÃO ENTRE ILUSÃO E EMPATIA

No *Dicionário de Música*, a ópera é definida como um “espetáculo dramático e lírico em que se procura reunir todos os encantos das belas artes na representação de uma ação apaixonada, para excitar, com a

ajuda de sensações agradáveis, o interesse e a ilusão.” A ilusão era o efeito do todo, isto é, o efeito do poema, da música e da cenografia reunidos para “comover o coração e levar-lhe a mesma impressão simultaneamente por diversos órgãos” (respetivamente, “o espírito”, “o ouvido” e “os olhos”). Rousseau enfatiza, porém, na ópera, a relação que a poesia e a cenografia (*Décoration*) devem ter com a música (Rousseau, 1768: 948). Com efeito, segundo Rousseau, a música tinha-se tornado “uma terceira Arte de imitação”, adquirindo uma “linguagem”, uma “expressão” e um imaginário (*tableaux*) próprios, “independentes da Poesia”: “Mesmo a Sinfonia aprendeu a falar sem o socorro das palavras, e muitas vezes não saíam sentimentos menos vivos da orquestra do que da boca dos Atores” (Rousseau, 1768: 953).¹⁴

Neste enunciado está implícita a emergência do *musicus poeticus* por volta de 1600, coincidindo com o nascimento da ópera, e dando origem a uma retórica musical. É o que parece resultar da conjugação desta entrada com a definição de *Musique* (também no *Dicionário*) simplesmente como *Art de combiner les Sons d'une manière agréable à l'oreille* (Rousseau, 1768: 915), mas depois extensamente problematizada no quadro duma retrospectiva histórica. Rousseau introduz aí a distinção entre música *natural* e música *imitativa*:

A primeira [*natural*], limitada à física dos Sons e não agindo senão sobre a sensação não leva as suas impressões ao coração, e pode dar somente sensações mais ou menos agradáveis. Tal é a *Música* das Canções, dos Hinos, dos Cânticos, de todos os Cantos que não são senão combinações de Sons Melodiosos e em geral toda a *Música* que não é senão Harmoniosa.

A segunda [*imitativa*], por meio de inflexões vivas acentuadas e, para assim dizer, falantes, exprime todas as paixões, pinta todos os quadros,

representa todos os objetos, submete a Natureza inteira às suas sábias imitações e leva assim até ao coração do homem sentimentos próprios a comovê-lo. Esta *Música* verdadeiramente lírica e teatral era a dos antigos Poemas e é, nos nossos dias, aquela que a gente se esforça de aplicar aos Dramas que se executam em Canto nos nossos Teatros. É só nesta *Música*, e não na Harmónica, ou natural, que se deve procurar a razão dos efeitos prodigiosos que ela outrora produzia. Enquanto procurarmos efeitos morais unicamente na física dos Sons, não os encontraremos de todo [a esses efeitos] e não nos entenderemos na discussão. (Rousseau, 1768: 918).¹⁵

Assim, pode inferir-se que a “música natural” é para Rousseau aquela que mais próxima estava da tradição pitagórica acolhida por Boécio: música como disciplina matemática ao lado de outras que constituíam o *quadrivium*. Certos géneros ou práticas musicais permaneciam, segundo Rousseau, ainda vinculados a essa tradição. Pelo contrário, a música a que ele chama “imitativa” resultava da sua aproximação ao exercício da língua ou da linguagem, isto é: à Gramática, à Retórica e à Lógica ou Dialética (disciplinas do *trivium*).

Rousseau parece inspirar-se aqui em Vincenzo Galilei (1581), no seu *Dialogo della musica antica e della musica moderna*, onde a ênfase nessa ideia de música é apresentada sob a forma de recuperação das práticas musicais da Grécia antiga, em oposição “aos modernos contrapontistas”. Estes, segundo Galilei, estavam demasiado preocupados com as “regras” e com a exibição dos artifícios e preferiam essa “ridícula maneira” de compor a “expressar os conceitos das palavras com a paixão por eles requerida”.¹⁶ Por isso, a “música de hoje” não causava “nos auditores qualquer dos efeitos virtuosos e admiráveis que a antiga operava”.¹⁷

E quais eram esses “efeitos maravilhosos” (como diz Galilei) ou “efeitos prodigiosos” e “morais” (como escreve Rousseau)? Vincenzo

Galilei enumera vários e a todos eles está subjacente a *empatia na experiência da música* – entendida na sua relação com a poesia. A referência a Árion que, com o seu canto acompanhado pela cítara, é salvo de morrer afogado pelos golfinhos que o transportam no seu dorso, reforça ainda mais essa dimensão, pois é o próprio Galilei quem fala da compaixão (*compassione*) neles suscitada pela música. Pelo contrário, os “excessivos artifícios” usados “com tanta indústria” pelos contrapontistas constituíam “sumo impedimento a comover o ânimo com qualquer paixão” (*sommo impedimento à commouere l’animo ad affettione alcuna*) (*ibid.*: 87). A música imitativa, para Rousseau era, pois, a que surgira da chamada *seconda pratica* em finais do século XVI e cuja teoria é, como vimos, formulada em Galilei como um regresso ao passado: à Grécia antiga. Mas Rousseau vai mais longe do que Galilei ao afirmar – relembro – que a música se tinha tornado “uma terceira Arte de imitação”, adquirindo uma “linguagem”, uma “expressão” e um “imaginário” próprios, “independentes da poesia”. Ou seja: a música não só recomeçara a articular-se com a linguagem como também se tornara ela própria linguagem: *musica poetica*, termo usado pela primeira vez por Nicolaus Listenius nos seus *Rudimenta Musicae* (Wittenberg, 1533).¹⁸

Importa assinalar este poder de imitação que Rousseau reconhece na música instrumental. É um ponto em que ele parece divergir claramente duma tradição que remontava a Platão e decerto ainda subjacente ao discurso de Vincenzo Galilei, tradição segundo a qual a música só podia ser avaliada como *imitação do belo* quando associada à palavra (700b).¹⁹

Contudo, por outro lado, Rousseau (1768: 1060) parece ainda vinculado à tradição platónica na entrada *Sonate* do *Dicionário*, quando conclui citando Fontenelle: *Sonate, que me veux-tu?*²⁰ Com efeito, para Rousseau, a ilusão e a empatia reforçavam-se mutuamente através da *unidade de música e poesia* no sentido atrás referido. O que remetia, mais uma vez, para a questão da língua, pois quanto menos aparente fosse a “duplicidade” de canto e fala na língua usada, tanto mais fácil era conservar na ópera a unidade de música e poesia. Sempre que a música, por via do desenvolvimentos dos seus recursos, se fazia notar a ponto de avançar sozinha (*marcher seule*) e “desdenhar a Poesia”, então todo o dispositivo da ilusão se desagregava. O ator, seguindo o exemplo do compositor, sacrificava, por sua vez, o gesto e a ação teatral ao canto e ao brilho vocal, enquanto o espectador, desligado da ação representada, incentivava ainda mais as exhibições virtuosísticas. Em vez de consistir na representação de uma peça, o espetáculo transformava-se num concerto (Rousseau, 1768: 955).²¹

As duas formulações aparentemente contraditórias de Rousseau – por um lado, a de que a sinfonia aprendeu a falar sem o recurso das palavras e, por outro, a de que a música só ascende à categoria de arte de imitação quando se associa à palavra e à voz humana – são, porém, conciliáveis se atentarmos em que, no primeiro caso, ele se refere ao papel da *música imitativa* no Teatro e, no segundo caso, às formas da música instrumental considerada autonomamente – isto é, às formas por ele subsumidas no conceito de *música natural*. Acresce que Rousseau não nega em absoluto à música instrumental a faculdade de imitar: afirma que “a sua imitação não é *sempre* imediata” e que a palavra “determina *mais frequentemente* o objeto” representado pela

música (sublinhados meus). Rousseau não exclui, portanto, que haja situações em que a música instrumental – a “sinfonia” – possa, só por si, *imitar*. Tais situações ocorrem frequentemente no teatro, são inerentes à ópera, onde a música aparece sempre associada, ora à poesia, ora à pintura, ora a ambas simultaneamente. O contexto da representação, a ação e os eventos cênicos constituem o terreno comum de comunicação que permite ao espectador captar a produção de sentido pela música, mesmo quando esta não é acompanhada de palavras. O que se torna então determinante para que a *mimesis* ocorra não é a designação do objeto que seria operada pela palavra (neste caso ausente), mas sim o *gesto de apontar* que se infere da representação no seu todo. É através de *sintomas contextuais*, que decorrem da associação da “sinfonia” a elementos visuais (local da ação, transformações cênicas), ou através de *sintomas expressivos*, de que a “sinfonia” é portadora na sua relação com as paixões das personagens, que o *gesto de apontar* e, conseqüentemente, a *mimesis* se operam.²² A entrada *Acteur* do *Dicionário* parece-me, a este respeito, muito esclarecedora, pois põe em evidência como a “sinfonia” funciona como “arte de imitação” essencial para que a ilusão se produza:

Não basta ao *Ator* de Ópera ser um excelente Cantor, se ele não for também excelente na Pantomima; pois que não deve fazer sentir somente o que ele próprio diz, mas também o que faz dizer à Sinfonia. A Orquestra não dá um sentimento que não deva sair da sua alma; os seus passos, o seu olhar, os seus gestos, tudo deve concordar sem cessar com a Música, sem parecer contudo que ele se preocupa com isso; deve interessar sempre, mesmo guardando silêncio; e, ocupando-se embora de um papel difícil, se se esquecer por um instante da Personagem para se ocupar do Cantor, não será senão um Músico em Cena; já não será *Ator*. (Rousseau, 1768: 637).²³

Deste modo, cabia ao ator ser capaz de interpretar os sintomas expressivos também da música puramente instrumental e incorporá-los na representação da personagem. O ator nunca podia sair da personagem mesmo quando só a “sinfonia” se fazia ouvir. Tal era um dos pressupostos fundamentais da ilusão.

Considerada deste ponto de vista na ópera, a música tornava-se não só uma “arte de imitação” mas até a “arte de imitação” por excelência, como resulta da entrada *Imitation* do *Dicionário*. A “Música dramática ou teatral”, lê-se aí, concorria para a imitação tal como a poesia e a pintura, mas a imitação não tinha, nas três artes, o mesmo alcance:

...a arte do Músico consiste em substituir a imagem sensível do objeto pela dos movimentos que a sua presença excita no coração do Contemplador. Não só ela agitará o Mar, animará a chama de um incêndio, fará correr os ribeiros, cair a chuva e engrossar as torrentes; mas pintará o horror de um deserto medonho, tornará sombrios os muros duma prisão subterrânea, acalmará a tempestade, tornará o ar tranquilo e sereno, e fará soprar da Orquestra uma frescura nova sobre os arvoredos. Não representará diretamente estas coisas, mas excitará na alma os mesmos movimentos que experimentamos ao vê-los. (Rousseau, 1768: 860-861).²⁴

Na teoria da ópera de Rousseau a música imitativa é assim apresentada como o fator fundamental da ilusão. A *mimesis* operava, através dela, não como descrição ou representação direta de imagens ou ações cênicas, mas sim como *dispositivo de indução dos sentimentos, paixões ou afetos com que era suposto o espectador contemplá-las*. A ilusão resultava essencialmente, para Rousseau, da empatia com um certo e determinado afeto, um certo e determinado estado emocional, que a música gerava no espectador, proporcionando desse modo, como “por magia”, a ilusão. Ou seja: *a ilusão não estava, afinal, nas palavras,*

nem no aparato cénico, estava sim na experiência íntima do espectador suscitada pela música.

Pressuposta a conexão necessária entre ilusão e empatia, não havia ilusão se não se mantivesse o espectador permanentemente envolvido na ação representada. Este não podia ser abandonado a si próprio:

A energia de todos os sentimentos, a violência de todas as paixões são, pois, o objeto principal do Drama lírico; e a ilusão que lhe dá encanto é sempre destruída mal o Autor ou o Ator abandonam por um momento o Espectador a si próprio. (Rousseau, 1768: 954).²⁵

Condição *sin qua non* dessa intensificação mútua de ilusão e empatia, que não deixava o espectador, nem por um momento, entregue a si próprio, era o princípio da “arte oculta” ou “arte dissimulada” (*art caché*).

O PRINCÍPIO DE *L'ART CACHE*

... para falar verdade, nunca a arte chega a mais elevado grau de perfeição do que quando a sua semelhança à natureza é tão forte que a tomamos pela própria natureza; e, ao contrário, a natureza nunca é mais bem sucedida do que quando a arte é oculta.²⁶

Tal é o princípio da *dissimulatio artis*, *arte dissimulada* ou *arte oculta* que aparece em Aristóteles, Horácio, Cícero, entre outros, em formulações mais ou menos explícitas, e que aqui é vertido por Boileau, em 1674, na sua tradução do grego do *Tratado do Sublime* atribuído a Longino, tradução com grande repercussão moderna.²⁷ É retomado com particular ênfase por outros autores franceses da viragem do século XVII para o século XVIII.²⁸

Não expor a arte, mas pelo contrário dissimulá-la, era também o que Tosi (1723: 181ss.), o grande mestre da arte vocal italiana, exigia dos cantores, retomando, aliás uma tradição que remontava à *nobile sprezzatura di canto* propugnada por Caccini no prefácio às suas *Nuove Musiche* (1601).²⁹

No entanto, como mostram abundantes fontes do século XVIII, e como já mencionei de início, a *exposição da arte* era inerente ao sistema de comunicação hegemónico na praxis músico-teatral. Era mesmo um fator fundamental da autorregulação do sistema, da sua *homeostasis*, e por isso também sustentado por discursos de legitimação, tal como o já atrás mencionado de Shaftesbury ou Du Bos. Este último até reconhecia que o julgamento pelo coração prevalecia sobre o julgamento pela razão, dizendo preferir obras que comovessem às que cumprissem as regras (Du Bos, 1719: I, 309), e também Batteux (1746) era da mesma opinião. No entanto, todos eles privilegiavam o ponto de vista do conhecedor ou dum público de conhecedores, ao afirmarem que não era com a ilusão, mas sim com “a arte da imitação” que estes se comoviam.

Já noutra ocasião citei a propósito Claude Lévi-Strauss, que, na sua última obra, publicada em 1993, evoca “o prazer musical do ouvinte do século XVIII” como modelo de uma escuta “provavelmente mais intelectual e mais informada” (*plus intellectuel et de meilleur aloi*), pois “separava-o do compositor uma distância menor” do que aquela que hoje é comum nos nossos dias. Obras como, por exemplo, os *Éléments de musique* (1752) de D’Alembert eram discutidos nos salões, e daí que o público prestasse atenção a pormenores que de outro modo passariam despercebidos no teatro de ópera. Lévi-Strauss (1993: 43-48)

exemplifica com o sucesso causado por uma simples modulação de três notas, considerada um golpe de génio, introduzida por Rameau na segunda versão de *Castor et Pollux* (1754). Na versão de 1737, o coro, em fá menor, *Que tout gémit*, correspondia à primeira cena do primeiro ato. Seguia-se um recitativo, também em fá menor, em que Telaire, lamentando a morte do seu amado, se encontra na presença de Phébé, irmão do defunto (segunda cena). Ao recitativo seguia-se, por sua vez, sem transição, a ária de Telaire *Tristes apprêts, pâles flambeaux*, em mi bemol maior (terceira cena). Na versão de 1754, a sequência é transposta para o início do segundo ato, mas o recitativo é suprimido. Em vez deste, surge como elemento de ligação uma sequência de três notas nos registos graves: fá, lá bemol, mi bemol. O efeito modulatório resulta da introdução de lá bemol – como subdominante da nova tonalidade – entre as duas tónicas (a de partida, fá, e a de chegada, mi bemol).

Lévi-Strauss cita um testemunho do entusiasmo do público por tamanha ousadia do compositor: o êxito fora tal que durante muito tempo não se falava de outra coisa como traço de génio senão do *fá, lá, mi* de *Castor et Pollux*. No entanto – e este aspeto é deixado de fora por Lévi-Strauss – isso significava a completa negação do princípio da arte dissimulada ou oculta, o qual é reclamado pelo próprio Rameau num escrito do mesmo ano de 1754: *Quel mérite n’y a-t-il pas de sçavoir si bien cacher l’Art par l’Art même?* (Rameau, 1754: 105).

Uma coisa era, pois, o discurso filosófico sobre a *dissimulatio artis*, outra a *praxis* músico-teatral hegemónica, de que as estratégias de receção do público eram parte integrante. Rousseau distingue-se entre as vozes que intervêm no debate pela consequência com que defende o

princípio de *l'art caché* em todos os planos de comunicação. Na sua teoria da ópera, é, porém, em relação com a música que esse princípio assume um papel fundamental. A já referida entrada *Génie*, do *Dicionário de Música* descreve com eloquência os recursos expressivos de um compositor de génio. Mas como conseguia ele esses efeitos? A resposta está na entrada *Expression*:

O que se pretende, pois, transmitir pela Melodia é o Tom com que se exprimem os sentimentos que se pretende representar, e devemos abster-nos cuidadosamente de imitar nisso a declamação teatral, que não é ela própria senão uma imitação, mas sim [devemos imitar] a voz da Natureza falando sem afetação e sem arte (Rousseau, 1768: 819).³⁰

“Imitar a voz da Natureza falando sem afetação e sem arte”. Um passo da *Nouvelle Heloïse* torna ainda mais claro o que Rousseau tem em mente:

Mas quando, após uma sequência de árias agradáveis, se passou às grandes peças de expressão, que sabem excitar e pintar a desordem das paixões violentas, eu perdia a cada instante a ideia de música, de canto, de imitação: julgava ouvir a voz da dor, do arrebatamento, do desespero; julgava ver mães banhadas em pranto, amantes traídos, Tiranos furiosos, e nas agitações que era forçado a experimentar mal conseguia manter-me no lugar. [...] é uma impetuosidade de sentimento que vos transporta e à qual é impossível à alma resistir (Rousseau, 1761: 133-134).³¹

As “grandes peças de expressão” eram, pois, aquelas que suscitavam um efeito tal no ouvinte que este, ao escutá-las, perdia a própria noção de “música, de canto, de imitação”, isto é, perdia a própria noção de arte: *a arte dissimulava-se a tal ponto que o ouvinte se identificava imediatamente com as emoções representadas*. Não havia um só momento em que ele fosse abandonado a si próprio e se colocasse na posição distanciada que lhe permitisse sequer comparar a arte da

imitação com o imitado. A *estrutura épica* era substituída pela *estrutura de identificação*. Sobretudo tratando-se de harmonia – diz Rousseau (1753: 314) na *Lettre sur la musique française* –, o músico não devia usá-la inconsideradamente, mas antes reconhecer que “a grande arte” do compositor consistia numa simplicidade tanto mais digna de admiração quanto mais ela conseguia ocultar os prodígios da harmonia: “arte que faz tudo sem se fazer ver”, escreve Rousseau, citando no original italiano versos da *Jerusalém Libertada*, de Torquato Tasso (XVI, IX): *arte che tutto fà, nulla si scuopre*.

O que não tem sido suficientemente sublinhado na teoria de Rousseau é o efeito em que culminava o princípio de *l’art caché* quando levado às últimas consequências na música imitativa ou teatral: *o efeito anestético da própria música*. Já enunciado no texto citado da *Nouvelle Heloïse* a propósito das “grandes peças de expressão”, tal efeito é formulado ainda mais clara e definitivamente na entrada *Opéra* do *Dicionário de Música*, onde é apresentado como a grande conquista das reformas então em curso na ópera italiana, em coincidência com a abolição do maravilhoso barroco:

Sentiu-se que a obra-prima da Música era a de se fazer esquecer a ela-própria, que [a música] ao lançar a desordem e a perturbação na alma do Espectador o impedia de distinguir os Cantos compadecidos e patéticos duma Heroína em sofrimento dos verdadeiros acentos da dor, e que Aquiles em fúria podia gelar-nos de pavor com a mesma linguagem que nos teria chocado na sua boca numa época completamente diferente. (Rousseau, 1768: 954).³²

Na ópera, a função da música, *ao fazer-se esquecer a si mesma*, era, portanto, a de transformar a representação teatral numa *aparência de natureza* ou numa *segunda natureza*. Para se atingir tal *efeito de*

realidade eram indispensáveis mudanças globais na *praxis* de encenação e de representação, incluindo a “arte de representar ao natural” (*jeu naturel*) introduzida no teatro desde cerca de 1750.³³ Há notícia duma récita no Burgtheater de Viena onde se obtém o resultado pretendido. Trata-se duma representação da ópera *Alceste*, de Gluck, ali estreada em 1767, de que o inglês Charles Burney dá testemunho nos diários das suas viagens musicais pela Europa:

...aqueles que a viram representada... não conseguiam tirar os olhos nem por um momento do palco, durante toda a representação, tendo a sua atenção tão estimulada e a sua consternação tão aumentada que permaneceram em contínua ansiedade, entre a esperança e o medo pelo que acontecia, até à última cena do drama... (Burney, 1959: II, 93)³⁴

Trata-se de uma descrição bastante sugestiva que mostra a mudança de paradigma na comunicação, suscitada pelo *efeito de realidade* ou de *aparência do natural*.

Saliento os seguintes traços:

- O espectador é sujeito a uma experiência de “temor e compaixão”, semelhante à da *catarsis* aristotélica;
- cessam as retroações dos espectadores uns para os outros: esquecidos de cargo e condição eles são igualizados como humanos nessa experiência catártica (ou de identificação);
- cessam a distância do conhecedor na apreciação estética e, por conseguinte, a chamada estrutura épica; também aqui os espectadores são igualizados, pois mesmo os conhecedores são compelidos a abstrair da arte de representar para retroagirem apenas para o representado ou imitado; isto é, o *efeito de*

realidade da arte não só dispensa, mas também até *exclui* a retroação típica dos “conhecedores”, coloca a arte ao alcance de todos (*à la portée de tout le monde*),³⁵ igualiza os humanos como seus (dela) recetores ou destinatários.

Tomar a ação representada por uma *segunda natureza* – como acontece na descrição de Burney do espetáculo da *Alceste* em 1771 – envolve silêncio, imobilidade, atenção, recolhimento. A semelhança com a estrutura de comunicação dum *ato de culto* é evidente: sem uma intensa entrega interior do espectador, os eventos cénicos não podiam ser por ele vividos como se fossem uma *tranche de vie* (para usar a expressão de Diderot).

O próprio Abade António da Costa, por volta de 1750, na sua crítica à *praxis* hegemónica da ópera italiana (já atrás citada) lhe contrapõe um modelo de comunicação que pressupunha no teatro precisamente o *valor de culto*. Referia-se ele a uma tragicomédia dos jesuítas representada em Lisboa:

A melhor coisa que lá havia era o sossego e o silêncio que havia em toda a parte, e na gente que ouvia, porque assim presta a música, prestam as palavras e tudo o que se vê, e cá [na ópera representada em Roma] a confusão nem deixa ouvir a música, nem dá lugar a empregar a atenção no que se oferece à vista. (cf. Lopes-Graça, 1946: 64s.)

A este respeito vem a propósito lembrar Walter Benjamin (1936), que fala da mudança dum *arte com valor de exposição* para uma *arte com valor de culto*, isto é, para uma arte cuja experiência é marcada pela “aura”. Com efeito, numa das aceções que Benjamin atribui ao conceito, “aura” consiste na “proximidade dum lonjura”. Ora nada

podia corresponder melhor à “proximidade duma lonjura” do que a *quarta parede* e o *efeito de realidade* que lhe é inerente no teatro (aliás, Benjamin menciona o teatro como exemplo). Hans Robert Jaus (1977), caracteriza, por sua vez, em convergência com Benjamin, a mudança de paradigma ocorrida no século XVIII como uma transferência para a arte do *modelo de identificação* da religião (do *recolhimento* e da *devotio* da religião).

Ora tal mudança na estrutura da comunicação tem consequências noutra plano da comunicação – o da *função*, entendida esta como a interação entre o sistema de comunicação ópera e o mundo vivido (*Lebenswelt*). O teatro que Rousseau condena na *Lettre à d’Alembert* é, na sua perspectiva, uma escola de vício, reproduz os vícios da sociedade. Aquele que ele defende como alternativa transforma-se numa escola de virtude, num *regresso às virtudes naturais do ser humano*.

A chave da transformação está precisamente na experiência da *pitié* ou compaixão.

A EXPERIÊNCIA DA COMPAIXÃO E O TEATRO COMO ESCOLA DE VIRTUDE

O lugar seletivo de Rousseau quanto à **compaixão** e ao papel que ele lhe atribui tanto na sua teoria sociedade como na sua teoria da arte – e no nosso caso, da ópera – é o seguinte passo do *Discurso sobre a origem da desigualdade entre os Homens*:

É, pois, bem certo que a compaixão é um sentimento natural que, moderando em cada indivíduo a actividade do amor próprio, concorre para a conservação mútua de toda e qualquer espécie. É ela que nos leva

sem reflexão em socorro daqueles que vemos sofrer: é ela que, no estado de Natureza, toma o lugar de Leis, costumes e virtude, com a vantagem de que ninguém é tentado a desobedecer à sua doce voz... (Rousseau 1755b: 156)³⁶.

O homem em estado de natureza era naturalmente bom porque o sentimento da compaixão lhe era inerente. No mesmo sentido, o artigo *Vertu* (da Enciclopédia de Diderot), onde alguns vêm, senão a autoria, pelo menos a influência de Rousseau, consagra a experiência da compaixão como fundamento de “quase todas as virtudes sociais”. Em crítica a Thomas Hobbes, para quem a virtude era “puramente arbitrária e convencional” e as leis civis eram “a regra única do justo e do injusto, do bem e do mal”, a defesa da *pitié* ou compaixão como sentimento natural – *un grand sentiment* – é feita em termos muito semelhantes aos do *Discurso* de Rousseau:

Está provado que a compaixão é natural ao homem, visto que até mesmo os animais parecem dar sinais disso; ora, este sentimento por si só é a fonte de quase todas as *virtudes* sociais, pois ele não consiste noutra coisa senão numa identificação de nós próprios com os nossos semelhantes, e a virtude consiste sobretudo em reprimir o baixo interesse e a colocar-se no lugar dos outros (*Encyclopédie*, 1751-1765: XVII, 178).³⁷

Assim se manifestava, segundo o autor (que invoca Montaigne em reforço do seu ponto de vista), o “instinto moral”, o qual era “mais puro, menos alterado” nas pessoas comuns do que nos filósofos. Estes obrigavam-se ao cumprimento dos seus deveres à força de refletir nestes, mas o “espírito de sistema” opunha-se ao da verdade, e a razão achava-se “ferida sob a multiplicidade dos raciocínios”.³⁸ *Não era, pois, pela razão, mas sim pelo coração que se acedia ao instinto moral,*

à *compaixão e, portanto, à virtude*. A inversão da doutrina de Descartes, Hobbes e de vários conselheiros da corte dos séculos XVII e XVIII não podia ser mais completa.

Deste modo, a experiência da *compaixão*, enquanto experiência vivida – ou revivida – pelo espectador em recolhimento, com total entrega, isto é, como uma experiência de verdade ou autenticidade, tinha uma função catártica. Tal como em Aristóteles, o efeito pretendido era o da “purificação” – “purificação” essa que, no sistema de Rousseau, só podia ocorrer quando a arte, ao fazer-se esquecer a si mesma (isto é, ao apresentar-se como *natureza*), fazia esquecer simultaneamente as convenções e os vícios da sociedade (isto é, fazia regressar momentaneamente o espectador ao *estado de natureza*). A *catarsis* como momento de purificação pressupunha essa *dupla operação anestésica*: anestésica dos *artifícios do teatro* e anestésica dos *vícios da sociedade*.

TEORIA DE ROUSSEAU: SÍNTESE

Do exposto, conclui-se, em síntese:

Na *Lettre à d’Alembert* Rousseau retoma a condenação do teatro por Platão, pois vê no teatro da sua época, tal como outrora Platão, a reprodução dos vícios da sociedade. Na verdade, a *ironia do ator* não era senão a manifestação no *palco teatral* da ironia que regia a interação entre as pessoas no *palco social*, mormente na sociedade da corte. Na interação social também só havia máscaras, e não sentimentos autênticos.

Na teoria da ópera que desenvolve em vários textos, Rousseau defende

uma concepção alternativa de teatro. Nessa sua concepção, dir-se-ia que Rousseau inverte a alegoria da caverna de Platão. O teatro tinha de sofrer uma transformação tal que aquilo que ele antes mostrava como *sombras* passasse a ser a coisa em si – *la chose même*. A autenticidade das emoções só podia ser o teatro a proporcioná-la. Para tanto, eram precisos *gênios* no sentido aristotélico do termo: autores e atores que, como diria Fernando Pessoa, fingissem “tão completamente” que chegassem a fingir “a dor que deveras sentem”. O teatro transformava-se assim, também para o espectador, numa experiência de autenticidade e de verdade, em contraposição à falsidade das relações sociais.

O efeito catártico resultava da comunhão (de todos os participantes na comunicação) nos sentimentos naturais do ser humano, sobretudo no principal deles todos: o sentimento da compaixão. Neste sentido, o teatro constituía uma experiência de regresso à natureza. Eis o que o transformava numa escola de virtude – ao alcance de todos e que a todos colocava em pé de igualdade como humanos.

DE ROUSSEAU A WAGNER OU A INVENÇÃO DO CINEMA

Entrando na parte final desta comunicação, deixo apenas apontados alguns aspetos da relação que gostaria de estabelecer entre a teoria da ópera de Rousseau e a teoria do drama musical de Wagner – uma relação que, a meu ver, tem sido bastante menosprezada.³⁹

Na verdade, o sistema de comunicação músico-teatral delineado por Rousseau constitui já, a meu ver, a prefiguração, nos seus elementos essenciais, da *obra de arte total* wagneriana (*Gesamtkunstwerk*), que

assenta na ideia de *drama* como resultado da fusão de todas as artes. Deixo aqui apenas apontados alguns traços da concepção wagneriana da *Obra de Arte do Futuro* (1849), em que essa linha de continuidade se manifesta e é desenvolvida dir-se-ia até às suas últimas consequências:

- Necessidade revolucionária de “redimir” a arte e a sociedade através do retorno à natureza;⁴⁰
- Reconstituir a “compreensão pelo sentimento” (*Gefühlsverständnis*) perdida no uso da língua;
- Tragédia grega como modelo da unidade originária das artes, unidade que se perdeu e que importa recuperar (*ibid.*: 51ss.; 107);
- Carácter coletivo, espírito comunitário e valor de culto da tragédia grega;⁴¹
- Unidade incindível do ser humano como pressuposto da sua integridade e da integridade da arte (nas palavras de Wagner: “homem-entendimento reunido pelo amor mais íntimo e mais intenso com o homem-corpo e o homem-coração”) (*ibid.*: 49);
- Princípio da empatia na comunicação: “Quanto mais o homem exterior for capaz de, por si, exprimir o homem interior, mais elevadamente se manifesta como homem artista” (*ibid.*: 45);
- Crítica da exibição virtuosística e do artifício, nas diferentes modalidades artísticas (*ibid.*: 81-85);
- Defesa duma arte universal, ao alcance de todos, cujo pressuposto é, na fórmula Wagner, ser uma “arte coletiva”, no duplo sentido em que reúne todas as artes e em que é produto do ser individual enquanto ser coletivo. Trata-se de prefigurar

“o homem enquanto género e na sua conexão com a natureza toda”: e assim transformar “o egoísta em comunista, o um em todos, o homem em deus, uma modalidade artística em arte”.⁴²

- Conceção do *drama* como arte coletiva suprema, “produto do *impulso colectivo de todas as artes* para a mais imediata comunicação a um *público colectivo*” (*ibid.*: 177-178) – pressupondo que todas e cada uma delas (designadamente, a arquitetura, a escultura, a pintura, a dança, a música e a poesia) se “redimem” de todo o “egoísmo” (*ibid.*: 57) nesse produto final: o *drama* (isto é, a representação do humano).
- Papel fundamental da orquestra – que está para o drama como a Terra para Anteu: é portadora do “infinito sentimento universal”, “transforma o terreno imóvel, hirto, da cena propriamente dita numa superfície branda, maleável, receptiva às impressões, etérea, cujas inexploradas profundezas são as do próprio oceano do sentimento” (*ibid.*: 187).
- A necessidade duma nova arquitetura teatral, de onde desaparecem o luxo e as hierarquias sociais, para satisfazer apenas às carências de *dar* e *receber*, que se interpenetrem mutuamente: “o espectador colectivo”, “na mais completa absorção”, “transporta-se inteiramente para o palco”; “o público, esse representante da vida social, desaparece ele próprio do espaço destinado aos espectadores; o público passa a viver e respirar apenas na obra de arte que lhe surge como sendo a própria vida, na cena que lhe parece ser o mundo inteiro” (*ibid.*: 179-180).

Assim experienciada, a arte constituir-se-ia, segundo Wagner, como redentora do conhecimento e da ciência. Ao fundar-se no “reconhecimento do não-consciente”, “do não-arbitrário”, “do sensível”, da “realidade da vida”, a arte promovia “a completa reconciliação da ciência com a vida” (*ibid.*: 13-15):

A ciência só obtém a perfeitíssima garantia de si mesma novamente na obra de arte, ou seja, *naquela obra* [o drama] que apresenta concreta e imediatamente o homem e também a natureza, na medida em que esta se eleva no homem ao plano da consciência. (Richard Wagner [1849] 2003: 111).

Tal era o elo de ligação com a compaixão, que não é explicitado em *A Obra de Arte do Futuro*, mas aparece claramente articulado no *Parsifal* de Wagner. Parsifal é, afinal, o homem *en état de nature* de Rousseau, que só conhece um sentimento – o da compaixão – e que só através dele adquire conhecimento: *durch Mitleid wissend*.⁴³ “Saber nascido da compaixão” vale, porém, tanto para aquela personagem, como para a concepção wagneriana de obra de arte total, incluindo o coletivo teatral que produz o espetáculo e o público que a ele assiste. E pode dizer-se que o mesmo princípio – “saber nascido da compaixão” –, sem dúvida com origem aristotélica e com óbvia ligação a Rousseau e a outros enciclopedistas, vale também no discurso crítico de Wagner tanto para a arte como para a ciência. Wagner, herdeiro do iluminismo ou *Aufklärung*, coloca-se deste modo numa posição que, tal como em Rousseau, é já também crítica da *Aufklärung* e do paradigma da ciência moderna – permitindo-nos estabelecer neste ponto uma relação, por exemplo, com a teoria crítica de Adorno (compreendendo a

filosofia da ciência e a teoria estética) e com outras correntes críticas da herança cartesiana, incluindo, nas neurociências, António Damásio.

A nova arquitetura teatral e o novo sistema sociocomunicativo teorizados por Wagner teriam concretização em 1876 no Teatro dos Festivais de Bayreuth:

- “palco invisível” (*unsichtbare Bühne*), isto é, a dissimulação perfeita do aparato cénico;
- orquestra e maestro completamente ocultos do olhar dos espectadores e fosso da orquestra desenhado para intensificar a fusão dos instrumentos, o que correspondia ao ideal de uma música que se dissimula a si própria no propósito de suscitar a absorção do espectador na ação representada e a “compreensão através do sentimento” (*Gefühlsverständnis*);
- sala em anfiteatro completamente escurecida durante a representação, tendo em vista o reforço da atenção dos espectadores, a sua atitude de recolhimento (*sich sammeln*) e a sua constituição como comunidade (*Gemeinschaft*) “abolindo” as hierarquias sociais;
- “Aura” e “valor de culto” favorecidos pela localização fora das grandes cidades (da sociedade), como lugar de peregrinação e de “purificação” através duma experiência catártica de reconciliação com a natureza.⁴⁴

“Fantasmagoria” foi o termo utilizado por Theodor W. Adorno para descrever, no seu *Ensaio sobre Wagner*, a estratégia de comunicação servida por este dispositivo: tratava-se de ocultar os meios de produção

para que o produto – o espetáculo – se apresentasse a si próprio como “auto-produzido” (Adorno, 1952: 82).

Com efeito, graças ao controlo das condições não só de produção de produção, mas também de receção, o *efeito de realidade* ou de *segunda natureza* idealizado por Rousseau e – como vimos – concretizado ocasionalmente por Gluck, era levado em Bayreuth a um ponto culminante: o da aparência de *autopoiesis*, qual organismo com vida própria.

Nesse sentido, porém, tanto o modelo da obra de arte total como o do espaço da sua realização – ambos tomados ao passado: a tragédia e o anfiteatro gregos – só viriam verdadeiramente a revelar todas as suas potencialidades no futuro.

Com o seu espaço para os espectadores completamente escurecido, a sua banda sonora desmaterializada e o seu palco invisível semelhante a um *écran*, o Teatro de Bayreuth era já uma sala de cinema. No *drama* tal como o concebia Wagner – arte coletiva, fusão das artes, acessibilidade a todos a uma escala universal, planetária –, também reconhecemos hoje facilmente a *obra de arte do futuro* a que viria a chamar-se cinema sonoro. (Como já alguém disse, Wagner seria hoje realizador de cinema...⁴⁵)

Em suma: a invenção do cinema começa com Rousseau e Wagner muito antes de se encontrarem reunidos os seus pressupostos técnicos.

Simplemente, ao invés das expectativas de ambos, quanto mais o “efeito de realidade” se aperfeiçoou ao ponto de parecer autopoietico, tanto menos se exerceu a sua função corretiva. O “efeito de realidade” tendeu cada vez mais a substituir a realidade pelo simulacro, e a

substituir a comunicação emancipatória – onde se convoca a compaixão com o sofrimento do mundo – pela manipulação.

REFERÊNCIAS

Adorno, Theodor W. (1952), “Versuch über Wagner” (1952), *Gesammelte Schriften*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998: XIII, 7-148.

Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max (1944), “Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente”, in: Adorno, Th. W., *Gesammelte Schriften*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998: III.

Andersen, Øivind (1996), “Lingua Suspecta: On Concealing and Displaying the Art of Rhetoric”, In: *Symbolae Osloenses*, vol, LXXI (1996): 68-86;

Aristóteles (2004), *Poética*, tradução portuguesa de Ana Maria Valente, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Aristóteles (2010), *Retórica*, Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Batteux, Charles (1746), *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (éd. Jean-Rémy Mantion), Paris: Aux Amateurs de Livres, 1989.

Baumgarten, Alexander G. (1750), *Ästhetik*, ed. bilingue Latim/Alemão de Dagmar Mirbach, 2 vols., Hamburg: 2007.

Benjamin, Walter (1936), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, ed. crítica de Burkhardt Lindner (no âmbito da Kritische Gesamtausgabe, vol. 16), Berlim: Suhrkamp, 2012.

Boileau (1821), *Oeuvres de Boileau Despréaux, Avec un Commentaire par M. de Saint-Surin*, Paris: J. J. Blaise.

Brink, C. O. (2011), *Horace on Poetry: The ‘Ars Poetica’*, Cambridge: Cambridge University Press.

Burmeister, Joachim (1606),

Burney, Charles (1959), *Dr. Burney’s Musical Tours in Europe*, ed. Percy A. Scholes, London: Oxford University Press.

Caccini, Giulio (1601), *Le Nuove Musiche*, ed. crítica de H. Wiley Hitchcock, 2.^a ed., Middleton /Wisconsin: A-R Editions, 2009.

Cicero (1822), *De Oratore*, Translated into English with Notes Historical and Explanatory and an Introductory Preface by William Guthrie, Boston: R. P. & C. Williams.

Costa, Abade António da (1946), *Cartas*, ed. F. Lopes-Graça, Lisboa: Seara Nova.

Crousaz, J. P. de (1715), *Traité du Beau*, Amsterdão: François l’Honoré.

Du Bos, Abbé (1719), *Réflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, 6.^a edição, 3 vols., Paris: Chez Pissot, 1755.

Elias, Norbert (1936), *O Processo Civilizacional*, 2 vols., Lisboa: D. Quixote, 1989.

- Elias, Norbert (1969), *A sociedade da corte*, Lisboa: Estampa, 1987.
- Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Paris, 1751-1765.
- Galilei, Vincenzo (1581), *Della musica antica, et della moderna*, Dialogo di Vincentio Galilei Nobile Fiorentino, Florença: Giorgio Marescotti.
- Grimm, Friedrich Melchior (1752), “Le Petit Prophète de Boehmischbroda”, in: *Le Petit Prophète de Boehmischbroda. Le Correcteur des Bouffons et la Guerre de l’Opéra* (sem indicação de autor), Paris, 1753.
- Horácio (2012), *Arte Poética*, Introdução, Tradução e Comentário de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 4ª ed.
- Jauss, Hans Robert (1977), *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*, vol. 1: *Versuche im Feld der Ästhetischen Erfahrung*, Munique: Wilhelm Fink.
- Kaden, Christian (1984), *Musiksoziologie*, Berlim, Verlag Neue Musik.
- Lévi-Strauss, Claude (1993), *Regarder, Écouter, Lire*, Paris: Plon.
- Listenius, Nikolaus (1533) *Rudimenta Musicae*, Wittenberg, 1533.
- Pereira, Aires Manuel Rodeia dos Reis (2001), *A Mousiké: Das Origens ao Drama de Eurípedes*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Platão (1999), *As Leis* (texto integral), 2 vols, Bauru SP: Edipro.
- Rameau, Jean-Phillipe (1754), “Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe...”, in: (1973), *La Querelle des Bouffons. Texte des Pamphlets avec Introduction. Commentaires et Index* (ed. Denise Launay), 3 vols., Genebra, Minkoff Reprint, 1973: III, 1731-1885.

Rebentisch, Juliane (2012), *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Berlin: Suhrkamp.

Rousseau, Jean-Jacques (1752), “Lettre à M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale”, in: *Oeuvres Complètes*, vol. V, Paris: Gallimard, 1995: 259-274.

Rousseau, Jean-Jacques (1753), “Lettre sur la Musique Française”, in: *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1995: V, 287-328.

Rousseau, Jean-Jacques (1755a), “L’Origine de la Mélodie”, in: *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 1995: V, 329-343.

Rousseau, Jean-Jacques (1755b), “Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes” (ed. Jean Starobinski), in: *Œuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 1964: III, 109-223.

Rousseau, Jean-Jacques (1758), “Lettre à d’Alembert”, in: *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 1995: V, 1-125.

Rousseau, Jean-Jacques (1761), “Julie ou La Nouvelle Héloïse, Lettres de Deux Amans, Habitans d’une petite ville au pied des Alpes recueillies et publiés par J. J. Rousseau”, in: *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 1964: II, 1-794.

Rousseau, Jean-Jacques (1762), “Pygmalion, Scène Lyrique”, in: *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1964: II, 1224-1231.

Rousseau, Jean-Jacques (1768) “Dictionnaire de Musique” [1749-1764; publ. Novembre de 1767, Veuve Duchesne, com a data de 1768], in: *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 1995: V, 603-1192.

Rousseau, Jean-Jacques (1781) “Essai sur l’origine des langues” in: *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 1995: V, 371-429.

Rousseau, Jean-Jacques (1995), *Oeuvres Complètes*, vol. V, Paris: Gallimard.

Shaftesbury, Anthony third Earl of (1710), “Soliloquy: Or Advice to an Author”, in: do mesmo, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, Forword by Douglas Den Uyl, 3 vols., Indianapolis: Liberty Fund, 2001: I, 95-224.

Tosi, Pierfrancesco (1723), *Opinioni de’ cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, Bolonha.

Vieira de Carvalho, Mário (1986), “Parsifal oder der Gegensatz zwischen Theorie und Praxis als Dilemma der herrschenden Klasse”, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, XXVIII/4 (1986): 309-319.

Vieira de Carvalho, Mário (1988), “Auf der Spur von Rousseau in der Wagnerschen Dramaturgie”, in: *Opern und Musikdramen Verdis und Wagners in Dresden. Schriftenreihe der Hochschule für Musik “Carl Maria von Weber” Dresden*, 12 (1988): 607-624.

Vieira de Carvalho, Mário (1993) *‘Pensar é morrer’ ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sócio-comunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Vieira de Carvalho, Mário (1995), “From Opera to *Soap Opera* : On Civilizing Processes, the Dialectic of Enlightenment and Postmodernity”, in: *Theory, Culture & Society*, XII/2 (1995): 41-61.

Vieira de Carvalho, Mário (1999), *Razão e sentimento na comunicação musical: Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*, Lisboa: Relógio d’Água.

Vieira de Carvalho, Mário (2005), *‘Por lo imposible andamos’: A ópera como teatro de Gil Vicente a Stockhausen*, Porto: Âmbar.

Vieira de Carvalho, Mário (2011), “Musical Autonomy as a Referential System”, in: *Music and its Referential Systems*, ed. by Matjaž Barbo and Thomas Hochradner, Vienna: Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2011: 7-23.

Wagner, Richard (2003), *A Obra de Arte do Futuro*, trad. José M. Justo, Lisboa: Antígona.

1| Cf., em especial, M. Vieira de Carvalho (1995), e outros ensaios reunidos sob a epígrafe “Da ópera à telenovela” in: M. Vieira de Carvalho (1999: 35-139).

2| “What is there which an expert *Musician* more earnestly desires, than to perform his part in the presence of those who are knowing in his Art? 'Tis to *the Ear* alone he applies himself; *the critical*, the nice Ear. Let his Hearers be what *Character* they please: Be they naturally austere, morose, or rigid; no matter, so they are *Criticks*, able to censure, remark, and sound every Accord and Symphony.” – Cf. Shaftesbury (1710: 145). No mesmo sentido, sublinhando a distância do “conhecedor”, nota ainda Shaftesbury: “...Accuracy of Workmanship requires a *CRITICK*'s *Eye*. 'Tis upon a vulgar Judgement. Nothing grieves a *real Artist* more than that indifference of the Publick, which suffers *Work* to pass *uncriticiz'd*. Nothing, on the other side, rejoices him more than the nice View and Inspection of the accurate *Examiner* and *Judge of Work*. 'Tis the mean *Genius*, the slovenly Performer, who knowing nothing of *true Workmanship*, endeavours by the best outward Gloss and dazling Shew, to turn Eye from a direct and steady Survey of his Piece” (*ibid.*).

3| [Chapitre IV: Le Bucheron] “Et ... Et je vis un homme qui tenoit un bâton, ...Et il faisoit un bruit comme s'il fendoit du bois”.

4| “Aux deux côtés [du théâtre], on place par intervalles des feuilles de paravent, sur lesquelles sont grossièrement peint les objets que la scene doit représenter. Le fond est un grand rideau peint de même, et presque toujours percé ou déchiré, ce qui représente des gouffres dans la terre ou des trous dans le Ciel, selon la perspective. Chaque personne qui passe derriere le théâtre et touche le rideau, produit en l'ébranlant une sorte de tremblement de terre assez plaisant à voir. Le Ciel est représenté par certaines guenilles suspendues à des bâtons ou à des cordes, comme l'étandage d'une blanchisseuse. Le soleil, car on l'y voit quelquefois, est un flambeau dans une lanterne.”

5| “Donnez donc au Musicien beaucoup d'images ou de sentiments et peut de simples idées à rendre: car il n'y a que les passions qui chantent; l'entendement ne fait que parler.”

6| Explorar a este respeito a relação com Wittgenstein seria pertinente mas escapa ao âmbito deste trabalho.

7| *Poética*, 1455a (Aristóteles, 2004: 73).

8| “...il rend les idées par des sentimens, les sentiments par des accens ; et les passions qu'il exprime, il les excite au fond des coeurs” (Rousseau, 1768: 837).

9| Cf. Marie-Élisabeth Duchez atribui a este texto um papel de charneira cronológico e filosófico entre o *Discours sur l'Inégalité* (1754) e o *Essai sur l'origine des langues*, cf. Rousseau, *Oeuvres Complètes*, V, pp. CXXXVII-CXLIV.

10| “...modification de la voix qu'on appelle chant... du naturellement naitre et se former avec la langue: car il est très claire que chaque langue à sa naissance dut suppléer à des articulations moins nombreuses par des sons plus modifiés mettre d'abord les inflexions et les accens à la place des mots et des sillabes et chanter d'autant plus qu'elle parloit moins.”

11| “Quand on n'avoit que peu de mots pour rendre beaucoup d'idées, il falloit necessairement donner divers sens à ces mots, les composer de diverses manières, leur donner des acceptations diverses que le ton seul distinguoit, employer des tours figurés, et comme la difficulté de faire entendre ne permettoit dire que des choses interessantes, on les disoit avec feu par cela même qu'on les disoit avec peine; la chaleur, l'accent, le geste, tout animoit des discours qu'il falloit plustôt faire sentir qu'entendre. C'est ainsi que l'éloquence précéda le raisonnement et que les hommes furent Orateurs et Poetes longtemps avant d'être Philosophes”.

12 | “Je n’apercevois pas dans les accens de la mélodie appliqués à ceux de la langue, le lien puissant et secret des passions avec les sons: je ne voyois pas que l’imitation des tons divers dont les sentimens animent la voix parlante donne à son tour à la voix chantante le pouvoir d’agiter les coeurs, et que l’énergique tableau des mouvemens de l’ame de celui qui se fait entendre, est ce qui fait le vrai charme de ceux qui l’écourent.” (Rousseau, 1761: 132).

13 | “Quando je vois les mêmes hommes changer de maximes selon les Coteries..., et que ces absurdités ne choquent personne, ne dois-je pas conclure à l’instant qu’on ne se soucie pas plus ici d’entendre la vérité que de la dire, et que loin de vouloir persuader les autres quand on leur parle, on ne cherche pas même à leur faire penser qu’on croit ce que l’on leur dit? (Rousseau, 1761: 240).

14 | “La Symphonie même apprend à parler sans le secours des paroles, et solvante il ne sortoit pas de sentimens moins vifs de l’Orchestre que de la bouche des Acteurs.”

15 | “La première [naturelle], bornée au seul physique des Sons et n’agissant que sur le sens, ne porte point ses impressions jusqu’au coeur, et ne peut donner que des sensations plus ou moins agréables. Telle est la Musique des Chansons, des Hymnes, des Cantiques, de tous les Chants qui ne sont que des combinaisons de Sons Mélodieux, et en général toute Musique qui n’est qu’Harmonieuse.

La seconde [imitative], par des inflexions vives accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la Nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu’au coeur de l’homme des sentimens propres à l’émouvoir. Cette Musique vraiment lyrique et théâtrale étoit cela des anciens Poèmes, et c’est de nos jours celle qu’on s’efforce d’appliquer aux Drames qu’on exécute en Chant sur nos Théâtres. Ce n’est que dans cette Musique, et non dans l’Harmonique ou naturelle, qu’on doit chercher la raison des effets prodigieux qu’elle a produits autrefois. Tant qu’on cherchera des effets moraux dans le seul physique des Sons, on ne les trouvera point et l’on raisonnera sans s’entendre.”

16 | “...& che sia vero che hoggi non si pensi cosa del mondo d’esprimere i concetti delle parole con quell’affetto che essi ricercano, si non in quella ridicola maniera che si dirà poco di sotto.” (Galilei, 1581: 85).

17 | “...senza altramente pensare all’espressione del concetto & senso delle parole; & se mi fussi lecito vorrei con piu essempli d’autorità mostrarui, che tra i piu famosi Contrapuntisti di questo secolo vene sono di quelli che non le sanno ne anco leggere, non che intendere. l’inconsideratione & ignoranza di che, è vna delle cagioni potentissime, che la musica d’hoggi non operi negli vditori alcuni di quelli virtuosi e mirabili effetti che l’antica operava.” (Galilei, 1581: 85-86).

18 | Joachim Burmeister (1606) estabelecerá depois, no seu tratado de *Musica Poetica*, os princípios duma “retórica musical” decalcada das figuras de retórica usadas na oratória.

19 | Sem designação do imitado mão podia haver imitação. Designação do imitado que, por outro lado, não era separável do contexto pragmático dos usos da música e, portanto, dos géneros musicais em que esta se diferenciava: as preces aos deuses ou hinos, as endechas ou trenos, os péans, os ditirambos, os nomos (700b). Por isso, Platão condenava a confusão de géneros, estilos e instrumentos que vinha observando e que atribuía ao facto de os próprios músicos se terem deixado possuir pelo prazer e não se orientarem senão também “pelo prazer do ouvinte”, fosse ele “um homem bom ou mau” – isto é, praticarem a música, “como uma coisa sem qualquer padrão de retidão” (700e). Cf. Platão (1999: 167-168).

20 | “La Musique purement Harmonique est peu de chose ; pour plaire constamment, et prévenir l’ennui, elle doit s’élever au rang des Arts d’imitation ; mais son imitation n’est pas toujours immédiate comme celles de la Poésie et de la Peinture ; la parole est le moyen par lequel la

Musique détermine le plus souvent l'objet dont elle nous offre l'image, et c'est par les Sons touchans de la voix humaine que cette image éveille au fond du coeur le sentiment qu'elle y doit produire. Qui ne sent combien la pure Symphonie dans lequel on ne cherche qu'à faire briller l'Instrument, est loin de cette énergie? [...] La Symphonie anime le Chant, et ajoute à son expression, mais elle n'y supplée pas. Pour savoir ce que veulent dire tous ces fatras de Sonates dont on est accablé, il faudroit faire comme ce Peintre grossier qui étoit obligé d'écrire au-dessous de ses figures : c'est un arbre, c'est un homme, c'est un cheval. Je ne oublierai jamais la saillie du célèbre Fontenelle, qui se trouvant excédé de ces éternelles Symphonies, s'écria tout haut dans un transport d'impatience : *Sonate, que me veux-tu?*" (Rousseau, 1768:1060).

21 | "Après avoir essayé et senti ses forces, la Musique en état de marcher seule, commence à dédaigner la Poésie qu'elle doit accompagner, et croit en valoir mieux en tirant d'elle même les beautés qu'elle partageoit avec sa compagne. ... Alors le Musicien, s'il a plus d'Art que le Poète, l'efface et le fait oublier: l'Acteur voyant que le Spectateur sacrifie les paroles à la Musique, sacrifie à son tour le geste en l'action théâtrale au Chant et au brillant de la voix; ce qui fait tout-à-fait oublier la Pièce, et change le Spetacle en un véritable Concert" (Rousseau, 1768: 955).

22 | Sobre o gesto de apontar na comunicação, e mais especificamente na comunicação musical cf. M. Vieira de Carvalho (2011).

23 | "Il ne suffit pas à l'Acteur d'Opéra d'être un excellent Chanteur, s'il n'est encore un excellent Pantomime; car il ne doit pas seulement faire sentir ce qu'il dit lui-même, mais aussi ce qu'il laisse dire à la Symphonie. L'Orchestre ne rend pas un sentiment qui ne doive sortir de son ame; ses pas, ses regards, son geste, tout doit s'accorder sans cesse avec la Musique, sans pourtant qu'il paroisse y songer; il doit intéresser toujours, même en gardant le silence, & quoiqu'occupé d'un rolle difficile, s'il laisse un instant oublier le Personnage pour s'occuper du Chanteur, ce n'est qu'un Musicien sur la Scène; il n'est plus Acteur. "

24 | "...l'art du Musicien consiste à substituer à l'image sensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le coeur du Contemplateur. Non-seulement il agitera la Mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrens ; mais il peindra l'horreur d'un desert affreux, rembruniera les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'Orchestre une fraîcheur nouvelle sur les boccages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'ame les mêmes mouvements qu'on éprouve en les voyant."

25 | "...l'énergie de tous les sentimens, la violence de toutes les passions sont donc l'objet principal du Drame lyrique; et l'illusion qui en fait le charme, est toujours détruite aussi-tôt que l'Auteur et l'Acteur laissent un moment le Spectateur à lui-même."

26 | "... à dire vrai, l'art n'est jamais dans un plus haut degré de perfection que lorsqu'il ressemble si fort à la nature qu'on le prend pour la nature même ; et au contraire la nature ne réussit jamais mieux que quand l'art est caché." – *Traité du Sublime ou Du Merveilleux dans le Discours*, atribuído a Longino, traduzido do grego por Boileau (cf. Boileau, 1821: 466). O contexto em que este princípio é enunciado é do hipérbaton, que consiste na alteração da ordem normal ou lógica do discurso para imitar as situações em que o autor do mesmo é possuído por uma paixão violenta (por exemplo, a cólera, o ciúme, etc.).

27 | Cf. Andersen (2011: 289), que chama a atenção para a convergência a este respeito entre Aristóteles e Horácio. Na *Retórica* de Aristóteles (2010: 245), lê-se: "Passa correctamente despercebido o artifício se se compõe escolhendo-se palavras da linguagem de todos os dias: isto é o que Eurípedes faz e foi ele o primeiro a mostrá-lo" (1404b). E em Horácio: "...não correr atrás de palavras que devem ser tocadas com a música da lira latina, mas antes aprender bem o ritmo e os acordes da vida real" (Horácio, 2012: 197, *Epístola* 2 a Floro, versos 141-145); "Com elementos conhecidos criarei o poema satírico de forma a que todo o que o desejar, se julgue

capaz de fazer o mesmo” (*ibid.*: 135: *Arte Poética*, versos 239-242). Quanto a Cícero, lê-se no *De Oratore*: “the art of the speaker then will consist in his concealing his art”; “Variety is necessary... to conceal your art from the hearer...” (Cícero, 1822: 35, 159).

28| Cf., entre outros, Jean-Pierre Crouzas (1715: 295-296), no seu *Tratado do Belo*, Secção VII – intitulada “Do Nascimento e dos Progressos da Música”: “Mais enfin la *Beauté* de la *Musique* aussi bien que celle de la *Poésie*, qui a tant de rapport avec elle, ne consiste-t-elle pas dans *un je ne sai quoi*, puisque des vers & des airs composés avec tout l’art possible ne laisseront pas d’être abominables, souvent par cela même que l’on y a suivi l’*Art*. [...] ...quand l’*Art* paroît trop, c’est une preuve qu’on n’a pas suivi toutes les *regles*, puisqu’une des *grandes regles* de l’*Art*, c’est de le cacher & de ne souffrir pas qu’il soit trop visible, dont voici je pense, deux raisons. La première se tire de l’éloignement de notre cœur pour tout ce qui a la moindre apparence de contrainte. [...] La seconde raison de notre dégoût, quand l’art se laisse trop facilement remarquer, se tire de la secheresse même qui le rend si visible. [...] L’*Art* devient méprisable, quand il est trop inférieur à la *Nature*...”

29| A condenação da exposição do artifício vocal por Tosi converge no essencial com a preocupação de Caccini em valorizar a clareza das palavras. Tosi denuncia a “maneira de cantar dos senhores inovadores, [cujo] esforço todo é dirigido somente a dilacerar e despedaçar as árias de tal maneira que deixa de ser possível ouvir palavras, ideias ou modulações e menos ainda distinguir uma ária da outra” (*ibid.*). Caccini (1601) observa, por sua vez: “Veduto adunque, si com’ io dico che tali musiche, e musici non davano altro diletto fuori di quello, che poteva l’armonia dare all’udito solo, poi che non potevano esse muovere l’intelletto senza l’intelligenza delle parole, mi venne pensiero introdurre una sorte di musica, per cui altri potesse quasi che in armonia favellare, usando in essa (come altre volte ho detto) una certa nobile sprezzatura di canto, trapassando talora per alcune false, tenendo però la corda del basso ferma, eccetto che quando io me ne volea servire all’uso comune, con le parti di mezzo tocche dall’istrumento per esprimere qualche affetto, non essendo buone per altro.”

30| “Ce qu’on cheche donc à rendre par la Mélodie, c’est le Ton dont s’expriment les sentiments qu’on veut représenter, et l’on doit bien se garder d’imiter en cela la déclamation théâtrale qui n’est elle-même qu’une imitation, mais la voix de la Nature parlant sans affectation et sans art.”

31| “Mais quand après une suite d’airs agréables, on vint à ces grands morceaux d’expression, qui savent exciter et peindre le desordre des passions violentes, je perdois à chaque instant l’idée de musique, de chant, d’imitation; je croyois entendre la voix de la douleur, de l’emportement, du desespoir; je croyais voir des meres éplorées, des amans trahis, des Tirans furieux, et dans les agitations que j’étois forcer d’éprouver j’avois peine à rester en place. [...] c’est une impétuosité de sentiment qui vous entraîne, et à laquelle il est impossible à l’ame de resister.”

32| “L’on sentit que le chef-d’oeuvre de la Musique étoit de se faire oublier elle-même, qu’en jettant le désordre et le trouble dans l’ame du Spectateur elle l’empêchoit de distinguer les Chants tendres et pathétiques d’une Heroïne gémissante, des vrais accens de la douleur, et qu’Achille en fureur pouvoit nous glacer d’effroi avec le même langage qui nous eût choqués dans sa bouche en tout autre tems.”

33| Cf. Vieira de Carvalho (1999: 102).

34| “...those who have seen it represented... could not keep their eyes a moment off the stage, during the whole performance, having their attention so irritated; and their consternation so raised, that they were kept in perpetual anxiety, between hope and fear for the event, till the last scene of the drama...”

35| Cf. M. Vieira de Carvalho (1999: 113-115).

36 | “Il est donc bien certain que la pitié est un sentiment naturel, qui modérant dans chaque individu l’activité de l’amour de soi-même, concourt à la conservation mutuelle de toute l’espèce. C’est elle, qui nous porte sans réflexion au secours de ceux que nous voyons souffrir: c’est elle qui, dans l’état de Nature, tient lieu de Loix, de mœurs, et de vertu, avec cet avantage que nul n’est tenté de désobéir à sa douce voix...”

37 | “Il est prouvé que la pitié est naturelle à l’homme, puisque les animaux mêmes semblent en donner des signes ; or ce sentiment seul est la source de presque toutes les vertus sociales, puisqu’il n’est autre chose qu’une identification de nous-mêmes avec nos semblables, & que la vertu consiste sur-tout à réprimer le bas intérêt & à se mettre à la place des autres.”

38 | “...le vulgaire à cet égard est souvent plus avancé que les philosophes, l’instinct moral est chez lui plus pur, moins altéré ; on s’en impose sur ses devoirs à force d’y réfléchir, l’esprit de système s’oppose à celui de vérité, & la raison se trouve accablée sous la multitude des raisonnemens. « Les mœurs & les propos des paysans, dit Montagne [sic], je les trouve communément plus ordonnés, selon la prescription de la vraie philosophie, que ne sont ceux des philosophes. »” (*Encyclopédie*, 1751-1765: XVII, 177).

39 | Já chamei a atenção sobre alguns aspetos dessa relação in: M. Vieira de Carvalho (1988; 1999: 216-228).

40 | “Não pode haver homem real enquanto não for a verdadeira natureza humana, em vez de arbitrarias leis estatais, a configurar e ordenar a vida do homem; a arte real, porém, não nascerá para a vida enquanto as suas realizações não puderem submeter-se apenas às leis da natureza.” (Wagner, 2003: 12); “O espírito anseia pelo retorno da natureza... é incapaz de encontrar satisfação no presente moderno.” (*ibid.*: 38); “A grande obra de arte total... há-de compreender todos os géneros da arte para de certo modo usar cada um desses géneros como meio e suprimi-lo em favor da realização do objectivo comum de *todos eles*, a saber, o da representação incondicionada e imediata da natureza humana na sua perfeição...” (*ibid.*: 37).

41 | “Cabe-nos desprendê-la [a arte helénica] das condições sob as quais foi [...] arte *dos helenos*, e não *arte de todos os homens*; para podermos já hoje conceber adequadamente a ideia de obra de arte do futuro, compete-nos tomar nas mãos as *vestes da religião*, com as quais somente lhe foi possível chegar a ser arte colectiva dos povos helénicos, e que, ao serem-lhe retiradas, a deixaram, enquanto género artístico egoísta, isolado, na impossibilidade de continuar a corresponder às necessidades universais para passar a corresponder apenas à carência de luxo [...] e ampliar essas vestes da específica *religião helénica* à dimensão de laço da religião do futuro, da religião da *comunidade universal*.” (*ibid.*: 40-41).

42 | *Ibid.*: 50. Cf. mais adiante: “Aquilo que há-de diferenciar-se tem que necessariamente conter em si *aquilo* de que quer diferenciar-se. [...] Só na mais completa comunidade com aquilo que dele se diferencia, na mais completa absorção na comunidade que dele se diferencia, pode ele em rigor chegar a ser perfeitamente aquilo que é, aquilo que deve ser, aquilo que de modo racional quer somente ser. Só no comunismo o egoísmo encontrará a sua integral satisfação.” (*ibid.*: 55-56).

43 | Cf. mais desenvolvidamente a este respeito, M. Vieira de Carvalho (1986; 2005: 91-107).

44 | “Não é somente uma arte mais profunda, mais intensa que a geralmente conhecida, é a *Arte universal* ‘Gesammt Kunst’ [sic] (intraduzível), que nos comove no nosso organismo inteiro dirigindo-se a todos os sentidos; é uma Arte que nos dá a sugestão d’uma vida superior” (José Vianna da Motta, *Arte Musical*, 31 de Agosto de 1904) – cit. in M. Vieira de Carvalho (1993: 165).

45 | Comunicação de Hubert Kolland ao Congresso Internacional Richard Wagner, realizado na Gewandhaus de Leipzig por ocasião do centenário da morte do compositor (1983).

*CRUEL TO BE KIND: LAUGHING WITH THE MAD ON THE
EARLY MODERN AND THE CONTEMPORARY STAGE*¹.

Bridget Escolme
Queen Mary, London University

WHAT'S FUNNY?

In this essay I discuss the ethics of laughter in the theatre, through one early modern English drama - Dekker and Middleton's *The Honest Whore* - and through recent adaptations of another - Shakespeare's *Twelfth Night*. Both plays feature places of incarceration for the mad - one an asylum named for the London Bethlem hospital, though the play is set in Italy, the other, a theatrical pretense, the 'dark house' improvised for the gull Malvolio. I am going to consider whether the mad are supposed to be funny in these plays and whether we can permit them to be so in production today. There are anxieties around the ethics of laughter circulating in early modern writings - particularly around whether laughter tends to the derisive and the cruel. The 'Mad' characters I examine here are always potentially excessive figures, their language a tumble of repetitive excesses which fails to keep within the boundaries of grammar and sense; they pay no attention to sumptuary

etiquette, entering wild haired and hat-less with their stockings ‘down-gyved’ (*Hamlet* 2.1.80). To laugh at them might be considered inappropriate, even cruel - in excess of the social regulation of emotional expression both in the early modern period and today.

Philip Sidney’s familiar theory of laughter from the *Apology for Poetry* is that laughter, particularly in the theatre, is potentially a cruel kind of pleasure: ‘naughty play-makers and stage-keepers have justly made [it] odious’.² Sidney argues that it is the responsibility of the play-maker to be sure that his final intention is educational delight, rather than mere laughter, and declares that the problem with plays

is that they stir laughter in sinful things, which are rather execrable than ridiculous; or in miserable, which are rather to be pitied than scorned. For what is it to make folks gape at a wretched beggar, or a beggarly clown; or, against the law of hospitality, to jest at strangers, because they speak not English so well as we do? What do we learn?³

Sidney ends his discourse on the comic by explaining that, although he counts plays amongst the ‘excelling parts of Poesy’ and drama is the most common poetic form in England, ‘none can be more pitifully abused’. The theatre play has the potential, ‘like an unmannerly daughter showing a bad education’ to cause ‘her mother Poesy’s honesty to be called into question’.⁴ Theatre appears to be the place where laughter causes Sidney the most anxiety. He links it with unruly female sexuality in this image of Poesy illegitimately mothering the theatre.

Rather less anxious on the topic is Laurent Joubert's *Treatise on Laughter*, first published in French in 1579, which repeatedly suggests that it is simply not natural to laugh at what ought to be pitied: 'What we see that is ugly, deformed, improper, indecent, unfitting and indecorous excites laughter in us, provided we are not moved to compassion.'⁵ His examples are accompanied by provisos, which demonstrate that it is only light and inconsequential mishaps and improprieties that move us to laughter. If the victim of an accident or mishap is likely to be seriously pained or humiliated without desert, we simply will not laugh at the incident. Joubert's study is of laughter in 'real life'; Sidney has the poetic and dramatic arts as the object of his *Apology* and it is significant that Sidney's attitude to laughter is more censorious. There is a danger for Sidney, which Joubert never touches upon, that poetry will induce its audiences to laugh at that which should be pitied; Joubert simply trusts that where something is pitiable, we will not laugh. Take Joubert's example of unseemly exposure of body parts that should properly be covered in public:

It is equally unfitting to show one's arse, and when there is no harm forcing us to sympathize, we are unable to contain our laughter. But if another suddenly puts a red-hot iron to him, laughter gives way to compassion unless the harm done seems light, and small, for that reinforces the laughter, seeing that he is properly punished for his foolishness and unpleasant foul deed'.⁶

Sidney is of course right to suggest that fictional violence, deception or impropriety are a great deal more likely to be laughed at than the same in social life: fiction is, in one simple sense, always inconsequential. However, I also want to suggest that that it is in moments of morally

dubious, impropriety and excessive laughter that spectators are asked to examine the community of laughers to which they belong, in a range of ambiguous and challenging ways. The theatre is not reality, despite Puritan fears that it might produce real emotions and have unwished for consequences. But it has a social and material reality more complex than that railed against in the anti-theatrical tracts of the early modern period,⁷ a reality produced when human subjects gather to watch actors pretending to be other human subjects and are asked to witness, react to, enjoy and accept the fictions produced by actors in spaces built for playing. The audience are really laughing, and here I consider moments when an audience is indeed invited to laugh at the supposedly pitiful and wretched. However, I am going to suggest that the relationship between laugher and laughed-at is a more complex one in the shared light of the Elizabethan and Jacobean playhouse than Sidney's examples and concerns suggest. 'What do we learn?', he asks, from the scornful, bullying, inhospitable forms of laughter he describes. I argue that we might learn much about laughing, community and communities of laughter.

LAUGHING AT THE MAD

Mad figures in the early modern drama are, as Carol Neely suggests in her brilliant study of gendered madness in the period, gesturally and linguistically excessive. Their language is characterized by quotation, fragmentation and repetition⁸ - repetition often reflective of obsession with the trauma that has driven them to madness. In Dekker and

Middleton's *The Honest Whore* Part 1, the mad figures in the (Italian) Bethlem monastery, of which more later, have been bereaved of lovers, lost all their goods at sea, or gone insane with jealousy; the troop of performing madmen in Webster's *The Duchess of Malfi* obsess on sex, cuckoldry and their past professions. Shakespeare's Ophelia, of course, sings and speaks fragments of her father's death and, perhaps, her own sexual betrayal. Edgar in *King Lear* invents a madman whose past dealings with a sexually corrupt court haunt him - though his 'Tom o'Bedlam' is also a construct of, and perhaps a comment on, residual notions of madness as demonic possession.⁹ Were any of these mad figures funny? And if they were, were they then paradigmatic of Sidney's doubts about laughter in the theatre, examples of the way in which theatre provokes us to laugh at that which Joubert assures us we never do? Mad figures in the theatre might have invited laughter at their excesses. But when those excesses have been produced by past trauma, Joubert explains that compassion overrides amusement:

...if a man who became frenzied or maniacal says and does some strange things, we cannot keep from laughing until we think about the great loss of his senses and understanding he has suffered. Then we experience compassion because of the misery, and more still if this misfortune does not come through his own fault.¹⁰

Ophelia's first entrance in *Hamlet* 4.5 can be read in the light of Joubert's analysis. The mad Ophelia is carefully introduced by the conversation between Gertrude and the Gentleman, thus:

Gertrude: I will not speak with her
Gentleman: She is importunate,
Indeed distract. Her mood must needs be pitied. (4.5.1-2)

The audience, as well as the Queen, are prepared for a ‘distract’ figure and warned that pity is the appropriate response to her. The rest of the dialogue before her entrance concerns how her speech might be read by ‘ill-breeding minds’ (4.5.15) who ‘botch the words up to fit their own thoughts’ (4.5.10). The fear is clearly that Ophelia’s fragmented discourses will expose the court in some way - and this introduction to her madness prepares the audience, too, to read her carefully. Interestingly, though, it is not until her second entrance in the scene, this time into the presence of her devastated brother, that anyone offers a compassionate commentary on her state, or appears clearly to be emotionally affected by it. Claudius and Gertrude’s splutterings of ‘How now, Ophelia?’, ‘Nay but Ophelia’, ‘Pretty Ophelia’ (4.5.22, 34, 56) might suggest embarrassment at her behaviour as much as compassion. Ophelia’s sudden and fragmentary shifts of subject - particularly her song of the young men who will do it if they come to it (4.5.60), inappropriate to the sane Ophelia’s gendered innocence as perceived by her brother and father - might be as funny as ‘Poor Tom’s’ leaping out at the Fool shouting fragments of Catholic superstition, or the comic non-sequiturs of *The Duchess of Malfi*’s mad professionals, were we not aware, to recall Joubert, of Ophelia’s great loss. What I want to suggest here is that in Ophelia’s first 4.5 mad sequence, the audience may be permitted momentarily to forget the death of Polonius and rather to laugh at the King and Queen’s desperate attempts to contain the madwoman. She might be read, according to the Q1 stage direction frequently used by modern editors, as a comical, incongruous, performing mad figure: her hair may suggest crazed female distress¹¹

but she is also playing a lute. It is only at her second entrance that we are offered a clear commentary upon her state (Claudius explains her madness as ‘the poison of deep grief’ (4.5.75) at her father’s death and Hamlet’s departure but only when she has left the stage), by Laertes, who makes clear that this particular kind of incongruity - ‘is’t possible a young maid’s wits/ Should be as mortal as an old man’s life?’ (101) - just is not funny. In Joubert’s treatise, the move from laughter to compassion in the face of the mad has a clear chronology. In the theatre, laughter and compassion uneasily share the stage.

CRUEL AND KIND: PERFORMING THE PAST

For Sidney, some laughter is clearly cruel and tasteless: laughing at those in pain, laughing at those who cannot help their appearance or behaviours - the wretched beggar or beggarly clown, the stranger who cannot speak English - are his examples. Read the words ‘cruel’ and ‘cruelty’ in early modern writings and there seems to be a broad continuity of meaning across four hundred years. ‘Cruel’ then, as now, refers to inexplicably unkind people and actions and suggests an inhuman lack of empathy and a pleasure in unkindness on the perpetrator’s part. In early modern writing, cruelty is equated with a lack of humanity quite explicitly; to be cruel is to be less, or sometimes more, than human - and thus not to feel compassion for humanity’s trials. Death, war, fate and the law can all be cruel¹² – they are abstractions, without pity or compassion. Cruelty is un-kind-ness, where ‘kind’ means like, kin and kin-like: it is the opposite kind of act

or attitude to that which builds social bonds. So when Hamlet says ‘I must be cruel only to be kind’ (3.4.176), his line suggests that Gertrude - and the audience - will wonder at his lack of humane and filial compassion, so that he needs to explain his seeming perversity. The traitor Scroop is addressed by Henry V as a ‘cruel, Ingrateful, savage and inhuman creature!’ (*Henry V* 2.2.95); once rendered inhuman, he can be killed. The clown Launce, in the *Two Gentlemen of Verona*, is dismayed at his dog’s dog-like cruel-heartedness, complaining

I think Crab, my dog, be the sourest-natured dog that lives: my mother weeping, my father wailing, my sister crying, our maid howling, our cat wringing her hands, and all our house in a great perplexity, yet did not this cruel-hearted cur shed one tear: he is a stone, a very pebble stone, and has no more pity in him than a dog...(2.3.5-11)

Despite the historical/semantic continuity of cruelty across four hundred years, however, the cultural industries that are in the business of recalling and reproducing the past today have a range of contradictory attitudes to that past’s perceived humanity or cruelty. The dramatic and medical treatments of mental illness that emerged from the early modern period give rise to very different iconographies of pastness four hundred years later. The early modern period produced some of the most valued cultural artefacts studied in the Humanities today (plays, in particular) but its authorities also perpetuated judicial cruelties around which a whole heritage industry has been built. Whilst supremely articulate women - witty Beatrices and stalwart Isabellas - are to be found at Shakespeare’s Globe, walk fifteen minutes through South London to the Clink prison museum and a very different cultural reality of scolds’ bridles and chastity belts is on

display. Broadly speaking, in the UK, those elements of ‘our’ past which ‘we’ wish to legitimate and universalise – the works of Shakespeare, for example - tend to be reproduced as ‘kind’, in both the senses of ‘compassionate’ and ‘like-us’. A production of *The Merchant of Venice* – the Shakespeare’s Globe production of 1998 comes to mind - tends to be roundly slammed by the critics if it seems to be inviting the audience to laugh at Shylock. Whilst Shylock is cruel in his insistence on having his pound of flesh, he must also be seen, in modern production, to be sorely provoked by a cruelly prejudiced Venetian gentile society, or the production will risk being dismissed as inhumane and anti-Semitic, contaminating Shakespeare’s currency as universally human. If Shakespeare’s Globe, as its website proclaims, offers the theatre goer and tourist ‘Not just theatre but the capital at its very best’,¹³ other London attractions relish the display of London Down the Ages at its violent worst. The Clink museum is dedicated to the prison of that name, first built on this site in 1144. Here, according to the museum’s website, ‘Visitors will experience a hands on educational experience allowing them to handle original artifacts, including torture devices...’; the site goes on to contextualize the museum geographically, culturally and historically thus: ‘This area housed much of London’s entertainment establishments including four theatres, bull-baiting, bear-baiting, inns and many other darker entertainments’. The last of these remain unnamed but I assume they include prostitution, which, unlike torture, is considered too dark to name for a website that offers an educational experience for all the family. I am unsure as to whether the list is intended to provoke

surprise at the closeness of the seats of culture to what modern visitors would regard as crueler entertainments, or whether theatre is deliberately being contaminated by the connection – but the website’s education page merrily declares

Whether you're looking for a fun visit to torture each other and learn of the truly horrible history or a visit filled with educational fun and learning, our tour team are able to offer it all and tailor to your own specific needs.¹⁴

A few hundred yards further East still, the London Dungeon museum offers a range of theme-park rides around the cruelties and dangers of London’s past, including a Torture Chamber exhibit where

London’s torturer always finds a way to get you talking, whether with the hook, the castrator, the jaw breaker, or the creeping agony of the rack. Maybe he’ll loosen your tongue the hard way, with the tongue-tearer!¹⁵

The excesses of the past in these two attractions are comically cruel and unthinkable distant from us. Where the Shakespeare trade seeks to teach us what is transhistorically human, the aesthetic of the Dungeon’s website and its entrance on Tooley Street seems to invite laughter at the ludicrous inhumanities of the past.

Another exhibit in the London Dungeon was, at the time of writing, dedicated to ‘Bedlam’ and was advertised in similar spirit:

Face the inmates of one of London’s first asylums: infamous for driving the slightly eccentric to the depths of insanity! Quick, they’re waking up. Move along before you cause bedlam!¹⁶

The very inclusion of the Bethlem Hospital in the Dungeon experience suggests that it was a cruel prison, which barbarically failed to recognize the true mental state of its inmates and whose tortures drove them mad. Interestingly, the Dungeon website both perpetuates and balks at the historical stereotype of the visitor who comes to Bedlam to be entertained: we are being invited to do exactly that but at the same time are jokily warned to run off before the madmen wake up. Little wonder that scholars might feel the need to recuperate the early modern period for a degree of humane good intention when the past is depicted in such cartoon-like images of barbarity. In my examination here of dramatic scenes in madhouses, I am going to suggest that mad figures in the early modern drama give us a more nuanced way in to considering histories of cruel laughter versus compassionate seriousness than what is on offer to the London tourist. The theatrical debate, however, is inflected with some of the assumptions and stereotypes to be found in the torture museum.

LET'S ALL GO AND SEE THE MADFOLK

Did early seventeenth century Londoners go to visit the inmates of the Bethlem hospital for entertainment? The London Dungeon exhibit drew on an assumption that they did and a range of cultural and theatrical histories have assumed so too; Carol Neely's study of *Distracted Subjects: Madness and Gender in Shakespeare and Early Modern Culture* challenges this assumption.¹⁷ She suggests that historical evidence for these visits before the Restoration is scant, based

on five dramas in which incarcerated mad people perform for audiences,¹⁸ and a much-paraphrased reference to the Percy children visiting London in 1610, where they saw their father in the tower and were taken on a number of London outings, including ‘The Show of Bethlehem’. This the only existing reference, outside of a dramatic text, to a visit to the hospital supposedly for entertainment before 1632 and Neely argues it is unlikely to have referred to a visit to the hospital: the children more probably visited a Christmas entertainment – a show about Bethlehem.¹⁹ Neely, following Andrews, points out that visits to Bethlem may have occurred for a range of purposes, including charitable donation and moral instruction.²⁰ The notion that previously held assumptions about visiting Bedlam for a laugh are anachronistic is key to Neely’s recuperation of Bedlam as an institution with a genuine charitable and therapeutic purpose.²¹ The hospital was hopelessly underfunded and certainly resorted to cures that might be considered cruel and certainly ineffective today but, argues Neely, ‘Visiting seemed to have begun (or increased) gradually in the middle decades of the seventeenth century. It accelerates in the Restoration’.²²

Neely is right to suggest that fictional visits to madhouses in plays do not equate to a common practice of voyeuristic and insensitive visits to madhouses for entertainment in social life. But I want to challenge an implication that I think lies beneath her recuperation of early modern Bethlehem: that compassion and entertainment are somehow opposed or contradictory and that laughter must be justified or denied if we are not to dismiss early modern attitudes to the mentally ill as cruel and benighted. “The hospital does not confine mad-persons cruelly or

indiscriminate; but stage madhouses make spectacles of them as the hospital is imagined to do”, argues Neely on her opening page.²³ I argue that this notion of ‘spectacle’, with its connotations of voyeurism, imagines the nineteenth century freak show rather than the early modern theatre. Neely points to the moments when onstage audiences laugh together at the mad and suggests that ‘these communal responses protect audiences from individual engagement with particular madpersons’.²⁴ But on the early modern stage just such an individual encounter is very possible, should a mad figure turn to address an individual in the audience. At such a point there is the potential for communal laughter which, far from protecting, renders the confronted audience member the object of that laughter. In revisiting the dramatic treatment of mad figures on the early modern stage, I want to suggest that, whether or not real early modern gallants regularly or ever payed visits to Bedlam for entertainment, theatre audiences might have laughed at fictional mad figures in ways that produced complex and ambivalent relationships between madness and sanity and between fiction and culture. In support, I offer a reading of a scene from Dekker and Middleton’s *The Honest Whore*, which features incarcerated mad figures; then I will shift to a recent performance of Malvolio’s wrongful incarceration in *Twelfth Night* which deals explicitly with whether an audience’s laughter at this figure is in excess of compassion and good taste.

THE HONEST WHORE PART I

Part one of *The Honest Whore*²⁵ contains a substantial Bethlem Monastery sequence (this particular Bethlem is situated outside Milan), in which the much put-upon Candido, a linen-draper, is incarcerated by his wife; she pretends he is mad and has him committed to an asylum in order to provoke him to an anger that he frustrates her by refusing to vent. The asylum is visited in turn by two young lovers who hide there, to get married against the will of the father of the bride. When this father, the Duke of Milan, discovers the lovers' plot, he and his followers arrive at the madhouse intent on stopping the marriage. This is the exchange between the Duke and his followers, in which a visit to the madmen is posited, quite literally, as a pastime

Duke: Castruchio, art thou sure this wedding feast
Is not til afternoon?
Castruchio: So 'tis given out, my lord.
Duke: Nay, nay, 'tis like. Thieves must observe their hours;
Lovers watch minutes like astronomers.
How shall the interim hours by us be spent?
Fluello: Let's all go and see the madmen.
All: Mass, content. (1 *Honest Whore* 5.2.100-6)

This unhesitating chorus of enthusiasm for the idea suggests to me, *pace* Neely, that watching the mad might have been something might have been thought of as a fun thing to do, though a passage in which the Duke insists that the party does not arrive in a crowd suggests that treating the mad as theatre might have been considered suspiciously

indelicate.²⁶ When faced with their first madman, the visitors' reaction is one of pity and compassion:

Duke: How fell he from himself?
Anselmo [the friar who runs this Bethlem Monastery]:
By loss at sea.
I'll stand aside: question him you alone,
For if he spy me, he'll not speak a word
Unless he's thoroughly vex'd.

He reveals an old man wrapped in a net

Fluello: Alas, poor soul!
Castruchio: A very old man.
Duke: God speed, father. (5.2.173-79)

Once the traumatised old merchant gets into his stride, however, and begins to spout the fragmentary memories, repetitions and imagined encounters that typify mad discourse in early modern drama, presumably whilst getting more and more tangled in his net, the party clearly begins to find him entertaining:

1st Madman: [...] Stay, stay, stay, stay, stay – where's the wind, where's the wind, where's the wind, where's the wind? Out, you gulls, you goose-caps, you gudgeon-eaters! Do you look for the wind in the heavens? Ha, ha, ha, ha! No, no! Look there, look there, look there! The wind is always at that door – hark how it blows – poof, poof, poof!
All: Ha, ha, ha! (5.2.194-99)

The madman behaves as if the gallants are part of the scene of his trauma, directing them where to look for the ever-present wind that has wrecked his ships. At first, this audience behave as a community of laughers external to the scene; but the madman insistently draws them

in, first by confronting their laughter and denying that his plight is mere theatre, then by disrupting the social hierarchy of the occasion by teasing the Duke, then by drawing them into the imagined scene of his trauma. His response at being laughed at is to upbraid the gallants for their lack of respect for an elder: 'Do you laugh at God's creatures?' he demands, 'Do you mock old age, you rogues? Is this grey beard and head counterfeit, that you cry, "Ha, ha, ha?"' (5.1.201-3). Having ticked off these young puppies and accused them of laughing as if at a play, where his beard might be counterfeit - and thus, of course, implicating the paying audience in the disrespectful laughter - he takes on the epithet of father his audience has given him and, moreover, the authority of the father figure, as he turns abruptly to the gallant Pioratto and asks 'Sirrah, art not thou my eldest son?' (203). Falling in with the joke Pioratto agrees that he is, to which the madman retorts that indeed he is not, as he looks quite different. Next the madman turns to the Duke, addressing him with the demeaning 'Sirrah' (207), minutely examining and then insulting the state of his hands, to the amusement of the gallants.

Having brought the gallants into close physical proximity to him and implicated them in his comical insults at their lord's expense, the madman calls upon the Duke to 'Kneel down, thou varlet, and ask thy father blessing.' And once the whole party is clustered around him, he is back in the scene of the shipwreck, with his audience as his fellow sailors, and then as his enemy:

If you love your lives, look to yourselves. See, see, see, see, the Turks' galleys are fighting with my ships! Bounce goes the guns! "Oooh!" cry

the men. Romble romble go the waters. Alas! There! 'Tis sunk, 'tis sunk!
I am undone, I am undone! You are the damn'd pirates have undone me!
You are, by th' Lord, you are, you are, stop'em, you are! (221-26)

Within one short sequence, the madman's audience can pity, laugh at and interact with him. The madman is, at one moment, seemingly helplessly entrapped in his net, a theatrical spectacle, whilst the next moment he has the power to pull his spectators into a comic dialogue with him, the jokes of which are very much at the spectators' expense, and then into the narrative space of his trauma. The madman forms and reforms communities of laughers; particularly interesting here is the way in which he re-makes social hierarchy by getting the Duke to kneel to him and the gallants to laugh at the Duke. His unpredictability is disarming, to a group which has already been literally disarmed at the door of the madhouse, where the very reason given for their having to hand in their swords is the unpredictability of the inmates (although in fact Anselmo is allied with the Duke's daughter and her lover and disarms the party to foil them in the plot to abort the wedding):

Anselmo:
Yes, you shall,
But, gentlemen, I must disarm you then.
There are of mad men, as there are of tame,
All humour'd not alike: we have here some,
So apish and fantastic, play with a feather,
And tho 'twould grieve a soul to see God's image
So blemish'd and defac'd, yet do they act
Such antic and such pretty lunacies,
That spite of sorrow they will make you smile;
Others again we have like hungry lions,
Fierce as wild bulls, untamable as flies,
And these have oftentimes from strangers' sides
Snatch'd rapiers suddenly and done much harm,

Whom if you'll see, you must be weaponless. (5.2.153-66)

In this prologue to the Bethlem scene, the mad are no more subsumable into one humour - or stereotype - than the sane. Anselmo suggests that watching them will conflate pity and smiling. According to Joubert, we laugh at the madman's predictable behaviour until we remember his suffering;²⁷ in Anselmo's speech, compassion is the assumed state when first confronting the mad, smiling the inevitable reaction to the theatricality of the madmen's 'antic and...pretty lunacies'. The scene suggests that it was possible for the early moderns to find a madman amusing and simultaneously to empathise with him - indeed, to have a complex and shifting relationship with him as a human subject.

The reciprocity between performer and audience demonstrated here is also a condition of the early modern playhouse and it is worth reconsidering here the indoor playing conditions in which early modern dramas featuring the incarcerated mad were produced. Dekker and Webster's *Northward Ho* was performed at Paul's by Paul's Children; Fletcher's *The Pilgrim* at court and then at the Blackfriars by the King's Men; Middleton and Rowley's *The Changeling* at the Cockpit by Lady Elizabeth's men. Two plays featuring the incarcerated mad, including *The Honest Whore*, were played in outdoor, public amphitheatres; nevertheless, *The Duchess of Malfi* was in the King's Men's repertoire when they owned the Blackfriars (and Webster's irritation at the way in which his tragedies were received by the commoner crowd out of doors is clear from his preface to *The White Devil*²⁸), whilst *The Honest Whore* itself, first performed at the Fortune by the Prince's

Company in 1604, was one of only two plays of Dekker's to be revived for indoor showing - by Queen Henrietta's men at the Cockpit around 1635.²⁹

The good-humoured confrontation and flattery by teasing used by Shakespeare when he jokes about noisy groundlings and mad Englishmen in *Hamlet* (3.2.10-12, 5.1.149-51) reappears in plays written with the private playhouses in mind, sites of entertainment where the rich and fashionable have their behavioural and sartorial habits and dramatized and satirized. Sarah Dustagheer has argued persuasively that speeches such as Jonson's prologue to *The Devil is an Ass*, in which the playwright complains of stage-sitters restricting the playing space to the size of a 'cheese trencher' (Prologue 7-8) and telling players to move out of their sight lines when they have finished speaking, shows the artist reclaiming the stage space from recalcitrant playgoers rather than deliberately drawing attention to them in order to please them.³⁰ I have no doubt that there is some genuine exasperation at play on Jonson's part here, just as there may have been in Shakespeare's advice to those clowns inclined to show off to those less interested than they should be in necessary questions of the play. What interests me here, though, is what Tiffany Stern³¹ and Ralph Cohen³² have noted as an indoor playhouse tendency to include audiences quite explicitly within the theatrical form and fictional content of the theatre event. Nova Myhill, in her study of 'Spectators as Spectacle in the Caroline Private Theatres' suggests that inductions featuring gallant stage-sitters suggest 'that the experience of playgoing is as subject to judgment of the plays themselves' by this elite audience

of self-appointed critics.³³ What we have in *The Honest Whore's* madhouse sequence is an audience for the madmen made up of the kinds of gallants who might have sat on the stage at play's c.1635 revival, attentive and empathetic at one moment, raucous and disrespectful the next, always inclined to find jokes at the expense of another in their party hilarious. Myhill concludes that the on-stage audience staged by (and mingled with the real on-stage audience in) the Inductions written by Jonson and Brome, 'ultimately expands the frame of the play to include the entire theater, placing the theater audience on display in the terms of the playwright rather than the reverse'.³⁴ The fact that in its original incarnation this play probably played at the Globe suggests that the scene's shifts from laughing at the mad to laughing at those that laugh at them was of comic value anywhere. Nevertheless, it is interesting to consider the ways in which proximity to the stage and the particular audience demographic of the private playhouse might conspire here to turn a self-constituting - and perhaps self-satisfied - in-group of laughers into a group laughing at themselves with a distinct 'other', the madman.

MALVOLIO

I now want to consider the implications of this argument about shifting sympathies and comic excess for a Shakespearean text, *Twelfth Night*, via two recent theatrical versions of Malvolio. Of course, Shakespeare did not write a madhouse scene as such: *Twelfth Night's* scene of incarceration is one of false imprisonment in a makeshift madhouse.

But it is of particular interest here in the light of a recent interest, in theatre production, in stripping the scene of its comedy.

In 2009, the Shakespeare Theatre Company of Washington DC staged a mock court case, *Malvolio's Revenge*, in which Olivia appeals against the millions of dollars' worth of damages Malvolio has won in a successful suit against the 'False imprisonment, violation of constitutional rights, and...intentional infliction of emotional distress' inflicted upon him by Sir Toby et al.³⁵ This courtroom drama could stand as a parody of what Becky Kemper suggests is a particularly modern interpretation of Malvolio's incarceration: that it is extremely cruel - though, as we will see, a view of Malvolio through a prison grate became a scenic convention from the 1850s.³⁶ In her article subtitled 'Reclaiming the Humor in Malvolio's downfall', Kemper follows C. L. Barber's warning against rendering Malvolio too pitiable,³⁷ arguing that the sight of Malvolio tortured and broken is a theatrical anachronism that 'can so sour the final moments of the play that they ultimately rob the audience of a satisfying conclusion'.³⁸ She also suggests that in comparison to the real cultures of punishment and treatment of the mentally ill in Elizabethan and Jacobean England, Malvolio is let off very lightly: merely deprived of light and visited by a comedy priest, as opposed, say, to having his leg chained to the floor and being beaten with brambles, the fate suffered by the wife treated as mad, as a punishment for scolding, in Barnaby Riche's 'Two Brethren and Their Wives', a possible source text for *Twelfth Night*.³⁹

Kemper lists the following examples of modern productions in which the incarceration scene is staged as 'nothing short of torture':

Henry Irving's 1884 production put the steward in 'a dungeon worthy of fidelio'. Jacques Copeau in 1914 preferred the image of Malvolio's desperate fingers clawing at a grate. Bell Shakespeare company in 1995 had Malvolio stuffed in a portable dumpster that Feste beat with a baseball bat. In 2005, Dian Denley of the Globe Center Australia paraded a black-hooded Malvolio onstage, echoing Iraq's Abu Ghraib Prison'.⁴⁰

She points, as other scholars have, to the folio stage direction for the scene 'Malvolio, *within*', reminding us that the audience never actually see Malvolio during this scene, and to the fact that, though Sir Toby suggests binding him, this humiliation would not have been staged in the early modern playhouse. As David Carnegie has argued, the convention of a visible Malvolio in his makeshift madhouse emerged as a convention on the mid-Victorian pictorial stage.⁴¹ For Gayle Gaskill, 'the shadow of this representational staging still falls over the dark house scene' and she adds Bill Alexander's RSC production of 1987 (Malvolio: Anthony Sher) and Trevor Nunn's 1996 film (Malvolio: Nigel Hawthorne) to Kemper's list of pitiable Malvolios, pointing particularly to how the conventions of film close up invite an emphasis on the 'psychology of humiliation' in the play.⁴² The *Malvolio's Revenge* mock trial was produced by the Shakespeare Theatre Company, but its lawyers were real ones. Malvolio's lawyer was former U.S. Solicitor General Paul Clement, who made a passing joke about his defence of Guantanamo imprisonments without trial during the performance.⁴³ The linking of Malvolio's treatment to a particularly raw and current form of inhumanity could not have been clearer. In the productions listed by Kemper, the audience is asked to recognise that the joke against Malvolio has finally transgressed the boundary

between comedy and cruelty and that they should stop laughing at him and empathise. If this treatment of the ‘mad’ Malvolio is indeed an anachronism, it is one that *Malvolio’s Revenge* clearly enjoys enormously and which the performance tradition instigated by Irving asks its audiences to take very seriously.

How does the fate of Malvolio relate to the ambivalent theatrical treatments of an incarcerated mad figure such as the *Honest Whore’s* merchant? The wrongly incarcerated Malvolio is a stage mad figure in more ways than one. Like the *Duchess of Malfi* madmen after him, he is a member of the upstart professional classes whom the audience love to hate (interestingly, of course, the *Duchess of Malfi* is a play about an aristocratic woman who actually does marry her Steward⁴⁴). Malvolio has imagined serving the lust of his mistress’s heart as Edgar, in *King Lear*, imagines that his Poor Tom has done. And if Kemper and the scholars she cites are right and the audience never see him in his dark house, he is like the mad figures in the *Changeling* subplot, who shout their mad fragments from off stage and are attended to and upbraided by an onstage carer. The joke of the sane man wrongly incarcerated, who cannot prove his sanity because everything he does and says seems to confirm his madness, is repeated with Candido in *The Honest Whore*, imprisoned in the madhouse as part of his wife’s plan to provoke a manly anger from this impossibly calm and cheerful husband, and in Fletcher’s *The Pilgrim*,⁴⁵ where the saintly Alina’s furious father Alphonso is wrongly incarcerated, reconciled to his daughter’s marriage and cured of his excessive anger. In *The Pilgrim*, as in *The Honest Whore*, the father is made to reconsider his

authoritarian demands when his daughter's marriage for love is approved by a higher authority. Alinda's clever serving lady Juletta convinces the Master of a madhouse that the king wants Alphonso incarcerated. At first, the tyrant-father's fury at not being able to find his runaway daughter, then at being taken for a madman, confirm to the Master of the house that the angry gentlemen does indeed deserve his incarceration - but Alphonso's anger subsides as he actually begins to doubt himself:

Master: Ye are dog-mad: you perceive it not,
Very far mad: and whips will scant recover ye.
Alphonso: Ha! Whips?
Master: Aye, whips, and sore whips, and ye were a Lord sir, if ye be stubborn here.
Alphonso: Whips? What am I grown?
[...]
I do not perceive I am so; but if you think it -
Nor I'll be hanged if it be so.
Irons brought in
Master: Do you see this sir?
Down with that devil in ye.
Alphonso: Indeed I am angry
But I'll contain myself: O I could burst now,
And tear myself, but these rogues will torment me:
Mad in my old days? Make mine own afflictions?
(4.1.19)

Through being taken as mad, Alphonso learns to 'contain' the anger that has been the scourge of his daughter and an object of ridicule for the audience throughout the play. I include this passage here because it demonstrates a very different dramaturgical and thematic purpose for a false incarceration from that in *Twelfth Night*, wherein Malvolio's

equally comic flaw of pride reduces him to the plight of a madman but is far from redeemed by the last scene. Malvolio will never see that he has ‘ma[de] [his] own afflictions’ and swears revenge on the on and off-stage communities of laughers that have made him their object. One can assume that audiences of 1602 and 1621 respectively are intended to laugh at both these self-deluded figures - but the ‘satisfying conclusion’, to recall Kemper, that *The Pilgrim* offers is that the deluded are brought to self-containment. All Malvolio seems to be brought to is anger at the fact that he has been duped and an understanding that we have all laughed at him.

Much late twentieth century criticism of *Twelfth Night* was determined, as Kemper suggests recent theatre production has been, to leave audiences and readers with a ‘dark’ ending for the play, and has read Malvolio’s last line - ‘I’ll be revenged on the whole pack of you’ (5.1.370) - as a serious disruption to the play’s celebratory ending.⁴⁶ In this reading, the audience is told that it has been enjoying itself too much and we are made to face the cruel community of excessive laughers that we have become. But it can only be so if Malvolio has been seriously abused in his makeshift madhouse. If the audience have not seen him, if Sir Topaz has been enjoyably ridiculous and one has only been provoked to the mildest of pity for Malvolio, or indeed simply enjoyed the incarceration scene for its ludicrous and unnecessary theatricals, Malvolio continues to be laughable when he offers revenge as an ending to this play instead of comedy.

I would argue, with Kemper, that we cannot assume an early modern audience would have considered Malvolio’s treatment excessive at all

and I suggest that what *Twelfth Night* does is generate communities of laughers at Malvolio's expense.⁴⁷ He is a ludicrous social climber with ideas above his station and it is for this that he is punished; in laughing at him, the audience are constructed as a community that understands it is ludicrous for the 'Lady of the Strachey' to marry 'the yeoman of the wardrobe' (2.5.38-9). The fact that Sir Toby Belch recognizes that the whole joke has gone too far (4.2.64-70) may suggest that he fears the trouble that the joke will cause for him rather than that he necessarily recognizes its cruelty. Thus *Twelfth Night* can be read as a comedy of social 'othering' that is certainly unkind to the social climber but suggests that ostracization and contempt are exactly what he deserves. The play un-kinds Malvolio, makes it clear he is not one of us. It is impossible to know what an early modern audience might have felt when Malvolio declares he will be revenged on the whole pack of them. I am suggesting here that they may not have felt implicated in some dreadful psychological torture, or particularly sorry for the fallen proud man at all.

I, MALVOLIO

I, Malvolio, a play by Tim Crouch that re-reads *Twelfth Night* in terms of laughter and its excesses, assumes that Malvolio *has* been cruelly tortured - but also that this is potentially hilarious for an audience. The play tells the story of *Twelfth Night* from Malvolio's perspective and the audience is presented, from its opening moments, with Malvolio as both a victim of early modern shame punishments and the inmate of an

imagined asylum from a dark and unspecified past. The piece is one in a series written and performed by Crouch, in which he re-tells four Shakespeare plays from the perspectives of what he calls minor characters (*A Midsummer Night's Dream* is narrated by Peaseblossom, *The Tempest* by Caliban, *Macbeth* by Banquo). In an online interview, Crouch asserts that he is giving these characters a voice that Shakespeare does not permit them and thus he suggests that he is in some way subverting or undoing the power politics of the plays in question.⁴⁸ The production is of particular interest here, because throughout the hour-long monologue, all addressed to the audience, Malvolio/Crouch repeatedly makes the audience laugh, something that is predicted in the stage directions of the published text of *I, Malvolio*; he then confronts them with accusatory questions and upbraids them for their laughter:

I am locked away in hideous darkness. Without light, without toilette.
He shows the audience his behind. The audience laughs.
Find that funny still? Is that the kind of thing you find funny?
Oh such fun, you think. A sport royal, I warrant.
You bullies. You big bullies.⁴⁹

This Malvolio is a figure disgusted by the excesses both of his world and the one he is addressing, which he assumes to be one and the same - excesses that include Belch's drinking and carousing, Viola's cross-dressing (which he dismisses as completely inexplicable, the actions of a mad woman), and any indulgences he assumes the audience members like to partake of. He belligerently suggests that we all enjoy dropping litter, spitting, drinking, smoking, laughing at those who are different to ourselves, and, most repulsively to him it seems, going to the theatre,

a place, he insists, where people might enjoy watching a man like Malvolio hang himself.⁵⁰ He also repeatedly claims not to be mad.

Malvolio is dressed for most of the performance as just the kind of victim of abuse to which Kemper and Neely might object in their revisions of the end of *Twelfth Night* and the historical treatment of inmates of Bedlam respectively. He wears filthy, in parts bloody, off-white 'combinations', full of holes that suggest someone has poked at him with something sharp, or burnt him with cigarettes. The garment has a split in the behind through which it can be seen, when he first bends over, that he has soiled himself - presumably out of fear at some unspeakable treatment or because he has not been given anywhere to relieve himself in his prison. Large toy flies are attached to him. On his back is a sign that reads 'Turkey Cock' and underneath it another reading 'Kick Me'. His headwear seems to represent something between said turkey and the familiar horns of the cuckold; beneath his chin is a red turkey's wattle on an elastic strap: It is clear that he has been subjected to some charivari-like display, shown to the world as an object of contempt.⁵¹ His costume speaks a history of the social pariah, from the receiver of the theatricalized medieval shame punishment, still part of legislative practice in Shakespeare's life time,⁵² through the Victorian asylum inmate to the modern day homeless victim of abuse.

Despite the grim visuals, Malvolio's audience is constructed and reconstructed as a group that enjoy laughing at him, even as they are upbraided for doing so. My own experience as an audience member was of laughing openly at Malvolio's pompous accusations that we were all part of a cruel, decadent and chaotic society conspiring to

incarcerate one of its only decent members, abruptly followed by genuine moments of pity for this figure, by moments of repulsion (not so much at his vilely soiled attire but at his desperate love for Olivia, of which more later) and by moments of awkwardness where the script appeared overtly to signal that one's laughter was cruel and excessive.

This Malvolio figure contains two comic stooges - the proud man fallen and the social misfit. Crouch performs the play in two versions, one for its originally intended audience of 11+ and one for adults (the main differences being the strength of the swearing the piece contains and the amount of exposure offered by the character's underwear, with some improvised differences that change from performance to performance). The intended audience of young people is encoded in both versions: in Crouch's opening encounter with the audience, he accuses them of litter dropping. He has screwed up and abandoned Maria's forged letter, which he has been reading and re-reading as the audience enter, and then fires his accusatory questions at them:

I'll just drop this here, shall I? Is that what you'd do? In the absence of a bin. This thing here. Yes? Just leave it here. Dump it here. Let it rest and blow about. Let someone else pick it up, shall I? Someone else, shall I? Is that what you'd do, is it? That the kind of thing you'd get up to? The kind of thing you'd like? Is it?⁵³

The questions develop into a rant against the litter-droppers and spitters of this world, those who would reduce an ordered society to filth and chaos. Whether the audience largely comprise members who are younger than this Malvolio or not, he treats them as an authoritarian's nightmare of the younger generation, which generates

giggly rebellion. He insists that by the end of the evening he will have been revenged on the whole pack of us and suggests that this is what the audience is: a pack, a cruel community of laughers in whose interest it is to 'other' its weaker members, to laugh at his misfortune. Malvolio's monologue shifts at one point to a diatribe against the theatre:

The theatre. Where we can drink and smoke and fornicate and squeal with delight and give access to our baser feelings and care not a jot for any decent human sensibility.

Look. Look. LOOK. Look at yourselves. LOOK AT YOURSELVES. With a ghastly rictus of amorality frozen on your ugly faces. This is how you look. Like this. And this. You are all as bad as each other. All of you. ALL. ALL.⁵⁴

He admits to having Puritan tendencies - he wants the theatres closed - and suggests that we are all ghastly voyeurs who would happily kick 'the funny man' until he bleeds, or watch him hang himself: he sets up a noose, gets one spectator to hold the rope whilst another readies herself to pull away his chair, then tells us he is not going to give us the sensationalist satisfaction of seeing him die. When I attended the production, he asked a man in the front row what his name was and offered a comic construction of what might happen when 'Andrew' went home after the performance '- You're home early Andrew! - Oh yes, it finished early - he hanged himself.'

A critique of assumed audience passivity has been central to Crouch's recent work⁵⁵, although for this audience, the moments when Crouch very obviously appeared to want to bring us up short in our laughter, to consider whether we really would happily kick a man when he is

down, produced what I read as the silence of mild embarrassment at being preached to, rather than a genuine reappraisal of cultures of spectatorship. The performance was, I would argue, more successful in implicating its audiences when it let them laugh and laugh again a range of comic objects, from the primitively scatological (we laughed at the sudden appearance of Malvolio's arse, as Joubert has suggested we would) to the pitiful (some laughed at Malvolio's story of failed love and humiliation, even at his repeated assertion that his imagined requited love had brought him the only happy moments of his life, though others let out an 'Aah!' of sympathy), to the pompous (we laughed, like Toby Belch, at Malvolio's condemnation of the excesses of social life and are cast as the carnivalesque wreckers of the social order). The audience at the production I attended, then, both laughed and pitied as Joubert suggests we do - and laughed at the piteous, as Sidney (and Crouch's Malvolio) fears that theatrical comedy encourages us to do.

Crouch's nuanced portrayal of the awkward, pompous social misfit stages a trans-historical archetype: he is the socially inept social climber who desires the obvious signifiers of social success but misreads more nuanced social semiotics - most importantly, those that indicate how he himself is being read. Malvolio begins this play in the full realization that he has been made a laughing stock, then proceeds to demonstrate how and why. He accuses his audience of caring little for his upright, ordered social view of the world, casting them as teenage rebels even when the majority are adults; he accosts them in an embarrassing leopard-print thong, in the kind of awkward burst of sexual

enthusiasm that we assume must have revolted Olivia. His performance recalls the kinds of social disfunction we might associate with bullying in playgrounds and rejections within the adult social hierarchies of the work place. 'A kind of innocence irradiates Malvolio's joy' at finding Maria's letter', argues Robert H. Bell of Shakespeare's figure: 'What loser has not dreamed that the last will be first? Let him without foolish fantasies cast the first stone.'⁵⁶ But what Crouch's piece suggests is that it is easy to forget any kinship with Malvolio in our own joy at being 'big bullies'. Malvolio has been punished for being a poor reader - of Maria's trick letter and of social semiotics;⁵⁷ he who cannot read the signs is, to all intents and purposes, what Malvolio insists he is not: mad - and thus laughable. Crouch's Malvolio considers laughter an excess in and of itself, part of a society of Belch-like decadence, material excesses, and sensation-seeking behaviours in excess of decency, propriety and kindness. Crouch's production offers its audience members the opportunity to watch themselves laugh at Malvolio as part of a range of laughter communities - and suggests that *Twelfth Night* may just have let them laugh unthinkingly.

What implications does Crouch's performance have for production of *Twelfth Night*? For Crouch, in the end, it can have none, because it is giving Malvolio a voice that he does not have in the play. In one sense it offers exactly the reading of Malvolio's plight that Kemper objects to. It suggests that, far from being a subtle interplay of performer and audience, spectator and object of spectacle that I have argued is contained within the *Honest Whore* madhouse scene, *Twelfth Night* is a play that allows us to laugh in self-satisfied superiority at the social

climber. The mad figure on the early modern stage is an object of laughter, a generator of laughter, a laugher. Whether the wrongly incarcerated Malvolio can be seen in his improvised madhouse or not, it is clear that he cannot look back at those who are looking at him and laughing, as the *Honest Whore*'s madman can. He is in darkness, in a separate space from his on stage tormentors and his paying spectators. Considering the possibility of laughing at the mad in the early modern drama has reconfirmed my sense that performing early modern drama now has the potential to locate the audience in an oddly disturbing reciprocal relationship with traditionally and stereotypically constructed 'others'. It may also, as Crouch is suggesting *Twelfth Night* does, reconfirm such boundaries and stereotypes. *Twelfth Night* may have a more satisfying dramaturgical structure for a modern audience than the Jacobean dramas featuring the incarcerated mad. But modern production's need to show that its audiences have been guilty in laughing at Malvolio, that we have demonstrated an excess of laughter' and become a cruel pack, worthy of the abused man's revenge, suggests that the laughter that it generates may be relatively contained and comfortable. *The Honest Whore*'s madman gets to ask his laughing on and off-stage audience, 'Do you mock old age, you rogues?' (5.2.201-2), rather like Crouch's Malvolio as he asks us 'You enjoy that sort of thing, do you? Makes you laugh, does it?' *Twelfth Night*'s Malvolio only gets to storm off stage, swearing that he will take an impossible revenge. It is logical that a play should punish an anti-comical figure like Malvolio. But his ultimate punishment, our laughter, regulates the disconcerting shifts in spectatorial power that laughing at the mad

offers in the other plays I have been considering. Stephen G. Breyer, the ‘real’ judge at the Shakespeare Theatre Company’s mock appeal against Malvolio’s damages, finally decided in favour of Olivia: “‘No liability,’ he said. ‘And the reason is: I don’t like Malvolio’.”⁵⁸ The raucous, laughable, shifting excesses of a mad character such as the ruined merchant in *The Honest Whore* may not permit such a simple and self-contained judgment.

1 | Partly reprinted from Bridget Escolme, *Emotional Excess on the Shakespearean Stage*, Chapter Two, “Do you mock old age, you rogues?” Excessive Laughter, Cruelty and Compassion’, published by Arden Shakespeare, London 2013.

2 | Philip Sidney, *An Apology for Poetry (or The Defense of Poesie)* (c.1579) (Manchester, 2002), 98.

3 | Sidney, *Apology*, 112-3

4 | Sidney, *Apology*, 113

5 | Laurent Joubert, *Treatise on Laughter (Traité du Ris)* trans Gregory David de Rocher (Tuscaloosa, Al., 1980) 20. Joubert’s French translation from the 1560 Latin edition of the Treatise was published in 1579.

6 | Joubert, *Laughter*, 20

7 | Jonas Barish’s account of early modern Puritan anti-theatricality is still a useful one: see Chapter 4, ‘Puritans and Proteans’ in *The Anti-Theatrical Prejudice*, (Berkeley and Los Angeles, 1981), 80-131.

8 | Carol Neely, *Distracted Subjects: Madness and Gender in Shakespeare and Early Modern Culture* (Ithaca and London, 2004) 50.

9 | As Kaara L. Petersen succinctly puts it in ‘Performing Arts: Hysterical Disease, Exorcism, and Shakespeare’s Theatre’, in Stephanie Moss and Kaara L. Petersen, *Disease, Diagnosis and Cure on the Early Modern Stage* (Aldershot, 2004) 3-28, ‘residual beliefs of any kind are slow to alter and culture is simply not always in agreement with itself over what it perceives’ (22), so whilst Poor Tom quotes the invented names of demons from Harsnet’s *Declaration of Egregious Popish Impostures* (London, 1603), it is difficult to know how ridiculous or how terrifying Edgar’s evocations might have seemed to early modern audiences.

10 | Joubert, *Laughter*, 21.

11 | The Q1 stage direction for her first entrance in 4.5 is ‘Enter Ophelia playing on a Lute, and her hair down singing’. Queen Elizabeth in *Richard III* enters after the death of her husband ‘with her hair about her ears’; rejected by Iarbus, Anna, sister to Dido Queen of Carthage, threatens to ‘follow thee with outcries [...] And strew thy walks with my dishevelled hair’ (Marlowe, *Dido Queen of Carthage*, 4.2.)

12 | 'Fate' is cruel to Bardolph in *Henry V* (3.6.25); 'War' in the Prologue to *Troilus and Cressida*; 'Death' doubly cruel to Paris when he finds what he believes to be Juliet's dead body (*Romeo and Juliet* 4.5.56-7); 'Religious canons, civil laws' are cruel to *Timon of Athens*, (4.3.61).

13 | <http://www.shakespeareglobe.com/theatre/on-stage> [accessed 9.2.12]

14 | <http://www.clink.co.uk/Education.html> [accessed 6.06.10]

15 | <http://www.the-dungeons.co.uk/london/en/attractions/index.htm> [accessed 6.06.10]

16 | <http://www.the-dungeons.co.uk/london/en/attractions/index.htm> [accessed 6.06.10]. This exhibit appears now to have closed.

17 | Carol Neely writes that the analogy between early modern Bedlam and theatrical spectacle 'is firmly cemented in the twentieth century in two studies - Edward O'Donoghue's *Story of Bethlem Hospital* (1915) and Robert Reed's *Bedlam on the Jacobean Stage* (1952) - and it has stuck.' (Neely 206); the connection continues to be assumed by Michael MacDonald in *Mystical Bedlam: Madness, Anxiety and Healing in Seventeenth Century England* (Cambridge, 1981) and Roy Porter in *Mind For'd Manacles: A History of Madness in England from the Restoration to the Regency* (London, 1990) (cited in Neely 208). 'Even *The History of Bedlam*' by Jonathan Andrews et al, writes Neely, 'committed to exposing 'pseudo-facts about the hospital and to separating the state of 'Bedlam' from the institution, Bethlem, cannot completely abandon the analogy between the theatre's and the hospital's spectacle and the visitors who underwrite it' (209). Andrews, one of the scholars cited by Neely as perpetuating the myth of a theatrical show at Bethlem - and who indeed insists that the Percy story is 'the first undoubted reference to a real-life visit to "the shew of Bethlem"' also propounds another theory for Jacobean theatrical interest in madhouse scenes: the proximity of two early modern theatres to the hospital, the fact that Edward Alleyn's father was its keeper and that the family remained in the parish after his resignation and the fact that Ben Jonson was a St Botolph's parishioner too: 'It is quite possible, therefore, that Alleyn's and Jonson's circles had a considerably greater acquaintance with Bethlem than most Londoners and visitors to the city' (Andrews 133).

18 | Neely, *Distracted Subjects*, 185-6.

19 | Neely, *Distracted Subjects*, 202-3.

20 | Neely, *Distracted Subjects*, 200, drawing on Andrews, Jonathan, 'Bethlem Revisited: A History of Bethlem Hospital c. 1643-1770, PhD Diss, University of London, 1991, 11-133. In

Separate Theaters, Bethlem ('Bedlam') Hospital and the Shakespearean Stage (Newark, N.J., 2005) (see particularly 156-165), Ken Jackson's argument about Bethlem, charity and poor relief supports Neely to a degree; he suggests that there was a 'show at Bedlam' whose first purposes were primarily charitable - but he argues that this became recreation or entertainment 'at precisely the historical moment when new theatrical categories, Shakespeare and Jonson's modern representational stage, became visible' (165). He cites in support of this history the changing registration of names at the hospital - from proper names in the 1598 census of Bethlem, to 'more theatrical monikers' such as "Black Will, Welsh Harry, Old Madam, Joan of the Hospital'" in the 1607 census (Jackson, 165, citing Patricia Allderidge, 'Management and Mismanagement at Bedlam, 1547-1633', in Charles Webster, ed., *Health, Medicine and Mortality in the Sixteenth Century*, Cambridge, 1979, 141-64).

21 | Neely, *Distracted Subjects*, 169-184.

22 | Neely, *Distracted Subjects*, 203.

23 | Neely, *Distracted Subjects*, 1.

24 | Neely, *Distracted Subjects*, 188.

25 | Part I, considered here, by Dekker and Middleton, Part 2 by Dekker. Fredson Bowers, ed., *The Dramatic Works of Thomas Dekker* (Cambridge, 1964).

26 | Ken Jackson has also noted that *The Honest Whore* 'assumes visiting the mad an acceptable practice, but it also seems to assume that some rules of decorum apply. The Duke and his men avoid being seen arriving in a group.' Jackson goes on to suggest that visits to asylums in this period were charitable and that this scene registers 'the subtle rules governing the exhortation and distribution of charity at the hospital' (Jackson, *Separate Theatres*, 120).

27 | Joubert, *Laughter*, 21.

28 | In his much-cited 'Letter to the Reader', Webster offers as a reason for publication of *The White Devil* the fact that 'it was acted in so dull a time of winter, presented in so open and black a theatre, that it wanted (that which is the only grace and setting-out of a tragedy) a full and understanding auditory'. John Webster, 'To the Reader', *The White Devil* (London, 2008), 5.

29 | Dates and places of performance from Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage 1574-1642* (3rd edn) (Cambridge, 1992), 215

- 30 | Sarah Dustagheer, paper given at the 'Jacobean Indoor Playing Symposium', London Shakespeare Centre, King's College, London 4.2.12.
- 31 | Tiffany Stern, 'Taking Part: Actors and Audiences on the Stage at Blackfriars' in Paul Menzer ed., *Indoor Shakespeare: Essays on the Blackfriar's Stage* (Selinsgrove, 2006), 35-53.
- 32 | Ralph Cohen, 'The Most Convenient Place: The Second Blackfriars Theater and its Appeal', in Richard Dutton ed., *The Oxford Handbook of Early Modern Theatre* (Oxford, 2009), 209-224.
- 33 | Nova Myhill, 'Taking the Stage: Spectators as Spectacles in the Caroline Public Theaters', in Nova Myhill and Jennifer Low, *Imagining the Audience in Early Modern Drama, 1558-1642* (Houndsmills, Basingstoke 2011) 37-54, 37.
- 34 | Myhill, 'Taking the Stage', 52.
- 35 | *Malvolio's Revenge*, Shakespeare Theatre Company Mock Trial, Sidney Harman Hall, Washington DC, June 2009. See <http://www.shakespearetheatre.org/events/details.aspx?id=221> [accessed 24.05.10]
- 36 | See David Carnegie, 'Maluolio within': Performance Perspectives on the Dark House', *Shakespeare Quarterly* 52.3 (Fall 2001) 392-413 (395-6).
- 37 | See David Carnegie, 'Maluolio within': Performance Perspectives on the Dark House', *Shakespeare Quarterly* 52.3 (Fall 2001) 392-413 (395-6).
- 38 | Becky Kemper, 'A Clown in the Dark House: Reclaiming the Humor in Malvolio's Downfall', *Journal of the Wooden O Symposium* (2007) 42-50, 42.
- 39 | It is Barnaby Riche's tale 'Of Apolonius and Silla' that contains the obvious source for the narrative of the separated brother and sister and the cross-dressed love story. The incident Kemper sites is from 'Two Bretheren and Their Wives', from the same collection, Riche's *Farewell to Military Profession* (1581) (Ottawa, Canada : Dovehouse, 1992). Scolded at every turn by his wife and unable to please her, one of the brothers, 'seeing that by no manner of fair means he was able to reclaim her, in the end he devised this way: himself with a trusty friend that he made of his counsel, got and pinioned her arms so fast that she was not able to undo them, and then putting her into an old petticoat which he rent and tattered in pieces of purpose, and shaking her hair loose about her eyes, tore her smock sleeves that her arms were all bare and scratching them all over with a bramble that the blood followed, with a great chain about her leg wherewith he tied

her in a dark house that was on his backside [at the back of his house?], and then calling his neighbours about her he would seem with great sorrow to lament his wife's distress, telling them that she was suddenly become lunatic' (258). The wife proceeds to confirm her false diagnosis by becoming so angry that she does indeed seem mad, rather as Malvolio's complaints are used as proof of his madness by 'Sir Topaz'.

40 | Kemper, 'Reclaiming', 42.

41 | 'Only from about the middle of the nineteenth century can a consistent tradition of allowing Malvolio to be visible be firmly documented' (395); David Carnegie cites a note in a c.1850s prompt book which describes a central door revealing a cell with chain and straw for Malvolio; then, 'Most promptbooks from 1850 until well into the twentieth century record a version of this staging, with Malvolio seen in a straw-littered dungeon through the grating of a dark-house door' (396). Carnegie suggests that Irving's split-stage design, which seems to follow the illustration in the Rowe edition of 1709 (Carnegie argues that it is unlikely Rowe was illustrating an actual stage setting of the play at this time (394)) was not much copied, if at all (397); however, he suggests that the staging led to the expansion of the possibilities 'for sentimental and piteous playing of Malvolio' and cites Edward Aveling declaring that 'The mental and physical horror of darkness and the longing yearning for deliverance were never so realized, I think, before. And with all this agony (it is literally agony) there is the sense of the grievous wrong done to him (Edward Aveling, *Our Corner*, July 1884, in Gamini Saldago, *Eyewitnesses of Shakespeare: First Hand Accounts of Performance, 1590-1890* (London, 1975) 214, in Carnegie 396. Gayle Gaskin takes Irving's performance to be paradigmatic of pitiable late Victorian Malvolios. Gayle Gaskill 'Overhearing Malvolio for Pleasure or Pity' in Laury Magnus and Walter W. Cannon, *Who Hears in Shakespeare? Auditory Worlds on Stage and Screen* (Madison, Wn., 2012) 199-218, 210.

42 | Gaskill, 'Overhearing Malvolio', 210.

43 | According to the *Legal Times* blog, BLT, <http://legaltimes.typepad.com/blt/2009/04/in-twelfth-night-mock-trial-malvolio-loses.html> [accessed 26.11.12]

44 | For a reading of Antonio and Bosola, the Steward and Steward-like figures in Malfi, via Malvolio in Shakespeare's *Twelfth Night*, see Barbara Correll, 'Malvolio at Malfi: Managing Desire in Shakespeare and Webster', *Shakespeare Quarterly* 58.1 (Spring 2007), 65-92.

45 | John Fletcher, *The Pilgrim*, in Fredson Bowers, ed., *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, Volume 6 (Cambridge, 1994).

46 | See for example Thad Jenkins Logan, 'Twelfth Night: The Limits of Festivity', *Studies in English Literature 1500-1900*, 22.2 (Spring 1982), where Logan suggests that Malvolio's exit makes impossible the reconciliation essential to a 'Festive Comedy': 'Malvolio's exit is as disturbing as Mercade's entrance in *Love's Labours Lost*, with his message of death. We feel, in the audience, the necessity of somehow making peace with him, and he is gone. His last line must certainly include everyone in the theater' (237). Margret Fetzer entitles her contribution to *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft 2006*, 'Staging Violence and Terror': Violence as the 'Dark Room' of Comedy: Shakespeare's *Twelfth Night* and aims to explore 'why audiences are still quite happy to laugh at the rather violent treatment Olivia's steward meets with.' She concludes by citing Manfred Pfister: 'in England [...] the mingling of laughter and tears, of the laughable and the pathetic or even the horrifying, and their tragicomic juxtaposition or conflation are the rule rather than the exception' (Fetzer, 'Violence', <http://shakespeare-gesellschaft.de/en/publications/seminar/ausgabe2006/fetzer.html> [accessed 26.11.06], citing Pfister, *English Laughter* vi-vii); Sean Benson, in "'Perverse Fantasies'? Rehabilitating Malvolio's Reading' argues that far from providing an easy satire on the Puritan solipsistic reader (Benson, "'Perverse Fantasies?'", *Papers on Language and Literature* 45.3 (Summer 2009), 261, citing Bevington 336), *Twelfth Night* depicts Malvolio as 'every bit as careful' a social and semantic reader 'as Sebastian and Viola' and suggests that 'instead of reading Malvolio as one who is imprisoned because of his tortuous reading, we ought to regard him as one who, despite his careful hermeneutic, is tortured for it' (286).

47 | I realize that such an assertion goes very much against the grain of recent criticism that has made similar assumptions about Malvolio's 'torture' to the ones that Kemper critiques in production... Malvolio, of course, is described by both himself and Olivia as having been 'notoriously abused' (4.2; 5.1); but it should be noted that though the transitive verb 'to abuse' is cited in the OED as meaning 'to mistreat (a person or thing); to injure, hurt; to wrong' from 1473, early modern usage is also cited as: 'to take advantage of wrongly', to 'misrepresent (a person or thing); to betray (a person's trust, confidence, etc.)' and in the passive 'to be deceived, mistaken'. The first citation of sense in which -- suggests Malvolio has suffered abuse - 'to subject a person [...] to physical, sexual or emotional abuse' is from 1978.

48 | Tim Crouch, interview for British Council Edinburgh Festival 2011 Showcase, <http://edinburghshowcase.britishcouncil.org/home/tim-crouch/> [accessed 24.11.12].

49 | Tim Crouch, *I Malvolio*, in *I, Shakespeare: Four of Shakespeare's Better Known Plays Retold for Young Audiences by their Lesser-Known Characters* (London, 2011), 26.

50 | Tim Crouch, *I Malvolio*, in *I, Shakespeare: Four of Shakespeare's Better Known Plays Retold for Young Audiences by their Lesser-Known Characters* (London, 2011), 26.

51 | The stage directions for this costume read

Filthy long johns; the tattered remains of yellow stockings. Obscene stains down his front and around his groin. His face smeared with dirt. The word 'Bawcock' written on his forehead. Devil horns on his head. A turkey wattle crudely attached under his chin. Crouch, *I, Malvolio*, 17.

52 | See Martin Ingram, 'Shame and Pain: Themes and Variations in Tudor Punishments', in Simon Devereaux and Paul Griffiths eds. *Penal Practice and Culture, 1500-1900: Punishing the English*, (Basingstoke, 2004) and David Nash and Anne Marie Kilday, *Exploring Crime and Morality in Britain, 1600-1900*, Chapter 2, 'Private Passions and Public Penance: Popular Shaming Rituals in Pre-Modern Britain', (Houndsmills, Basingstoke, 2010), 26-46.

53 | Crouch, *I, Malvolio*, 14.

54 | Crouch, *I Malvolio*, 17.

55 | *The Author*, which premiered at The Royal Court in 2009, took place entirely amidst the audience, where characters were placed who spoke, often directly to audience members, of their involvement in the making of a violent piece of theatre. The piece implicated both performers and audience in the complacent use of violence as spectacle. *England*, which premiered at the Fruitmarket Gallery, Edinburgh, in 2007 and toured to other art galleries in the UK, opened with the audience standing amidst the gallery's art work, addressed by two characters, one of whom was Crouch as a man in need of a heart transplant, the other his partner whose art dealing, it is hinted, has enabled her to buy him a heart from the family of a dead man in a developing country. The audience is implicated in the power and economic relationships between the rich, art-buying West and the developing world.

56 | Robert H. Bell, *Shakespeare's Great Stage of Fools* (Houndsmills, Basingstoke and New York, 2011), 90.

57 | Pace Sean Benson, above n.99, Malvolio is, for Justin A. Joyce, a poor reader of sartorial semiotics too. See Joyce, 'Fashion, Class, and Gender in Early Modern England: Staging *Twelfth Night*' in Cynthia Kuhn and Cindy Carlson eds, *Styling Texts: Dress and Fashion in Literature*

(New York 2007) 49-66, for an account of the ways in which Malvolio's fantasy of the 'branch'd velvet gown' clearly breaches sumptuary law (61) and the negative associations of the colour yellow in early modern England (62).

58 | Quoted in Celia Wren, "As You Litigate It", *American Theatre*, 26.6 (July-August 2009), 42-43, 43.

COUNTERFEITING THE DEEP TRAGEDIAN AND
DROPPING MILLSTONES FROM THE EYES – THE
RHETORICAL CONNECTION IN SHAKESPEARE’S TRAGEDY
(SOME BRIEF NOTES)

Nuno Pinto Ribeiro
Oporto University/ C. E. T. U. P.

Elizabethan tragedy provides copious examples both of the enticing role of rhetorical manipulation and the enriching art of persuasion, and the reference to Shakespearian tragedy substantiates the ambiguous status of the speaker and the misleading power of words. This paper aims at illustrating this concern with language and with the accomplished orator and performer as a figure often deprived of feeling of pity and sympathy.

Elizabethan tragedy has rhetoric and rhetorical devices at its core, adding to the traditional concern of treatises and studies on the art of the orator or on the wit of persuasion, either in the Aristotelian and Ciceronian legacies or in their medieval and Renaissance sequence, the emphasis dictated by the suggestive power of words or the captivating virtue of speech. As a matter of fact, in the symbiotic and cross-fertilizing languages involved in a play written by Shakespeare and his

fellow dramatists, no matter how vital the spectacular moment as the full consummation of the words on the stage claims to be, the fascination of speech acting in beauty or in evocation (having as a rule the bare support of space and scenery lacking in gorgeous or sophisticated panoply of technical possibilities), text and words join what is to be seen ('theatrum') and what is to be heard ('audience', 'audire', those who are there to listen). Public occasions describe and identify genres of rhetorical speech – forensic speech, deliberative speech, epideictic speech -, and theatre and drama plays the role of an educational source of *disputatio* and argument at schools and universities, going hand in hand with the multifarious aspects of daily life and experience. The stage is a tremendous rival of the pulpit, and actors and preachers are qualified instruments of information, hystrionic agents of persuasion and revelation, deceit and illusion.

Rhetoric matters when the actor, or the character he embodies, finds in speech a primary reference of his identification. Shylock, the old obstinate miser, exposes his obsessions in repetition, 'let him look to his bond, let him look to his bond', and his article of faith in the ready-made proverb 'Fast bind, fast find - / A proverb never stale in thrifty mind' (*The Merchant of Venice*, 2. 3. 552-53)¹, Polonius, King Claudius' affected adviser, displays his vanity and vacuity in redundancies and platitudes, even when he claims accuracy and promises to revert to plainness of style – 'Madam, I swear I use no art at all. / That he is mad, 'tis true; 'tis true 'tis pity, / And pity 'tis 'tis true – a foolish figure, / But farewell it, for I will use no art,' (*Hamlet*, 2. 2. 97-100) -, Holofernes exhibits his pedantry in the convolutions of his ludicrous speech – 'The posterior of the day, most generous sir, is

liable, congruent, and measurable for the afternoon. The word is well culled, choice, sweet, and apt, I do assure you, sir, I do assure' (*Love's Labour's Lost*, 5.1. 77-80), Falstaff, exposed by Prince Harry in the tavern (*1 Henry IV* 1.2), is the funny merry rogue that still amuses his jolly good fellows with the absurd deviousness of his *pro se* argument, Hotspur proclaims his extravagant sense of honour – 'Imagination of some great exploit / Dives him beyond the bound of patience' (1. 3. 197-198), as the shrewd and pragmatic Northumberland observes – in passionate hyperbolic ejaculations – 'By heaven, methinks it were an easy leap / To pluck bright honour from the pale-faced moon, / .../' (1. 3. 199ff), an insinuated tragic defeat ratified later on, in the sacrificial tone of this brave knight out of joint on the eve of the final battle – 'Come, let us take a muster speedily. Doomsday is near; die all, die merrily' (4. 2.134-135).'; and who else could say those beautiful and delicate verses of the subverted *epithalamion*, the apostrophe to 'love performing night' in the female most charming voice but fair Juliet (*Romeo and Juliet*, the opening of 3. 2.), or could give form and meaning to mutual love in a shared sonnet with the gente pilgrim in the ball of the Capulets (1. 5. 90ff) and make with him the trivial sublime in the night enchantment in the balcony scene (2. 1.)? And does not Othello, the great general of Venice, display his self-assertiveness when, surrounded of threatening solicitors, raising his terse voice of command in disarming authority with the so quoted 'Keep up your bright swords, for the dew will rust'em' (*Othello*, 1. 2. 60), and later, before the Senate, when the deliberative occasion concerning the movements of the Turks gives way to the judicial moment of the arraignment of the Moor, does he not impress the audience with the calm potency of his

eloquence, timely modelled with the humble peroration of the soldier allegedly deprived of the skills of the orator - ‘...Rude am I in my speech, / And little blessed with the soft phrase of peace, /...!’ (1. 3. 81-82) and conjure the supremacy of his unassailable *ethos*?

The *locus classicus* of the word in action in a public occasion is perhaps to be found in Act 3 scene 2 of Shakespeare’s *Julius Caesar*. Marcus Brutus, the leader of the conspirators that will kill Caesar – ‘a bleeding business’ performed by ‘sacrificers, not butchers’, as the idealistic noble Roman insists on – addresses the plebeians in a plain, balanced and classical prose, and facts are presented in an even testimony, with poise and deliberate rational command. The reluctant conspirator had examined with method and scruple his inner conflicting voices (*v. g.* 2. 1. 10-39); now the orator appeals to the scrutiny of the citizens, his style is not high or lofty, as it would become the epideictic laudatory speech, because what is at a stake is not the exaltation of the virtues of the deceased man of state, or the qualities of friend and companion, but the justification of an act that should be taken as a painful cruel necessity that goes beyond personal ties and affections and aims rather at the preservation of the dignity and liberty of Rome threatened by an impending danger: ‘not that I loved Caesar less, but that I loved Rome more’, he asserts with emphasis and conviction. A strong prerequisite of persuasion is the *ethos* of the speaker, his authority as an honourable man and a respected citizen – ‘Believe me for mine honour, and have respect for mine honour, that you may believe’ – and his argument, served by a regular swaying rhythm and balanced structure – ‘As Caesar loved me, I weep for him; as he was fortunate, I rejoice at it; as he was valiant, I honour him; but,

as he was ambitious, I slew him' – does not produce its intended effects on the crowd, surrendered to the elegant oratory, and ignorant of the purposes of the orator's voice and the urge for reasoning and cool ponderation; the Plebeians are ready to replace the dictator that never was by the brand new absolute ruler to be ('Let him be Caesar' /.../ Caesar better parts / Shall be crowned in Brutus').

Anyway 'purgation' cannot prevail over 'murder' when the dialogical moment is denied and the inconclusive narrative is taken over by an alternative voice ready to subvert the precarious version of the generous noble Roman. His cunning adversary speaks in verse, a more appropriate vehicle for the creation and manipulation of emotions. Brutus is absent, a sign of his unconditional trust in his recalcitrant fellow traveller, thus entitled as the herald of the cause: in fact a suicidal move that erases dialogue, gives free vent to the remarkable rhetorical abilities of Caesar's protégé, and devastates an argument in drastic need of support and consistence. The orator is inviting in his *exordium*: 'Friends, countrymen, lend me your ears' is decidedly warmer and more intimate than the terse and conventional 'Romans, countrymen, and lovers, hear me for my cause, and be silent, that you may hear' of the preceding speaker; and his promised apology – 'Do grace to Caesar's corpse, and grace his speech / Tending to Caesar's glories, which Mark Antony, /By our permission, is allowed to make' -, that seals the fatal gesture of the credulous Brutus, if not informing the main intention of his *inventio*, it anticipates, at least, a brief ceremony of mourning ('I come to bury Caesar, not to praise him'.) with further inflexions of devastating import. What follows is also well-known – a convoluted discourse that gropes at possibilities in its captivating

so recurrently conjured to characterize Brutus, slides down and becomes the euphemistic covering for vice and iniquity, the *paradiastole* working at the level of an argument *in utramque partem* and demolishing a refashioned murder – the manly deed of the noble sacrificers, thus exposing the nature of Brutus’ undertaking in the paradox that exploits the vulnerable *pathos* of the crowd and urges an impossible composed discrimination:

‘O judgement! Thou are fled to brutish beasts,
And men have lost their reason. /.../’ (see also the open pun on *Brutus*).

Angels do not stab, and Brutus was Caesar’s angel, ‘Ingratitude, more strong than traitors’ arms’, was the crucial factor in great Caesar’s fall – the audience weep before the hystrionic captivating performance, the impressive *actio* or copious delivery, appropriately spiced by the iconic reference, ‘Even at the base of Pompey’s statue, / Which all the while ran blood, great Caesar fell’, and the powerful symbol provided by the timely *oxymoron* of the visual proof – ‘I tell you that which yourselves do know / Show you sweet Caesar’s wounds, poor poor dumb mouths, / And bid them speak for me’. Then the last will and testament, another triumph in a wide range of resources, fuelling the insidious suggestion of mutiny behind the mask of wisdom and restraint (v. g., ‘I speak not to disprove what Brutus spoke, / But here I am to speak what I do know’, 101-102). Power lies in words and Brutus’ naïve great expectations in the persuasive nature of *logos* and reason crumbles down in face of the irruption of the corrupting force of *pathos* and inordinate passions, perhaps, as Quentin Skinner writes, in a victory mainly directed by the rhetorical figure of *paradiastole*, the instrument

of excuse, according to Henry Peacham in his *The Arte of English Poesie* (1589) –

‘Unlike Falstaff, or even Shylock, Brutus cannot simply be dismissed for attempting, in Peacham’s phrase, to oppose the truth by false terms. But nor is he able to provide an unassailable justification of his act. Was he a purger or merely a murderer? It is part of his tragedy, we are made to realise, that this is a question without an answer: it will always be possible to argue in *utramque partem*, on either side of the case. Such is the power of rhetoric; more specifically, such is the power of *paradiastole*.’, ‘Paradiastole: redescribing the vices as virtues’.²

Drama is dialogue and conflict, negotiation between contrary positions, and so is rhetoric; on the stage each character or faction brings a glimpse of truth, each cause has to be pondered in relation to the whole web of possibilities the action provides us with. The audience is there to evaluate and judge and deliberate. In *Julius Caesar* Mark Antony rejoices in his success: ‘Now let it work. Mischief, thou art afoot, / Take thou what course thou wilt’ (3. 2. 261-263) is the blissful outburst of the victorious antagonist; and in spite of the impressive projection of Caesar’s shadow to the second half of the action, which entitles him as the tragic hero that gives the play its name, it is the idealistic and generous Marcus Brutus who catches our attention and sympathy.

But what happens when the hero is a villain that knows no pity and is utterly closed to any sense of community? If Caesar was, after all, not ambitious, and Brutus was a conspirator *malgré lui*, how can we take the heroic eminence of the assumed malefactor that our conscience and our better selves would reject *in limine* ? Rhetoric may be one of the sources of a puzzling seduction. In the Renaissance rhetoric was seen as

a basic instrument of education and a key companion to public life. A social paradigm of the gentleman and courtier – Ophelia’s words that mourn Hamlet’s apparent transformation and decline come to mind at once, or the supercilious and relaxed pose of the young man in Bronzino’s portrait, an eloquent image of the *sprezzatura*, the nonchalance of a familiar intercourse with culture in a sophisticated milieu – suggested flexibility and adaptation as ingredients for the fine art of living, caution in behaviour and conversation, as Castiglione and Gracián advise in their handbooks of promotion and survival, and when it comes to the exercise of power, the most dispassionate or cynical minds would advocate, given their views of human nature and condition - ‘...men are wretched creatures who would not keep their word to you, you need not keep your word to them’, ‘a flexible disposition, varying as fortune and circumstances dictate’³. Flexibility is a password in Richard of Gloucester’s words and deeds. And since the very beginning of *Richard III* the hero displays the skills of an accomplished rhetorician in love with his craft. In the first famous lines of the play –

‘ Now is the winter of our discontent
Made glorious summer by this sun of York,
And all the clouds that loured upon our house
In the deep bosom of the ocean buried.
Now are our brows bound with victorious wreaths,
Our bruised arms hung up for monuments,
Our stern alarums changed to merry meetings,
Our dreadful marches to delightful measures.’

- the speaker accumulates metaphors, alliterations, internal rhymes, puns, anaphoric structures, ... and he sustains his ingenuous verve to

the end of his speech. The orator joins the director ('Plots have I laid, inductions dangerous') that will orchestrate the other characters' movements and allocate their roles. 'I am determined to prove a villain', he says without a grain of shame, unawares of the ambiguity of his determination (the expression of free will or, conversely, the deterministic supervision and direction of superior mysterious powers). It is not the moment to discuss the place of *Richard III* in the economy of the First Tetralogy, but it is fair enough to say that, even if the protagonist takes his time to assert ambition to the throne as his target – 'And look when I am King, claim thou of me / The earldom of Hereford and the movables / Whereof the King my brother was possessed' (3. 1. 194-196), a promise to his most outstanding crony that he will forget, putting at bay his powerful ally -, the character's background, firmly established in the minds of audience and reader, for whom the image created in *Henry VI, Part 3*, was familiar, includes this purpose as an axial stimulus of the vital Renaissance energy on a free stage for his joyful incursion, 'the world for me to bustle in' (1. 1. 152), as he says when accounting for his achievements and anticipating his next moves, his 'deep intent', in confidence to the audience. Time will come when he stops trusting Buckingham, enraged by hesitations before the monstrous prospect of the murder of the King's nephews in the Tower – 'The deep-revolving witty Buckingham / No more shall be the neighbour to my counsels', 4. 2. 42-43 -, and in fact the absence of this daredevil on his side has momentous import. His right-hand is, like Richard, an expert in the art of dissimulation and performance –

'Tut, I can counterfeit the deep tragedian,
Speak and look back, and pry on every side,

Tumble and start at wagging of a straw;
Intending deep suspicion, ghastly looks
Are at my service, like enforced smiles;' (3. 5. 5-9)

- and in the play that both direct and perform, the fake ceremony that seals Richard's acceptance of the 'golden yoke of sovereignty', the first part of the dialogue (3. 7. 116-172) obeys formal rhetorical devices – petition is structurally arranged in an *introductio* with *captatio benevolentiae* and preamble, then the *narratio* and at last the *conclusio*, and response is made accordingly, with a prefatory *aporia* or *dubitatio*, followed by *narratio*, and the speech comes to an end with the due *conclusio* ; the remaining part of the rigged debate is arranged according to similar patterns and configuration. But Richard proves that he could tread the primrose path to damnation on his own. Deformed, sent before his time in this breathing world, hated by his mother, for whom he was 'the wretched'st thing' when he was young – generally, in fact, hated by women, which are in the front line of the moral and political stigmatization of his crooked body, the hero claims to be subtle, false and treacherous (1. 1. 37) and to have no friends but 'the plain devil and dissembling looks' (1. 2. 236). All said and done, Richard of Gloucester has no pity: even Clarence Second Murderer can feel 'a kind of remorse' before the bloody deed, and to repent after it, Sir William Catesby freezes in sight of the rumour to be spread around, devised to seal Lady Anne's fate (4. 2. 49-58), Tyrrel, the murderer hired by the King to dispatch the two brats in the Tower, cannot suppress his horror when listening to the narrative of 'piteous massacre' and 'ruthless butchery' that exterminate innocence and perfection and rouse 'conscience and remorse' in the killers themselves.

The hero is deprived of the most basic human feelings, and he can, in his despair on the eve of death, only meet the puzzling sense of doom in the most essential and radical loneliness:

‘...There is no creature loves me;
And if I die, no soul will pity me.
Nay, wherefore should they, since that I myself
Find in myself no pity to myself?’ (5. 3. 201-204).

How can we feel pity for him then? How can he be entitled to tragic heroism a character that claims proudly to be a villain and an impious master of lies –

‘And thus I clothe my naked villainy
With odd old ends stolen forth of Holy Writ,’ (1. 3. 335-337)
/.../
Thus, like the formal Vice, Iniquity,
I moralize the meanings in one word’ (3. 1. 82-83)

- keeping the double nature of character and actor, the impostor that amuses his audience and invites them to share his triumph (‘Was ever woman in this humour wooed? Was ever woman in this humour won?’, 1. 2. 227-228)?

Pity is not the reading touchstone here. Perhaps admiration and certainly pure entertainment. When the knave is in his prime, he can be brilliant and amusing: he plays the devoted lover courting the most improbable lady in an attempt against all odds. But the fact is that Lady Anne, at first playing the role of the mourning widow and revengeful abused woman (a combination of feelings on the brink of the grotesque in the suspect extravagant voluptuousness of its expression – the lady seems to protest too much, as Gertrud says in

respect to the Queen in *The Mousetrap*, the play in the play in *Hamlet*), vituperates the ‘dreadful minister of hell’, feeds a vivid take-and-leave with her importunate suitor – the Petrarchan lover and lyrical adorer, burning in passion and sublime worship. A surprising lack of convictions that will lead to a final surrender conveyed in the ludicrous pathetic immobility of the female figure holding precariously the weapon of his alleged enemy, that kneels before her with his bare breast inviting the strike; and the acceptance of the ring that celebrates the perplexing alliance is an eloquent move providing the vengeful woman with a brand new role. Later in the action, he interrupts the vigorous wrathful speech of Queen Elizabeth, disarming with the *kairos* of his unexpected and caustic intrusion the fiery torrent of accusations of the old prophetess (I. 3). The villain bustles in a world deprived of moral sense, permanently coping with their past horrors and present treasons. God’s scourge and minister?

It is Iago, Othello’s archenemy and betrayer, the supreme rhetorician. Resentful against Othello’s decision to promote Cassio, and fuelling his destructive purpose with a heap of blurred motives (among them, however, sexual jealousy seems to stand out as a familiar experience to the villain – ‘the green-eyed monster, which doth mock / The meat it feeds on.’, 3. 3. 154-155, is a suspect reference, in its vivid expression and personal vibration), ‘honest’ Iago will use his reputation as a humble faithful soldier and loyal friend to tread a path of mounting challenges coming up to the final collapse of the hated Moor. He keeps the credulous Roderigo on the vain expectation of gaining Desdemona’s love, accosts in his perverted mind the gallant Cassio, that he will treacherously bring to perdition by the agency of Roderigo,

agent provocateur, and the virtuous Desdemona, giving his engendered monstrous birth an insinuating and corrupting image to be printed in the unguarded mind of the great General of Venice. The temptation scene (act 3 scene 3), right in the middle of the action, illustrates the sly and unobtrusive commitment of the villain, supreme director and dramatist orchestrating movements, stimulating sensations and passions and suggesting associations. His talent finds in the cooperation of the victim its touchstone, and it works out according to carefully designed moves. The vague figure that gets away furtively from Desdemona as though escaping from Othello's gaze cannot be Cassio ('Ha! I like not that', remarks the insidious tempter), the apparent reluctance to satisfy Othello's curiosity and the untimely intercession of Desdemona in favour of the gallant suitor fallen in disgrace becomes suspicious (how interesting, they knew each other before the General's marriage, and Cassio played the go-between in their courting!), and man and woman put together in the picture – they should of course seem honest – paves the way to a daring prospection of Othello's frailties. At this juncture 'think', 'honest' and 'seem' condense an atmosphere of innuendoes and doubts conjured, one should stress, by the accosted part, the one who after all takes the initiative and keeps the dialogue going on. Restraint, contrived hesitation, exploration of the authority of precedent or *exempla* ('She did deceive her father, marrying you, / And when she seemed to shake, and fear your looks, / She loved them most, 203-204), evoking Brabantio's ominous warning earlier in the action ('Look to her, Moor, if thou hast eyes to see. / She deceived her father, and may thee' (1. 3. 289-290), and the crafty inscription of the *logos* conveyed by the

entimeme or rhetorical syllogism (Venetian women are used to private vices and public virtues, Desdemona is a Venetian woman, *ergo* ...) – do their work with overpowering effects. The timing, or *kairos*, is perfect, it directs the enticed hero through a line of associations to the final revelation of the bare and crude truth, confirming liminal fears and repressed intuitions, with a seal of adamant force of persuasion for conclusive evidence apparently having been found out by Othello himself. Nothing will come of nothing. The false substantiality of the ‘ocular proof’ and the manipulation of Cassio and Bianca in *the play in the play* will then produce their effects in the moment when the victim is no more able to think and discriminate. In his *via sinuosa* the hero assimilates the imagery of his foe, pervaded by lascivious animal references, violent outbursts of destructive energy, sinister remarks announcing murderous deeds; and deliberate control of speech and action gives way to shattered fits and starts, self-abjection and broken speech. Desdemona’s sacrifice is a black ritual of blood and expiation, performed by a mesmerized priest obsessed with the cruel necessity of purification. What can save Othello from this criminal degradation and rescue him as a tragic hero? What redeems the hero in our eyes? Besides the assumption of guilt and the acceptance of punishment (‘/... O cursèd, cursèd slave! / Whip me, ye devils,/ From the possession of this heavenly sight! / Blow me about in winds! Roast me in sulphur! / Wash me in the step-down gulfs of liquid fire!’, 5.2.283-287), the rhetorical outline of the hero’s speech, ‘the Othello music’, as Wilson Knight calls it in a famous essay⁴, or the idea of loss and waste that the protagonist registers in his last moments, converge in redemptive motion. It is the voice of grave and fascinating eloquence what readers

keep in mind when books close or audiences bustle in rumourous agitation to the exit; and suffering, the tormenting pain that goes hand in hand with the course of damnation and that only imagination on this side of the *theatrum mundi* can pay due tribute to.

So too in *Macbeth*. The protagonist pours the milk of concord into hell when he gives in to the instruments of darkness and, urged by Lady Macbeth's solicitations, a mighty echo of the Weird Sisters' enchantations, stops up t'access and passage to remorse. When touched by temptation, he cannot fully cope with the strange stirrings in his bosom, and tries to give them form and meaning:

'If it were done when 'tis done, then 'twere well
If it were done quickly. If the assassination
Could trammel up the consequence, and catch
With the surcease success – that but this blow
Might be the be-all and the end-all! – here,
But here, upon this bank and shoal of time,
We'd jump the life to come. But in those cases
We still have judgement here – that we but teach
Bloody instructions, which, being taught, return
To plague the inventor. This even-handed justice
Commends the ingredience of our poisoned chalice
To our own lips. /.../' (1. 7. 1-12)

Alone on the stage and in the midst of a deliberative process, Macbeth examines his wishes regarding his views of the life to come, acknowledges the enormity of a crime to commit upon his virtuous liege and guest, and interrogates his conscience. The unbearable tension gives to the speech an erratic course, rhythm and repetitions bring to mind the incantations of the imperfect speakers, lay emphasis upon a distressing progress charged with inflections and diverse attitudes and feelings struggling in the speaker's breast for regiment. Against his

better self, he will strike a blow that will kill time – and will ultimately bind him to the ever-moving wheel of dry Fortune ('Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow'), deprive him of the blessings that accompanies old age, 'As honour, love, obedience, troops of friends', and dress him for dusty death. He will find in his wife a persuasive accomplice, ready to deny her sex and nature (in her sinister conjuration of the 'spirits / That tender on mortal thoughts' and the invocation of 'thick night' and its protective blank of the dark) and to exhort her husband harping on the cord of maleness and male integrity in brave Macbeth ('But screw your courage to the sticking place') with the irresistible urge reverberating in a patriarchal universe preordained by the supreme virtue of courage in the battlefield and pervaded by strange images of death, strange images of blood and strange screams of death. Macbeth feels no pity – the assault on Banquo and Fleance by the hired murderers (who are reckless of what they do to spite the world, or would set their lives on any chance to mend their wretched lives), or later the ravaging incursion in Macduff's castle and the slaughter of 'His wife, his babes, and all unfortunate souls / That trace him in his line' (4. 2. 151-152) are clamorous evidence of his ferocity. The violent appropriation of the crown – a fruitless crown and a barren sceptre – will afflict him with an agonizing feeling of loss and reprobation (Macbeth shall sleep no more, and his eternal jewel is given to the common enemy of man). Terrible dreams and the anxiety of an unfulfilled task torture him - 'O full of scorpions is my mind, dear wife' (3. 2. 36), he confides to his partner in evil in excruciating pain. It is the point of no return ('I am in blood / So stepped in so far that should I wade no more, / Returning were as tedious as go o'er., 3.

4. 136-138), describing a station in his path to nothingness and the surrender to a brave and fatal death, pressed by the feeling of impending disaster. This anatomy of evil opens the door to the inner tribulations of the tyrant, helps the granting of his status as tragic hero; and his lack of pity is tempered by one of its most poetic definitions, right on the eve of his drastic resolution:

‘And pity, like a new born babe
Striding the blast, or heaven’s cherubin horsed
Upon the sightless couriers of the air,
Shall blow the horrid deed in every eye,
That tears shall draw the wind. ...’(1.7.21-25)

It is the protagonist’s language what ultimately reverberates in our minds with qualified poetic and imaginative impact. As in *Othello*, eminence rescues heroes from their indifferent condition and makes them visible at their peril, in their splendour and misery, leads them beyond placid happiness and peaceful resignation of the common and average woman and man; and certainly Mark Antony’s rhetorical venture has not much to do with the ciceronian *cursus honorum* of the Roman patrician, Iago’s cunning moves and Richard of Gloucester’s skills challenge most outrageously moral intentions or neutral pragmatism assigned to Rhetoric by Isocrates or Quintilian, and the ambiguous line of *antithesis*, the artifact of *parallelism* and contrived *isocolon*, the sense of feverish urgency depicted by *enumeration*, the mystery conveyed by dense *metaphor*, the opacity given by *metalepsis* or convoluted speech do not fit in the art of persuasion or the operative location of debate or negotiation. Danger lies in words, but also in the charm of the evasive complex meaning and the beauty of rhythm and

cadence that, even when furtive and ambiguous in their *logos*, fascinate readers and audiences with that kind of music that goes on living as a solid glory in our time.

1 | All references to the plays are to the Norton edition (GREENBLATT, Stephen, general editor, *The Norton Shakespeare*, New York and London, W. W. Norton & Company, 1997).

2 | 'Paradiastole: redescribing the vices as virtues', in ADAMSON, Sylvia, ALEXANDER, Gavin, and ETTEHUBER, Katrin, ed., *Renaissance Figures of Speech*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 163.

3 | BULL, George, translation and introduction, *Niccolò Machiavelli: The Prince*, London, Penguin Books, 1981, pp. 100-101.

4 | 'The *Othello* Music', in *The Wheel of Fire – Interpretations of Shakespearian Tragedy*, London and New York, Methuen, 1949, pp. 97-119.

*COUPLES, TRIANGLES DE MOLIÈRE:
AMPHITRYON,
FORMES DE L'AMOUR DANS LE TEMPS*

À Yves Frontenac

Metka Bezljaj
Université de Zagreb
Cristina Marinho
Universidade do Porto

Ayant pour but, dans un premier moment¹, de réfléchir sur la portée du couple de valets, Sosie et Cléanthis, dans l'*Amphitryon* de Molière, une composition qui ne s'éloignerait pas de l'hypotexte plautien, ce projet devrait, ensuite, considérer les deux humbles serviteurs, absents dans le modèle latin, dans leurs effets en réseau de significations par rapport au couple majeur des nobles jeunes amoureux. Élément de farce, le vieux couple, à identifier dans sa typologie de comportement à plusieurs niveaux d'analyse, enrichirait, donc, selon l'aspiration moliéresque de synthèse non seulement de sous genres dramatiques, l'inspiration romaine dans laquelle le canon littéraire classiciste semble avoir trop renfermé la création de Jean-Baptiste Poquelin. Si cet *Amphitryon* n'a apparemment pas jusqu'à aujourd'hui conquis par lui-

même une place centrale dans l'Œuvre de Molière, il a été, surtout depuis la fin du XXe siècle, l'objet d'un renouveau d'importantes études non seulement mytho-critiques², au-delà de la privilégiée et diverse approche comparée avec Heinrich Von Kleist³, et d'innovation herméneutique⁴ à laquelle le renouvellement du canon classique devra un jour certainement beaucoup.

On affirme souvent que l'*Amphitryon* est une pièce tout à fait exceptionnelle dans la création de Molière. D'un côté, en décidant de traiter ce thème, le dramaturge s'est tourné pour la première fois vers la comédie antique et, plus précisément, vers la comédie de Plaute. D'un autre côté, son adaptation du modèle romain paraît lui être extrêmement fidèle, ce qui ne correspondrait pas à l'inclination du dramaturge, qui «jusqu'alors, quand il s'était inspiré de pièces italiennes ou espagnoles», avait procédé «à la manière des auteurs de la *commedia dell'arte*, conservant la trame de l'intrigue, mais seulement les meilleures séquences qu'il combinait librement avec des développements de son cru ou empruntés à d'autres sources; cette fois, les modifications apportées à l'*Amphitruo* de Plaute restent dans les limites d'un simple processus d'appropriation.»⁵ Par conséquent, les changements que Molière a introduits dans son *Amphitryon*, précisément parce qu'ils sont peu nombreux, représentent des dimensions dramatiques d'autant plus intéressantes à approfondir.

Or, l'invention d'un personnage complètement nouveau, que les prédécesseurs de Molière n'avaient pas introduit, mériterait, dans l'ensemble des différentiels, une réflexion qui dépasserait la condition de détail: Cléanthis, suivante d'Alcmène et femme de Sosie, qui,

devenant à son tour victime - mais sans la conséquence de la noble beauté - d'une divinité, elle-même l'épouse déçue, constituerait, ainsi, un nouvel apport, un évident parallèle avec Alcène, suggéré par le comédiographe de Louis XIV. Le choix de mixité farcesque, responsable par les multiples projections comiques du couple de valets qui découlent en grande partie du contraste avec le couple seigneurial, relèverait du procédé «dont les auteurs de farces ont tiré le meilleur effet comique», et qui consisterait dans «le retournement de la situation, la symétrie de deux scènes antithétiques séparées par un événement»⁶. Il s'agirait précisément ici de cette symétrie inversée qu'on identifierait dans les querelles et les réconciliations des deux ordres de couples de Molière.

Ce jeu d'oppositions se présenterait juste à l'Acte Premier, lorsque Alcène et sa suivante, Cléanthis, sont toutes les deux (très différemment, pourtant) les victimes d'imposteurs divins qui ont pris l'identité et l'apparence de leurs maris. Dans la troisième scène de cet Acte, au moment de la douce cérémonie des adieux entre Alcène et Jupiter-Amphitryon, qui couronnerait une nuit passionnée, Cléanthis manifesterait fortement sa jalousie:

*«Ô Ciel! que d'aimables caresses
D'un époux ardemment chéri!
Et que mon traître de mari
Est si loin de toutes ces tendresses!»⁷*

Par la suite, quand Mercure-Sosie veut s'en aller, Cléanthis se plaint de son départ si froid et si brusque, le tout finissant par une dispute conjugale assez violente et décorée par de nombreuses injures (telles

que «traître», «perfide», «pendard»⁸). Mercure-Sosie se moque, ainsi, de son attente amoureuse et de sa fidélité en lui expliquant qu'ils sont trop vieux pour éprouver les ardeurs des jeunes amants et qu'un amant lui conviendrait alors certainement. Leur débat prend, donc, un ton très comique et même burlesque, renforcé par la présence de sentences aussi humoristiques que provocatrices telles que «Moins d'honneur, et plus de repos.» ou «J'aime mieux un vice commode, qu'une fatigante vertu.»⁹

Les parallélismes entre les deux couples se prolongent dans l'Acte Second où les deux épouses sont successivement interrogées par leurs maris sur les événements de la nuit. Dans la deuxième scène de cet Acte, Alcmène est surprise par le retour imprévu du vrai Amphitryon qui, après avoir constaté que sa femme a connu les délices dans les bras d'un autre homme, même si elle pensait que c'était son mari, éclate de rage et l'accuse d'infidélité. On perçoit, dans la scène suivante, le miroir inversé de la dispute entre Amphitryon et Alcmène: à la différence d'Amphitryon, qui interroge sa femme directement, Sosie feint d'avoir trop bu la veille et essaie par ce moyen d'obtenir le rapport de Cléanthis sur sa fidélité. Cependant, Cléanthis, comme Alcmène, reste fâchée: en lui reprochant son indifférence ainsi que son refus de faire l'amour avec elle¹⁰, elle s'éloignera, par ce fait on ne peut plus distinctif, définitivement de la tragédie de cette mythiquement belle Alcmène et de cet honorable guerrier.

Un nouveau parallélisme inversé entre les valets et les maîtres s'ensuit dans la sixième scène de cet Acte: Alcmène trouvera la force de pardonner à son mari, bien qu'elle pardonne réellement à son amant

Jupiter. Comme on verra plus tard, son pardon paraît plus une résignation qu'une réconciliation véritable. Au contraire d'Alcmène, Cléanthis refuse la proposition de se réconcilier avec son mari. Encore une fois, le débat entre Cléanthis et Sosie est plus court que celui de leurs maîtres et se colore d'expressions populaires et d'injures familières¹¹. En effet, la farce concernant l'amour dans la vie quotidienne, - «un inventaire des sujets abordés dans les farces montrerait que près d'une centaine traitent de l'amour. Pas de l'amour courtois, ni même de sa parodie, mais de l'amour dans sa plus risible quotidienneté, dans sa littéralité la plus flagrante.»¹² -, elle l'élit souvent au sein de la vie conjugale pour mettre en valeur, en ce sens, «les disputes conjugales et les friponneries des valets [...], des thèmes typiques»¹³ dont la suite apparemment antithétique de sa projection noble se structurerait en continuité dans *Amphitryon*. Il est d'autant plus intéressant de noter que, malgré toute attente, cet amour quotidien finit par donner au lecteur une impression de réalité vécue, tandis que l'amour élevé entre Alcmène et Amphitryon s'avère, dans le cas du mari surtout, presque artificiel et basé plutôt sur la notion d'honneur que sur de vraies émotions.

Cependant, Molière n'épuisera pas sa source de la farce dans ses thèmes paradigmatiques, il y puisera, en outre, certains types de personnages. Or, les auteurs y mettaient en scène une catégorie de gens qui leur ressemblait, mais leur humanité, issue surtout des classes moyennes, finirait par se comporter d'une façon stylisée et stéréotypée, c'est-à-dire, elle ne posséderait pas d'individualité bien définie et caractérisée. Aussi, par exemple, la femme, dans la farce, «se révèle-t-

elle, de plus, irritable, impitoyablement dure»¹⁴, tandis que «le mari est la victime.»¹⁵ Si l'on prend en considération que le comique de la farce repose surtout sur le principe du contraste, on ne s'étonnerait pas par le fait que ses personnages devaient être eux-mêmes opposés (p.ex. l'homme et la femme, le maître et le serviteur). Revenons, encore une fois, sur le principe, selon lequel «la farce ne crée pas d'individualité propre. Les personnages sont robustes et actifs mais leurs colères et leurs joies manquent de véritable humanité»¹⁶ et, par conséquent, de complexité. Néanmoins, bien que ces types empruntés à la farce, tels que Cléanthis et Sosie, puissent paraître plats au point de représenter une certaine norme (celle de mari et de femme qui se querellent, ainsi que celle de valets qui s'opposent à leurs maîtres), ils se revêtent, chez Molière, de beaucoup plus de substance qu'on ne le croirait. Si, dans la structure de la farce, le mari trompé veut redevenir le maître de son épouse ne cherchant qu'à la punir, non parce qu'il l'aime, mais parce que sa vanité est blessée, la relation de Cléanthis et Sosie nous laisse croire que leur amour, quel qu'il soit, non seulement subsiste, mais pourrait se raffermir. Pourtant, il ne serait pas question ici d'infidélité, car Mercure refuserait Cléanthis, ce refus constituant un des nœuds fondamentaux de notre objet.

Il serait intéressant, en outre, d'analyser le langage employé par Cléanthis et Sosie sous une optique farcesque, en opposition, encore une fois, avec le langage soigné de leurs maîtres, en accord avec leurs origines sociales: «la farce contient de nombreux enchaînements d'injures dans le genre de: 'Traître, maraud, vilain, infâme!'»¹⁷, les dialogues de Cléanthis et Sosie le confirmant par des paroles telles que

«traître» et «lâche», elle offrirait des jeux de mots ridicules, comme celui, par exemple, produit par la répétition du mot «rien»:

«Sosie
Mon Dieu ! qu'as-tu ? toujours on te voit en courroux,
Et sur rien tu te formalises.

Cléanthis
Qu'appelles-tu sur rien, dis ?

Sosie
J'appelle sur rien
Ce qui sur rien s'appelle en vers ainsi qu'en prose;
Et rien, comme tu le sais bien,
Veut dire rien, ou peu de chose.»¹⁸

Quant aux injures proférées par Cléanthis et la nature presque brutale des débats entre elle et son mari, tous ces éléments confirment leur appartenance farcesque, car «les personnages de la farce [...] cachent une violence liée à tout ce qui est élémentaire dans les désirs humains.»¹⁹ D'ailleurs, on peut dire qu'il lui appartiendrait de provoquer le rire justement en invitant le spectateur à s'y reconnaître dans ses propres instincts, ses propres propres émotions et sa réalité, ce rire sain et naturel déclenchant, par son caractère terre à terre, des débats conjugaux divertissants.

Il paraît, toutefois, peu probable que Molière n'ait créé ce nouveau personnage que pour jouer sur le comique farcesque et les contrastes entre maîtres et valets. Bien sûr, les parallélismes entre les deux couples et ses effets comiques sont nombreux et constituent les parties les plus humoristiques de la comédie, mais il semble que la création du couple Cléanthis-Sosie acquiert des fonctions dramatiques considérables, au-

delà de cette première évidence. Inséparables, il est impossible de considérer les uns sans les autres puisque les deux couples sont, au sein de la pièce, joints de tant et tant de nœuds qu'ils ne peuvent pas exister en profondeur isolément. Par ailleurs, leur caractérisation, ainsi que leurs actions, dépendent constamment de leur présence réciproque. On peut dire que le couple moins jeune constitue, d'une certaine manière, une leçon et un présage, car il représente ce que le jeune couple n'est pas (encore et pourra ne jamais être), il semble changer dans le sens d'un équilibre graduel que le début de la comédie ne semblait garantir. Bref, leurs liens sont enracinés dans le système au point d'y créer tout un univers inversé, mais profondément complémentaire, comme on verra par la suite.

D'abord, revenons sur l'Acte Second et la réconciliation apparente du couple des maîtres contrairement à la résistance au pardon de la part des valets. Il importe de souligner que la deuxième scène de cet Acte, lors de la rentrée d'Amphitryon et de l'étonnement de son épouse, renferme peut-être le point le plus violent d'*Amphitryon*. S'agissant de la montée de rudesse et d'incompréhension - et de quelle incompréhension serait-il question, en fait? - du guerrier envers son épouse, le noble mari persiste dans la quête de la rationalité minimale qu'il épuisera, sans hésitation, dans la justification par la folie d'Alcmène:

«Ah! de grâce, cessons, Alcmène, je vous prie;
Et parlons sérieusement.»²⁰

«Reprenez vos sens un peu mieux;
Et pensez à ce qui vous dites.»²¹

Cependant, sa rudesse croît encore jusqu'au point de se manifester par des injures inoubliables («Perfide!»²²), ce dialogue entre Alcmène et son mari révélant, par conséquent, l'absence d'amour: ces amants ne cherchent pas à traverser leurs moments difficiles en se soutenant mutuellement, en témoignant de la compassion réciproque, ils se situent, par contre, clairement sur des pôles opposés. D'une part, Amphitryon s'obstine dans son exigence d'un fondement intelligent, bien qu'il soit substantiellement impossible, et ses paroles-actes blesseront indélébilement celle qu'il aurait à aimer. D'autre part, Alcmène devient de plus en plus impatiente dans son obéissance amoureuse face à l'hostilité de son époux qu'elle accueille à peine. D'ailleurs, «where Amphitryon is irate at what he understands only as an indignity to him, Alcmène is offended by her husband's lack of trust, his inability to see that, loving him, she could not be unfaithful to him.»²³ Après avoir tenté en vain de se justifier, elle paraît perdre à son tour la politesse. Par exemple, quand Amphitryon lui demande de lui raconter minutieusement tout ce qui s'est passé, elle prononce la vérité qui semble mettre fin à ce qui resterait de leur amour ou de son illusion:

*«Et jamais votre amour, en pareille occurrence,
Ne me parut si tendre, et si passionné.»²⁴*

Alcmène déclarera, donc, à son amant légitime la supériorité de l'amant injustifiable, cette distinction constituant, en elle-même, l'évidence de

l'altérité que son mari cherchait toujours aveuglément, leur amour, se trouvant ainsi «vivement [...] assassiné»²⁵. Après tout ce massacre issu surtout de la méfiance conjugale, nous ne serions pas étonnés par la tragédie irréconciliable de ces époux, dès la scène VI, la divinité-Amphitryon tentant elle-même d'alléger les fautes du vrai mari. Cependant, malgré ses bonnes intentions et l'expression d'un amour profond, le pardon qu'il obtient d'Alcmène ne saurait être que froid:

«Alcmène
Dire qu'on ne saurait haïr,
N'est-ce pas dire qu'on pardonne?

Jupiter
Ah! belle Alcmène, il faut que comblé d'allégresse...

Alcmène
Laissez. Je me veux mal de mon trop de faiblesse.»²⁶

De plus, soulignons des faits encore éloquents: bien que situées loin de la fin de la pièce, les paroles qu'on vient de citer sont les dernières qu'Alcmène prononcera dans la comédie, car elle abandonnera l'action (la preuve de l'irréalité de sa réconciliation) que sa faiblesse avouée remplacera. Alors, sa déception amoureuse suivra symétriquement l'incapacité d'aimer d'Amphitryon tout en renonçant à sa propre capacité de l'aimer. D'où son effacement (mutuel, du reste: il n'y a que le vaniteux guerrier social qui vit et survit).

Singulièrement, dans cet *Amphitryon*, la grossesse d'Alcmène et la naissance de deux fils, des jumeaux, ne sont qu'annoncées par l'intervention de Jupiter («Chez toi, doit naître un fils, qui sous le nom d'Hercule, / Remplira de ses faits, tout le vaste univers.»²⁷) et

Amphitryon reste silencieux là-dessus. Dans les dernières scènes de Plaute, Amphitryon court chez lui pour voir sa femme et leurs enfants en criant de joie, et chez Rotrou, le mari ne cachera pas son soulagement. Jupiter devra souligner ici la valeur de son partage et l'absence d'Alcmène dans le dernier acte de la pièce, ainsi que le choix d'auteur de ne pas mentionner la naissance de ses fils, outre le silence d'Amphitryon, sont des preuves de la mort du couple, «the play has ended and the mystery has been resolved, but everything is only apparently in order.»²⁸

L'union de Cléanthis et Sosie paraît raconter une histoire tout à fait différente, mais encore une fois bâtie sur des oppositions, «the scenes between Mercure (or Sosie) and Cleanthis provide effective contrasts with those between Jupiter (or Amphitryon) and Alcmena, and a new dimension was thus added to the comic possibilities of the plot.»²⁹Toutefois, les possibilités de leur relation ne se réduisent pas à des simples effets comiques, elles englobent aussi le traitement dramatique de l'amour. À la différence de leurs maîtres, le couple de valets ne s'efface pas de la pièce, Cléanthis et Sosie y sont présents jusqu'au bout. Naturellement, on peut se demander pourquoi et il semble que la raison primordiale de leur relation reposerait, au moins partiellement, sur des différences par rapport à leurs maîtres:

Si Cléanthis et Sosie manifestent, d'emblée, la longue durée et l'amertume d'un vieux mariage, remplissant leurs vies par de continuelles querelles, leur amour subissant le dégât d'une vie humiliée, et comme le notera Mercure-Sosie, «il est certain âge où tout passe»³⁰, les beaux sentiments y compris, ils seront, toutefois, là pour faire voir

aux jeunes amants que, malgré toutes les déceptions que la coulée du temps porte à l'amour, il subsiste dans cette fragilité plus qu'humaine. Sans être obligé à porter le poids de l'honneur blessé et de la vanité indignée, l'amour des valets ne connaîtrait point la corruption dont souffrent les personnages sublimes et élevés. Au contraire, il serait plutôt cruellement menacé par la routine d'un long quotidien dur et semble, donc, plus réel. Par ailleurs, bien que les débats entre les valets semblent violents, Cléanthis et Sosie n'arrivent pas à se blesser assez pour abîmer leur amour complètement. Leurs blessures paraissent vite oubliées, ils ont tant vécu ensemble, et ils se sont probablement déjà tant disputés, qu'ils restent pour ainsi dire indifférents. Même quand ils profèrent des injures, elles sont d'une nature rituelle ou quasi mécanique, ce ne sont plus de mots prémédités qui cherchent à nuire profondément. Ainsi, par exemple, à la fin de conversation avec Mercure-Sosie, Cléanthis confesse-t-elle sa faiblesse envers son mari et s'interroge:

*«Pourquoi, pour punir cet infâme,
Mon cœur n'a-t-il assez de résolution?»³¹*

Quand elle exprime son malheur des hommes et son mari lui fait admettre que les femmes ne pourraient pas vivre sans eux, elle ne s'empêchera pas d'avouer: «Vraiment...»³² Finalement, bien que plus tard dans la pièce son refus de se réconcilier avec son mari paraisse définitif, il importerait de souligner la légèreté de son propos:

*«Va, va, traître, laisse-moi faire;
On se lasse, parfois, d'être femme de bien.»³³*

Tandis qu'Amphitryon incarne la rationalité, le valet, qui accepterait peu à peu sa propre dépersonnalisation, ne persistera pas dans la certitude de son maître qui ne doutera jamais qu'il est le vrai Amphitryon. Chaque fois que Sosie lui essaie de faire voir que tous les deux sont victimes d'une illusion outrageuse, il ne lui prête pas d'attention:

«Sosie
Et l'on me des-Sosie enfin,
Comme on vous des-Amphitryonne.

Amphitryon
Suis-moi.»³⁴

«Sosie
Si sa bouche dit vrai, nous avons même sort;
Et de même que moi, Monsieur, vous êtes double.

Amphitryon
Tais-toi.»³⁵

L'amour qui demande de la rationalité survivrait à peine, alors que le simple amour des valets en saurait accepter l'irrationalité que le monde constamment nous offre. En éprouvant cet amour, Cléanthis et Sosie nous témoigneraient, d'une part, de leur harmonie avec la nature et avec l'instinct, contrairement à leurs maîtres. Bien que leur passion se confonde avec leur indifférence et même avec leur haine, elle n'y sera, néanmoins, moins active. D'autre part, Alcène, en incarnant le concept même de l'amour pur, ne possèdera pas d'autre choix que de s'effacer. Sa présence dans le dénouement de la pièce aurait fait d'elle une simple dupe. En disparaissant, elle a au moins réussi à laisser une mémoire de l'amour idéal dans l'univers de la comédie. Le vieux couple

représenterait la possibilité dure de longuement vivre ensemble, le grand amour des «grands» personnages, en dépit de leur sublime exigence, se briserait par son élévation même. Il appartiendrait, donc, à cet amour quotidien, l'amour de la routine, pratique ou pragmatique, de résister à tout, jusqu'à l'extrême de renoncer à soi-même et de se surprendre de rester jusqu'à la fin à côté de la vieille compagne, du vieux compagnon.

La finesse du dessin d'*Amphitryon* ne s'accommoderait certes pas à cette dichotomie sans imprévu, l'axe, les lignes parallèles et les oppositions se trouvant d'autant plus brouillés par des nuances qui en redéfiniraient les sens. Le Prologue établit la conséquence déterminante de la condition sociale, l'autorité du maître contre la subordination du valet, qui irait de pair avec l'humaine et métaphysique, la toute puissance divine contre la fatalité de notre existence, non sans prudence corporative des dieux envers l'Humanité, tout en jouant philosophiquement sur la valeur du libertinage et des bêtes et des dieux. Il importerait, du reste, de considérer le faux «*manque de courage*»³⁶ de Sosie qui, en l'avouant ouvertement à son bourreau, fait preuve d'une témérité incroyable, capable de dénoncer directement l'indignité de l'attaque de Mercure afin de conclure substantiellement «*Je ne puis m'anéantir pour toi*»³⁷ dans une suite de vers redoutables, la preuve d'une persistance inégale sous des coups violents. L'ambivalence, plus que l'ambiguïté, en outre, de l'action amoureuse de Jupiter qui tromperait et (s') élèverait à la fois, le scrupule malin qui distinguerait le mari de l'amant au détriment du premier - et que la belle épouse refuserait pour ne l'aimer dans le même visage et le même

corps de son jeune mari - afin d'initier Alcmène à la «*pure source*»³⁸ que le devoir conjugal combattrait (et qu'elle reconnaîtra peut-être), le subtil indice de son jeu identitaire dont l'imaginaire érotique devrait se nourrir. Cléanthis se verrait combattue par la divinité dans sa vertu malade, qu'elle regrette sans pudeur, de femme que ni le vrai mari, ni le faux mari veulent et Mercure l'incitera, ainsi, à l'infidélité aussi pour s'en débarrasser. Amphtryon n'acceptera bien entendu pas l'inconsistance rationnelle des événements racontés par son valet, confirmés par Alcmène, dans le sens de garantir l'intégrité de son mariage, c'est-à-dire de son amour, tout en explicitant son refus du dédoublement malicieux de Jupiter dont l'illégitime serait le pur, car son couple constituerait concrètement l'évidence humaine de la fusion de l'ami et de l'amant (que Jupiter a voulu absolument éprouver et voler, détruire fatalement) jusqu'au moment pervers et beau de l'initiation, la chute. Il admettra, cependant, la transcendance «*des incidents qui passent la nature*»³⁹ et ne s'empêchera pas de plonger dans la suggestion sexuelle du partage avec l'amant des amants et dans son désespoir extrême qui humilie violemment l'infidèle fidèle épouse prête à rompre ses vœux. La duperie divine contribuerait, par ailleurs, à prolonger le divertissement et la compassion envers l'épouse injustement blessée pour déclarer le respect inconditionnel de l'amant qui rejetterait le sentiment patrimonial des maris se permettant, par conséquent, tout: Alcmène la dénoncera afin d'assumer l'unité conjugale qu'elle avait vécu jusqu'à cet attentat⁴⁰ que Jupitera ne saura nier, tout en exprimant poétiquement la vérité et toute l'exceptionnelle ardeur de sa flamme⁴¹ (aussi, détail on ne peut plus humain -

qu'Alcmène ne rejettera qu'en apparence, en regrettant «*mon trop de faiblesse*»⁴², la souffrance qu'on inflige surtout dans le grand amour). Ni la révolution par l'insolence invraisemblable du serviteur qui blesserait sadiquement Amphitryon par un nouveau voile érotique d'adultère, ni le témoignage fidèle de son vrai serviteur, démystificateur en lui-même de l'*imbroglio divino* par une narrative non vraiment vécue par son maître de la suite de l'action conjugale, ni la coprésence sur scène de Jupiter faisant preuve de cette non- altérité (en faveur de la vertu d'Alcmène) (n')ont pu éclairer le mari sur l'abus omnipotent des faits et sur l'innocence de son épouse pure. Son valet, par contre, aurait beau négocier avec Mercure le partage identitaire, habile stratégie qui ne confirmerait que la solidité (de sa faiblesse) psychique de Sosie et la pauvre résistance surhumaine des simples humains, tandis que le noble guerrier, tout en acceptant l'évidence porté par Posiclès, le témoin qui rachètera Alcmène, complexifiera son expérience de sa double tragédie d'honneur et d'amour et établira la fin:

«Ah! sur le fait dont il s'agit,
L'erreur simple devient un crime véritable,
Et, sans consentement, l'innocence y périt.
De semblables erreurs, quelque jour qu'on leur donne,
Touchent des endroits délicats;
Et la raison bien souvent les pardonne,
Que l'honneur et l'amour ne les pardonnent pas.»⁴³

Loin de ne raisonner sur la faute de sa belle victime qu'il aurait beau pardonner, Amphitryon s'avère, au contraire, finement sentimental dans le respect absolu de l'unité amoureuse, de l'hymnée sacré, qui inspirait le guerrier et illuminait sa vie dorénavant plongée dans

l'obscur sacrifice de l'Olympe. Infiniment plus pur que toute source pure dont le visage intègre Dom Juan ne saurait garder en vérité, il est noble par nature: son scrupule reste cruellement intact au prix de sa, de leur propre vie.

1 | Ce projet illustre la méthode de travail développée dans la sphère du séminaire de Théâtre intitulé «Du Texte Dramatique à la Scène», année scolaire 2013-14, 2e semestre, à la Faculté des Lettres de Porto, dans le cadre de l'évaluation continue, qui consiste dans l'articulation indispensable de la recherche universitaire avec l'enseignement en cours afin d'initier des jeunes chercheurs des Arts du Spectacle.

2 | Voir l'ouvrage fondamental, dans cette perspective, d'Arianne FERRY, *Amphitryon, un mythe théâtral* Plaute, Rotrou, Molière, Dryden, Kleist *Essai*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2011, l'essai de Kyriaki CHRISTODOULOU, «Le Double d'Amphitryon chez Rotrou, Molière et Giraudoux: Le Chemin vers l'humanisation d'un dieu», in *Doubles et dédoublements en littérature*, éd de RÉROUSE Gabriel-A., Université de Saint-Etienne, 1995, pages 45-58 et le nouveau regard de Dominique LAFON, «Dramaturgie comparée et informatique: Des Sosies à l'Amphitryon», in *L'Âge du Théâtre en France/ The Age of Theater in France*, TROTT David, BOURSIER Nicole éd., introd. d'Annie UBERSFELD, 1988, pages 73-82.

3 | Dans toute une longue tradition critique (non seulement) allemande sur Von Kleist's Amphitryon, en particulier, nous soulignerions sa vocation également mythique et l'essai de Hans Robert Jauss, «Befragung des Mythos und Behauptung der Identität in der Geschichte des Amphitryon», in *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt; Luhrkamp, 1982, pages 534-584. James M. McGlathery a écrit l'intéressant essai intitulé «Kleist's version of Molière's Amphitryon: Olympian Cuckoldry, and Unio Mystica», in *Molière and the Commonwealth of Letters; Tatrimony and Posterity*, ed. By Johnson, Roger Jr., Neumann, Editha,..., UP of Mississippi, 1975, pages 327-344, sans oublier l'étude de Jean Wilson, «Heinrich Von Kleist's Amphitryon: Romanticism, Rape and Comic Irresolution», in *Papers on Language & Literature*, vol.37, n°2.

4 | Nous mettrions ici en valeur les projections littéraires de l'approche philosophique d'Olivier Bloch, dans plusieurs articles concernant l'Amphitryon de Molière et surtout ses développements dans *Molière/Philosophie*, Paris, Albin Michel, 2000, et surtout dans *Molière: Comique et Communication*, Paris, Le Temps des Cerises, 2009. La recherche, à ce sujet et sous cette même optique, quoique irréductible à l'orientation de Bloch, d'Antony Mckenna, dans *Molière Dramaturge Libertin*, Paris, Honoré Champion, 2005, s'avèrerait stimulante.

5 | FORESTIER Georges, BOURQUI Claude éd. de MOLIÈRE, *Oeuvres complètes*, Gallimard: NRF, Bibliothèque de La Pléiade, 2010, tome I, p. 1519.

- 6 | LEBÈGUE Raymond. "Molière et la farce." *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 16.1 (1964): 183-201, page 190.
- 7 | MOLIÈRE, *oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1962, *Amphitryon*, Acte Premier, Scène III, p.394.
- 8 | Idem, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte Premier, Scène IV, page 394.
- 9 | Idem, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte Premier, Scène IV, pages 394.
- 10 | Idem, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte Second, Scène I, Scène III, pages 399, 400.
- 11 | Idem, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte Second, Scène VI, pages 402,403.
- 12 | LEROUX Normand. "La farce du Moyen Âge.", *Études françaises* 15.1-2 (1979): 87-107, page 89.
- 13 | DICKSON Jesse D. J. *La farce de Molière*. Thesis (M.A.)--McGill University, 1965, page 4.
- 14 | LEROUX Normand, "La farce du Moyen Âge.", *Études françaises* 15.1-2 (1979): 87-107, page 97.
- 15 | *Ibidem*. page 97.
- 16 | DICKSON Jesse D. J., *La farce de Molière*. Thesis (M.A.)--McGill University, 1965, page 6.
- 17 | LEWICKA Halina. "Le langage et la nature sociale de la farce." *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance* 11.1 (1980): 13-18, page 14.
- 18 | MOLIÈRE, *oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1962, *Amphitryon*, Acte Second, scène VII, page 404
- 19 | CHAFAA Nadia. *La farce contemporaine: les Deschiens*. Avignon, 2010, page 10.
- 20 | MOLIÈRE, *oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1962, *Amphitryon*, Acte Second, Scène II, page 397.
- 21 | Idem, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte Second, Scène II, page 398.
- 22 | Idem, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte Second, Scène I II, page 399.
- 23 | GOSSMAN Lionel. "Molière's Amphitryon." *Publications of the Modern Language Association of America* (1963): 201-213, page 210.
- 24 | MOLIÈRE, *oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1962, *Amphitryon*, Acte II, Scène III, page 399
- 25 | MOLIÈRE, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte II, Scène VI, page 403.
- 26 | MOLIÈRE, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte II, Scène VII, page 403.

- 27 | MOLIÈRE, *oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1962, *Amphitryon*, Acte Troisième, Scène X, pages 409, 410.
- 28 | GOSSMAN Lionel. "Molière's Amphitryon." *Publications of the Modern Language Association of America* (1963): 201-213, page 213.
- 29 | SHERO Lucius R. "Alcmena and Amphitryon in Ancient and modern Drama." *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. American Philological Association, 1956, page 217.
- 30 | MOLIÈRE, *oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1962, *Amphitryon*, Acte I, Scène III, page 394.
- 31 | MOLIÈRE, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte I, Scène III, page 395.
- 32 | Idem, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte II, Scène I, page 395.
- 33 | Idem, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte II, Scène VII, page 404.
- 34 | Idem, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte Troisième, Scène VII, page 409.
- 35 | *Ibidem*, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte II, Scène II, page 398.
- 36 | MOLIÈRE, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte I, Scène II, page 391.
- 37 | MOLIÈRE, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte I, Scène II, page 392.
- 38 | MOLIÈRE, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte I, Scène III, page 394.
- 39 | MOLIÈRE, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte II, Scène II, page 398.
- 40 | MOLIÈRE, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte II, scène VI, page 402.
- 41 | MOLIÈRE, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte II, Scène VII, page 403.
- 42 | MOLIÈRE, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte II, Scène VII, page 403.
- 43 | MOLIÈRE, *ibidem*, *Amphitryon*, Acte III, Scène X, page 409.

UNE PIÈCE ESPAGNOLE DE YASMINA REZA: LA
DÉSILLUSION COMIQUE

Sonja Lazić
Université de Zagreb
Cristina Marinho
Universidade do Porto

Afin d'apprécier globalement des orientations critiques actuelles sur Yasmina Reza, reconnue par le grand public en particulier pour avoir écrit la pièce *Le dieu de carnage*, qui a été mise en scène en 2011 par un de réalisateurs les plus célèbres de nos jours, Roman Polanski, cet essai, tout en partant de ce bilan, suggèrera des topiques interprétatifs d'*Une pièce espagnole*¹. Si son œuvre a été traduite en trente-cinq langues, et plusieurs prix Molière lui ont été décernés, outre les plus prestigieux en Angleterre et aux Etats- Unis, elle semble osciller toujours entre la facilité aisée du néo-boulevard et la conquête critique de l'innovation et de la difficulté que Patrice Pavis a bien voulu lui accorder². Passée quasi sous silence dans la presse culturelle française, graduellement considérée par la critique universitaire, dont l'effort de 2004 du «Centre de Recherches sur l'Histoire du Théâtre» de la Sorbonne, sous la direction de Denis Guénoun, s'avère remarquable,

Reza se prête, dans cette sixième création dramatique, à toute une déambulation critique assez généreuse qui ne répondrait finalement qu'à la provocation fine à la critique même que sa pièce constituerait profondément. Denis Guénoun se serait penché, donc, sur le *mystère* de cette dramaturgie, Sieghild Bogumil soulignerait le rôle du *stream of consciousness* chez Yasmina, Anne Ubersfeld annoncerait un nouveau type de soliloque, quasi monologue, dans ce théâtre contemporain, Barbara Métais-Chastanier étudierait le fonctionnement de leur insertion dans le dialogue afin de relever sa technique cinématographique du montage, Cornelia Klettke nous parlerait d'une *écriture simulacre* devant beaucoup à l'intertextualité et à l'intermédialité, d'autres accepteraient de lui excuser l'impossibilité postmoderne d'avant-garde, après Beckett, dans la bonne compagnie de Koltès et de Lagarce. *Avez-vous lu Reza?*³ ne permettra plus, en 2005, qu'à la complexité formelle de son œuvre (non seulement) dramatique ne corresponde une portée philosophique d'un renouvellement authentique du théâtre actuel, loin de tomber dans la régression esthétique et idéologique qu'(encore) une étiquette de baroque contemporain, par exemple, risquerait de nourrir, en fait.

Le titre, plutôt suggérant un sous-titre ou un sous-genre dramatique, d'*une pièce espagnole*, créée, en 2004, par Luc Bondy au Théâtre de la Madeleine à Paris, ayant connu un grand succès à Hamburg, en 2005, pourrait dévoiler son caractère métaréflexif: ses trois niveaux qui s'emboîtent dans une construction rigoureusement mathématique à la clarté géométrique relèveraient aussi de la composition musicale, avec ses solos, ses duos et ses ensembles concrètement maîtrisés à l'intérieur

d'une radicale hétérogénéité et de l'écriture et de la dramaturgie. Ainsi, l'illusion de la pièce interne, le 1^{er} niveau, serait-elle plusieurs fois défaite par des scènes, sur un 2^e plan, où les acteurs quitteraient leurs rôles pour les commenter, mimétisme et amimétisme quasi alternant dans cet édifice qui aurait un 3^e étage de jeu, véritable ajout à cette forme dramatique ancienne, le tout risquant de confondre le spectateur finement éclairé par ce formidable génie civil aussi d'une métaphysique (ou de son absence) à remettre, elle-même, en question ses repères les plus communs. Sans unité que de lieu de représentation et du temps de la représentation, *Une pièce espagnole* imposerait l'acteur comme la condition humaine de la vie, la vie devient du théâtre, le théâtre est la vie, à partir de cet effet de distance que ce jeu dialectique dynamiserait sur un plan interne (vraiment?) exprimant l'impossibilité de bonheur et de fuite du temps, entre crises familiales hystériques, une immense mélancolie dite moderne, égocentrique et même misanthropique, face au processus fatal de décomposition qu'une existence vide d'au-delà et d'amour est. Pourtant, le 2^e niveau viderait le désespoir affiché du 1^{er} plan de densité vitale et le nihilisme serait, lui aussi, un rôle, d'après un effet à la fois grotesque et tragique, que Nietzsche cesserait de fonder avec gravité sur une ouverture à l'ordinaire. La vie l'emportant, avec Bakhtine, sur la mort, l'ordre traditionnel serait bouleversé par le vieux couple marié qui couronnerait la comédie ainsi renouvelée, selon la conception poétologique de Yasmina hostile à la pétrification de la forme, solidaire, par contre, avec sa carnalisation. Finalement, le 3^e niveau qui préconiserait, non sans ambiguïté, de la froideur dans l'action artistique convertirait tout le désespoir en cliché, espèce de

stéréotype de notre société contemporaine, et bouclerait la boucle d'une poétique assez dévoilée du rôle, non seulement comme notion théâtrale essentielle, surtout en tant que condition humaine de l'illusion de la vie. Yasmina Reza est une auteure française, née à Paris le 1er mai 1959. Reconnue internationalement comme femme de Lettres, se dévouant à l'écriture théâtrale, à la création aussi bien de scénarios que de romans, elle a d'abord été l'actrice des pièces de théâtre de Molière et de Marivaux. C'est justement dans les œuvres de ces auteurs qu'elle a puisé son goût théâtral et a ensuite suivi un chemin où les portraits imaginaires des personnages dans ses pièces reflètent parfaitement la réalité qui l'entoure. Reza jouerait constamment entre les élans tragiques et l'esprit comique avec tant de facilité et tant de conviction que le spectateur, le lecteur seront entièrement pris par la légèreté d'expression et les modes de dévoilement des idées principales. Les ouvrages de Reza offriront une variété remarquable, s'introduisant dans la scène française en 1987 avec la pièce *Conversations après un enterrement*. Ses pièces de théâtre les plus connues sont *Art* (1994), *Trois versions de la vie* (2001), *Une pièce espagnole* (2004) et *Le dieu de carnage* (2006).

Une pièce espagnole ne raconte aucune histoire de deux sœurs, des actrices (la troisième sœur n'est que référée dans les dialogues), n'exploite pas vraiment leurs carrières professionnelles et leurs vies privées, elle ne bâtit pas que des tableaux parlants (les dialogues témoignant surtout de leur impuissance communicative) d'une famille qui se donne rendez-vous chez la mère qui y lui présentera son nouveau copain. La pièce se structurerait dans l'emboîtement d'un récit dans un

autre récit, d'une scène de théâtre dans une autre scène de théâtre, considéré distinct de l'effet de *théâtre dans le théâtre* où un personnage joue le rôle d'un comédien qui joue, à son tour, un rôle. Si l'on voudrait faire une synthèse de sa dramaturgie, encore une fois le jeu coquette avec la superficialité révélerait d'une complexité pluridimensionnelle inattendue, - comme si d'un oignon s'agissait - qui combinerait froideur avec tonicité éclatante. Sans actes, ***Une pièce espagnole*** nous propose une série de scènes courtes, vingt-huit, en effet; des dialogues, confessions ou interviews imaginaires de la pièce. Ces 28 scènes, sans entractes, ne nous montrent pas qu'une action (en est-il question réellement?) linéaire, elles représenteraient trois niveaux différents, conçues à la manière des poupées russes, les uns dans les autres⁴, produisant leur effet métathéâtral.

Au premier niveau, la famille nous offre sa trame quotidienne avec ses cinq personnages principaux Pilar, la mère de la famille, son copain Fernan, et ses deux filles, Aurelia et Nuria, aussi Mariano, le mari d'Aurelia. Pilar veut présenter son nouveau copain Fernan à ses deux filles actrices. Aurelia, la fille aînée, vit avec son mari Mariano, qui est alcoolique, et leur jeune fille Lola.. Le deuxième niveau théâtral, - où les séquences de la pièce espagnole sont interrompues, pour ainsi dire, par d'autres *imaginaires*, les acteurs qui y jouent des rôles cessant d'être les personnages afin de devenir des acteurs qui réfléchissent sur leur métier et sur le fait théâtral, - exprime une conscience fine du travail de la troupe et du théâtre. Finalement, dans le troisième niveau, Aurelia répète avec Mariano une pièce bulgare des années 70, elle y est la protagoniste, une professeure de piano qui tombe amoureuse de son

élève, incapable de jouer. L'histoire dite comique construirait les quatre moments structuraux (le début, le nœud, le climax et la fin) sur les relations familiales et leurs oppositions.. Pilar est une femme âgée qui veut reconquérir le bonheur avec un veuf, Fernan, dont l'apparente monotonie pourrait cacher une vive connaissance de la vie, sans que ses filles l'apprécient. Aurelia a un mari problématique qui est professeur de maths et elle doute constamment du choix de son métier. Sa sœur cadette Nuria est une actrice célèbre qui (ne) tient (pas) à être modeste, mène une vie turbulente, est séduite par un acteur américain et par les nominations pour le prix le plus prestigieux en Espagne, le prix Goya. Cette trame reposerait sur des éléments tragiques qui, en fait, constituent la comédie dite intérieure, hors un premier plan. Elle nous amuse et introduit les séquences *imaginaires* où les acteurs et les actrices réfléchissent sur le théâtre et s'expriment en tant que professionnels qui ont des différents chagrins concernant leur métier. En réalité, ces parties-réflexions semblent être l'axe dramatique d'**une pièce espagnole** et prennent le dessus de sa composition, dans ce jeu sur le registre de l'opposition réalité-fiction⁵, véritable exercice de mise en abyme. D'après Jean Rousset,

Le théâtre y joue à se réfléchir dans son propre miroir par le moyen de la pièce intérieure. En décomposant et regroupant sur la scène les éléments de l'univers théâtral, le dramaturge met en relation les plans distincts de fiction et de la réalité, de l'action jouée et de l'action contemplée, s'exerçant à explorer les effets de la représentation soit sur l'action elle-même, soit sur le spectateur, soit enfin sur l'acteur.⁶

Bref, le baroque (théâtral?) français du début du XVII^e siècle, dans l'esprit du théâtre élisabéthain (Shakespeare) et du théâtre espagnol

(Calderón de la Barca), excellerait dans le jeu et le mouvement aussi de l'instabilité, épris d'irrationnel, lieu d'ostentation dans l'illusion (que la mise en abyme mettrait en place). Le théâtre baroque (que le théâtre classique engendrait inextricablement) soignerait, donc, des excès, l'exagération en décor et en performance, les intrigues complexes et la pluralité d'actions, se manifestant par l'exubérance de l'imagination et du style. Il (ne) pourrait (pas) se définir comme le négatif du théâtre classique auquel on attribuerait l'analyse intellectuelle, tandis que le baroque préférerait l'émotion, la perception; face à la recherche de la vraisemblance, le baroque promeut l'illusion; à l'unité de ton, le baroque privilégie l'inconstance et le paradoxe; à la simplicité, le baroque oppose la complexité. À vrai dire, la critique française a développé, dans les dernières décennies, un débat dense et loin d'être univoque sur son Baroque⁷, dont le bilan actuel nous recommanderait de la prudence dans la considération (plutôt, finalement) des éléments baroques dans les œuvres de grands maîtres comme Corneille, Molière. Fruits de génie, celles-ci appartiendraient à l'excès, émotionnel et perturbant, reflétant évidemment les mouvements politiques et religieux de leurs époques. Jean-Denis Monory rend compte d'une tendance artistique contemporaine, loin de connaître l'unanimité (aussi académique), qui mettrait en évidence une certaine résurgence des ressources baroques:

Les codes de la mise en scène du théâtre baroque proposent une nouvelle lecture des grands textes de la chorégraphie du geste, la lumière des bougies, les costumes, les odeurs de cire et de poudre participent, comme dans nos voyages lointains, au dépaysement, à l'émotion, et nous révèlent les textes dans leur authenticité. Ce langage théâtral exigeant et

singulier, qui fait fi du pittoresque, instaure entre l'acteur et le spectateur une relation unique, proche d'un lien magique, puissant mais fragile, si rare mais si nécessaire de nos jours.⁸

Une pièce espagnole semble vouloir suggérer la source castillane des aventures amoureuses multiples de leurs amusants et intenses intrigues dramatiques familiales d'antan, mais toujours axée sur l'identification sûre de notre actuelle expérience, sa mise en abyme structurale invitant à songer à un baroque contemporain, même si nous sommes conscients de la fragilité de ce propos. Reza inscrirait, donc, son ouvrage dans la tradition baroque qui représenterait le territoire le plus fécond pour le développement des idées et des contemplations sur le théâtre du XXI^e siècle. Or le concept du baroque contemporain pourrait s'illustrer dans les motifs principaux qui constituent le plan de la vraie pièce espagnole, c'est-à-dire, l'histoire comique d'une famille. La réalité où Reza situe son «histoire» s'avère, ainsi, solidaire avec l'univers pittoresque des comédies du XVII^e aussi dans son mélange du populaire et du savant. Au niveau où elle rompra avec l'élément baroque de l'illusion, celui des interviews imaginaires avec les mêmes acteurs et actrices qui jouent les personnages, Reza prendra la voix d'une critique du théâtre, d'un metteur en scène, d'un dramaturge qui pose les questions les plus importantes sur le théâtre, la vie de la scène, l'esprit de l'art contemporain et l'attitude des artistes face à leur métier. Dans ce but, Reza appliquerait la mise en abyme au renforcement délibéré de sa vision du monde théâtral par lequel elle séduirait le public à adhérer à son point de vue. Cependant, celui-ci s'éclaterait dans un foisonnement de directions dans les différents niveaux, nous empêchant d'assumer

une ligne ou une vérité sans un miroir déroutant, dont la mise en abyme s'avèrerait l'outil fondamental: comédie, tragédie et matérialité métathéâtrale s'articuleraient formidablement en caléidoscope dans le sens d'ériger toujours, aujourd'hui, le théâtre du monde. Yasmina l'actualiserait dans la sacralisation des vedettes de notre culture populaire, par exemple, et le rafraîchirait en accord avec les soucis de nos générations contemporaines. Si le paradigme baroque de la comédie offre un jeune couple amoureux autour duquel se bâtirait la découverte du monde et son évolution, Yasmina Reza invente, par contre, dans *Une pièce espagnole*, un couple mûr d'amants qui a déjà vécu le jeune amour et résiste au temps, afin, semble-t-il, de renverser les forces vitales, à savoir la renaissance de la vie et, par conséquent, sa victoire de sur la mort⁹. Finalement, encore un signe de ce jeu avec un baroque contemporain résiderait sans aucun doute dans la fin de la pièce: *tout est bien qui finit bien*, Reza adopterait, ainsi, les résolutions tragicomiques, qui, après toutes les menaces à l'ordre social¹⁰ et tous les obstacles que l'amour dépassera, finissent par tout harmoniser. On imagine, en plus, que le drapeau métaphorique (bien qu'il y en ait toujours un plus littéral) n'existe pas et l'on ne sait pas où se trouve la ligne entre les deux (combien?) mondes en opposition, Reza interrogeant par ce moyen-même les possibilités de l'acte théâtral jusqu'à l'extrême, pur geste de recherche. Depuis le début, l'auteur nous révèle les petites querelles et les disputes entre tous les acteurs d'une représentation, leurs doutes aussi bien personnels qu'universels constituant des obstacles ou des avantages dans le sens de l'achèvement du spectacle. La condition diachronique de l'acteur et de l'actrice, cette-

ci en particulier, les enjeux de la mise en scène dans les philosophies de la représentation et du théâtre, les choix précis d'écriture de la pièce et comme l'acteur se libère de l'auteur, mode d'emploi, une sublime philosophie du langage, en fait, une véritable poétique. *Une pièce espagnole* dévoile, en plus, les coulisses théâtrales du choix des costumes, ainsi que du décor scénographique, en tant que faits identitaires d'une représentation. Dans ce sens, l'actrice qui joue Pilar commente auprès de la costumière la couleur rouge bien prévisible de sa robe, - car elle jouerait une dame espagnole -, qu'elle n'aurait pas préférée! Les décisions créatives exigeraient, en fait, la considération de l'ensemble des éléments que l'acteur harmoniserait, par son consentement, car il lui appartient d'incarner le personnage, l'axe d'*Une pièce espagnole* consistant dans ce processus et dans sa réflexion. Si *Le temps est souple pour les auteurs*¹¹, il s'avère cruel pour les acteurs à l'avenir bref ou, comme dans le cas de Nuria, pour qui la beauté est plus une calamité qu'un avantage, peut les empêcher de jouer le rôle de leur vie et restreindre graduellement l'éventail des personnages:

«C'est ça que j'aime
les gens qui vont d'un endroit à l'autre
en diagonale,
ils traversent un fleuve
ils vont d'un âge à l'autre
ils ne marchent pas dans le temps réel.¹²»

Les défis de la condition d'acteur y sont, en plus, mis en évidence, dans un geste provocateur de la tradition autoritaire du dramaturge véritablement tourné en dérision, une ombre dans un coin d'une salle,

petit effet de marketing et de notoriété produisant des boutades qui asservissent l'interprétation, elle-même la clé de tout:

«...l'acteur est là pour anéantir l'écrivain
savez-vous,
l'acteur qui ne veut pas anéantir l'écrivain est
foutu,
l'acteur qui capitule
qui ne veut pas, d'une manière ou d'une autre
piétiner votre belle ordonnance
ne vaut rien.¹³

Plus que favoriser explicitement le débordement (si ancien, d'ailleurs) tragique de la comédie, le deuxième plan critiquerait la réception théâtrale et dans ce sens la critique, tout en produisant des projections infiniment multipliées sur, par exemple, le concept de comédie nouvelle appliqué à cette création:

(actrice qui joue Aurelia)
(...)
les choses gaies ne sont pas inférieures aux choses tristes,
mais quand même, les choses tristes
restent plus
en vous
longtemps.¹⁴

L'acteur qui joue Fernan¹⁵ offrirait fièrement à son tour son ontologie révoltée que son personnage opère par antithèse dans la mesure où l'administrateur immobilier se conforme dans l'illusion du bonheur inconformé:

(...) l'acteur et le spectateur sont main dans la main (...)
l'artiste est contre, et contre ceux qui sont contre
contre le spectateur qui est contre aussi évidemment (...)
ayez l'amabilité de penser à nous comme à des êtres égoïstes,
inconstants,

veules,
des vides ambulants,
des riens.¹⁶

Enfin, Yasmina Reza accroîtra dramatiquement, sur le plan imaginaire, par un monologue de l'acteur qui joue Mariano s'adressant à Olmo Panero, l'auteur *d'Une pièce espagnole*, les tensions des relations pluridirectionnelles des acteurs par la proposition de l'assassinat des personnages faite à leur générateur, vraie et unique délivrance du processus infernal d'interprétation, l'ultime revanche de Dieu contre sa créature irrespectueuse:

«(...) vous avez tout à perdre à être compatissant,
tôt ou tard il faudra vous montrer plus radical,
mon petit Olmo.¹⁷

Une pièce espagnole semble jouer la critique sur elle-même par anticipation, afin de dénoncer la fragilité de sa rigueur, de sa précision, du prestige dangereux de ses emblèmes, tout en éclatant ses critères de définition dans l'outrance de chacun de ses regards multiples qu'aucune ligne ne saurait renfermer. Plus qu'écrire et réécrire la vraie vie imaginé dans le raffinement des plans magistralement corneilliens et éternels, par une quantité mélodique et une distribution architecturale démiurgiques à faire sourire (le triomphe à bout de souffle sur le chaos), Yasmina Reza tiendrait plutôt à démonter, à démontrer, par la raison, le mystère de la construction baroque de son illusion comique. Elle l'offrira sans l'éclaircir tout de suite, mais elle l'interrompt, un moment donné, pour la mettre à nu et déployer infatigablement (jusqu'à l'impertinence) cette nudité en tant qu'impossible nudité, car

tout est convention, tout est jeu, et le droit translucide à être ne résiderait que dans le plus improbable des artifices (sur le 3^e plan?): Mademoiselle Wurtzt, amoureuse, s'assoit et joue le Prélude n° 5 de Mendelssohn, après avoir déclaré à son objet, marié, qu'elle ne voulait pas être aimée par de vrai¹⁸. Aussi l'inversion du procédé corneillien serait-elle parfaite, au début comme à la fin, car la transition floue que les acteurs partageant les louis d'or produisent est effacée, la répétition de la pièce bulgare donnant lieu à la possibilité de sa représentation finale (un 4^e plan...sur lequel Isabelle pleurerait son amour mort e non jouant sa mort), le mage qui nous absorbe aurait été remplacé par l'acteur qui nous éloigne. Écriture de la discontinuité calculée, de l'ironie qui ne se laisse pas tomber de temps en temps, *cette auto-dérision permanente*¹⁹ annoncée (jusqu'au point de se déguiser dans son évidence même) pourrait voiler la parodie lucide du bonheur et du classique²⁰ dans leur illusion, à l'insu de la nausée de tout et très justement surtout de la famille et des grandes valeurs, par un dangereusement lisible effet antiphrastique. Les marées blanches de vers et leurs splendides rimes internes, nettes dans l'espace numérique à la précision amusante de simple alternance et d'autres variables, jouent *legato* dans *les indispensables silences et temps*²¹ pour *aller nulle part qui existe*²².

1 | Ce projet a été développé dans le cadre de l'évaluation continue d'un séminaire d'Études Théâtrales (année scolaire 2013-14, 2e semestre), Faculté des Lettres de Porto, et constitue une approche introductrice, partagée en cours, de recherche sur la dramaturgie de Yasmina Reza.

2 | L'essai d'Andrea Grewe, *L'art de la comédie à l'âge du postdramatique. Le Théâtre de Yasmina Reza*, in *Lendemains - Etudes comparées sur la France*, pages 22-41, constitue une synthèse formidable des principales perspectives critiques sur Reza et des directions de lecture de cette pièce. Nous mettrons en évidence, pourtant, le jugement de Patrice Pavis, dans son ouvrage essentiel, *Le théâtre contemporain. Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, Paris, Nathan, 2002, concernant « *Yasmina Reza - Art ou l'art de la fugue* », pages 163-181, suivi de celui de David Bradby, *Le théâtre en France de 1968 à 2000*, Paris, Champion, 2007, p.562.

3 | GUÉNOUN Denis, *Avez-vous-lu Reza? Une invitation philosophique*, Paris, Albin Michel, 2005

4 | Idem, *ibidem*, pages. 23-24

5 | Kowzan, Tadeusz, *Théâtre dans le théâtre: signe des temps?*, dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1994, n. 46, pages. 155-168, p. 164

6 | Rousset, Jean, *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre du XVIIe siècle*, Paris, Jose Corti, 1968, p. 155

7 | Voir l'article de Madame Monique Mosser et de Monsieur Alain Mérot, *Le retour du baroque: us et abus*, in

Revue de l'Art, 1990, n°90, pages 5-7:

«(...) Baroque va s'appliquer à tout et à n'importe quoi (...)

Devant ces débordements, on ne peut que constater la prudence accrue des historiens de l'art et même des esthéticiens. (...)

Hésitant à redefinir et à utiliser un terme usé, elle y fait, en fin de compte, entrer un peu de tout. (...)

(...) On peut même dire que toute étude approfondie de cette culture baroque - soigneusement recentrée dans l'histoire et dans l'espace - se présente plus ou moins consciemment comme une critique de la notion de style - d'un style conçu comme une essence qui réapparaîtrait sous différents avatars à certains moments, et reviendrait ainsi occuper aujourd'hui le théâtre de la mode.»

8 | MONORY Jean Denis, dans le <http://www.lafabriqueatheatre.com/théâtre-baroque/>

9 | GREWE Andrea, *Le L'art de la comédie à l'âge du postdramatique théâtre de Yasmina Reza*, édition citée, p.. 36

10 | Idem, *ibidem*, p. 31

11 | Reza, Yasmina. *Une pièce espagnole*, Albin Michel, Paris, 2004, p. 41

12 | Idem, *ibidem*, p. 37

13 | Idem, *ibidem*, p. 45

14 | Idem, *ibidem*, p. 54

15 | Idem, *ibidem*, p. 113

16 | Idem, *ibidem*, pages. 80, 81

17 | Idem, *ibidem*, p. 120

18 | Idem, *ibidem*, page 122.

19 | Idem, *ibidem*, page 110.

20 | Idem, *ibidem*, page 89:

«(...) Les classiques, oui. Le mot juste. La phrase qui ne peut pas être remplacée par une autre, oui. Ça n'existe plus aujourd'hui. Les maths non plus. L'arithmétique, la géométrie élémentaire n'existent plus. (...)»

21 | Idem, *ibidem*, indications du dramaturge précédant le début de sa pièce.

Remarquons que la scène 23, «*Pièce espagnole*», qui intègre cet insupportable discours de Fernan, référent, en exclusivité dans la totalité de la pièce, «*(Même situation que 17)*» et détermine une relation fondamentale de compréhension moins évidente de l'éloge nostalgique de la clarté classique et de l'arithmétique pure: l'administrateur immobilier enclin à la neutralité et à simplement s'asseoir «*chez elle, elle m'a fait à manger, elle m'a fait une piperade de poivrons grillés, un demi-cochon-net rôti avec une purée de pommes de terre, un roulé à l'ananas...*», page 75, serait à peine le gardien de la vie sur la mort., du Noël, du respect et du couple.

22 | Idem, *ibidem*, pages 82, 83.

LIFE IS BEAUTIFUL?
OR OPTIMISTICALLY ABOUT BULGARIAN THEATRE

Kalina Stefanova

A PESSIMISTIC BACKGROUND FOR A START

When I see the n'th show on our stages which is interested mainly in itself, or in the current fashion, or in its perfect following of a certain aesthetics, or in quickly earned laughter and applauses, or in anything else in the first place but not in the first place in us and our life here, I feel very sad and I think of how abandoned we are, as human beings, by our own theatre too. Then I see—or remember—another show of ours that treats the audience with care and love, and hugs us, and for a while I stop feeling like I'm alone on a raft in the Pacific Ocean in my own country.

But can I be cross with our theatre for being so much like our Bulgaria?! I know—as everyone else—so many wonderful people here, good and pure, yet our common life is so far from wonderful. The same applies to our theatre: we have great artists, star shows; yet its general state is getting farther and farther from being wonderful. Our theatre reflects our Bulgaria in so many other aspects too. It reflects her

in the unhealthy interest in the mafia's life, while outside of the spotlight remain the real heroes of the transition period—those who managed to retain their humanity despite its “rules”. It reflects her in the sure bet on the turbo pop folk and the superficial comedy: allegedly for a making-ends-meet reason which easily transforms then into this-is-what-people-want shrug—a motivation whose cynicism could be patented by our media since it's them who managed to impose it as an axiom. It reflects her in the misery—literal and figurative; in the atmosphere of hostilities and in the attempts for a one-by-one type of survival. Finally: in the clean-hands outbursts of snobbism in regard to all the above.

What my heart bleeds most for is the general abandoning of humanity in my country and what this means for people who are ill or old or simply helpless and alone.

Could such people find in our theatre support or solace or salvation? Does it feel any pain for them, for their lost dignity? So that it could warm them with the compassion of great art? And does our theatre dare to dream for a better life? So that it could give us hope? Does it believe in humanity, i.e. in Goodness? And if the answer is *Yes*, how does it fight for it?

Fearless, socially-aware theatre that stands up for the human right for a dignified life is considered in my country as old-fashioned. If a foreigner who doesn't know anything about our reality were to judge about it by what they see on our theatre, they'd say we live a perfect life: so much lacking any sociopolitical criticism about present our stages are.

Emotion too is considered old-fashioned—especially if it’s positive. To be gloomy is OK, or derisive or ironical. So what that irony at times could be “a form of aggression” “because it kills emotion” (according to the accurate phrase of Alvis Hermanis)? So much the better: destruction is en vogue, whereas to dream, to be constructive, to be inspired by beauty and harmony, to enjoy life—all this is considered superficial, light-weight, so to speak.

I can’t stop wondering why we so much need the shield of irony and derision, of all the gloomy masks—not only on stage but in our life too. Why are we so afraid of being free? Free of fears, of possible negative comparisons (not in our favor), free to openly believe in love and in goodness, free to do good together, to be together despite our differences—the most difficult for us!

Luckily, several shows of the recent years have made me very hopeful that our theatre is about to prove outgrowing all this. For they deal exactly with freedom and the so connected with it strife for harmony. They are *Life Is Beautiful*, at the National Theatre, *The Viewpoints of a Teacher on the Folklore*, at the Army Theatre, and *One Small Radio*, at the Satire Theatre. They, or at least parts of them, love us—us, here, and human beings in principle!—in this elevating, charging with energy manner that distinguishes really great art from a merely well-made show, play, or role. They are like essays on happiness in the life of the human spirit. Essays which do not just try to reach insights on this matter but, while doing it, leave at times the territory of the classically dramatic and enter into another one, very rarely accessible for art on the whole—the territory of bliss, dwelled by our souls when we are at

peace with ourselves. I.e. these shows touch upon the very core of human happiness. And, as again Hermanis says, “the hardest task of all is to make a performance about harmonious and happy people. Technically, it is a task on the highest level of complexity.”

*ALEXANDER MORFOV AND KAMEN DONEV:
DETAILS OF A STAR ENCOUNTER*

At their encounter for the production of *Life Is Beautiful* (after *The Suicide* by Nikolai Erdman), Morfov (director) and Donev (leading man, otherwise also a playwright and director himself) arrived with a similar luggage. Both are working in the theatre because they are interested in life in the first place (to paraphrase another great phrase of Hermanis, “If you make theatre, it’s not so much important to be interested in theatre, it’s important to be interested in life.”). Then, for both what matters is not the facade of life but its substance, therefore their theatre has never been snobbishly artificial. Also, they are not interested merely in a certain part of life but in life on the whole. That’s why their theatre can both fly and wipe its sweat off its forehead; at times it works out, at times not; it errs and it’s not afraid of erring. Therefore one could, for instance, have an urge to edit it, to cut lengths or even return it for reworking.

In brief, these are two people who so much and so truly love life that they are not afraid of being alive given everything that entails: risks, ups and downs, huge successes and failures.

And since both of them know very well that it doesn't boil down to their own days on this earth, neither on those of a group of friends, they are interested in our common life and do care about it.

It's enough for one to read the interviews of Morfov in order to feel his pain for the state of humanity in our country, for the ostensible security of a 150-170 Euro salary, which he calls "a hidden unemployment."

It's also enough for one to analyze the nature of Donev's motivation for writing his plays (some ... already). His, in the beginning, nearly childlike amazement at the phenomenon of kitsch, the attempt to encompass it and to show it on stage as a mirror in order to provoke purifying laughter, the perplexity then at the realization of the Amazon-jungle speed at which this Absurd grows up intent on devouring everything on its route, and, finally, the close examination of its mechanisms. The choice of kitsch as an object of Donev's dramaturgy has nothing to do with a search of easy achieved laughter of the TV type of parody. Not by chance he's one of the few brilliant comics of ours who did not sell themselves to TV. He's interested in kitsch, since his heart bleeds for those people who grow up in such reality and who often have no other choice but to accept it as the only possible one. He tries to show the distorting effect of the kitsch not in order to sneer at those who are, so to speak, inside it or at those who are about to be devoured by it; on the contrary, his aim is to help them overcome the situation and change it.

Exactly in the course of this close scrutiny of kitsch Donev managed to master an extraordinary flair for—and skill at—handling the abstract

montage, the base of the modern art—the montage based on associations and reaching via short-cuts routes, different from the classical narrative, to the essence of things. A sort of jumping-up from frame №1 into frame №10, or even №100, which resembles climbing at once many stairs and finding oneself at places entirely unexpected by the person who's still at step №1. A montage that could predict and tie up a story from ostensibly unconnected and having nothing in common events; a montage that makes things look surreal and takes us seemingly very far away, while in reality it incessantly springs up from, and ricochets back to, the departing point. So that the person at step №1—i.e. at the start of the absurd—could see where it leads to.

Via the speed of jumps in this montage and the parallel increase of the distance between the 'frames', Donev managed to make palpable another absurd too—that of the nowadays inhuman haste, the madness into which we have turned our life.

It's exactly this absurd-montage approach that is partly the explanation for his extraordinary role in *Life Is Beautiful* as well as for the amazing effect of his one-man show *The Viewpoints of a Teacher on Folklore* (in existence since 2007 and played to full houses not only in regular theatres but also in 4000-seat halls; now followed by its sequel *The Viewpoints of a Teacher on Education*).

Of course, the evil spirit of our inability to share other people's joy and even less so their success, and to appreciate otherness on the whole, didn't miss on disdainfully labeling Donev's one-man show "pop folk" and "purely commercial" or to bypass it with lofty silence because "it's not exactly theatre." Yes, *The Viewpoints* is not only a theatre event;

it's a cultural event at large. And the huge interest in it proves that the vicious this-is-what-people-want motivation is nothing but a false axiom, one of the many being ingrained in our minds. Because we, human beings, can—in principle and still!—recognize beauty and can differentiate truth from the false (when these categories do not apply to material goods). To tell one from the other is innate to us. And it's this innate awareness that made people immediately react to Donev's show as something necessary and long overdue.

For with *The Viewpoints* he was the only one who took on a fight against kitsch not via the destruction and alienation of mockery, neither via didactic edifying, but by counter pointing it with beauty—the beauty of our folklore and his/our love for it—and emphasizing on the difference between the original and the distorted copy. Differences which we tend to forget when, in our desire to draw a line between us and the kitsch, we loftily disassociate ourselves from everything having to do with the rural life and turn it into a synonym of ugliness.

With *The Viewpoints* Donev reminded us of the value of our authentic folklore, of the feeling of security that the common roots and belongings give us, of the amazing might the constructive approach has both in art and in life. Moreover, he did that not in a eulogy manner but constantly applying the contrast between the elevated and the kitsch, and by constantly underlying (via the abstract montage) that the 100 steps between them, both in life and in art, could at times be taken in one breath.

The Viewpoints was Donev's spring-board towards his role of Podsekalnikov in *Life Is Beautiful* because it was exactly with his one-

man show that he entered the sphere of the most difficult in art: harmony and happiness. To make exultation on stage not feel boring and not look clichéd is a real achievement today, when suspense is obligatory and the audience's span of attention has a very short expiry limit. To achieve authentic exultation alone on stage, for a long time at that—and in our country on top of it!—is such a rarity that till recently it was a trademark mainly of the one-man show virtuoso Marius Kurkinski; as was the talent, in addition to this, to take off and rise to an even higher territory—that of bliss and spiritual peace.

In his role in *Life Is Beautiful* Donev transforms these take-offs into a long flight. A flight whose height is all the more palpable and whose impact is all the more elevating—the best word is *appeasing*—not only because it has as a background and a counter point the deliberately heavy flesh of the everyday reality (as a stage design) and because it uses laughter as a spring-board but, most of all, because the main source of its energy is the inner urge and necessity to dream—for a better life and a better self.

Bulgarian theatre is blessed with great comic talent. Very rarely, though, is that talent being combined with a flair for lyricism, for making a dream on stage sound not artificial. And the silences in the theatre hall in the moments of a genuine flight of the spirit could not be mistaken for anything else. They are the Alleluia of the theatre: when we have the chance to raise above all animosities, above all the objections of the Ratio and to feel—with all our being that every second of life is God-sent, that there is hope—that life *is*, indeed, beautiful. A triumph exactly of this limitless range of the Chaplinesque

type of talent, lyrical and comical in an equal measure, is the role of Donev in *Life Is Beautiful*.

Morfov's contribution to this achievement should not be overlooked, though. He managed to free and channel Donev's energy that had till then been flowing into so many channels. He gave him the chance to use his abstract montage and the contrast method in an unusual for him type of theatre. Most important, he stood by him in his daring urge to dream on stage, encouraging him both as a comic geyser and in the moments of magic elimination of gravity.

Morfov has a great talent and taste for magic on stage. Not by chance one of his main contributions to our theatre—which has didactics in its genes—is that he helped it set itself free from the prejudices against spectacle on stage, from the deeply ingrained suspicion that a balance between spectacle and philosophy there is possible. In other words, he endowed our theatre with the “free love” in magic on stage without depriving magic from a substantial meaning. With *Life Is Beautiful*, Donev, on the other hand, brought into the unbridled flesh and energy of Morfov's theatre a non-didactic morality—the morality of an unconditional faith in Goodness.

So their encounter exactly at this point of their artistic development turned out to be very fruitful. It helped the best of both of them come out and get transformed to a new level.

Despite some lengths in the second part of the show, *Life is Beautiful* is the most mature Morfov production in Bulgaria. The very popular *Outcasts* (also at the National) is also very good but in its core it has the bitter energy of despair—despair of an unattained and, as it looks

like, unattainable ideal for Bulgaria. It's this so to speak anti-energy—the most concrete expression of which is the feeling of meaninglessness of all efforts—that not only grabs the audience by the throat but does also send everything wonderful in this show in the coup-de-sac of helplessness. While *Life is Beautiful*, on the contrary, is like a store of positive energy, of hope. Moreover, this is the energy of the very core of life—that of the Spirit and its triumph in the human being.

*STEFAN MOSCOV AND MAIA NOVOSELSKAYA:
A STAR COUPLE IN A NEW LIGHT*

Frankly, I had stopped expecting such elevating experience from the theatre of Moscov in Bulgaria (unlike his productions in Germany). I even felt like not going to see it at all. So monotonously repetitive has his parody approach to everything been for such a long time. *Cyrano de Bergerac* at the National brought back my interest in him thanks to the incredible work with the actor Deyan Donkov in the main role and because this so beautiful part of the show reminded me of the lyricism of Moscov's first works. But again, in the line with Christian, the feeling of fear prevailed: this fear of Moscov's to show that his theatre can fly—and so well at that!—lest it (and he) falls, i.e. lest he becomes vulnerable. Fear which made him stuck in the far easier things: to repeat, giggling and sneering, how funny, preposterous and even appalling it is when someone else, or some other people, or all of us altogether can not fly. Instead of encouraging us to break out of the vicious circle of our constant disdainful referring to any badly done

thing in our country as “Ah: a Bulgarian job!” (in the sense that we, sure, know it’s a bad done job, what else could it be?!). A phrase with which we easily explain every failure and shortcoming happening here, while conveniently placing ourselves, so to speak, outside and above them—as if the reality of our country is a parallel world having nothing to do with us concretely, as if we could in effect disassociate from our own selves.

Moscov let himself be obsessed with parody and irony, thus limiting the scope of his talent, for two reasons. Partly because of the unconditional approval of fans and critics alike that has been accompanying his career here. But, more important, due to a special inner insecurity of his: that, yes, the spirit is marvelous in principle but in the human body and via human feelings, it’s being somewhat distorted; the body’s shortcomings and the feelings’ extremes not only do bring it down into the territory of the low but, even worse, they make the spirit’s longings, even the most cherished purity, look preposterous due to the cruel caprices of Nature to often put a beautiful invisible essence into an ugly visible “costume”/body. Maybe because of this distrust in life’s flesh Moscov insists on having immaculately beautiful sets in his shows—if the rest is not guaranteed... Maybe for the same reason in his *Cyrano* he allowed himself to be lyrical and dream—all cards are a priori put on the table in this play and there’s no danger of mistaking what the spirit actually is. But isn’t it true that in our dimension the soul goes, so to speak, in a set with the body, with its limitations and challenges, the biggest one of which being for the soul to manage to stay beautiful despite the

concrete possibly imperfect parameters of the “costume”?! And isn’t it true that great theatre is expected to help us feel exactly the frequencies of the invisible?!

A theatre of different frequencies—this is the best resume of the last half hour of the one-woman show of Maia Novoselskaya *One Small Radio*, directed by Moscov and jointly authored. Its unexpected, at least to me, coming to life is an encouraging fact both for our theatre and our life in Bulgaria. Because it’s like a revelation, as a sign that we should not lose hope, that resignation is, indeed, ugly (according to the very correct definition of Isabel Aliende). This last part of the show is like an incessant high DO, like the flight with God, with which Erik-Emanuel Schmidt so wonderfully compares Mozart’s music (in his novel *My Life with Mozart*): taking place in a territory above and beyond feelings, where there’s bliss and peace, where one reaches mysticism via art, where our eyes get open for the invisible. In their show Novoselskaya and Moscov call this “entering between the radio waves.”

“Unhappiness is a story. Happiness is a fable,” says Haruki Murakami, the Japanese writer. Unlike *Life Is Beautiful*, the *Radio* is entirely a fable. Unlike Morfov’s show, which is about both life’s flesh and its spirit, the last part of the *Radio* is only about the spirit: about its flight which in human language we call a *dream* or *happiness*; about happiness being not so dependent, as we tend to think, on the concreteness of the body. A bird which in the beginning of the show applies for becoming a human being and which doesn’t have another choice but “a not so pretty body”, at the end “flies” exactly in this

body without its imperfections to be an obstacle at all. What happens meanwhile is a gradation from a derisive “I love you!” (to life, human beings and herself) to a fully genuine, unconditional “I love you!” (again to life, human beings and herself). It’s the nature of this jump which makes happiness possible.

Novoselskaya, like Kamen Donev, has an extraordinary talent where lyricism and comic intertwine. But, like Moscov, she feels uneasy about the human body and the possible role of its imperfections in bringing the spirit down—something which does not help her unleash the lyrical streak of her talent on stage in our country (she too works frequently in Germany). In the beginning of the *Radio*, both she and Moscov are on their mettle—i.e. in the rage of parody and derision—as if to prevent any possible mockery to go in the opposite direction, towards the stage (i.e. themselves). Then, timidly and for very short spans of time, she/they start “jumping” into another territory. In these brief moments Novoselskaya’s fear is palpable; as is her relief afterwards, when she goes back to her element. Palpable is also her joy when she plunges into jazz—another of her fortes. And only when she does feel the audience is, so to speak, hers via laughter, but that people may really want more than this—when the marvelous silences caused by the flight of the spirit get more frequent—then she confidently starts leading us into these flights, i.e. deep into our own selves, where beauty resides. It’s then when one can feel how experienced a guide in the realm of magic Novoselskaya is, how courageous a dreamer she could be on stage. *Corageous* because “between us and our dreams there’s

nothing but our fears”, as Kris Nickilison, the Argentinean director puts it so well.

Actually, the jazz in the *Radio* does not boil down to the brilliant songs interspersing the show. It has a role bigger even than that of Novoselskaya. She is rather a soloist in the virtuoso theatre jazz piece this show actually is. Not only in the sense of a jam session for mere pleasure—between her, the images on a screen behind her, a voice from behind the wings, the deliberate sparse set and props, plus everything invisible that resides on stage. This show is a genuine piece of theatre jazz where the improvisation only seems to be improvised, where behind the ease in the jumps—text, genre and acting wise—there’s a lot of work and a composition which is a paragon of the abstract montage brought to perfection. The associative jumps are between so impossible distances and above so dizzy heights that the invariably precise landings seem merely improbable. It always works out because the courage here is not just for the sake of being brave but because it’s subjected to a clear aim. The *Radio* is not like some other Moscov shows where the need for a meaning in art is being ridiculed. On the contrary, here the inner energy is extraordinary constructive.

At times the show reminds me of the style and devices of the great specialist in the abstract montage and in juggling with means of expression of different arts and genres—the South African William Kentridge, one of the few theatre directors awarded the Kyoto Prize for contribution to humanity. But these are merely similarities between great artists. There’s no mistaking of Moscov’s signature style. Not the least because it it’s part of the only new theatre reality in Bulgaria

during the last two decades: the unique symbiosis between puppet and drama theatre which has been created and mastered in different variations by him, Morfov, Credo Theatre together with all their and other actors graduates from the extraordinary Bulgarian puppet theatre school.

*

Happiness is considered by many artists and critics as uninteresting, as a superficial, even not serious a topic. It depends. On the angle at which this most complex and at once most simple answer to the question about life's meaning is being viewed. It depends on the depth of joy that a piece of art manages to reach while handling this topic: whether it's just a smile or an inner radiance of light; whether it's just a triumphant jubilation or a flight of the spirit—pure bliss. Like the music of Strauss that invariably lifts my body off the ground but at one point it has told me already everything it has or could tell me and I switch it off. Or like Mozart whom I could listen to again and again and who can not bore me at all because he's at once like the spirit and like the material, and in both their ways is infinite. Because in him there is, again according to Erik-Emanuel Schmidt, “another type of wisdom: the wisdom that makes you accept suffering without killing magic”, that wisdom, which “constantly pays tribute to life.”

AUTORITARISMO E COMPAIXÃO NA TRAGÉDIA
OSMÍA (1788) DE TERESA JOSEFA DE MELO
BREYNER

Rita Gisela Martins de Azevedo
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Como é do conhecimento geral, uma longa tradição europeia que perdurou até finais do século XVIII¹, julgava as mulheres como seres inferiores em relação aos homens. Assim, no âmbito das representações sociais da mulher, desenvolveram-se em diversos períodos da História, grande quantidade de discursos filosóficos, que trataram da arte ‘natural’² das mulheres para agradarem³, subjugarem-se e, finalmente, (mais recentemente) dominarem. A afirmação da incapacidade de pensar do sexo feminino é semelhante à alegação da impossibilidade de abstrair e de generalizar das mulheres e induz ao princípio de negação do pleno desenvolvimento da Mulher. Consideradas emotivas, pouco racionais e desorganizadas, a sua função básica circunscrevia-se, até mesmo no século XVIII, à procriação e ao lar.

Constatamos pois, que o século que tem como lema o combate de todas as ideias que não se alicerçam na razão, por um lado, mantém para a mulher uma imagem estereotipada definindo-a pela sua beleza⁴ e

pela sua *coquetaria*, e, por outro lado, um esboço da imagem da servidão doméstica e do despotismo político⁵.

Geralmente há assentimento, no Século das Luzes, que as mulheres constituem metade do género humano. Porém, esta expressão numérica “metade do género humano”, não deve ser entendida num sentido quantitativo. O termo “metade” deve ser considerado no seu âmbito funcional, ou seja, a metade feminina existe em função da metade masculina e a primeira não pode ter a pretensão de valer tanto como a segunda. E assim se estabelece para as duas metades desiguais do género humano uma dupla maneira de dizer, de descrever e de definir⁶. A inferioridade da mulher, fixada na sua diferença sexual⁷, vai ser ampliada a todo o seu ser e, particularmente, às suas faculdades intelectuais⁸. O parecer de Michèle Crampe-Casnabet é elucidativo do que sustentamos:

“Terá ela [a mulher], verdadeiramente um espírito, uma capacidade racional? De direito sim, na sua qualidade de ser humano. De facto, a declaração de princípio da igualdade intelectual entre os sexos é posta em causa por uma opinião masculina quase unânime. Se é verdade que o privilégio da mulher é a beleza, e se a razão não é dada uma vez por todas mas deve ser cultivada, então a mulher não pode possuir, ao mesmo tempo, a beleza [que dura tão pouco] e a razão [tão lenta a constituir-se].”⁹

Em Portugal, e como confirmam diversos testemunhos estrangeiros, as mulheres, durante a primeira metade do século XVIII, continuavam a viver enclausuradas, segregadas do convívio heterossexual e excluídas de todos os divertimentos sociais¹⁰:

“[...] a sua sorte é triste; por tal forma vive enclausurada que é vulgar haver simples mercadores com capela em casa e missa privada, a fim de não darem a suas mulheres e filhas o único pretexto que podem ter para pôr o pé na rua. Quanto a conversações com homens, as mulheres portuguesas só podem falar com frades e com padres e quanto a recreações não lhes é permitida outra que não seja a de espreitar, através das rótulas das janelas, quem passa ao alcance da vista.”¹¹

Aqui se constata a existência clara de um paradoxo, pois se o espírito das Luzes combateu abertamente, toda a opinião que não fosse fundada na razão e qualquer sistema que não legitimasse as suas premissas – “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”- como pôde sustentar a desigualdade intelectual das mulheres? Quando, precisamente, algumas mulheres (de condição social elevada) animavam salões onde se propagava o espírito filosófico e contribuíram para o desenvolvimento da literatura e para a difusão das ciências?

Recordemos em Portugal, Teresa de Melo Breyner a quem foi atribuído, o prémio da Academia de Ciências em 1788 para a escrita da melhor tragédia portuguesa.

Ainda que a História sempre tenha apontado, este tipo de casos, como exceções, e de ser primordial o discurso marcado pela inferioridade feminina, é fácil de constatar que em todas as épocas muitas mulheres demonstraram capacidades que teoricamente eram apanágio apenas dos homens e se destacaram como filósofas, chefes guerreiras, artistas, etc.¹²

O próprio Rousseau não tinha dúvidas em afirmar que todos os Homens nasciam livres e iguais em direitos, mas relativamente às

mulheres, a objecção era análoga: as mulheres não eram homens, portanto esta igualdade de direitos não se lhes aplicava.

O lugar das mulheres, na mentalidade dominante da época, era no lar. A "rua" destinava-se às prostitutas e às mulheres pobres que eram obrigadas a trabalhar por não terem recursos suficientes para se dedicarem à sua nobre missão: procriarem e, paralelamente, cuidarem do lar¹³. Esta era a noção predominante no Século das Luzes e pouco se modificou ao longo de séculos. A grande ruptura nestes conceitos começou, paulatinamente, a evoluir a partir do século XVII, quando se passaram a defender as ideias sobre os naturais direitos do Homem.

Contudo, o desejo de felicidade e expansividade, característicos dos pensadores do século XVIII, motivados pela nova dignidade do homem, pelo seu valor de espírito e em conformidade com os novos condicionamentos socioeconómicos, permitiram a ascensão de uma burguesia de consciência mais aberta e inovadora, que abriu caminho para uma nova forma de educação feminina¹⁴ e, paralelamente, para um outro modelo de vida, onde as mulheres iriam participar activamente¹⁵: “Uma das maiores transformações que as mulheres iriam imprimir a si próprias seria ao nível da educação.”¹⁶

Escrita por uma mulher¹⁷, a tragédia - *Osmía* - coloca a qualquer leitor atento uma questão que nos parece pertinente: a possibilidade de uma dramaturgia feminina em redor da temática do autoritarismo e da compaixão, em pleno século XVIII e à qual, como referimos anteriormente, é atribuído o prémio para a autoria da melhor tragédia levada ao concurso da Academia de Ciências de Lisboa.

Dado que o termo "DRAMATURGIA"¹⁸ pode ter várias definições, achamos por bem explicitar aqui a nossa interpretação do referido vocábulo, para que a análise que em seguida apresentamos fique devidamente enquadrada.

Entendemos por dramaturgia o conjunto dos meios utilizados pelo autor para levar até ao espectador a fábula que serve de intriga à obra. Portanto, a dramaturgia está associada ao conceito de acção. É pela acção que o autor prevê, e que o eventual encenador desenvolve um fio condutor dos diversos níveis da intensidade dramática do texto. Isto acontece com uma alternância de momentos de tensão e de momentos suspensos, sendo, em nosso entender, a única forma de manter a atenção e o interesse do espectador que, assim, deverá ser capaz de sentir e compreender o que a fábula lhe transmite.

A partir destes pressupostos tínhamos, em nosso entender, matéria para questionarmos sobre a existência de elementos que poderiam permitir a constatação da temática do autoritarismo e da compaixão em redor da tragédia *Osmía* de Teresa de Melo Breyner. Relembremos:

"[...] Três Tragédias vieram a concurso; uma intitulada *D. Maria Telles*, a segunda *Lauso*, e a terceira esta, que se dá a público. Depois de examinadas julgou a Academia dignas de louvor várias cenas da segunda, e os rasgos poéticos, que de quando em quando nela se encontravam; mas que a terceira pela sua versificação mais igual, pela unidade de acção, e pelos caracteres das pessoas se conservarem fielmente até ao fim da catástrofe, levava vantagem às outras, e merecia o prémio [...]."¹⁹

Questão que se torna ainda mais complexa se tivermos em conta que na altura eram raros os dramaturgos em Portugal²⁰. Observação que

inclusive dá origem a muitas outras questões desta dependentes, entre elas:

- Porquê esta tragédia e este tema, no reinado de D. Maria I?
- Poderá este tema justificar-se pela eventual interrogação que Teresa de Melo Breyner suscita ao leitor/espectador sobre a condição da mulher na sociedade nos finais do século XVIII em Portugal?
- Poderá a tragédia de Melo Breyner, apesar de cronologicamente estabelecida noutra contexto, pretender aclarar alguns dos aspectos da época sobre as relações de género em Portugal?

Feito este esclarecimento, vejamos como procede Teresa Josefa de Melo Breyner, na tragédia *Osmía*.

A intriga da tragédia de Teresa Melo Breyner pode resumir-se da seguinte forma:

O Pretor Lelio, vencedor dos Turdetanos apaixona-se por Osmía. Porém, como desapareceu Rindaco, marido de Osmía, e é presumivelmente dado como morto, Lelio tenta convencê-la que nada impede a concretização deste seu amor. Osmía hesita entre o amor por Lelio, o orgulho ferido e o amor à sua pátria, pois foi vencida pelos Romanos.

Em termos genéricos a acção da *Osmia* pode ser explicitada em quatro momentos específicos:

1. Osmía é feita prisioneira;
2. Lelio tenta seduzi-la;
3. Aparece Rindaco;
4. Rindaco exige que Osmía assassine o Pretor.

No desfecho da tragédia assistimos ao suicídio de Osmía (segundo as convenções, ou seja, fora de cena), à captura de Rindaco seu marido que também se suicida e, finalmente, ao regresso do Pretor romano Lelio a Roma.

Contudo, na intriga principal da peça Teresa de Melo Breyner introduz outros temas, cuja importância se nos afigura determinante para a estrutura dramática da peça tais como a indecisão da personagem Osmía, o disfarce de Rindaco e a conspiração do mesmo, o segredo, o tema da fidelidade cega que é devida pelo matrimónio, a educação da protagonista, ou o tema do “casamento imposto”. Temas que são, quanto a nós, reveladores da maneira peculiar como a Autora tece a intriga da sua tragédia.

Por exemplo, Teresa de Melo Breyner apresenta ao leitor a indecisão de Osmía, através do monólogo reflexivo seguinte, a propósito da proposta de Lelio o Romano opressor da pátria de Osmia: "OSMÍA: Que aluvião de angústias lança o Fado sobre meu coração. Lelio, não devo, não posso resolver-me. Generoso se tudo tu me cedés, eu não menos de imensa gratidão... (não sei que digo.)" (O, III, 8.^a, p.43).

Como podemos verificar a personagem está hesitante, entre o dever matrimonial, o dever à Pátria e o amor verdadeiro que sente pelo Pretor romano Lelio, opressor da Lusitânia.

Também o tema da conspiração do marido de Osmia, ou seja, Rindaco instiga Osmía a assassinar Lelio. Esta acção coloca a protagonista perante uma situação delicada, porém esclarecedora para ele, dada a surpresa da resposta de Osmía:

"RINDACO (para Osmía): Se de Rindaco és digna um só momento. Te farão injustiça. Perca a vida às mãos daquela mesma a quem se atreve (Lelio).[...]

OSMÍA: Não me atrevo.

RINDACO: Não te atreves, ingrata! Pois eu mesmo direi que o chamas tu, e quando venha (repara eu to mando) hás-de cravar-lhe no peito este punhal." (O, IV, 6.^a, p.52)

Como podemos constatar, Osmia questiona a ordem do seu esposo. A personagem tenta resistir por palavras – “Não me atrevo” - e com esta frase desafia a obediência que deve a Rindaco pelo matrimónio. A resposta de Rindaco é esclarecedora da surpresa que as palavras de Osmía nele provocam: “Não te atreves, ingrata!”.

Um outro tema explorado pela Autora é o tema do segredo, que tem, inclusive, várias facetas. Vejamos alguns exemplos, começando pelo segredo revelado por Osmía a Eledia, sobre o seu sentimento em relação à proposta de Rindaco, no sentido de a conduzir ao assassinio de Lelio: "ELEDIA: Osmía eu não te arguo: só pretendo conter o teu furor. É justa, e digna de ti uma tal pena; e do Consorte.

OSMÍA: Ah! Jamais esse nome me profiras. Porque o chão se não abre?" (O, V, 3.^a, p.56). Ou o segredo conspirador, pretensamente cúmplice, por parte de Rindaco, para com Osmía: "RINDACO: [...] Triunfaremos, Osmía, o Pretor chamo, satisfaça com a vida meus ultrajes.[...]" (O, IV, 6.^a, p.54). E finalmente, o segredo entre Osmía e Lelio, verdadeira

declaração entre dois seres que se amam: "LELIO (para Osmía): [...] Não recuses coroar a minha sorte unida à tua." (O, III, 8.^a, p.42).

Um outro tema digno de referência, trata-se do tema do casamento imposto, causador de um conflito surdo, e que aparece pela primeira vez no primeiro acto da *Osmía*. A abordagem da Autora permite, desde logo ao leitor/espectador, ajuizar sobre a forma como foi acertada a união do par Osmía e Rindaco:

"OSMÍA (para Eledia): [...] Tu foste aquela, que entre mil guerreiros (qual outra Mãe prudente) me escolheste Rindaco por Esposo: respeitei-te em tão severa escolha; a mão de Esposa a Rindaco entreguei, sacrificando o meu próprio sossego ao desses Povos que o meu consórcio unia. Começava meu brando coração a acostumar-se aos duros laços do consorte altivo, e a benigna virtude um véu lançava sobre tantas, e tantas asperezas ao meu génio contrárias." (O, I, 8.^a, p.14)

Este conjunto de temas ou de recursos dramáticos, são exemplos de diferenciação que permitem à Autora manter atento, como já mencionámos, o interesse do espectador. Acrescentando novos elementos à intriga, Teresa de Melo Breyner mantém em suspenso o leitor/espectador, conduzindo-o ao epílogo, sem descurar a sua atenção durante o decorrer da tragédia. Ora, são estes procedimentos de pormenor que nos suscitaram interrogações sobre a eventual existência de uma dramaturgia que parece por em causa, ou pelo menos questionar, a valorização do autoritarismo em detrimento da compaixão pelo feminino na *Osmía*.

Passemos agora ao tratamento dos temas na tragédia da Autora.

Mais do que as questões relativas à introdução de temas paralelos à intriga principal da peça, também nos parece que é no tratamento

desses mesmos temas, ou seja, no seu tratamento dramático, que o cuidado posto pela Autora na *Osmía* se torna mais evidente. É neste pormenor que Teresa de Melo Breyner nos dá conta da sua visão da psicologia feminina e da condição da mulher na sociedade da época²¹. Vejamos os exemplos seguintes, quanto a nós, elucidativos do que afirmamos: "OSMÍA: Pretor, sofre que um pouco a mim me entregue, curto prazo será; mas é preciso, que eu ache um meio (ah! Triste!) que me salve dos horrores que a mente me figura" (O, III, 8.^a, p.43).

Na cena que acabamos de citar, Osmía deve afirmar, ou negar, a Lelio o amor que por ele sente. Pede tempo. Tempo para pensar. Pretenderá a Autora com os versos anteriores mostrar-nos a dificuldade da mulher em decidir entre o dever moral, a culpabilidade e o sentimento amoroso espontâneo e generoso que a perturba?

Se os dois amantes constatam que as leis os condenam, é no entanto Osmía que é colocada entre a espada (o casamento) e a parede (a morte), no dilema que Lelio e Rindaco respectivamente lhe propõem. Em todo o caso um cerco rodeia Osmía, a mulher, que deve decidir em função de objectivos e de leis estabelecidas pelo sexo masculino, pois fora delas nada lhe é permitido: "OSMÍA: Que preceito! que Lei!, que atrocidade!..." (O, IV, 6.^a, p.54).

Isto explica a reacção de Osmía quando toma consciência da manipulação de que é vítima. O diálogo entre esta e Rindaco e onde encontramos uma, em nossa opinião, das mais belas réplicas de toda a tragédia de Melo Breyner, é demonstrativo desta manipulação: "OSMÍA (para Rindaco): Sou eu mesma quem severa me julgo. A mim primeiro do que a ti me é preciso ter contente. A ti posso enganar-te, a mim não

posso [...]" (O, IV, 6.^a, p.53). E é esta tomada de consciência, a consciência da manipulação de que é alvo, que vai conduzir a protagonista à morte: "OSMÍA (para Rindaco): [...] Guardo o ferro... e este ferro (não duvides) há de o Templo da Glória franquear-me" (O, IV, 6.^a, p.53).

Por seu turno, os dois homens tentam e conseguem culpabilizá-la: Rindaco, exprimindo o seu ciúme, supõe-na infiel e não hesita em pô-la à prova, enquanto Lelio insiste em arrancar-lhe uma declaração cujas consequências ela receia. Veja-se a réplica de Rindaco: "RINDACO: [...] Se inocente pretendes que te julgue, dá-me a prova tu mesma. Oculto ferro Osmía, trago aqui toma, e repara... Que um Esposo agravado de ti fia uma vingança digna de ti mesma. Chama o Pretor" (O, IV, 6.^a, p.51-52).

E a reacção de Lelio, por Osmía parecer não corresponder ao seu amor, tão prontamente como ele o desejaria, passa por acusá-la de ingratidão:

"LELIO: Não cruel inimiga, inda me falta dar para contentar-te a prova extrema. Pois que um ódio mortal de ocupa o peito, fartá-lo me convém: Sim, toma (*desembainhando a espada, precipitadamente a oferece a Osmía que a rejeita com uma espécie de estremecimento*) ingrata! ..." (O, V, 6.^a, p.63)

Seja pelo amor declarado, pelo receio da perda desse amor, ou pelo sentido de posse, que se manifesta no ciúme de Rindaco, os dois homens pretendem apenas culpabilizá-la. O ciúme de Rindaco apresenta inclusive várias facetas, mas sempre com a mesma finalidade:

culpabilizá-la e obrigá-la a agir contrariamente aos seus desígnios.

Atente-se no excerto seguinte da *Osmía*, de Teresa de Melo Breyner:

"OSMÍA (para Rindaco): Oh! Céus que escuto! Pois se vingar-te julgas necessário, com essas fortes mãos, Senhor, bem podes a vida sufocar-me na garganta, e se um ferro te falta... toma aperta.

RINDACO: Que dizes (infeliz) nem já percebes, que uma oculta vingança... uma tal mancha com sangue eu lavarei... mas sangue Osmía, que toda a mancha lave." (O, IV, 6.^a, p.51)

Para estas personagens masculinas, o matrimónio constitui a única alternativa à morte, em qualquer das situações. Matrimónio já efectuado entre Osmía e Rindaco, contra a vontade dela, mais aceite que escolhido. Mas, em todo o caso, imposto. E outro, a efectuar entre a mesma e Lelio, para ascender a uma certa condição social entre os romanos, isto é, a passagem de escrava a senhora: "LELIO: [...] Osmía; podes crer-me o Fado mo negou; e o mesmo Fado a meu favor, talvez, vem declarar-se. De um Romano bem pode, sem soçobro, chamar-te Esposa Osmía. Não recuses coroar a minha sorte unida à tua." (O, III, 8.^a, p.42); "LELIO: [...] Veremos se as Cortes se acostumam a ver sem soçobrar-se uma cativa com os trajés ornar-se das matronas: não é ligeiro o golpe, e se o toleram que não posso esperar? O tempo muda. [...]" (O, I, 3.^a, p.6).

A situação de impossível decisão em que os dois homens colocam Osmía, empurra-a para um desfecho forçosamente trágico. Dado o carácter virtuoso da personagem, esta situação leva-a ao desespero, e mais tarde ao suicídio. Vejamos, com maior pormenor, o exemplo

onde Rindaco instiga Osmía a assassinar Lelio, mau grado a indignação desta:

"RINDACO (para Osmía): [...] Chama o Pretor.

OSMÍA: Que dizes? Eu chamá-lo! Ah! Consorte! Não queiras arriscar-me a que de mim se diga uma baixeza.

RINDACO: Se de Rindaco és digna um só momento, te farão injustiça. Perca a vida às mãos daquela mesma a quem se atreve.

OSMÍA: Mas tão feia traição! Tão negro opróbrio sobre mim cairá! Salva-me, Esposo, depois em campo raso te prometo combate-lo valente, abrir-lhe o peito, farpar-lhe o coração, despedaçá-lo. À vista das Cortes em combate singular, que de glória me coroe, e a teus olhos, enfim, me desafronte.

RINDACO: não me enganas, Osmía.

OSMÍA: Eu enganar-te! Salvar quero a tua glória, e quero a minha.

RINDACO: Mas o modo me toca.

OSMÍA: Não me atrevo.

RINDACO: Não te atreves, ingrata? Pois eu mesmo direi que o chamas tu, e quando venha (repara eu to mando) hás-de cravar-lhe no peito este punhal.

OSMÍA: que atrocidade! Ah, Senhor! Tu não vês que o teu projecto um dilúvio de males precipita sobre os nossos Vetões, e Turdetanos? Assim pagarei eu o generoso esforço, que eles fazem por salvar-me? Com esse horrendo, abominável golpe, eu mesma os farei vítimas votadas ao furor vingativo dos Romanos. Ah! Reflecte, e retrata o que me ordenas."

(O, IV, 6.^a, p.52-53)

Na tragédia em questão, a tomada de consciência da personagem da condição de mulher é vista de forma lúcida e pessimista pela Autora. Com efeito a morte constitui a única e possível libertação para quem não se submete às leis estabelecidas: "OSMÍA: [...] És tu Osmía? Se és Osmía, a pena deves logo falar, que uma imprudência da tua mão requer: sim, sim, morramos: doce coisa é morrer, se salvo em tanto o coração de ingratidão tão feia. [...]" (O, V, 4.^a, p.58). Como resultado,

Osmía enuncia a Eledia o seu eventual suicídio, única forma de escapar à baixaza que Rindaco exige dela:

"OSMÍA (para Eledia): [...] Meus excessos, amiga, tu desculpa. Ingrata, não te sou. Lava o meu sangue delito involuntário: atroz vingança me dá a morte; mas vil, não perco a vida. Lelio prossegue, e Rindaco acabara, mas truncada a palavra pelo meio fica..." (O, V, 11.^a, p. 68)

Prisioneira das regras, da moral, das leis²², que antes do encontro com Lelio aceitara, afirmara e defendera, para dar um sentido à sua existência, Osmía desperta, toma consciência da teia onde se movimenta, tenta sair dela, sem que isso lhe seja permitido²³. Vejamos a situação da personagem antes do encontro com Lelio:

"OSMÍA (para Eledia): [...] Eu tenho dentro da alma radicado um ódio permanente; de vingar-me não perco as esperanças. Este mesmo, este mesmo Pretor, se torno ao campo, e posso acometê-lo, será alvo de meus pesados golpes: Levo em braços da Pátria a causa então; [...]." (O, III, 1.^a, p.33)

E um pouco mais à frente, a personagem Osmía constatando a sua impotência: "OSMÍA: Qual bárbara virtude? Qual fantasma? Qual sonhada quimera? Eledia parte. A virtude entre nós já não reside." (O, V, 3.^a, p.56). Ao longo desta comunicação já sublinhámos que na *Osmía* de Teresa de Melo Breyner, a Pátria está acima de tudo, para aqueles que não amam, ou lutam contra esse sentimento. Senão vejamos: "OSMÍA (para Lelio): Herói que ouve gemer a Pátria inteira, de uma esposa os gemidos mal distingue." (O, II, 4.^a, p.23).

Ora, esta situação trágica da mulher, que é apresentada ao público²⁴, na *Osmía* de Teresa de Melo Breyner, também transparece no tratamento dado pela autora às personagens que fazem parte da tragédia. E, nesta particularidade, podemos verificar que as personagens femininas da tragédia de Teresa de Melo Breyner são comedidas, revelando pudor na manifestação dos seus sentimentos. Vejamos em seguida como procede Melo Breyner relativamente à escrita.

Entre outras técnicas teatrais, ou melhor, dramaturgias, Teresa de Melo Breyner recorre também à utilização da frase suspensa, tipo de frase que provoca uma interpretação diferente da pretendida pela personagem que a profere, mesmo que essa personagem se veja, em seguida, na contingência de clarificar o que pretendia dizer. Ora, em nosso entender, estamos aqui em presença de uma técnica puramente teatral, pois entre o que é dito e o momento em que a mesma personagem esclarece o sentido do que acabou de afirmar, há um momento de tensão vivido pelo leitor/público. Vejamos o seguinte diálogo, entre Rindaco e Osmía:

"RINDACO: E como? a morte! Osmía a pede? Osmía pois culpada...
 OSMÍA: Sossega-te, Senhor, não sou culpada; mas do crime a aparência me perturba.
 RINDACO: Acaba, de uma vez me rasga o peito.
 OSMÍA: O Pretor... tem mostrado que se agrada...
 RINDACO: De ti! (oh raiva!) e tu?... " (O, IV, 6ª, p.50)

Assim, ao ouvir uma frase suspensa, o espectador é convidado a participar activamente na acção. Ele sabe que o destinatário da

mensagem está equivocado, e que o seu esclarecimento se fará, no decorrer da intriga, quando necessário se tornar. No entanto, ele, espectador, já conhece previamente essa informação.

Se bem que a utilização deste recurso de ordem linguística não seja especificamente feminino, pois encontra-mo-lo nas mais diversas obras de teatro, a verdade é que verificamos a sua existência na *Osmia* de Melo Breyner. Facto que nos induz à seguinte interrogação: despertar o interesse pelo silêncio momentâneo pode ser encarado como uma astúcia psicológica e, em última análise, uma “táctica” essencialmente feminina? Talvez.

Numa óptica análoga, refira-se que o tema da psicologia também transparece no tratamento dado pela Autora às personagens que fazem parte da tragédia. Por outro lado, Teresa de Melo Breyner recorre também, por diversas vezes, à acção paralela ou complementar do texto. No exemplo que citamos em seguida, a Autora, através de indicações inseridas como didascália, adopta a linguagem gestual de forma a especificar com maior rigor o que pretende da acção dos intervenientes, neste caso, dos intérpretes²⁵, mas também salientando, em nossa opinião, o domínio e o autoritarismo a que a protagonista (e quem sabe, a mulher do século XVIII...) se encontra sujeita:

"(Osmía) Desatando a cinta, com a qual em quanto diz os três versos seguintes, dá uma volta à roda da garganta: e ditos eles, entrega uma ponta da cinta a Rindaco, ficando com outra na mão. Rindaco lança mão da faixa com uma espécie de furor, que não deixa perceber o seu intento."

(O, IV, 6.^a, p.51)

Repare-se no valor simbólico da cinta e nas possíveis interpretações e acções que os actores/personagens, podem realizar. O adorno transforma-se, neste caso, em meio de estrangulamento.

Após a análise de diversas técnicas teatrais (dramatúrgicas) utilizadas por Teresa de Melo Breyner na *Osmía*, tais como, a construção da intriga, o tratamento dos temas da tragédia, podemos constatar, em nosso entender, que a tragédia da Autora se aproxima das preocupações e do universo da Mulher do século XVIII. Nesta circunstância, a Mulher é representada pela personagem Osmía (a virtuosa guerreira e esposa) que, a determinada altura, constata a arbitrariedade das leis e das convenções a que está sujeita. A Osmía não lhe é permitido questionar, negar-se e muito menos pensar ou decidir segundo os seus valores morais. A moral e o pensamento são do domínio masculino e ela, pelo matrimónio estará “até que a morte os separe” presa e sujeita aos desígnios de Rindaco, seu esposo.

No entanto, a Osmia de Melo Breyner luta durante toda a tragédia para se libertar das manipulações e das injustiças de que se considera alvo. Não aceita a irracionalidade. É uma mulher iluminada, racional e com plena consciência que o adágio “até que a morte nos separe” será o único caminho que lhe será permitido escolher no universo masculino e autoritário em que se encontra. A morte é pois a única via, pessoal, intransmissível, iluminada e lógica para que a personagem não se traia e mantenha os seus valores, ou melhor, a sua virtude acima de qualquer suspeita. É esta mulher, que severa se julga, quem constata, em relação ao autoritarismo e ao domínio varonil a que está sujeita pelo matrimónio, que será de maior importância ser fiel ao sentimento

de compaixão: “A mim primeiro do que a ti me é preciso ter contente. A ti posso enganar-te, a mim não posso [...]” (O, IV, 6.^a. p.53).

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Virgínia de Castro e, *Como devo Governar a minha casa*. Lisboa: Clássica Editora, 1906.

AMADO, P., *A Mulher: Anjo do lar*. Coimbra: Casa do Castelo Editora, 1948.

ANDRADE, Diogo de Paiva de, *Casamento Perfeito Em Que Se Contam advertências muito importantes para viverem os casados em quietação, & contentamento, E muitas historias, & acontecimentos particulares dos tempos antigos, & modernos; diversos costumes, leis, & cerimónias que tiveram algumas nações do mundo: com varias sentenças, & documentos de Autores Gregos, declarados em Português; tudo ao mesmo intento*. Lisboa: Jorge Rodrigues, 1630. (reeditado em 1726 por Miguel Rodrigues e em 1944 e 1982 em edições Sá da Costa).

BREYNER, Teresa de Mello, *Osmía*. Lisboa: A.R.C.L., 1788.

CAMPOS, Alfredo de, *A Missão da Mulher*. Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1890.

CASTRO, Manuela de (pseu.), *A Educação da Mulher e a Alegria do Lar*. Vila Nova de Famalicão: Tipografia Minerva, 1935.

CHAUNU, Pierre, *La Civilisation de L'Europe des Lumières*. Paris: Flammarion, 1982.

CORVIN, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Bordas, 1991, p. 265-266 e PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro - Dramaturgia, Estética, Semiología*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1980, p. 155-159.

COSTA, Emília de Sousa, *Economia Doméstica*. Lisboa: A.M. Teixeira, 1918.

FARIA, Américo, *Portuguesas na História: biografias*. Lisboa: Editorial organizações, 1964.

FOUCAULT, Michel, *The History of sexuality*, vol. I. New York: Vintage, 1980.

DANTAS, Júlio, *O Eterno Feminino*. São Paulo: Companhia Nacional editora, 1929.

DANTAS, Júlio, *Abelhas Doiradas*. Lisboa: Portugal-Brasil, [192-].

LEMOS, Maria Ester Guerne Garcia de, *Reflexões sobre o Papel da Mãe no Mundo Moderno*. Lisboa: Edição da Obra das Mães pela Educação Nacional e da mocidade Portuguesa feminina, 1960.

LOPES, Maria Antónia, *Mulheres, Espaço e Sociabilidade – a transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989, p.93.

MOREIRA, Henrique, *A Sociedade e a Família*. Porto: Manoel José Pereira, 1867.

MOTA, José Ferraz, *A Mulher através da História: Grandezas e Misérias*. Braga: APPACDM, 2001.

NEVES, Helena, *Mulheres e espaços – alguns aspectos sobre as vivências das mulheres em Portugal do século XVI ao século XVIII*. Tese de Mestrado apresentada na Universidade Nova. Lisboa: 1995. Texto policopiado.

NOGUEIRA, Maria da Conceição Oliveira Carvalho, *Um novo olhar sobre as relações sociais de género: perspectiva feminista crítica na psicologia social*. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade do Minho, 1996.

OSÓRIO, Ana de Castro, *A Educação Cívica da Mulher*. Lisboa: Grupo Português de Estudos Feministas, 1908.

REBELLO, Luiz Francisco, *Breve História do Teatro Português*, Lisboa: Publicações Europa - América, 2000, p. 85-88.

RODRIGUES, Ana Duarte, *Mulheres no século XVIII – O Belo Ideal*. Lisboa: Ela por Ela, 2006.

SANTOS, M. J. Moutinho, *Perspectivas sobre a situação da Mulher no século XVIII*. Porto: [s.n.], 1982.

SEABRA, Carlos Lino de, *Da Mulher Romana à Mulher Portuguesa*. Braga: APPACDM, 1994

SILVA, Maria Carolina, *A Mulher através dos Tempos*. Lisboa: M.C. Silva, 1914.

- 1 | A este respeito consulte-se: NEVES, Helena, *Mulheres e Espaços: alguns aspectos sobre as vivências das Mulheres em Portugal do séc. XVI ao séc. XVIII*. Tese de Mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa. Texto policopiado. 1995.
- 2 | DANTAS, Júlio, *O Eterno Feminino*. São Paulo: Companhia Nacional editora, 1929 (conjunto de crónicas sociais); DANTAS, Júlio, *Abelhas Doiradas*. Lisboa: Portugal-Brasil, [192-] (crónicas sobre a mulher)
- 3 | Veja-se, entre outros, ALMEIDA, Virgínia de Castro e, *Como devo Governar a minha casa*. Lisboa: Clássica Editora, 1906; AMADO, P., *A Mulher: Anjo do lar*. Coimbra: Casa do Castelo Editora, 1948; CAMPOS, Alfredo de, *A Missão da Mulher*. Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1890.
- 4 | RODRIGUES, Ana Duarte, *Mulheres no século XVIII – O Belo Ideal*. Lisboa: Ela por Ela, 2006.
- 5 | MOTA, José Ferraz, *A Mulher através da História: Grandezas e Misérias*. Braga: APPACDM, 2001; ANTUNES, João, *A Mulher*. Póvoa do Varzim: Livraria Povense, [s.d.]. (Colecção Ciência e religião - 31)
- 6 | CHAUNU, Pierre, *La Civilisation de L'Europe des Lumières*. Paris: Flammarion, 1982.
- 7 | FOUCAULT, Michel, *The History of sexuality*, vol. I. New York: Vintage, 1980.
- 8 | SANTOS, M. J. Moutinho, *Perspectivas sobre a situação da Mulher no século XVIII*. Porto: [s.n.], 1982.
- 9 | DUBY, Georges, *op. cit.*, p. 385.
- 10 | Ver: NEVES, Helena, *Mulheres e espaços – alguns aspectos sobre as vivências das mulheres em Portugal do século XVI ao século XVIII*. Tese de Mestrado apresentada na Universidade Nova. Lisboa: 1995. Texto policopiado.
- 11 | CHAVES, Castelo Branco, *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983, p. 60.
- 12 | Os trabalhos de FARIA, Américo, *Dez Mulheres excepcionais*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1957; FARIA, Américo, *Portuguesas na História: biografias*. Lisboa: Editorial organizações, 1964, são representativos do que afirmamos. O autor faz, nestas obras a divulgação de mulheres como Mary Wollstonecraft, Hellen Keller (entre outras) e a Portuguesa marquesa de

Alorna.

13 | Os títulos seguintes são representativos do que se convencionava ser o papel e a missão da Mulher cem anos depois: CASTRO, Manuela de (pseu.), *A Educação da Mulher e a Alegria do Lar*. Vila Nova de Famalicão: Tipografia Minerva, 1935; COSTA, Emília de Sousa, *Economia Doméstica*. Lisboa: A.M. Teixeira, 1918. (manual destinado às mulheres); LEMOS, Maria Ester Guerne Garcia de, *Reflexões sobre o Papel da Mãe no Mundo Moderno*. Lisboa: Edição da Obra das Mães pela Educação Nacional e da mocidade Portuguesa feminina, 1960. (Conferência onde se exalta a missão da mulher como mãe.)

14 | OSÓRIO, Ana de Castro, *A Educação Cívica da Mulher*. Lisboa: Grupo Português de Estudos Feministas, 1908. (conferência); SEABRA, Carlos Lino de, *Da Mulher Romana à Mulher Portuguesa*. Braga: APPACDM, 1994. (IV parte trata da mulher portuguesa sobre vários aspectos); SILVA, Maria Carolina, *A Mulher através dos Tempos*. Lisboa: M.C. Silva, 1914. (breves referências à situação das mulheres em várias épocas e civilizações); MOREIRA, Henrique, *A Sociedade e a Família*. Porto: Manoel José Pereira, 1867.

15 | Consultar NOGUEIRA, Maria da Conceição Oliveira Carvalho, *Um novo olhar sobre as relações sociais de género: perspectiva feminista crítica na psicologia social*. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade do Minho, 1996. Texto policopiado.

16 | LOPES, Maria Antónia, *Mulheres, Espaço e Sociabilidade – a transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989, p.93.

17 | COELHO, Jacinto Prado, “Mulher na Literatura Portuguesa” in *Dicionário de Literatura*. 3.^a ed. Porto: Figueirinhas, 1973.

18 | Sobre este assunto veja-se, entre outros, CORVIN, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Bordas, 1991, p. 265-266 e PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro - Dramaturgia, Estética, Semiología*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1980, p. 155-159.

19 | BREYNER, Teresa de Mello, *Osmía*. Lisboa: A.R.C.L., 1788. Prólogo.

20 | Veja-se sobre este assunto, REBELLO, Luiz Francisco, *Breve História do Teatro Português*, Lisboa: Publicações Europa - América, 2000, p. 85-88.

21 | ANDRADE, Diogo de Paiva de, *Casamento Perfeito Em Que Se Contam advertências muito importantes para viverem os casados em quietação, & contentamento, E muitas historias, &*

acontecimentos particulares dos tempos antigos, & modernos; diversos costumes, leis, & cerimónias que tiveram algumas nações do mundo: com varias sentenças, & documentos de Autores Gregos, declarados em Português; tudo ao mesmo intento. Lisboa: Jorge Rodrigues, 1630. (reeditado em 1726 por Miguel Rodrigues e em 1944 e 1982 em edições Sá da Costa).

22 | "[...] Estavam reduzidas a mães e esposas? Elas exigirão cada vez mais intensamente outro papel [...]". LOPES, Maria Antónia, *op. cit.*, p. 67.

23 | A *Osmía* de Teresa de Melo Breyner foi impressa com a ordem da Real Mesa Censória, criada em 1768. Esta entidade exerceu uma influência decisiva na divulgação dos modelos de comportamento femininos, sendo o modelo proposto a tradicional mulher submissa, recatada, modesta, trabalhadora. Não deixa, portanto, de ser curioso que a *Osmía* tenha conseguido chegar ao leitor em 1788, quando a mesma Real Mesa Censória impediu a *Apologia das Mulheres Modernas* e ainda em 1802 a *Apologia das Mulheres*.

24 | Leitor e espectador.

25 | Actrizes e Actores.

CIGANO DE LISBOA
PEÇA RÁPIDA PARA UM ACTOR

Armando Nascimento Rosa

NOTA PREAMBULAR DO AUTOR

CIGANO DE LISBOA: DRAMA E COMPAIXÃO EM PEÇA DE
FORMATO BREVE

Cigano de Lisboa é uma peça breve, escrita para ser produzida no Teatro Rápido, espaço cénico de Lisboa, localizado no coração do Chiado, dividido em quatro pequenas salas de espectáculos. O Teatro Rápido aplica e desenvolve o conceito de experiências teatrais com a duração de quinze minutos apenas, apresentadas em sessões múltiplas diárias, o que permite ao espectador poder assistir em sequência, com curtos intervalos, a cada uma das quatro propostas performativas que as salas mantém em cena durante o espaço temporal de um mês.

Cigano de Lisboa foi apresentado durante o mês de Agosto de 2013 na sala 1 do Teatro Rápido, resultante de um desafio que me foi feito pelo jovem actor Diogo Tavares (meu recente ex-aluno da licenciatura em Teatro, ramo de Formação de Actores, na Escola Superior de Teatro e Cinema), que desejava interpretar um texto de monólogo que eu

escrevesse para ele, com vista a ser encenado por Alexandre Tavares, outro jovem recém-licenciado (neste caso pela Escola Superior de Tecnologia e Artes de Lisboa).

Pensei de imediato numa situação dramática urbana que trouxesse consigo, para a presença daquele espaço de teatro íntimo, a precariedade das condições de vida nos dias que habitamos. Um «avô» que talvez o não seja (mas isso será o menos relevante) que pretende ajudar um «neto» sem tecto fixo e que sonha ser romancista. Um «cigano» que o não é a não ser na imagem que este «avô» nele projectou, chamando-lhe uma alcunha que se lhe colou à pele, de modo que nem o seu nome próprio saberemos. A «herança» perturbadora que este «cigano» recebe do «avô» sob a forma de carta convoca-nos a uma emotiva reflexão sobre uma sociedade que ostraciza os seus mais jovens elementos, em vez de beneficiar daquilo que eles efectiva e potencialmente transportam para o futuro individual e colectivo.

Drama e compaixão são dois tópicos de sentido que a narrativa cénica de *Cigano de Lisboa* explicitamente exponencia, e daí a pertinência em ver-se o texto pela primeira vez publicado integralmente no presente volume. O núcleo da acção inspirou-se muito livremente em ocorrências verídicas análogas (no país e no estrangeiro) divulgadas pelos *media*, e que inclusive uma delas surge citada no interior do texto: o duplo ocultamento de óbito e de cadáver de idoso, para que os descendentes sobrevivivos possam continuar a receber a reforma ou a pensão como se ele ou ela não houvessem falecido.

Em *Cigano de Lisboa*, a peculiaridade da situação dramática consiste no facto de este ocultamento ter sido previsto, planeado e solicitado pelo próprio idoso antes da sua morte. O espectador é agora implicado

numa «cerimónia profana» à memória desse avô cremado (e por isso recebe-se uma saqueta com cinzas, das mãos da personagem que o actor cria diante de nós), conduzida pelo «cigano» seu neto. O drama que o jovem protagoniza é um poderoso agente de «pathos» partilhado, ou seja, de compaixão. E a impossibilidade do «cigano» em cumprir o pedido do avô, expresso na incapacidade em prosseguir a criação escrita do seu romance, enquanto coabite com o ocultamento do corpo do avô, na arca frigorífica, acentua sobremaneira a projecção identificativa de cada um de nós, espectadores, que se traduzirá na experiência da compaixão. *Cigano de Lisboa* é também o gesto catártico daquele jovem que, através da ritualidade liberadora do teatro, nos convida a conhecer o seu drama pessoal, fazendo-nos seus próximos, seus cúmplices, seus simbólicos parceiros de jornada.

Lisboa, Fevereiro de 2014

Chamaram-me um dia
Cigano e maltês
Menino, não és boa rês

José Afonso, «Chamaram-me cigano», 1968

Cigano de Lisboa estreou na sala 1 do Teatro Rápido, em Lisboa, a 1 de Agosto de 2013, estando em cena até 31 do mesmo mês, com encenação e espaço cénico de Alexandre Tavares e interpretação de Diogo Tavares.

Quando os espectadores chegam, aquele que é chamado de Cigano de Lisboa encontra-se a distribuir um pó cinzento por saquinhos que vai selando um a um.

– Já chegaram todos?

E fecharam a porta?

Isto é uma coisa privada, uma cerimónia séria.

Não quero ser distraído por intrusos, desses que aparecem depois de começar.

Quantos somos hoje? (*Conta os espectadores.*)

Não há problema. Tenho saquinhos que cheguem para todos.

Não é droga, não. Não é um pó ilícito.

(*Atende um telefone ou intercomunicador.*)

Sim! Está bem. Mas agora já não entra.

Pois. Mas nem que fosse a rainha do Mónaco. Não vou interromper a sessão.

As pessoas têm relógio. Eu também cumpro horários. Cada segundo conta para mim. E quando os somar todos vou para a rua outra vez.

Se quiser, que espere até à próxima sessão, se a houver.

(*Termina a conversa.*)

Isto não é um gesto de desprezo pelas pessoas que decidem vir aqui, ao meu cubículo. Pessoas como vocês.

Não, mas este cubículo não me pertence. É meu durante um mês. Estou de passagem. Estamos todos. Mas se autorizo a entrada de visitantes a todas as horas, isto deixa de poder fazer-se.

Tenho de estar sempre a voltar ao princípio, a explicar as coisas uma e outra vez. Uma maçada.

Ninguém aguenta.

E o segredo é aguentar, e não perder a esperança.

Vou entregar um saquinho destes a cada um de vocês. (*Distribui e fala.*)

Agradeço que não tentem ingerir nem inalar.

Mas não se assustem. Não se trata de veneno moído. E também não é nada explosivo. A combustão já se deu antes.

Dizer isto é dizer quase tudo.

Estamos juntos aqui numa homenagem.

Um ritual profano.

A uma pessoa que me era muito querida.

O meu avô era assim. Só apreciava as liturgias profanas, os ritos inventados no momento.

– Reúne um *flash mob* – dizia ele – em memória de mim.

– Um *flash mob*? Tem a certeza?

– Sim, um *flash mob*. Sou um avô contemporâneo. Não quero missas nem ladainhas a cheirar a mofo. Convocas um *flash mob* num lugar da cidade, para gente desconhecida. Só quero ser lembrado pelos estranhos.

– O avô era muito especial.

Chamava-me cigano, cigano de Lisboa.

– Mas eu não sou cigano, nem nasci em Lisboa.

– Não interessa, tens cara de cigano e andas por Lisboa assim, sem piso certo. Acampas na casa de quem calha. Não gosto de te ver feito vadio.

– E o avô tem solução para a minha vida?

– Tenho sim, cigano. Vens viver comigo, em minha casa.

– Viver com o avô?

– Sim. Tu já passas tanto tempo aqui. Não vais sentir diferença. Continuas a ter a tua liberdade. Um cigano é um cigano. Tens aqui a tenda já montada.

– Não valia a pena dizer que não. Nada o faria mudar de ideias. E depois dava-me jeito. Não tinha papel para alugar um quarto. Ou pagava uma renda e comia do lixo, ou vivia na rua e podia ir ao supermercado. Era melhor aceitar a oferta do avô.

Uns forros aproveitados na Praça da Figueira. Há sítios em que a gente não pode pôr-se em pé. Damos cabeçadas no tecto inclinado. E subir as escadas até lá é uma proeza. Então com peso nas mãos nem vos digo nada. Como é que o velho conseguia viver ali há tantos anos? Eu sei que foi bailarino noutros tempos, mas os ossos enferrujam com a idade. O diabo das artroses.

As coisas não estavam famosas. Não estão para ninguém. Muito menos para mim.

Tenho uma veia artística. É o que me perde.

Fazer de homem-estátua ali no meio da Rua Augusta. As moedas mal dão para uma bucha.

Isto foi há sete meses.

Quem podia adivinhar que o avô estava nas últimas?

– Ainda bem que vieram. Ele há-de estar feliz por terem vindo hoje, se estiver nalgum lugar e puder ver-nos.

O avô dizia-me:

– Os sacanas cortaram na minha pensão, mas mesmo assim dá para te ajudar nas despesas e na renda desta casa. O que vale aos jovens que ficam no país são os velhos que recebem uma reforma de jeito. A minha não é pensão de juiz do supremo mas também não é das mais miseráveis.

Vou ser o teu mecenas, cigano!

– Estava com sorte, pensei eu.

Agradei a generosidade do avô. Eu tenho jeito para a escrita. Iria finalmente escrever o romance que tinha na cabeça. E depois concorria aos prémios que para aí há. O da Leya, o do Círculo de Leitores, o da SPA... Os romances dão dinheiro e há prémios para eles. É a única escrita de arte que equilibra as finanças. Mas primeiro é preciso tempo para produzir a obra. E agora o avô ia investir em mim.

Fiquei radiante nesse dia e durante o mês seguinte.

Mas o plano depressa deu para o torto.

A sorte passou-me a rasteira.

As saquetas que vos dei já dizem tudo. Não as abram porque eu preciso delas para a próxima sessão.

Cheguei a casa um dia e dou com o avô estendido no soalho. Sangrava do nariz e ainda falava.

– Vai correr tudo bem, avô, eu chamo o 112. São as malditas escadas que o puseram neste estado. Uns dias no hospital e sai de lá novinho em folha.

– Não, cigano, tu não chamas ninguém. Rebentou-me uma artéria na cabeça. Senti a dor aguda. Já só vejo névoas.

– Pois, mas o avô ainda fala. Isso não pode estar tão mal assim.

– Cigano, larga o telefone e lê em voz alta a folha que aí está! Vais fazer o que eu te peço, ouviste? Lê o papel e deixa-me repousar!

O avô tinha escrito uma carta para mim com um estranho desejo.

Pus-me a ler e a voz do avô calou-se para sempre.

(Cigano lê a carta do avô.)

– Cigano

Se estiveres a ler isto é porque eu já estou a dar o berro. Mas algum dia iria acontecer. Não me culpes por isso. Eu julguei que me aguentava mais tempo, mas a vida é uma vigarista. Quando a gente acha que está a melhorar, apaga-se de repente. Faltam pilhas na lanterna avariada. E pronto, acabou-se. Mas eu quero que escrevas o teu romance. E há-de ser premiado. Tu não desistas. Eu sei que a minha morte não te convém nada agora. Tu precisas do dinheiro da minha reforma para te poderes dedicar à escrita. Morrer o mecenas no primeiro capítulo não estava no programa. Mas olha, é por isso que eu não quero que tu me levas para o hospital, nem para lado nenhum.

Para a vizinhança eu irei continuar vivo. Pões o cd do Mahler que eu toco alto todas as manhãs, para ninguém notar. A vizinha de baixo é uma cusca do pior, tu já a conheces. Está sempre a mandar bocas indiscretas. Ela acha que não és meu neto. Porque nunca viu filhos meus a visitar-me. Dizes-lhe apenas que eu piorei da coluna. Estou de cama e não posso aventurar-me nas escadas. E o tempo há-de passar sem dissabores. Não tenho família que procure por mim. Depois de algumas semanas, aos amigos que telefonem, contas que viajei num cruzeiro para séniores. No alto mar não há telemóvel. E a viagem há-de durar tanto tempo quanto durar a escrita do teu livro. Tens diversos documentos assinados por mim, a minha assinatura em vários suportes; e uma procuração em teu nome. E tu, cigano, sabes imitar-me bem a assinatura se for preciso, vais receber a minha reforma sem problemas, mensalmente. Não é roubar o estado. O estado é que nos rouba a todos nós, e de que maneira! Vamos só fazer do estado um agente promotor da criação cultural, que é o que ele devia ser e não é.

E quanto ao meu cadáver, a solução é fácil: a arca frigorífica é muito espaçosa. Caibo lá eu mais os bifés e as pizzas por cima. Herdei-a de uma tia que era muito carnívora. A arca funciona bem e não é ruidosa. É lá que tu vais guardar esta carcaça. Enrola-me em sacos de lixo para não veres a minha fuça congelada quando abrires a tampa. E escreve muito, escreve sempre, e até podes usar a arca como mesa de trabalho se te der inspiração.

Adeus, Cigano! Custa-me partir porque queria assistir ao teu triunfo. Mas faz como te digo e não sejas medroso. Um cigano a valer não teme as leis do estado. O melhor lucro de um avô pensionista está em não se dar por morto. Houve em Itália há uns tempos um tipo que

conservou o pai na arca durante sete anos. Era um militar aposentado. Uma boa patente. Eu não te dou tanto rendimento, mas será suficiente para te manteres nesta casa.

– Quando acabei de ler, o avô já estava morto. Limpei-lhe da cara o sangue coagulado. E fiquei ali feito parvo, a chorar, sem saber o que fazer.

Depois decidi cumprir o seu pedido. Peguei no corpo magro dele.

Foi fácil transportá-lo. Havia uma graça oriental no corpo do avô, outrora ágil. Libertei-o da roupa. Lavei-o com o carinho de uma despedida.

Como se lava um bebé.

E envolvi-o no robe azul de seda que era o seu favorito.

Nos vossos saquinhos também estão as cinzas desse robe azul.

Depois foi mais difícil. Esvaziar a arca frigorífica e colocá-lo dobrado em posição fetal.

Cobrir-lhe o rosto com um gorro de lã. Fechar a arca.

O seu caixão de gelo.

Estive sentado a velá-lo muitas horas.

E tentei começar. Falei para mim mesmo.

– Tu escondeste no gelo o avô morto para escreveres o teu livro.

– Escreve, cigano! Escreve! É isso que ele espera de ti.

Mas não consegui escrever uma linha.

Nem nesse dia nem no dia seguinte.

Nem no outro que lhe sucedeu.

Como se a presença do seu cadáver me inibisse.

A escrita ficou estéril.

O ecrã pulsava-me nos olhos.

Eu não era capaz de criar. A luz de Lisboa invadia o T1 pelas janelas do tecto.

E eu nada.

Sentava-me e as palavras não saíam.

Passei uma semana nesta angústia.

Então, abri a arca e falei para ele.

– Desculpa, avô. Eu não consigo fazer o que me pedes. Não consigo. Sou fraco demais para isso. Não sou capaz de escrever com o teu cadáver ao pé das *vienettas*. Vou telefonar para a polícia. Perdoa, meu velho! Perdoa! Não tenho a tua força. (*Telefona.*)

– Está sim? Quero informar-vos. O meu avô faleceu em casa. Passaram sete dias sobre a sua morte. Podem levar-me detido, não me importo. Mas quando fizerem a autópsia, hão-de ver que morreu de doença súbita.

Os polícias chegaram passado meia hora.

– Por que é que você fez isto? – perguntou-me um agente.

– Porque viver está pela hora da morte.

E morrer está pela hora da vida.

Estou desempregado.

Não tenho dinheiro para o funeral do meu avô.

Por isso congelei o cadáver.

Mas descobri agora que ele pagou adiantado a uma funerária.

Pagou em vida o funeral com juros antecipados.

Sentiu a máquina a gripar de vez e assegurou o crematório.

O avô era previdente.

Encontrei numa gaveta o recibo da agência.

Está aqui.

Mostrei-lhe o recibo. Algemaram-me à porta de casa. A vizinha de baixo veio espreitar, deliciada. E deu logo uso à língua.

– Eu sabia que um dia um de vocês havia de matar o velho. É o que dá meter estranhos na cama. Eu bem o avisava.

– Eu não matei o meu avô, minha senhora.

– Pois sim, ele era tanto teu avô como eu sou a tua tia da Austrália.

A autópsia confirmou o AVC mortal.

Aguardo em liberdade o julgamento.

É no fim do mês, quando sair daqui.

Depois não sei o que virá.

Ninguém o sabe.

Quis chamar-vos para ouvirem a minha história.

E celebrar a memória do avô.

Só vos peço que devolvam as cinzas dele à saída da sala.

Não há tempo para perguntas.

Obrigado.

Fim

Tema musical original da peça (que poderá ouvir-se eventualmente em gravação, de forma parcial ou integral, antes, durante, ou no final do espectáculo). A letra do fado tem duas versões à escolha, consoante os casos: se for interpretada pela voz do actor-intérprete (1ª versão); se for outra voz, que não a do actor-intérprete do «cigano», a gravar a canção (2ª versão).

Cigano de Lisboa

(1ª versão)

Cigano de Lisboa me chamaste
Serei cigano até que me apeteça
Se gastas do que gostas começaste
A ser cigano dos pés à cabeça

Cigano sou talvez por estar vadio
Cigano desta pele que vês curtida
À noite engano o dia em desafio
À morte assalto o ganho desta vida

Cigano saio à estrada de carroça
Os outros vão de carro cheios de pressa
Não dou boleia não porque não possa
Só não há é quem passe que me peça

Já tenho um tecto certo para a sorna
Junt'a'uma loja pra gente com guito
Mas a loja de luxo não entorna
Papel no bolso deste rapazito

Tu sabes que o meu fado é tão cigano
Como essa alcunha que fizeram tua
Casa não tens, emprego foi p'lo cano
Vamos, cigano, a conquistar a rua

Cigano de Lisboa

(2ª versão)

Cigano de Lisboa te chamaste
Serás cigano até que te apeteça
Se gastas do que gostas começaste
A ser cigano dos pés à cabeça

Cigano és talvez por estares vadio
Cigano dessa pele que vês curtida
À noite engana o dia em desafio
À morte assalta o ganho desta vida

Cigano sai à estrada de carroça
Os outros vão de carro cheios de pressa
Não dá boleia não porque não possa
Só não há é quem passe que lhe peça

Já tens um tecto certo para a sorna
Junt'a'uma loja pra gente com guito
Mas a loja de luxo não entorna
Papel no bolso deste rapazito

Tu sabes que o meu fado é tão cigano
Como essa alcunha que fizeram tua
Casa não tens, emprego foi p'lo cano
Vamos, cigano, a conquistar a rua

A AUTO-REPRESENTAÇÃO DA DOR REACÇÕES À PERFORMANCE DA IDADE MÉDIA E DO PÓS-MODERNISMO

Adriana de Matos
Universidade de Lisboa

A DOR NA CULTURA VISUAL

Ao ser remetida a um contexto de absoluta negatividade e aversão, a dor física é hoje apreendida como um fenómeno mal-afortunado que surge, sobretudo, de forma trágica e accidental. Se, pelo contrário, a dor desponta num contexto de premeditação, ela surge - ainda que igualmente negativa e hostil - como uma via estritamente necessária para um *bem* maior. Este tipo de dor premeditada e forçosamente suportada com vista ao seu objectivo acontece, por exemplo, no caso dos tratamentos cirúrgicos, ou em forma de dor característica à actividade física intensa. Por seu lado, no contexto da sexualidade, o aparecimento da dor toma contornos um pouco mais amplos mas, ainda assim, tanto o seu aparecimento premeditado¹ como a sua fortuíta accidentalidade no âmbito sexual não deixam de estar ligadas à necessidade de atingir um objectivo positivo - um *objectivo prazeroso*: esse mesmo *bem* maior que comanda a dor medicinal ou desportiva. Embora a dor física seja, no seu cerne, subjectiva, e possua inúmeras ramificações extremamente ambíguas e cujos objectivos poderiam ser

discutidos a partir de incontáveis contextos é, porém, no contexto da expressão artística que ela ganha um estatuto distinto e peculiar. Na dor ligada à arte – uma dor que pode ser ou não premeditada - esta instância possui um estatuto de validade *positiva* que não é apenas dada pela sua finalidade – esse seu objectivo final benéfico –, mas que existe também *a priori* no acontecimento doloroso.

Se nas artes plásticas a validade positiva da dor apoia facilmente a sua defesa no facto de a arte ser (de uma forma segura) *primeiramente arte*, mera mimese ou inevitável simulação -, e ainda que *a dor na arte seja qualitativamente diferente da dor na vida* ²-, no caso da performance artística *arte e vida* interligam-se: arte e acontecimento (em tempo real) transformam-se no mesmo evento, em que a dor surge com o benefício da possibilidade do desvanecimento de qualquer constrangimento moral. A arte, assim como toda a cultura visual no geral, tem constituído, desde os primórdios do tempo, o espaço de uma libertação amoral que é a da apetência inata do Homem por assuntos fisiologicamente repelentes, como o assunto da dor. Esta apetência pelo horrível, tão antiga como o próprio Homem, e que é constantemente refutada por acção dos constrangimentos sociais e morais, é uma atracção inata que se desvenda na sua mais pequena curiosidade mórbida. “*É um fenómeno geral na nossa natureza*”, explicava-nos Friedrich Schiller no século XVIII, “*que o que é triste, terrível e, até horrendo nos atraia com um fascínio irresistível; que não nos sintamos repelidos por cenas de dor e de terror, mas com igual força atraídos...*”³. A veemente paixão pela realidade horrível e o seu reflexo no mercado de oferta e procura no campo visual têm sido intensamente explorados, sobretudo nos últimos anos, impulsionados em grande

parte pelo desenvolvimento da cultura cinematográfica e pela difusão multimídia generalizada da internet – meios estes que oferecem os veículos mais acessíveis para a difusão do gosto do horror.

De um modo geral, o que a maioria dos investigadores deste assunto visa defender é que essa paixão pelo terror não tem que ser obrigatoriamente objecto de tabu, pois é natural e não tem que ser necessariamente relacionada com a consideração negativa de que somos hoje uma sociedade voyeurista totalmente alienada, cuja susceptibilidade não se fere. Os autores contemporâneos⁴ explicam-nos ainda que essa apetência se situa coincidentemente numa paixão de abolição, e que, embora tenha o seu fundamento no medo e na vontade de afastar o horror da morte e da decadência, está simultaneamente situada no princípio do prazer. Este *proto-medo*, que paradoxalmente coincidente com um *proto-gozo*, situa-se num patamar da pré-consciência humana - um patamar primitivo e intrínseco à sua constituição e, assim, natural. De entre os estudos recentes sobre o assunto, embora particularmente ligado à vertente do voyeurismo, podemos salientar o excelente estudo «Regarding the Pain of Others», de Susan Sontag. Nele, a autora explica-nos que a reflexão acerca da apetência pelo horror é tão ou mais antiga quanto Platão, que sobre ela reflecte ao dividir a alma humana em desejo, razão e impulso, exemplificando os seus conflitos contando a história de *Leôncio e dos cadáveres*:

“On his way up from the Piraeus outside the north wall, he noticed the bodies of some criminals lying on the ground, with the executioner standing by them. He wanted to go and look at them, but at the same time he was disgusted and tried to turn away. He struggled for some time and covered his eyes, but at last the desire was too much for him.

Opening his eyes wide, he ran up to the bodies and cried, ‘There you are, curse you, feast yourselves on this lovely sight’.⁵

A reincidência da dor, do horror, da violência e dos temas terroríficos no campo artístico têm-nos demonstrado que é esse o espaço da promulgação da naturalidade da sua apetência, e até mesmo da sua naturalidade. Ainda que os participantes do acto artístico, como seres sensíveis que são, a apreendam como negativa e repulsiva no seu âmago, a dor é, exclusivamente no campo estético, contemplada sem a urgência da sua irradicação. A dor desmedida e incontável pode até ser ela própria o objectivo prazeroso da arte, como tem acontecido frequentemente no âmbito da performance do século XX e XXI. Ao referirmos a performance da dor, ou a performance artística focada no corpo e nos seus limites, temos geralmente em mente o conhecimento generalizado de um certo tipo de arte dolorosa realizada por artistas transgressivos como Marina Abramovic, Carolee Schneemann, Gina Pane, Vito Acconci ou Chris Burden. Estes artistas, entre tantos outros, instituíram uma importância notória à performance dos anos sessenta, setenta e oitenta ocidentais, e é graças às suas iniciativas que podemos hoje recontar centenas de exemplos de acções artísticas corporais que tiveram como principal mote a defesa de temas humanitários prementes. Muitas vezes considerados extremos ou até doentios, estes actos nos quais a existência da dor era quase uma certeza ficaram marcados popularmente na cultura contemporânea como momentos de grande transgressão e libertinagem moral; contudo, a inclusão do extremismo da dor na arte não foi um acontecimento cultural apenas do último século, como podemos descobrir ao desviarmos a nossa atenção para outros momentos da história.

Ainda que nos momentos da sua inclusão cultural os *suportes* ou formas sobre as quais a dor se manifestou não pudessem ainda ser considerados meios artísticos da mesma forma que hoje os consideramos, existem diversos registos da importância da imposição da dor e do corpo ao longo de toda a história cultural. No caso da Idade Média, como exemplo, os meios artísticos do teatro ou da performance não eram considerados de um ponto de vista inteiramente estético e autónomo como hoje os consideramos. Da mesma forma que, no período da Idade Média, religião e secularidade não eram socialmente separáveis, também os meios expressivos e artísticos tomavam um papel coincidentemente utilitário, religioso, ritual, e sobretudo essencial para o decorrer da normalidade urbana. “*The bottom line is that a theatrical event was simultaneously real, ritualized, and representational*”⁶, explica-nos Jody Enders no seu estudo «Death by Drama and Other Medieval Urban Legends». Ainda que seja importante considerar estes actos performativos no seu devido contexto antropológico, visando social e culturalmente a sua significância prática ou estética, podemos confortavelmente discuti-los de forma paralela apoiando-nos num cariz *transtemporal*: um cariz focado numa *vontade* humana inata de transmitir e comunicar através da linguagem corporal da dor.

O voluntarismo comunicativo parece constituir o *factor-chave* da promulgação e da contínua existência do acto artístico doloroso. No entanto, há que ressaltar que, ainda que a obra de arte exista pelo arbítrio do artista ou do seu participante, nem todas as performances centradas na dor corporal possuíam a dor como pressuposto. Nem sempre os voluntários participantes dos actos artísticos que

exploraremos nesta reflexão estavam premeditados à sujeição da violência, pois, embora a dor seja o argumento central à volta do qual estas performances se desenrolam, existem alguns casos em que a dor fora não tão premeditada como provável, e existem ainda outros casos em que a dor surgira apenas de forma completamente fortuita no decurso da performance. No entanto, dado todo o contexto destes actos artísticos – primordiais, violentos, sinistros – o choque característico à accidentalidade não possui força suficiente para surgir e, assim, a dor parece despontar de forma natural e apenas aparentemente semi-acidental. Neste contexto performativo, a dor surge numa espécie de patamar ao qual nos referimos como o da sua *auto-representação*: o patamar de uma dor que não é nem totalmente apresentada, autónoma e espontânea, nem totalmente representada e dependente do performer.

A IDADE MÉDIA TARDIA E O PÓS-MODERNISMO: A CELEBRAÇÃO DO CORPO DOLOROSO

A promulgação da existência da dor na arte transmite-lhe um carácter, como vimos, positivo, válido, e não urgente na sua dissipação. Embora na nossa visão contemporânea a noção de *positivismo da dor*, no geral, nos pareça uma contradição, existiram alguns longos momentos da história em que tal antagonismo não causou estranheza. Foi precisamente esse positivismo vigente na utilização e na demonstração da dor corporal um dos factores que influenciou a visão negativa comumente lançada sobre o período medieval europeu, esse grande período de trevas em que aparentemente tanto se regozijava no

sofrimento. Contrariamente ao que nos foi demonstrado durante bastante tempo na cultura popular (frequentemente em tom jocoso) o Homem medieval não era menos adverso à dor do que o Homem contemporâneo. A dor é, universal e transtemporalmente, inimiga do Ser que, embora a suporte fisiologicamente em maior ou menor grau por causas científicas ou por razões culturais, não deixa de desejar e buscar a sua desapareição quando está enfermo.

Uma outra base para essa ideia errónea de que a Idade Média fora uma época alienada à dor situa-se na concepção de que o Homem medieval recorria muito frequentemente à tortura como método judicial, embora os procedimentos tortuosos que são geralmente referidos na cultura popular contemporânea não fossem, na realidade, assim tão naturalmente frequentes⁷. Contudo, não obstante a (ainda assim inegável) utilização de métodos judiciais - e também bélicos e medicinais - mais graves e gráficos do que aqueles que observamos correntemente, a concepção da imagem do corpo dolorido como *ex libris* da Idade Média não derivou totalmente da recorrência quotidiana mais frequente do corpo em dor ou ferido, assentando também igualmente noutros factos menos frequentemente a si associados, como é o caso do factor artístico. Como o vestígio da história iconográfica nos demonstra, ainda que todo o culto medieval à religião católica esteja assente em narrativas aparentemente violentas, é precisamente entre os séculos XIII e XV que surgem novas temáticas de tamanha dor, tanto física como emocional, e ligadas à visão do corpo ou do cadáver, como a *Deposição no Túmulo*, o *Vir Dolorum* - habitualmente conhecido como *Homem das Dores* -, ou o *Ecce Homo*. A visão cultural do corpo dolorido, angustiante no seu âmago, torna-se

coincidentemente no expoente da devoção e da acalmia espiritual da intercessão divina medieval.

Contudo, a incidência da imagem da dor nas formas artísticas ao longo de toda a história da arte transparece o que poderia facilmente ser catalogado como um género próprio e intemporal, que não está somente ligado a períodos culturais considerados mais *obscuros* como o período medieval, mas a quaisquer outros momentos nos quais o Homem possua a oportunidade e liberdade necessárias para aceder a esse campo. No entanto, algumas épocas específicas, mais do que outras, parecem transparecer maior predisposição para tal, como são os casos dos períodos sucessores a fortes tragédias. Se à abundância da arte dolorosa da Idade Média ocidental podemos ainda associar o peso do trauma humano - completamente sensorial e visceral – da assolação a grande escala da Peste Negra e da morte de grande parte da população europeia, aos anos que sucederam a Segunda Guerra Mundial podemos associar uma época corrompida pela divulgação de crimes de guerra horrendos, de uma *desumanização* em massa que se reflectiu na instabilidade da não compreensão dos próprios desígnios da consciência humana. Essa instabilidade consciencial, associando-se a uma forte liberdade criativa tanto pessoal como técnica, fomentou uma profusão artística extremamente fértil ligada às questões existencialistas, e assim consequentemente a temas *difíceis*, mais violentos e transgressivos.

Se a arte da Idade Média Tardia reclamava para si o entrelace entre a figura divina em dor, espectador humano e Deus, num processo de intercessão que fomentava a dissolução de fronteiras entre o objecto (simbólico) e o mundo espiritual, a arte do pós-guerra, paralelamente,

fomentava uma dissolução *entre arte e vida real* que tambémurgia, em última instância, à espiritualidade. “*Se alguns modernistas tardios queriam transcender a figura referencial e alguns primeiros pós-modernistas queriam deleitar-se na pura imagem, alguns pós-modernistas tardios querem possuir a coisa real*”⁸, escrevia Hal Foster, numa das obras mais emblemáticas para o estudo da teoria da arte contemporânea, «The Return of the Real». A performance consiste precisamente na tipologia artística que possibilita fornecer esse perfeito entrelace entre imagem e realidade, conseqüentemente abandonando a importância da figura de referência para uma nova importância: a do objecto da obra em si, no seu exclusivo e único objecto artístico – o corpo. A integração do artista na obra, conceito central da performance pós-moderna ou, como é comumente chamada, *Body-Art*, começou por se manifestar artisticamente com a integração do gesto criativo na obra de arte - o que é devido ao prelúdio do expressionismo abstracto -, e culminou com o abandono total do suporte em detrimento do corpo, solitário, como própria obra.

Ao trabalhar *sobre e com* o corpo, transformando-o coincidentemente no objecto de questionamento e de revolta, assim como de resposta, os artistas da performance americana e europeia transformaram a arte do século XX, conotando-a com uma espécie de urgência comunicativa e de mudança. A utilização do corpo do artista na obra artística evoluiria natural e inevitavelmente para uma arte dolorosa pois, para além do eminente esgotamento de soluções artísticas que levaria a uma busca de novas formas transgressoras, a dor seria sem dúvida a instância mais eficaz para comunicar e chamar a atenção para assuntos urgentes. Ao longo do pós-modernismo, e até hoje, o artista - vulnerável como Ser

carnal, extremamente forte e transcendente como Ser divino - meter-se-ia à prova das formas mais tortuosas possíveis, num ritual de interseção semelhante à representação de santos e mártires medievais. Fornecendo a identificação entre o seu observador e ele próprio, o artista agiria para atingir uma comunicação não completamente cognitiva nem completamente espiritual, mas uma comunicação sobretudo sensorial e completa. Entre a Idade Média (tardia, sobretudo) e o Pós-Modernismo, traçamos o elo comum da vontade de atingir um certo hiper-realismo, que não se prende tanto a um âmbito iconográfico ou plástico, como muitas vezes se possa pressupor, mas que se prende precisamente a esse âmbito sensorial, de identificação primária com o corpo e a sua dor.

O DESENVOLVIMENTO DO INDIVIDUALISMO E DA ÉTICA DO CORPO NA IDADE MÉDIA

Para além da dor necessariamente judicial, bélica, ou até mesmo medicinal, a Idade Média Tardia viu surgir uma apetência pela dor também ela de cariz prático, à semelhança das anteriores, mas de um campo bastante diferente: o devocional. A necessidade evolutiva de renovação dos meios de devoção aliou-se ao fenómeno antropológico generalizado da crescente relevância do indivíduo, resultando no aparecimento de um novo meio de culto e de doutrinas ligadas à importância agora atribuída a esse individualismo do Homem. Uma espécie de consciencialização positiva do corpo floresceu de modo visível na cultura, resultando numa panóplia de registos martirológicos muito mais descritivos e centrados no detalhe que anteriormente – e

também, figurativamente, mais apaixonados e arrebatados. Esta evolução positivista da visão do corpo, como parte inseparável da alma e já não mera adenda inevitável, foi fomentada a partir do século XIII, com Tomás de Aquino (“*A alma é a forma do corpo*”), e entrou no período moderno com Montaigne, onde o corpo não mais subsistiria de um modo inferior. Foi com o período moderno que o corpo viu a sua maior autonomia e importância florescer, harmoniosamente coexistindo com a alma, e foi também com este período que o Homem viu a sua existência física e espiritual relacionar-se de uma forma completa.¹⁰

Graças à nova consciencialização do corpo como entidade de relevância positiva, a Idade Média Tardia ganhou uma profusão cultural mais intrincada. Na Alta Idade Média, período seu precursor, a atitude face ao corpo e face aos aspectos físicos da existência humana era bastante negativa ou renegada, revelando-se na cultura literária e visual de um modo sucinto, implícito e meramente factual, frio e despegado. Os registos martirológicos que chegaram até aos nossos dias demonstram-nos que o *silêncio* da Alta Idade Média pareceu ser o resultado não da falta de meios mas de uma escolha cultural, que havia decidido focar-se muito mais no objectivo e moralidade implícitos no acto do martírio do que no seu desenvolvimento e acção, um pouco à semelhança do drama grego antigo.¹¹ Nas artes plásticas, a iconoclastia europeia que se estendeu até ao século XI¹² fomentou uma iconografia com o mesmo tipo de tratamento da literatura cristã: muito mais alusiva do que demonstrativa, e muito mais simbólica do que mimética. Ainda que a arte tenha progressivamente evoluído, abandonando crescentemente a esquematização, o minimalismo, e abandonando a

simplicidade em benefício da demonstrabilidade, não podemos erroneamente defender que tal evolução se deu meramente devido à nova validade de exploração representativa do corpo, ou devido a novas técnicas plásticas mais progredidas. Na verdade, ainda que a arte da Baixa Idade Média – ou Idade Média Tardia – tenha caminhado para o naturalismo pictórico (que se desenvolveu sobretudo na Idade Moderna), ela situava-se notadamente num limiar entre esse *naturalismo* e a *indiferença da mimesis*. Em suma, a arte da Idade Média Tardia situava-se num patamar que pretendia representar *realisticamente* a aparência do corpo através da aparência impressionante e chocante da dor na carne, do seu detalhe, da sua textura e do seu pormenor, mais do que através de uma apresentação harmoniosa e natural do corpo, totalizante ou mimética, como é comum encontrar na arte do Renascimento.

Enquanto os novos métodos representativos pictóricos mais detalhados permitiam oferecer ao fiel devoto da arte religiosa uma maior identificação sensorial, com o aproximar do período Moderno as representações tornavam-se também progressivamente mais pormenorizadas na leitura martirológica, trazendo consigo uma nova consciência preferentemente afectiva. “*In the writings of authors who belong to this trend, the physical suffering of Christ and the cruelty inflicted on him play a central role*”.¹³ Aliando-se à importância crescente do individualismo, esta consciência afectiva baseada no princípio da identificação pessoal nos detalhes trouxe ao mundo medieval uma renovada preocupação ética face à crueldade sobre o indivíduo, sobretudo a partir do século XII - preocupação essa que viria a ser constante nos séculos que lhe seguiram. A noção de

crueidade formou uma preocupação evidentemente abrangente aos temas bíblicos, sobretudo aos que concernem à Paixão de Cristo, transformando a noção social de *compaixão* numa diferente, mais focada e preocupada com a intencionalidade dos actos, e não só com os seus resultados.¹⁴ Porém, - segundo o autor Daniel Baraz, que recentemente aprofundou a teoria da *crueidade* no período medieval – agregando-se à noção ética de crueidade, a intencionalidade transformou igualmente os registos sentimentais de devoção em ferramentas de manipulação.

“Representations of cruelty become more and more manipulative rather than descriptive, and the various categories of cruelty are used with an eye toward the desired rhetorical and propagandist effect rather than toward what fits best the actual circumstances and events.”¹⁵

À semelhança da performance pós-moderna, as construções (ou reconstruções) afectivas e dolorosas do sofrimento tornaram-se cada vez mais em objectos de manipulação social, política e religiosa. Enquanto a intencionalidade, relacionando-se agora especialmente com um contexto ético, apontava culpabilizações e reclamava soluções incentivando à revolta sentimental, o cariz artístico, literário ou ritual dos registos reclamava uma *compaixão* marcada pela não-obrigatoriedade da acção imediata: uma *compaixão* mais contida, absortiva e individualista, com um intuito meditativo, e não socorrista.

*DE IMITATIONE CHRISTI: A COMPAIXÃO IDENTIFICATIVA NA
IMAGEM MEDIEVAL DA DOR*

A consciencialização positiva do individualismo fomentou o desenvolvimento, a partir do século XIV, de um novo modo de devoção, particularmente urgente devido ao caos demográfico, político e religioso resultante de crises múltiplas como as da assolação da Grande Fome, da Peste Negra, do Grande Cisma do Ocidente, entre tantas outras. A urgência reflectiu-se num movimento religioso denominado de *Devotio Moderna*, cujos fundamentos assentavam no individualismo da oração. Esse individualismo estimulou muitíssimo a profusão pictórica que se fez sentir nos finais da Idade Média, uma vez que o fiel era incentivado à busca da intercessão pessoal fomentada por uma meditação mais contemplativa e centrada em imagens de Cristo ou de Santos, do que numa meditação comunitária sem qualquer base imagética. O fiel sentia uma grande necessidade de orar não só *perante* um ícone simbólico e etéreo alusivo à figura real – como uma relíquia –, mas também uma necessidade de se identificar na imagem *com* a própria pessoa real e carnal, e de co-sofrer com os seus sofrimentos humanos, visíveis agora na sua fisicalidade corruptível assumidamente representada. Assim como nos explica o autor Daniel Baraz, explanando os preceitos da escrita mística crescentemente descritiva, sendo a dor uma experiência essencialmente subjectiva e privada, ela não é facilmente compartilhada com o receptor do texto. Como tal, a transmissão da dor de cenas como a crucificação – que Baraz nos diz ser uma bastante incompreensível e inexpressável – seria apenas conseguida pela transmissão de sentimentos a si associados: detalhes

como a sede, o cheiro da decomposição, ou o frio. Ao se identificar com estes pormenores, diz-nos o autor, uma certa identificação com a experiência total seria conseguida pelo observador.¹⁶ Assim, as descrições minuciosas ou as representações detalhadas e corporais martirológicas de santos, ou dos sofrimentos de Cristo e seus circundantes, forneciam ao fiel um elo de identificação carnal eficaz, e o mais forte instrumento intercessor¹⁷, aproximando, conseqüentemente, o ícone cada vez mais da realidade, e o fiel cada vez mais do espectro divino.

Tomás de Kempis publicou, no âmago desta nova via espiritual, um texto muitíssimo disseminado para a aprendizagem deste novo tipo de devoção: «De Imitatione Christi». Esta obra, assim como o seu nome indica, exortava os seus leitores à *imitação* de Cristo como meio de salvação espiritual, seguindo uma linha de pensamento já existente, como a de São Francisco de Assis. Embora este último tenha atingido um nível de mimese tão consistente que chegou mesmo a recriar os primeiros estigmas registados da história, nesta obra mais tardia «De Imitatione Christi» - e de um modo geral - a doutrina medieval não demandava directamente ao fiel a imitação literal do sofrimento físico de Cristo, mas sim a imitação da sua vida em todos os aspectos benéficos que ela traria, e a contemplação repetida e exaustiva da mesma.

“(...) The Imitation of Christ exhorts its readers to behold and see the object of their remembrance. This imitation was not proposed as a part-time activity, to be resumed and put aside at certain hours of the day. It should be consistent and continuous: an image to which the devotee’s gaze was unswervingly fixed.”¹⁸

Segundo Nigel Spivey, autor de «Enduring Creation: Art, Pain and Fortitude», com a *Devotio Moderna* os cristãos começaram a cultivar a visão compassiva como componente da recentemente incitada espiritualidade afectiva tomando-a como uma tarefa constante e adquirida: um novo *modo de vida* absoritivo e fixado na Paixão.

“Medieval devotion to the suffering Christ was of a truly passionate nature: a devotion that wove wonder and weeping into a daily round, so that even a routine chore became an investment in Christ’s agony, and the slightest bodily pain could suffice for meditative praise.”¹⁹

A contemplação da dor da figura intercessora, absorpta em compaixão, seria a forma mais eficaz de sofrer com ela e de se relacionar com o patamar divino. A compaixão sentida pela figura martirizada não implicava uma obrigação de aliviar o seu sofrimento: ao invés, constituía a obrigação de sofrer *com* essa figura divinizada²⁰. Para o cristão medieval, ainda que o conceito de crueldade incitasse a uma resposta emocional insurrecta, ela dava-se sobretudo num âmago íntimo, direccionando-se a revolta da crueldade aplicada ao mártir à intencionalidade do acto, necessário para o bem da espiritualidade. A dor infligida no mártir era uma dor cruel mas também, e sobretudo, uma dor necessária, que se transformava agora, na sua meditação posterior, numa dor espiritualmente útil e positiva, num bem moral e espiritual cunhado por Esther Cohen como *philopassianism*.²¹ A compaixão prolongada e intensificada através das imagens extremamente carnis das novas temáticas constituía o método mais vigente para atingir o elo de ligação com o sofrimento do corpo. Sem dúvida expoente máximo da dor figurada e da corporalidade, o *Vir Dolorum*, ou o *Homem das Dores*, com o seu misto de repulsão, temor

e beleza, constituiu um dos exemplos iconográficos mais fortes da corporalidade. Na imagem de Cristo, ou nesse tipo de imagem do corpo corrupto, extremamente carnal e real nas suas dores, o observador podia descobrir “uma imagem somática de si próprio, análoga ao corpo do Salvador mutilado”²². Assim, esse processo de encontro do próprio *eu*, ameaçado e encarnado na figura paradoxalmente sedutora e assustadora, era conseguido através de uma experiência meditativa que Valentin Groebner descreve como uma “*compaixão contemplativa como auto-conhecimento*”²³.

TEATRO TARDO-MEDIEVAL E PERFORMANCE PÓS-MODERNA: DO DESREGRAMENTO ARTÍSTICO AO CONTROLO SOCIAL

Esta contemplação identificativa que relaciona coincidentemente sentimentos de repulsa, de fascínio, de pena e de choque, entre tantos outros, tem o poder de fixar a imagem no olhar do observador de uma forma mnemónica muitíssimo eficaz. “*Much in the same way that the postmodern theater, cinema, and television stimulate viewers to cross even the fuzziest of boundaries, so too did the medieval stage*”.²⁴ Na verdade, quanto mais confusas as cenas observadas, e quanto mais entrelaçadas as percepções de realidade e de ficção, mais memoráveis são este tipo de representações estéticas da dor ao olhar do devoto participante. Foi, identicamente, pelo seu carácter memorial e pela capacidade de apreender inúmeras vertentes pluri-sensoriais num só acto - entrelaçando vivência e simulação - que o teatro assumiu o papel de um dos mais disseminados métodos culturais utilizados pela religião. Pela sua capacidade de se dirigir eficientemente ao campo

pedagógico, afectivo, espiritual, e também pela sua grande capacidade de entretenimento, observámos a persistência deste género ao longo de toda a Idade Média. As peças de teatro medievais de teor fundamentalmente religioso começaram por se desenvolver dentro do espaço sagrado da Igreja, mas o interesse na expressão dramática e o apercebimento da sua capacidade educativa - e também manipulativa - conduziram, com o avançar do tempo, à passagem para o espaço público e ao aumento da sua disseminação espacial e frequência. A partir do século X e ao longo dos quatro séculos seguintes desenvolveram-se os denominados teatros de *Milagres* e *Mistérios* (que lidavam sobretudo com a vida de santos e mártires) e as peças da Paixão de Cristo – que formaram os conhecidos ciclos do *Corpus Christi*.²⁵

A Festa do *Corpus Christi*, celebrada anualmente com os seus famosos e complexos ciclos processionais, estabeleceu-se no século XIII²⁶ havendo primeiramente sido celebrada, segundo consta, em 1246, e no curso dos séculos seguintes atingiu uma grande maturidade e propagação europeia. Este era um ciclo que poderia incluir até vinte e quatro horas de actuações itinerantes em cortejo de carruagens, colmatando o seu percurso no local de maior visibilidade para a população e permitindo, como tal, uma maior acessibilidade à performance por parte do público. Uma vez que tentavam exprimir, no seu desenrolar, todas as cenas bíblicas desde a *Criação* ao *Dia do Julgamento*, a sua complexidade era imensa, sendo atribuído um episódio bíblico a cada guilda responsável pela elaboração de ciclos destes teatros.²⁷ Embora à complexidade e intensidade deste tipo de peça de teatro tão elaborada e interligada com a vivência urbana e

social seja geralmente associada grande exaltação e desordem públicas, o consenso de variados autores – dos quais saliento Marla Carlson²⁸ – diz-nos que a estabilidade social dependia, pelo contrário, da realização desses espectáculos. Realizar estas cerimónias sem excepção, de acordo com o calendário litúrgico, era um sinal de estabilidade, enquanto a sua alteração ou não realização seria um sinal grave de crise social.²⁹

A tão grande distância temporal, a performance do pós-modernismo parecia também responder maioritariamente à urgência da solução ou acalmia de uma grande instabilidade social. Embora, de um modo geral, a performance não instigasse à ordem mas sim à desordem pelo meio da mudança de mentalidades e acções, ela fazia-lo com vista a remeter o caos e a incompreensibilidade do ser humano à sua ordem natural e ao patamar do auto-conhecimento. Confrontados com um cenário geral de crises económicas, sociais e políticas deixadas pela Segunda Guerra Mundial, e seguindo uma onda de movimentos de revolução comportamental, os transgressivos artistas da performance da dor queriam, acima de tudo, “*entender a efemeridade da vida, a superação da dor, o reconhecimento da identidade e a violência da repressão*”³⁰. Ainda que a arte do século XX seja caracterizada por uma enorme heterogeneidade artística, o que uniu o período que aqui consideramos como pós-modernista – fundamentalmente constituído pelos anos sessenta, setenta e oitenta³¹ - é a ênfase dada ao indivíduo e ao seu corpo como objecto artístico ou como principal impulsionador da arte. À semelhança da Idade Média Tardia surge, nesta época, uma enorme necessidade de retorno à questão da individualidade e da identidade humana, privada e colectiva, com o intuito de descortinar e desconstruir a constituição das mesmas.

Ainda no período de rescaldo da grande Guerra, a arte da performance sobressaiu particularmente no papel de ferramenta utilitária para a compreensão e racionalização do carácter violento do Homem no mundo. As questões ligadas ao existencialismo e à psicanálise (cujas teorias detinham o seu apogeu à época) foram extremamente importantes para o desenvolvimento estético deste período que (baseando-se nos estudos destes dois foros) tentava explorar o conteúdo do inconsciente e do primitivismo humano. Através do descortinar de certas conclusões que retiravam, na sua expressão os artistas tentavam, de algum modo, encontrar sentido no que era aparentemente caótico, tentando encaixar a animalidade do ser humano num sistema simbólico coerente e cognitivo. Já no advento dos anos setenta e na continuação dos anos oitenta, parece ter existido uma outra tendência artística muito ligada a um sentimento de revolta e de insatisfação social, mas que se cingia a um pendor muito mais individualista. Na performance, os artistas primavam agora pela transgressão das barreiras da fisicalidade, e testavam os limites do seu corpo através da dor real, chegando frequentemente a ficar em risco da própria vida. Os assuntos mais abordados por estes artistas, que incentivaram a uma enorme profusão cultural reaccionista, remetiam para a defesa dos direitos humanos que se iam adquirindo à força da contestação social, sendo os tópicos mais comuns os do combate à repressão da mulher e da homofobia.

TEATRO MEDIEVAL E *ACCIONISMO VIENENSE*:
UMA IMERSÃO ABJECTA NA REALIDADE HUMANA

A primeira tendência artística, predominantemente ligada à inclusão da natureza caótica do mundo num panorama racional, levou inúmeros artistas a realizar actos considerados chocantes ou repulsivos, na busca da sua exploração psicológica. Esta disposição performativa uniu o malogrado grupo dos *Accionistas de Viena*³², um conjunto de artistas reunidos na vontade de exploração de assuntos primitivos humanos – como a morte e o sexo - em extensos ciclos teatrais manifestados sobretudo nos anos sessenta. Depressa rompendo as amarras que os aproximavam ainda a uma Áustria de graves cicatrizes provocadas pelos conflitos da Guerra, e amarrada a um forte conservadorismo político³³, as suas mais famosas acções conjuntas - os chamados ciclos *Das-Orgien-Mysterien-Theater (O Teatro de Orgias e Mistérios)* – constituíam-se por uma espécie de rituais neo-religiosos e proto-sociais, em que símbolos religiosos como a crucificação, por exemplo, convergiam com a violência, a nudez e o sexo, desafiando qualquer moral ou lei. Desenvolvendo de forma paralela as suas carreiras individuais, mas compartilhando estes ciclos de acções grandiosas conjuntas, os participantes destas performances começaram, ainda assim, individualmente, em pinturas gestuais sangrentas que adivinhavam já a iminente violência sobre o corpo. Estas acções conjuntas escalaram para um nível de representação chocante, que primeiramente – analogamente ao teatro medieval - se restringiram a pequenos grupos e espaços privados, apenas mais tarde passando para espaços públicos ou semi-privados. Hermann Nitsch, impulsionador do

grupo e seu único membro original, chegou mesmo a comprar um castelo em 1971 (na localidade de Prinzendorf), que converteu num espaço exclusivo para a continuação destas acções performativas. A *Acção n°80* engendrada por este artista chegou mesmo a ter uma duração de setenta e duas horas, embora tenha sido no ano de 1998 que estes ciclos atingiram o seu auge, no seu grandioso *6 Tage-Spiel*: um ritual contínuo de seis dias que nos diz ter sido “*a reenactment of the story of creation (...) about the Death, and the Resurrection.*”³⁴

Na sua génese, estas acções eram formadas por encenações transgressivas e animalescas, rodeadas e mergulhadas em carcaças e sangue animal, leite, tinta, e todo um rol de substâncias consideradas repulsivas. Ainda que nos parecessem caóticas e desregradas, na verdade, e surpreendentemente, estas acções eram muito bem planeadas e estudadas previamente, tanto a nível logístico como a nível de encenação, sendo baseadas em sólidos manifestos e guiões previamente preparados. No entanto, apesar deste facto, é bastante inevitável que, no seu aspecto geral, estas performances se nos aparentassem bastante desordeiras. A capacidade intelectual do espectador era confundida pelo enorme teor sensorial das performances - tão forte que chegava mesmo a substituir momentaneamente a racionalização e a arrebatá-lo para o âmbito da própria participação nos actos. Ao serem construídas em forma de simbologias ritualistas confusas e repetitivas, os seus actos sequenciais pareciam formar uma amálgama fortuita, desprovida de narrativa (ainda que ela existisse), o que levava ao um enfoque nos gestos individuais que compunham a acção, e a uma sensação geral, superficial e sentimental

dos eventos, mais do que a um entendimento fundamentalmente cognitivo e perceptivo.

No meio de uma panóplia visualmente confusa em artifício e corporalidade, em exagero e arrebatamento, à semelhança da Idade Média o observador da performance via o seu enfoque direcionado para os detalhes sensoriais que o envolviam. Assim como nos *Orgien-Mysterien-Theaters*, também o teatro medieval religioso primava pela utilização de artifícios complexos e abjectos, feitos com especial cuidado e engenho para a ocasião festiva. No âmbito do registo destes objectos espectaculares encontramos desde bonecos em tamanho real que formavam o papel de *stunts*, até esponjas e bexigas de porco cheias de sangue com fim ao uso debaixo da roupa ou de outros adereços, trajes completos feitos de pele animal e cobertos com flagelos e sangue, entre tantos outros abjectos registos.³⁵ Segundo Clifford Davidson, a ênfase destas ‘execuções rituais’ teatrais era dada pelo detalhe realístico visual, trabalhado com uma força que provocaria surpresa, e até choque, ainda hoje.³⁶ De todos os detalhes e pormenores encontrados na construção cénica e no desenrolar das acções destes dois tipos de performance, aqueles ligados ao campo da abjecção – como o sangue, as vísceras, a pele animal ou as carcaças – foram os que mais eficazmente constituíram um portal para a identificação humana. Como nos diz o autor Edouard Gosselin, “*One could scarcely leave a mystery play without having been a witness to or an actor in “a wounding and bloody battle.”*”³⁷

Estimulando a vertente pluri-sensorial em todos os seus níveis, e não só no âmbito visual e auditivo, mas também a todos os outros níveis - “*(...) emphasis on smell, taste, and touch (...)*”³⁸ -, estes actos artísticos

primavam especialmente por um envolvimento visceral do seu espectador na cena. O foco nestes detalhes oferecia uma aproximação vertiginosa à sensação de realidade que reforçava a identificação através do entendimento e envolvimento pela *compassio*³⁹, dado pela força de uma enorme catarse pela aproximação não só ao sofrimento humano, mas à essência de ‘*ser humano*’, de um modo geral. Antonin Artaud, que introduziu a ideia de um teatro original de *crudade* (Théâtre de la Cruauté) - na sua obra «Le Théâtre et son Double» - explorou os contornos de uma também abalada e desistente sociedade, resultante da Primeira Guerra Mundial, caracterizando o espectador da performance como um dessensibilizado e brutalizado face ao mundo em que vivia. Diante deste tipo de sociedade não seria eficaz, segundo este autor, apelar ao entendimento ou à inteligência; remeter o espectador a uma hipnose dada pelo movimento, pela música, pela luz, pelos objectos rituais, as máscaras e fatos, e atacá-lo com acções e imagens chocantes e violentas, seria a solução que o teatro necessitava.⁴⁰ Também aqui, mais do que uma aproximação cognitiva dada pelo penetrar na narrativa, tanto o espectador medieval dos teatros religiosos como o das sangrentas acções dos Accionistas mergulhavam numa catarse hipnótica dada pelo choque sensorial, que pecaria na interiorização da narrativa ao se deter primeiramente e sobretudo num patamar mais forte: o patamar corpóreo, da identificação física e pessoal. Como defende Glenn Ehrstine, no seu artigo «Passion Spectatorship Between Private and Public Devotion»,

“My central premise is that medieval spectatorship was inherently kinesthetic, with audience reception of religious theater predominantly occurring, with occasional exceptions, within the context of devotional

practices involving bodily sensation. Through such kinesthesia, the body itself became an avenue for audience participation, augmenting other modes of reception, such as the plays' affective elicitation of *compassio*.”⁴¹

Ainda que a autora considere que este tipo de apreensão sensorial do corpo (de outrem) seja um primeiro passo que se articula seguidamente com a compaixão, com o desenvolver deste estudo e com a análise de instâncias como a *Imitatio Christi* parece-nos que a compaixão formaria já parte constituinte dessa primeira apreensão corpórea. Como uma espécie de apreensão num *corpo fantasma*, o corpo do observador da dor retém em si a dor do outro, *co-sofrendo-a*: “*The brain does more than detect and analyze inputs; it generates perceptual experience even when no external inputs occur. We do not need a body to feel a body*”.⁴²

Contudo, este forte processo de identificação sensorial não acontece somente pelo apreender da dor no corpo de outrem como se fosse o corpo e as dores de si próprio. O processo acontece igualmente pelo remeter do indivíduo, através dos seus objectos de repugna primordiais (como o sangue, as entranhas, a carne flagelada, entre tantos outros), ao campo do seu inconsciente – ou, mais especificamente, ao campo do seu *pré-inconsciente*. Ao ser repugnado e ameaçado por estas visões desorganizadas de horror, e ao ser confrontado com as mesmas em narrativas já por si horróricas (como as da violência, da dor e da própria morte), o observador da performance identifica-se, simultaneamente, na ameaça do seu próprio ser, na ameaça da sua fragmentação e diluição no contexto que observa. Mergulhado nesse contexto da abjecção⁴³, o sujeito (activo ou passivo) participava

catarticamente nestas performances medievais e pós-modernas, assim, repugnado, *transformando a pulsão de morte num novo começo de vida*⁴⁴ através de uma espécie de processo de *ab-reacção*⁴⁵ - processo este em que submergia nas suas aversões mais profundas, e nos seus traumas, com o objectivo de deles emergir rejubilado, curado, e espiritualmente elevado. Como nos explicava Peter Travis, esse processo colectivo de *ab-reacção* religiosa (ritual e estética) nas dores do mártir (ou de outra qualquer efígie performativa em dor) para atingir um patamar espiritual mais elevado, denunciava nada mais que a grande necessidade medieval generalizada de uma nova *compassio* – individual e íntima -, focada no *co-sentimento* e na partilha das dores de outrem:

“(...) the desire to become unified with a sacred Other created in one’s own image is the collective desire that compelled medieval townspeople to reenact their mirror-stage drama, like a ritual abreaction, year after year.”⁴⁶

O PODER COMUNICATIVO DA DOR DOS *DISCIPLINATI* E DOS PERFORMERS PÓS-MODERNOS

Esta experiência imersiva da substituição do trauma (do artista ou actor doloroso da performance) pelo espectador, e de uma grave *ab-reacção* compassiva, trazia consigo a hipótese mais provável, ou o *perigo* mais provável, do aparecimento da dor realista: o iminente arrebatamento na dor verdadeira, o perigo do “(...) *uso de violência real, de prazer real, de sexo real, ou da participação real da audiência.*”⁴⁷. Se em alguns casos, como no exemplo das *aktionen* dos

vienenses, a participação activa do espectador ficaria possivelmente bastante dissimulada no decorrer das mesmas - devido ao seu cariz convidativo e festivo, e até mesmo orgiástico -, noutros casos, contudo, acredita-se que o arrebatamento e a imersão tenha levado a acontecimentos muitíssimo reais, como a autora Jody Enders nos revela na sua interessante obra «Death by Drama and Other Medieval Urban Legends». Existem também registos de desavenças graves no seio dos espectadores do drama medieval, sendo que nos finais da Idade Média (1501) foi até declarado em Mons a interdição da assistência de grávidas, da audiência infantil, idosa ou que não se apresentasse em condições mentais para a experiência performativa.⁴⁸ Em 1486 na localidade de Angers, a detenção de paus ou bastões por parte do público foi mesmo proibida, de modo a evitar acidentes mais graves quando os ânimos eram mais exaltados. Mais tarde, o drama religioso foi ainda proibido, de todo, por Filipe II de Espanha, traduzindo a consciência para um problema alertado pelo clero: a preocupação de que o drama levaria à liberdade excessiva e à falta de submissão que ameaçava o controlo da Igreja.

A visão instável face ao poder manipulativo e ao descontrolo excessivo oferecido pela performance teve, contudo, a sua origem ainda bem antes, com o aparecimento dos *Disciplinati*: grupos de homens que se deslocavam de localidade em localidade, angariando voluntários, e que se auto-flagelavam como penitência pelo bem da sua alma e pelo bem da cristandade. Terão surgido no século XIII, em Itália, e terão sido influenciados pelo discurso arrebatado do *Fim dos Tempos* de Joaquim de Fiore, e instigados pelo grande surto de Peste Negra que proclamava uma busca da remissão de pecados imediata e eficaz, que só a auto-

flagelação poderia oferecer.⁴⁹ Não sendo, como podemos facilmente entender, um grupo de indivíduos ligados à representação propriamente dita, este movimento flagelante criou uma desconfiança prévia à volta da performance, e interpenetrou-se, ainda assim, com o teatro, pelas suas características formais performativas e pelo seu cariz igualmente ritualista e itinerante. Ainda que a disciplina física fosse uma prática comum privada do clero, a Igreja não via com agrado este comportamento público que considerava desregrado, ameaçador e incentivador ao distúrbio do controlo por ela instaurado.

Apelando à *Imitatio Christi* a um nível mais literal, estes grupos invocavam a importância do ascetismo físico para o bem da alma, remetendo ao conceito utilitário da dor que já referimos – o de *philopassianism* – e incentivando à purgação individual. Saindo do âmbito da sua intimidade e da sua privacidade, estes homens flagelantes transmitiam, no entanto, o entendimento da capacidade manipulativa da performance: a existência de um público potencialmente activo que, através da sua compaixão e contemplação, seria compelido a fazer parte da performance. Utilizando a dor real, pressuposta e quase inevitável, os *Disciplinati*, assim como os artistas do pós-modernismo, transmitiam assuntos urgentes na sua disseminação da forma mais comunicativa possível - a da dor -, “(...) because it [pain] creates an urgent need to communicate things to which no one is eager to listen”.⁵⁰ Dentro de toda a profusão cultural performativa do pós-modernismo, tão experimentada e versátil, nada em comum encontramos senão essa necessidade expansiva através da dor e da violência infligida no corpo. Através dela, o valor comunicativo amplificava-se enormemente: “(...) uma nudez psíquica

produzida pelo confronto com o corpo humano in extremis parecia ser a única forma de contacto profundo possível no mundo moderno".⁵¹

As performances de artistas como Ron Athey, Chris Burden, Günter Brus, Marina Abramovic, Ana Mendieta, e tantos outros transgressivos, utilizavam o corte, o alvejamento, a queimadura do próprio corpo, e toda uma panóplia de outros recursos violentos que aparentavam querer superar-se uns aos outros, até à exaustão ou limite do artista. Num mundo marcado pela desordem e pela revolta social, estes performers da dor actuavam solitários como efígies que, assim como os *Disciplinati*, se ofereciam asceticamente para atingir a transcendência. Através do auto-conhecimento do seu corpo, pelo maior conhecimento possível do mesmo – o dos seus limites – transmitiam também conhecimento aos espectadores dos seus actos. Existia, no recurso à auto-flagelação, no quebrar desse limiar corporal, uma espécie de “*colapso da distinção entre interior e exterior, observador e cena, representação e percepção*”⁵² – colapso este que definimos precisamente como um processo muito forte de identificação, marcado pela compassio, e explicado pela performer Gina Pane: “*En touchant quelque chose de très sensible au plus profond de moi j’ai pu atteindre les autres*”.⁵³

A COMPAIXÃO NA PERFORMANCE:

DISSIPAÇÃO DE IDIOSSINCRASIAS

A noção limiar de corpo era uma também conhecida pelos *Disciplinati*, que só se flagelariam, com precisão, até ao aparecimento do sangue e não mais, quando tal acontecesse. Na verdade, segundo nos diz

Mitchell Merback, o principal objectivo destas flagelações rituais era a *visualidade*⁵⁴ - objectivo esse conseguido quando o invólucro corporal era rompido, e consequentemente as barreiras do ritual e representacional eram irrompidas pela *realidade* que entrava no contexto abjecto do observador através do sangue e da ferida aberta. No espectro pós-moderno, a noção de limiar não é conhecida. A crença contemporânea da incorruptibilidade e imortalidade do corpo, fruto do progresso da ciência, trouxe consigo o desenrolar performativo de formas de dor que se superam, cada vez mais extremas, mas cada vez menos *reais* ao olhar do observador. Esta crença desacreditada – da impossibilidade contemporânea face à dor - é também frequentemente associada ao modo como estudamos a compaixão, que hoje consideramos ser diferente da visão compassiva medieval. Sendo o direito ético da *vida desprovida de dor* uma noção bastante recente, que só se tornou premente com o desenvolvimento da medicina, o Homem medieval compreendia a inevitabilidade da mesma na sua vida, não existindo, segundo variados autores, uma noção de ‘*vida sem dor*’, nem um sentido de urgência da obrigação de aliviar ou terminar o sofrimento de outrem. Como tal, dizem os estudos recentes, existe entre a compaixão medieval e a pós-moderna uma grande diferença, situada na urgência ética de dissolução da dor.

No entanto, ainda que esta circunstância antropológica não possa ser posta de parte para o estudo da compaixão, existe uma outra consideração que necessita de uma maior atenção: o espectro da vida quotidiana não pode ser observado e sentido de modo igual ao espectro performativo, pois existe uma pré-disposição diferente face às mesmas. Segundo explica o sociólogo Luc Boltanski, “*O princípio do sacrifício*

razoável” não se aplica à *distância*, da mesma forma que o observador de uma performance não é moralmente incitado à intervenção numa situação em que sabe, já à partida, ser um espectador. Numa espécie de pedestal, o público medieval e pós-moderno assiste ao flagelo que compreende ser, primeiramente, voluntário, e em que a culpa, a moral e a ética não se aplicam à distância segura da visão da dor em contexto estético – em contexto espectacular. Ainda que no período do teatro medieval, e sobretudo dos flagelos públicos dos *Disciplinati*, a noção de contexto estético estivesse dissipada – realidade e ficção, espectro humano e espiritual estavam interpenetrados -, a vivência física e pessoal do acto flagelador oferecia-se, não obstante, à vivência do espectro público, anunciando a utilidade e importância do contexto de *espetáculo*.

Não é por mero acaso que neste estudo teatro ritual medieval e pós-moderno, performance da dor flagelante medieval e pós-moderna são distinguidos. A separação mais óbvia entre ambos os conjuntos, como definiriam Berger e Lukhmann (no seu ensaio “A Construção Social da Realidade”), situa-se no “*levantar e cair do pano de cena*”⁵⁵:

“Quando o pano sobe dizem “o espectador é ‘transportado para um outro mundo”, com os seus significados próprios e uma ordem que pode ter relação, ou não, com a ordem da vida quotidiana. Quando o pano desce, o espectador “regressa à realidade”, isto é, à realidade predominante da vida quotidiana (...)”⁵⁶.

No teatro religioso medieval, tanto quanto nos ciclos teatrais aos quais o assimilámos – *Das Orgien-Mysterien-Theater* – o pano não existe. Realidade e representação unem-se, num espectáculo no qual o transeunte observador é quase inevitavelmente conduzido à

participação e à imersão sensorial em todo o seu cariz cenográfico e abjecto. Num processo compassivo extremamente ligado à essência da constituição do corpo, à identificação e sensibilidade do corpo de outrem apreendido no próprio, estes teatros integracionistas partiam na demanda da atenção individual, íntima e contemplativa, mas terminavam frequentemente com um arrebatamento que era predominantemente *colectivo* – uma experiência de ab-reacção ritual. Na performance da dor real, do auto-flagelo, existe, contudo, uma espécie de pano real que desce e se levanta, por fim: um véu que bloqueia, como pressuposto, a interacção desconvidada na performance. O flagelante e o artista deparam-se, como efígies dos dogmas que comunicam, defronte dos espectadores como detentores de acções que, - ainda que possam ser consideradas descontroladas, ilimitadas -, são extremamente controladas por si próprios, e intocáveis. “*O cariz disciplinado latente na independência do artista, como único maestro do acto*”⁵⁷ flagelante, é o poder mais alto que algum indivíduo pode deter: o poder de *ser* corpo. Confrontado com esse poder hipnótico o observador da performance armazena em si, contido pelo véu da distância, todo um potencial activo para a acção dado pelo arrebatamento, mas que não irrompe senão à luz de uma ponderação mais demorada, mais sentimental, menos ritualista e fruto de uma compaixão mais *individualista*. Parte por fim, contudo, com uma vontade revolucionária, resultante da mensagem comunicativa transmitida pelo performer – a mensagem da urgência da dor para o bem divino, a mensagem da defesa da homossexualidade, a mensagem da defesa contra os maus tratos, entre tantas outras mensagens urgentes -, transmitindo-se como espécie de aura que paira, como uma

compaixão individual que ferve lentamente até se tornar em resolução, e que reflecte em si ‘um eco de cem vozes’⁵⁸:

“For there is nothing heavier than compassion. Not even one's own pain weighs so heavy as the pain one feels with someone, for someone, a pain intensified by the imagination and prolonged by a hundred echoes.”⁵⁹

BIBLIOGRAFIA

Acerca de Antonin Artaud «Le Théâtre et son Double», cf. http://cccdrاما.weebly.com/uploads/1/2/8/9/12892594/teatre_of_cruelty.pdf, acesso em 26/10/2013.

AAVV, «The Vienna Actionists: The Essencial Viennese Actionism Resource», acesso em 26/09/2013, <http://vienna-actionists.webs.com/hermannnitsch.htm>. Para acesso a um excerto do vídeo da performance, aceder à ligação http://www.ubu.com/film/nitsch_six.html

BARAZ, Daniel, *Medieval Cruelty: Changing Perceptions, Late Antiquity to the Early Modern Period*, Cornell University Press, New York, 2003

BÉGOC, Janig, «La Vrai Image selon Gina Pane. Quelques réflexions pour une anthropologie des images de l'art corporel.», Comunicação realizada na jornada de estudos *Les fluides corporels dans l'art contemporain* organizada pelo INHA em Paris, in «Equipe d'Accueil, Histoire Culturelle et Sociale de l'Art», acesso em 12/09/2012, <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/La%20vraie%20image.pdf>.

CARLSON, Marla, «Painful Processions in Late Medieval Paris», Papers presented in the Xth Triennial Colloquium of SITM, Société Internationale

pour l'étude du theater médiéval, Groningen, acesso em 23/08/2013, <http://www.sitm.info/history/Groningen/carlson.htm>.

CARLSON, Marla, *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-Modern Martyrs, Mystics, and Artists*, *Palgrave Studies in Theatre and Performance History*, Palgrave Macmillan, New York, 2005.

DAVIDSON, Clifford, *Iconographic and Comparative Studies in Medieval Drama*, Kalamazoo: Western Michigan University, Michigan, 1991.

ECO, Umberto, *História do Feio*, Difel, Algés, 2007.

ENDERS, Jody, *Death by Drama and Other Medieval Urban Legends*, The University of Chicago Press, Chicago, 2002.

ERHSTINE, Glenn, «Passion Spectatorship Between Private and Public Devotion», acesso em 25/10/2113, http://www.academia.edu/3807628/Passion_Spectatorship_between_Private_and_Public_Devotion.

FOSTER, Hal, «The Return of The Real», in Universidade Federal do Rio Grande do Sul, acesso em 06/08/2012, <http://www6.ufrgs.br/artereflexoes/site/wp-content/uploads/2011/02/o-retorno-do-real.pdf>

GROEBNER, Valentin, *Defaced: The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*, Zone Books, New York, 2002.

KRISTEVA, Julia, «Powers of Horror: an Essay on Abjection», Colombia University Press, New York, 1982 in California State University Web, Sacramento, acesso em 07/08/2013, <http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art206/readings/kristeva%20-%20powers%20of%20horror%5B1%5D.pdf>.

KUNDERA, Milan, *The Unbearable Lightness of Being*, Harper Perennial, s.l., 1991.

LIGHTBOWN, Ronald, *Carlo Crivelli*, New Heaven, Yale University Press, London, 2004.

MADEIRA, Cláudia, «Espectáculos com Gente Real», Acta da comunicação apresentada no VII Congresso Português de Sociologia, na Área temática de Arte, Cultura e Comunicação, acesso em 20/10/2013, http://www.aps.pt/vii_congresso/?area=016&tipo=atas1.

MATOS, Adriana, *A Laceração do Corpo na Arte da Idade Média Tardia e na Arte do Pós-Modernismo*, Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012.

MUIR, Lynnete R., *The Biblical Drama of Medieval Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

MURPHY, Diana L., *Performing Saints Lives: Medieval Miracle Plays and Popular Culture*, Thesis from the Department of Comparative Literature, Graduate School of the University of Massachusetts Amherst, 1998.

OWENS, Margaret E., *Stages of Dismemberment, The Fragmented Body in Late Medieval and Early Modern Drama*, Associated University Presses, Cranbury, 2010.

PIANOWSKI, Fabiane, «O corpo como arte; Günter Brus e o Accionismo Vienense», *Revista Observaciones Filosóficas*, acesso em 25/09/2013 <http://www.observacionesfilosoficas.net/ocorpocomoarte.html>.

SELTZER, Mark, «Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere», *October*, The MIT Press, Vol. 80. s.l., (Primavera, 1997).

SPIVEY, Nigel, *Enduring Creation: Art, Pain and Fortitude*, University of California Press, s.l., 2001.

SONTAG, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Picador - Farrar, Straus & Giroux, New York, 2003.

WIDRICH, Mechtild, «The Informative Public of Performance – A Study of Viennese Actionism», acesso em 30/10/2013, http://www.academia.edu/2628346/_The_Informative_Public_of_Performance._A_Study_of_Viennese_Actionism_TDR._The_Drama_Review_2013.

- 1 | Associado sobretudo a práticas sexuais conhecidas pelo acrónimo *BDSM* (Bondage, Disciplina, Sadismo e Masoquismo).
- 2 | Do original “(...) *pain in art is qualitatively different from the pain in life*”, in CARLSON, Marla, *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-Modern Martyrs, Mystics, and Artists*, Palgrave Studies in Theatre and Performance History, Palgrave Macmillan, New York, 2005.
- 3 | SCHILLER *apud* ECO, Umberto, *História do Feio*, Difel, Algés, 2007, p.220.
- 4 | Autores como Julia Kristeva, Georges Bataille, Susan Sontag, Guy Debord ou Hal Foster.
- 5 | PLATÃO *apud* SONTAG, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Picador - Farrar, Straus & Giroux, New York, 2003, p.76.
- 6 | ENDERS, Jody, *Death by Drama and Other Medieval Urban Legends*, The University of Chicago Press, Chicago, 2002, p.14.
- 7 | Existem várias obras de investigação recentes que nos demonstram um cenário mais aproximadamente realista do panorama judicial medieval. Um exemplo de excelência é a seguinte obra: GROEBNER, Valentin, *Defaced: The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*, Zone Books, New York, 2002.
- 8 | FOSTER, Hal, «The Return of The Real», in Universidade Federal do Rio Grande do Sul, acesso em 06/08/2012, <http://www6.ufrgs.br/artereflexoes/site/wp-content/uploads/2011/02/o-retorno-do-real.pdf>, p.185.
- 9 | BARAZ, Daniel, *Medieval Cruelty: Changing Perceptions, Late Antiquity to the Early Modern Period*, Cornell University Press, New York, 2003, p.21.
- 10 | *Idem*, p.26.
- 11 | *Idem*, p.47-74.
- 12 | GROEBNER, Valentin, *Defaced: The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*, Zone Books, New York, 2002. p.15
- 13 | BARAZ, Daniel, *Medieval Cruelty: Changing Perceptions, Late Antiquity to the Early Modern Period*, Cornell University Press, New York, 2003, p. 124.
- 14 | *Idem*, p.121.
- 15 | *Idem*, p.123.
- 16 | *Ibidem*, p. 139.
- 17 | LIGHTBOWN, Ronald, *Carlo Crivelli*, New Heaven, Yale University Press, London, 2004, p.70.
- 18 | SPIVEY, Nigel, *Enduring Creation: Art, Pain and Fortitude*, University of California Press, s.l., 2001, p.73.
- 19 | *Idem*, p.57.
- 20 | *Ibidem*, p.43.
- 21 | COHEN *apud* CARLSON, Marla, *Painful Processions in Late Medieval Paris*, Papers presented in the Xth Triennial Colloquium of SITM, Société Internationale pour l'étude du théâtre médiéval, Groningen, acesso em 23/08/2012, <http://www.sitm.info/history/Groningen/carlson.htm>.
- 22 | Tradução livre de “(...) a somatic image of himself analogous to the Saviour’s mutilated body” in TRAVIS *apud* OWENS, Margaret E., *Stages of Dismemberment, The Fragmented Body*

in *Late Medieval and Early Modern Drama*, Associated University Presses, Cranbury, 2010, p.81.

23 | Tradução livre de "(...) contemplative compassio as self-knowledge" in GROEBNER, Valentin, *Defaced: The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*, Zone Books, New York, 2002, p.91.

24 | ENDERS, Jody, *Death by Drama and Other Medieval Urban Legends*, The University of Chicago Press, Chicago, 2002, p.XXVII.

25 | MURPHY, Diana L., *Performing Saints Lives: Medieval Miracle Plays and Popular Culture*, Thesis from the Department of Comparative Literature, Graduate School of the University of Massachusetts Amherst, 1998, p.1-3.

26 | Segundo o mais antigo registo, o *Corpus Christi* foi primeiramente celebrado em Liège em 1246, como modo de incentivo aos leigos para conceder a devida importância à Eucaristia. Cf. MUIR, Lynette R., *The Biblical Drama of Medieval Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, p.5.

27 | MURPHY, Diana L., *Performing Saints Lives: Medieval Miracle Plays and Popular Culture*, Thesis from the Department of Comparative Literature, Graduate School of the University of Massachusetts Amherst, 1998, p.4.

28 | Marla Carlson, Prof. Assistente do Departamento de Estudos de Teatro e Cinema da Universidade da Georgia, e Presidente do Prog. de Doutoramento em Estudos de Teatro e Performance da mesma Universidade, é autora de importantes estudos acerca do papel do corpo e dos seus limites na performance.

29 | CARLSON, Marla, «Painful Processions in Late Medieval Paris», Papers presented in the Xth Triennial Colloquium of SITM, Société Internationale pour l'étude du theater médiéval, Groningen, acesso em 23/08/2013, <http://www.sitm.info/history/Groningen/carlson.htm>. p.9.

30 | PIANOWSKI, Fabiane, «O corpo como arte; Günter Brus e o Accionismo Vienense», Revista Observaciones Filosóficas, acesso em 15/09/2013, <http://www.observacionesfilosoficas.net/ocorpocomoarte.html>. p.16.

31 | Embora o termo 'pós-modernismo' não seja um termo convencionalmente estanque, para esta apresentação considero que tal período abrange sobretudo o rescaldo da Segunda Guerra Mundial, englobando o período artístico dos anos sessenta, setenta e oitenta.

32 | No seu nome original, *Wiener Aktionismus*, compôs-se nos anos sessenta de artistas como Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler, Otto Muhl e Hermann Nitsch. A partir dos anos setenta os artistas seguiram individualmente os seus percursos. Contudo, as ações nas quais participavam – *Das-Orgien Mysterien Theater* - continuam a existir nos dias que correm, lideradas por Hermann Nitsch. Neste estudo, no entanto, merecerão especial consideração as ações criadas no âmbito do trabalho de grupo dos chamados *Accionistas de Viena*, que viram a sua franca expansão e reconhecimento no período dos anos sessenta. Deste modo, embora nos refiramos ao *Das-Orgien-Mysterien-Theater* no pretérito, ele continua a existir.

33 | PIANOWSKI, Fabiane, «O corpo como arte; Günter Brus e o Accionismo Vienense», Revista Observaciones Filosóficas, acesso em 25/09/2013 <http://www.observacionesfilosoficas.net/ocorpocomoarte.html>.

34 | NITSCH *apud* AAVV, «The Vienna Actionists: The Essential Viennese Actionism Resource», acesso em 26/09/2013, <http://vienna-actionists.webs.com/hermannnitsch.htm>. Para acesso a um excerto do vídeo da performance, aceder à ligação http://www.ubu.com/film/nitsch_six.html.

35 | CARLSON, Marla, *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-Modern Martyrs, Mystics, and Artists*, Palgrave Studies in Theatre and Performance History, Palgrave Macmillan, New York, 2005, p.41.

- 36 | DAVIDSON, Clifford, *Iconographic and Comparative Studies in Medieval Drama*, Kalamazoo: Western Michigan University, Michigan, 1991, p.73.
- 37 | GOSSELIN *apud* ENDERS, Jody, *Death by Drama and Other Medieval Urban Legends*, The University of Chicago Press, Chicago, 2002, P.62
- 38 | WIDRICH, Mechtild, «The Informative Public of Performance – A Study of Viennese Actionism», acesso em 30/10/2013, http://www.academia.edu/2628346/The_Informative_Public_of_Performance._A_Study_of_Viennese_Actionism_TDR._The_Drama_Review_2013.
- 39 | Termo latim para *compaixão*.
- 40 | Ideias gerais acerca da obra de Antonin Artaud «Le Théâtre et son Double», cf. http://cccddrama.weebly.com/uploads/1/2/8/9/12892594/teatre_of_cruelty.pdf, acesso em 26/10/2013.
- 41 | ERHSTINE, Glenn, «Passion Spectatorship Between Private and Public Devotion», acesso em 25/10/2113, http://www.academia.edu/3807628/Passion_Spectatorship_between_Private_and_Public_Devotion, p.304
- 42 | MELZACK *apud* CARLSON, Marla, *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-Modern Martyrs, Mystics, and Artists*, Palgrave Studies in Theatre and Performance History, Palgrave Macmillan, New York, 2005, p.15.
- 43 | Para a elaboração deste estudo consideramos a significação de abjecção apreendida no estudo de Julia Kristeva «Powers of Horror», cf. KRISTEVA, Julia, «Powers of Horror: an Essay on Abjection», Colombia University Press, New York, 1982 in California State University Web, Sacramento, acesso em 07/08/2013, <http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art206/readings/kristeva%20-%20powers%20of%20horror%5B1%5D.pdf>
- 44 | *Idem*, p.15.
- 45 | Ab-reacção é um processo definido pela psicanálise como um de descarga emocional, pelo qual a pessoa se liberta do conteúdo afectivo e de fortes emoções associadas a um acontecimento, em geral doloroso.
- 46 | OWENS, Margaret E., *Stages of Dismemberment, The Fragmented Body in Late Medieval and Early Modern Drama*, Associated University Presses, Cranbury, 2010, p.81.
- 47 | Tradução livre de “*use of real violence, real pleasure, real sex, or real audience participation*”, in ENDERS, Jody, *Death by Drama and Other Medieval Urban Legends*, The University of Chicago Press, Chicago, 2002, p.XXVII.
- 48 | *Idem*, p.113.
- 49 | MUIR, Lynnete R., *The Biblical Drama of Medieval Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, p.38.
- 50 | CARLSON, Marla, *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-Modern Martyrs, Mystics, and Artists*, Palgrave Studies in Theatre and Performance History, Palgrave Macmillan, New York, 2005, p.29.
- 51 | Tradução livre de “(...) psychic nakedness produced through confrontation with the human body in extremis appeared to be the only form of deep contact possible in the modern world”, *idem*, p.83.
- 52 | SELTZER, Mark, «Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere», October, The MIT Press, Vol. 80. s.l., (Primavera, 1997).

53 | PANE *apud* BÉGOC, Janig, «La Vrai Image selon Gina Pane. Quelques réflexions pour une anthropologie des images de l'art corporel.», Comunicação realizada na jornada de estudos *Les fluides corporels dans l'art contemporain* » organizada pelo INHA em Paris, in «Equipe d'Accueil, Histoire Culturelle et Sociale de l'Art», acesso em 12/09/2012, <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/La%20vraie%20image.pdf>, p.8

54 | MERBACK *apud* CARLSON, Marla, *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-Modern Martyrs, Mystics, and Artists*, *Palgrave Studies in Theatre and Performance History*, Palgrave Macmillan, New York, 2005, p.109.

55 | MADEIRA, Cláudia, «Espectáculos com Gente Real», Acta da comunicação apresentada no VII Congresso Português de Sociologia, na Área temática de Arte, Cultura e Comunicação, acesso em 20/10/2013, http://www.aps.pt/vii_congresso/?area=016&tipo=atas1, p.5.

56 | *Idem*, p.5.

57 | MATOS, Adriana, *A Laceração do Corpo na Arte da Idade Média Tardia e na Arte do Pós-Modernismo*, Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012, p.113.

58 | Refere-se à expressão do autor Milan Kundera “*a hundred echoes*”, que se encontra citada no decorrer do texto.

59 | KUNDERA, Milan, *The Unbearable Lightness of Being*, Harper Perennial, s.l., 1991, p.31.

PALÁCIO DE JUSTIÇA. PORTO – MCMLXI
RECENSÃO CRÍTICA DE UMA OBRA INTEMPORAL¹

Gonçalo Canto Moniz
DARQ-CES

Na inauguração do edifício para o Palácio de Justiça do Porto, o Ministério das Obras Públicas publica um opúsculo para sinalizar o momento, com o título sintético e direto: *Palácio de Justiça. Porto – MCMLXI*. Idêntica publicação foi realizada para a inauguração do Palácio de Justiça de Lisboa em 1970, mas esta era uma prática corrente no Estado Novo, que podemos observar, por exemplo, nos principais equipamentos escolares e hospitalares. Tratava-se de um dos instrumentos da estratégia de propaganda da ideologia nacionalista do regime dirigido por António de Oliveira Salazar. Esta publicação representava também a conclusão do projecto do Palácio de Justiça do Porto, que era uma das peças chave da rede de equipamentos da justiça iniciada pelo ministro Cavaleiro Ferreira e consolidada pelo ministro Antunes Varela (1954-67). Esta rede composta por um conjunto diversificado de equipamentos - tribunais, cadeias, casas dos magistrados, tutorias, etc. - cobria todo o território nacional e, assim,

garantia e reforçava o papel do Poder Judicial na acção governativa do Estado Novo².

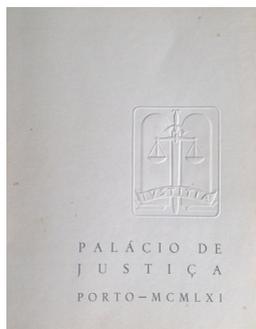


Fig.1 - Capa

Rerler criticamente esta publicação tem um duplo interesse para os estudos sobre a arquitetura do Estado Novo. Por um lado, podemos compreender o papel da arquitetura, do design de equipamento, das artes plásticas e do próprio design gráfico nos mecanismos de propaganda do regime.

Por outro lado, podemos analisar o modo como o Estado Novo, nomeadamente o seu ministro e os seus técnicos, construiu um modelo arquitectónico para os espaços da justiça.

A publicação oscila entre uma austeridade clássica e o vigor moderno, sendo neste sentido um retrato fiel do próprio edifício. A concepção gráfica, a composição fotográfica e o texto contribuem de uma forma complementar para a construção desta mensagem.

A publicação tem 38 páginas, sem numeração, impressas em papel brilhante e compostas com os seguintes elementos: texto; fotografias a preto e branco do edifício e das estátuas; fotografias a cores das pinturas, dos murais e das tapeçarias; desenhos das plantas do edifício e respectiva legenda. A capa de papel branco mate é composta com a insígnia da IVSTITIA (balança e espada), gravada em baixo relevo e com a seguinte expressão a preto: PALÁCIO DE JUSTIÇA. PORTO – MCMLXI. A concepção gráfica explora os contrastes de luz, a diferença

de escala da tipografia, o toque do papel entre a capa áspera e o interior macio e, ainda, o jogo entre o preto, o branco e a cor das fotografias.

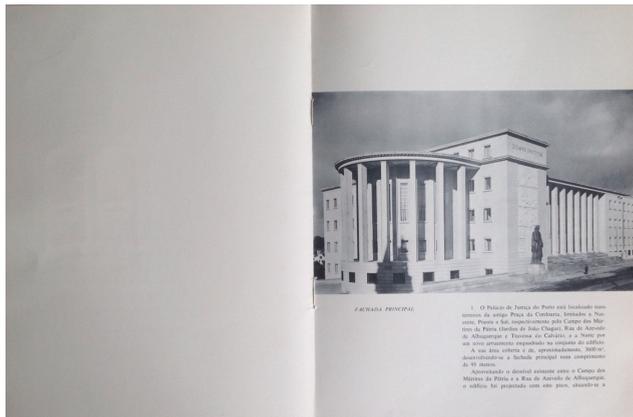


Fig. 2 - Página com fachada principal

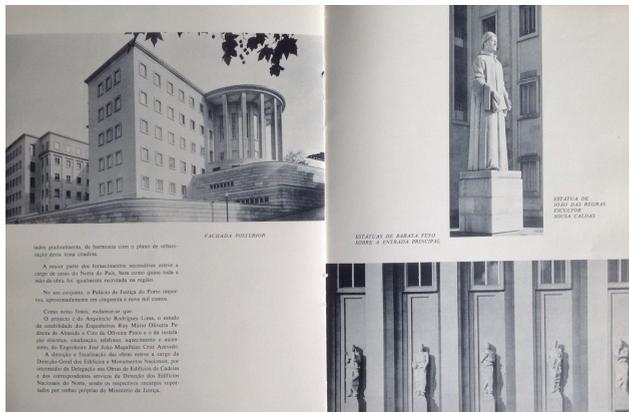


Fig. 3 - Página com fachada traseira e estátuas

As imagens fotográficas, realizadas pelo Estúdio Mário Novais, são o elemento mais explorado graficamente sempre com grandes dimensões, especialmente dos espaços mais significativos e das obras de arte mais relevantes, com destaque para a pintura. As fotografias também são dicotómicas, não só pela cor, mas também pela monumentalização dos espaços, esvaziados dos seus habitantes, mas “ocupados” pelos personagens representados nas estátuas e nas pinturas, conferindo, assim, uma certa domesticidade. Esta sensibilidade está bem presente na obra do Estúdio Mário Novais que contribuiu com o seu olhar inteligente para construir uma imagem moderna sobre o discurso monumentalista da máquina de propaganda do Estado Novo. Ou seja, Mário Novais mostra-nos como as obras de arquitetura são modernas apesar da sua “capa” clássica.

O texto é coerente com esta descrição dialética, onde os opostos servem para demonstrar a perfeição da obra. Dividido em três partes, o texto começa por uma caracterização construtiva onde a fachada ganha protagonismo: “(...) de feição contemporânea, mas nobre (...)”³ unindo assim dois tempos: o presente e o passado. A segunda parte é constituída pelos pontos 2 a 7 e aborda as questões programáticas, nomeadamente a distribuição dos diversos serviços pelo edifício (a Relação; o Tribunal Cível da Comarca; o Conselho Distrital da Ordem dos Advogados e a Câmara dos Solicitadores; os serviços, como a cantina-restaurante ou os arquivos). No entanto, a abrir esta descrição programática reforça as qualidades do complexo: “pela sua austera dignidade e conforto, bem se ajusta à designação de Palácio da Justiça”. A terceira parte ocupa praticamente metade da publicação

com uma descrição exaustiva das obras artísticas, construída a partir de uma de valorização do seu carácter simbólico: “Além da nobreza arquitectónica das suas linhas e da função social a que está adstrito, constitui ainda o Palácio da Justiça um verdadeiro monumento artístico que, de futuro, nenhum roteiro do Porto deve deixar de incluir”.

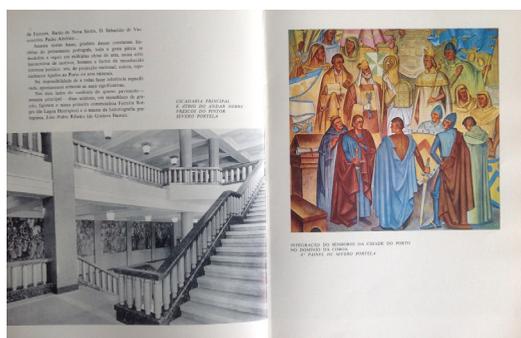


Fig. 4 - Página com Passos Perdidos

O autor do texto, que não foi possível identificar, mas que aparenta ser o autor do projecto de arquitectura, Raul Rodrigues Lima, reúne aqui três das funções caracterizadoras da arquitectura da justiça do Estado Novo⁴: a função representativa, a função social e a função educativa. A função representativa estabelece uma relação directa com o poder, neste caso com o Poder Judicial e com o Poder Político, onde a ideia de “Palácio”⁵ contribui para evocar a monumentalidade, a hierarquia e a ordem, palavra-chave da ideologia do Estado Novo.



Fig. 5 - Página com Sala de Audiências da Relação

A função social está naturalmente presente num dos mais significativos equipamentos públicos da sociedade moderna, que inclusive era um dos espaços centrais da rede de equipamentos da justiça que estrutura o país, por ter uma dimensão local e regional, como a Relação. Esta função social está também presente no carácter público e urbano do edifício que se constitui como motor do desenvolvimento da cidade, organizando não só o sistema de relações mais próximas, com a Cordoaria, o Hospital de São António, a Cadeia da Relação, a Universidade, o Convento do Carmo e a Torre dos Clérigos, como também as relações mais distantes com a encosta que desce até ao rio Douro. A função educativa emerge da vontade de “construir” um determinado modelo de sociedade para o qual era necessário educar o cidadão a partir dos valores nacionais. Se a arquitectura é um veículo destes valores, mas de forma abstrata, a arte será o verdadeiro protagonista desta educação do povo através de um conjunto de peças que transmitem os momentos onde “a força do Direito interveio decisivamente nos destinos de Portugal”, como refere o autor⁶. As obras de Arte foram encomendadas aos artistas mais relevantes,

indicados pela Escola Superior de Belas-Artes do Porto, nomeadamente pelo seu diretor, o arquiteto Carlos Ramos. Assim, encontram-se no Palácio obras de Júlio Rezende, Augusto Gomes, Guilherme Camarinha, Dordio Gomes, Amândio Silva, e as impressionantes esculturas da fachada de Barata Feyo e Leopoldo de Almeida, entre outros. Carlos Ramos era, aliás, um dos principais mentores da pedagogia moderna alicerçada na colaboração entre as artes⁷, aspecto que está bem presente no projeto deste edifício, concebido como obra de arte total. De facto, é o designer gráfico⁸ que coloca em evidência essa coordenação, procurando contextualizar no espaço as pinturas, as tapeçarias e as esculturas através do material fotográfico.

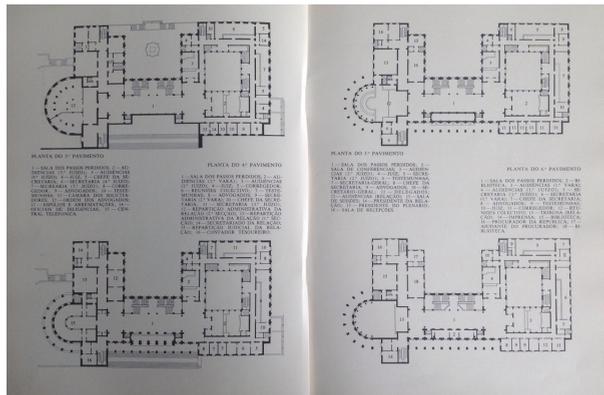


Fig. 6 - Página com Plantas dos 3º, 4º, 5º e 6º pavimentos.

Nas últimas páginas do opúsculo são organizados os desenhos de arquitectura com as plantas do edifício. Não se trata aqui de documentar o processo de projecto, mas de fornecer uma espécie de mapa ou roteiro para percorrer e utilizar o edifício. De facto, esta publicação, entregue no momento da inauguração aos convidados e

ainda hoje presente na recepção do edifício, é um guia completo para compreender esta obra que representa a Justiça do Estado Novo. Os desenhos são apresentados de uma forma esquemática para tornar clara a leitura entre os espaços e a forma do edifício. Esta estratégia gráfica é eficaz porque o projecto é funcionalista, no sentido do dictum sulliviano da “forma segue a função” (*form follows function*)⁹. Ou seja, o desenho da forma procura integrar o carácter do programa através de dois volumes, onde se distribui a Relação e o tribunal cível da comarca, e dois dispositivos. Um dos dispositivos faz a ligação entre os dois volumes, organiza os Passos Perdidos¹⁰ promove as articulações interior-exterior com o jardim da Cordoaria e com o rio Douro. O outro dispositivo dá forma à sala de audiências do tribunal da Relação e remata o conjunto, através de um corpo semicircular que também faz a transição entre a Cordoaria e a encosta do Douro, como se vê nas fotografias.

Enquanto os Passos Perdido são espaços mais civis, mais humanos e até mais informais, por remeterem para uma certa transitoriedade, a sala de audiência remete-nos para uma igreja ou para um teatro, onde a mesa semicircular sem degraus reforça uma certa proximidade entre o público e os magistrados.

Estes dois espaços são centrais na construção dos palácios da justiça, tanto no Estado Novo como na Democracia, porque não obedecem a um programa rígido, mas apenas a uma forte intenção programática¹¹. O arquiteto Raul Rodrigues Lima protagonizou a construção de uma ideia forte de Palácio da Justiça desde uma primeira estreita colaboração com o ministro Cavaleiro Ferreira, com a fixação de um

programa-tipo, até ao envolvimento com o ministro Antunes Varela, que lhe atribuiu 16 projectos, apesar de ter trabalhado com um conjunto grande de arquitectos, de que destacamos Januário Godinho, Carlos Ramos e Sebastião Formosinho Sanchez. Rodrigues Lima foi ao longo destes projetos construindo um arquétipo do palácio da justiça que resolvia competentemente o programa, depois denominado por Antunes Varela de “Programa de Serviços Internos”. Para além das estratégias e dos dispositivos de projecto já referidos, falta abordar a colunata de entrada, que, um pouco caricaturalmente, identifica a linguagem arquitectónica de Rodrigues Lima, inspirada nos projectos de Albert Speer para Hitler ou de Marcello Piacentini para Mussolini. De facto, a força do ritmo vertical imposto pela colunata de entrada supera a complexidade dos espaços que ela oculta. No entanto, não podemos deixar de reconhecer neste elemento, apesar da sua conotação fascista, uma certa capacidade de mediar o diálogo interior-exterior, especialmente se ela estiver associada a um pano de vidro, como acontece no Porto. Assim, a colunata transforma-se no filtro como se vê numa fotografia frontal, de Mário Novais, mas não publicada na opúsculo.



Fig. 7 - Colunata da Entrada com estátua de Barata Feyo. Estúdio Mário Novais. FCG

Mas a colunata é também um dispositivo de relação do edifício com o espaço urbano, que, neste caso, ganha especial importância pela necessidade de controlar as relações de escala com o Hospital, a Cadeia da Relação, a Universidade e a Torre dos Clérigos.

A localização do Palácio nos terrenos do antigo Mercado do Peixe é decidida ainda em 1948 e o projecto arranca em 1950, sendo aprovado em 1953. A Câmara Municipal do Porto estava a elaborar o Plano Regulador pelo Engenheiro Antão de Almeida Garrett, entregue em 1952, onde já pretendia reestruturar a zona central com novos equipamentos, novos espaços verdes e um sistema de circulação de rápida ligação às áreas de expansão. Porém, é no plano seguinte, Plano Director, do urbanista Robert Auzelle, entregue em 1960, que se integra o Palácio da Justiça numa dinâmica de profunda transformação com construção de uma torre sobre o casario fronteiro ao Carmo e com um túnel viário a atravessar todo o jardim da Cordoaria. Neste sentido, podemos ver a fachada do Palácio da Justiça simultaneamente como um elemento de continuidade com o neoclassicismo do Hospital de Santo António, bem como um pólo dinamizador da cidade moderna que começava a emergir na Cordoaria.



Fig. 8 - Fachada Principal. Estúdio Mário Novais. FCG



Fig. 9 - Fotografia aérea da Cordoaria e área envolvente. Palácio da Justiça em fundações. Anos 50.

No entanto, após a inauguração do Palácio, a zona da Cordoaria não deu continuidade ao plano modernizador de Auzelle. O Palácio permaneceu como bastião de uma modernidade de sabor clássico sem intervenções significativas na sua estrutura, fruto da sua qualidade construtiva. Mesmo do ponto de vista programático também não sofreu grandes alterações devido, em parte, a uma certa permanência do sistema judicial na transição da ditadura para a democracia, ou pelo menos de uma permanência dos espaços da justiça.

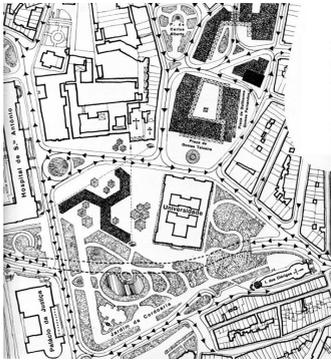


Fig. 10 - Plano Director do Porto, Robert Auzelle, 1960

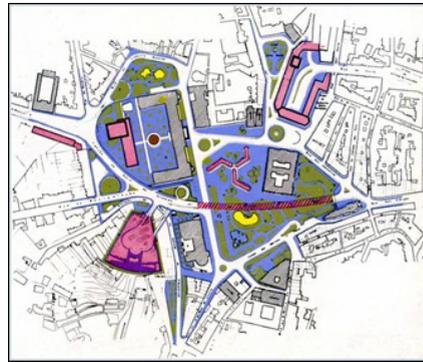


Fig. 11 - Primeiro estudo para a zona da Cordoaria, Almeida d'Eça e Lúcio Miranda, 1954

O opúsculo realizado para a inauguração permanece também actual, já não como um instrumento da Propaganda, mas como uma espécie de guia turístico para conhecer um dos monumentos da cidade. Passados 50 anos, a monumentalidade clássica do Palácio está cada vez mais amável, matizada pelas circunstâncias do tempo longo. Em certo sentido, a crítica de Formosinho Sanchez, que em 1967 se aplicava também a este edifício, foi perdendo pertinência, não só porque o Estado perdeu o seu império, mas também porque o HOMEM é outro:

“Consideramos que um edifício para Tribunal não deve, pela sua excessiva rigidez atemorizar quem a ele se veja forçado a dirigir. Deve acima de tudo ser resolvido dentro de uma escala verdadeiramente humana, plena de sobriedade, calma, simplicidade de formas. Temos como menos certa toda e qualquer solução de tribunais com um aspecto tendencialmente imperialista que, pela forma, subjuga o HOMEM”¹²

- 1 | Esta publicação serviu de base para a organização da visita de estudo realizada no âmbito IX Colóquio Internacional do Centro de Estudos Teatrais da UP, *Direito e Compaixão, teatro e piedade: a busca de um território comum*, no dia 6 de Julho de 2013
- 2 | Moniz, Gonçalo Canto (2005), "Arquitectos e Políticos. A arquitectura institucional em Portugal nos anos 30", *DC Papeles*, 14, 68-79. Disponível em https://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/2365/1/68_79_canto_moniz.pdf consultado em 21-12-2008.
- 3 | Todas as citações sem referência bibliográfica nem página pertencem ao texto em estudo (MOP) (1961). *Palácio da Justiça. Porto MCMLXI*, Porto: Bertrand Editores.
- 4 | Sobre o modo com o Estado Novo via a Justiça ver: "A Justiça no Estado Novo" (1940), *in O Século*, "Número Extraordinário Comemorativo da Fundação e Restauração de Portugal", 84-87.
- 5 | Sobre a utilização da expressão palácio, ver Nunes, António Manuel (2003), *Espaços e Imagens da Justiça no Estado Novo, Templos da Justiça e Arte Judiciária*. Coimbra: Minerva.
- 6 | Sobre o programa artístico do Palácio da Justiça do Porto ver Abreu, José Guilherme (s.d.). As Artes da Relação, disponível em: http://www.academia.edu/779775/As_Artes_da_Relacao._O_Palacio_da_Justica_do_Porto, consultado em 05.01.2014.
- 7 | Sobre o ensino moderno da arquitectura ver do autor Moniz, Gonçalo Canto (2011). *O Ensino Moderno da Arquitectura. A Reforma de 57 e as Escolas de Belas Artes em Portugal (1931-69)*, Universidade de Coimbra (tese de doutoramento).
- 8 | Não foi possível identificar o designer gráfico, mas enquadra-se na renovação das artes gráficas liderada por Fred Kradolfer ou Bernardo Marques, nomeadamente ao serviço do SNI.
- 9 | Sullivan, Louis H. (1896), The tall office building artistically considered. *Lippincott's Magazine*, 57.
- 10 | Expressão utilizada tanto para os tribunais como para a Assembleia da República, que dá corpo ao espaço de espera, longo e incerto.
- 11 | Para uma abordagem mais ampla sobre os espaços da justiça ver Moniz, Gonçalo Canto; Bandeirinha, José António (2013), A construção dos espaços da justiça: monumentalidade e humanismo, *in* Patrícia Branco (org.), *Sociologia do(s) espaço(s) da justiça: diálogos interdisciplinares*. Coimbra: Almedina, 103-123.
- 12 | Sanchez, Sebastião Formosinho (1967), "O tribunal de Rio Maior", *Arquitectura*, 99, 195

LA MALADIE DE L'EXIL
DE LA SOUFFRANCE DU REGRET À LA PATHOLOGIE DE LA
NOSTALGIE

Patrick Dandrey (MSRC)
Université Paris-Sorbonne

Immigrés, émigrés, réfugiés, apatrides, demandeurs d'asile, ressortissants, résidents, sans-papiers — ces termes d'actualité situent la mondialisation d'aujourd'hui loin du cosmopolitisme aventureux et séducteur de naguère: plutôt dans le sillage sinistre de l'exil, fatalité de jadis, souffrance de toujours. Ébloui par la marque qu'ont laissée les semelles de vent du poète sur le sable de la mémoire, on avait fini par oublier dans la liste des malheurs de ceux que le monde contraint au déracinement cette douleur ancestrale, cette douleur éternelle en l'homme, qui sans excéder sa misère matérielle, la double d'une misère morale au moins égale: la douleur d'être dépaycé. Aux chantres du multiculturalisme confortable, rappeler toujours ceci: que le dépaysement contraint est un déracinement. Et que la première génération de ceux qui partent, s'ils croient le faire de leur plein gré, transmet à sa descendance le remords, la torture et la haine de l'arrachement qu'elle a refoulé et occulté pour avoir pactisé avec la contrainte de son propre exil. La seconde génération, la suivante et

celle encore qui suit la suivante grossissent la flamme du ressentiment en faisant souche non sur la terre d'échouage ni dans le rêve de la terre laissée et perdue; mais en faisant souche pour ainsi dire sur l'exil, au cœur de l'exil, entre les lèvres de la blessure inguérissable et sans cesse creusée. L'exilé peut, à la rigueur, pardonner à sa terre d'accueil de l'avoir reçu, parce que demeure toujours en lui le rêve de s'en retourner dans son pays d'origine. Pas ses fils ni les fils de ses fils qui ne reviendront jamais «au pays», parce que ce pays devenu lointain n'est plus le leur, quoi qu'ils en pensent. L'exil les a identifiés: ils s'identifient à l'exil. Et c'est là une blessure inguérissable pour la plupart des hommes. Le seul conflit moderne qui ne guérit pas et ne guérira pas de sitôt, celui d'Israël et de la Palestine, oppose aujourd'hui deux mémoires de la diaspora qui creusent et attisent par des récits sans cesse alimentés d'Histoire et de Fable le souvenir de leur ressentiment réciproque. Ainsi notre millénaire a-t-il débuté sous le signe d'une noise infinie et insoluble entre ces deux peuples dont chacun s'estime promis à la terre qu'il ne peut pas partager avec l'autre. Car on ne partage pas ses origines, on ne crée pas une fédération dans un berceau. Encore moins y célèbre-t-on une hyménée.

Cette blessure ramène ces deux peuples à la fable originelle dont pourtant, tous deux héritiers de la religion du Livre, ils partagent le modèle: celui de l'Éden offert par Yahvé à nos premiers parents qui l'ont perdu. Cette perte de la terre première, celle où les fruits sont d'or et où coule de chaque source le miel de la satiété, n'est pas seulement commune à ces deux peuples frères dont le conflit déchire notre présent. L'image du paradis perdu se retrouve aussi dans l'autre Fable qui a structuré la culture occidentale: à celle, biblique puis donc

chrétienne, de l'Éden, la contrée païenne de l'Arcadie offre comme un double et semble faire écho. Le mythe arcadien, revivifié par l'Humanisme héritier de la bergerie des Anciens, développa la rêverie fantasmée d'une retraite idyllique où les valeurs antiques abritées de la fureur et de l'érosion du temps remonteraient jusqu'à un en deçà définitivement protégé du flux de la durée qui tout rompt et tout corrompt. Mais nous savons bien que le fil de chaîne de la mort croise le fil de trame de ce rêve protégé, brisant l'idéal d'harmonie et le décalant en objet de rêve déçu et de désillusion affligée: *et in Arcadia ego...* La mort aussi règne en Arcadie. Comme le paradis était fait pour être perdu, l'Arcadie de même pour être inondée par le déluge du Temps. En quoi elle constitue moins un espace que la métaphore spatiale d'un temps qui ne se perdrait pas et ne briserait pas la communion universelle de l'homme avec son essence, du réel avec son Idée, de la vie avec l'éternité.

Mais ce sont là rêves utopiques fabriqués à seule fin d'être brisés: pour que la fable commence, pour que l'histoire s'ébranle, bref pour que l'homme vive et que la femme enfante, que les générations se succèdent et fassent récit, il leur faut s'exiler de l'Éden et de l'Arcadie figées dans leur perfection, quitter la retraite isolée, en un mot naître, vivre et mourir. Le paradis premier, on ne peut y revenir que sur les ailes de la fable — ou celles de la poésie qui chante la vie antérieure ou détaille les délices profondes de cet abri premier et primal aux reflets d'hyacinthe et d'or, où se murmuraient les accents secrets de la douce langue natale, où tout n'était qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté¹. Mais ce sont là rêveries de poètes: tout comme l'exilé, retour chez lui, n'y retrouve pas ce qu'il avait laissé, car le temps a passé et a infligé à l'espace la

marque de son mouvement irréversible, de même le poète seul peut-il nous faire oublier que l'illusion du retour à la quiétude matricielle d'avant la naissance signifie en réalité s'endormir du sommeil de la terre. La flèche du temps a transpercé, inexorable, le songe flatteur de la régression.

Et pourtant l'humanité engagée dans la marche inexorable de l'Histoire demeure hantée par le souvenir poignant de cette antériorité immobile et euphorique. Ce souvenir prend volontiers la forme d'un rêve de retour: ce sera d'un côté la marche vers la terre de Canaan, la terre d'Abraham, d'Isaac et de Jacob, promise au peuple d'Israël persécuté sur le sol égyptien ou captif dans Babylone; et de l'autre, c'est la navigation vers Ithaque promise pour issue de son périple indéfini à Ulysse en butte aux périls de la mer, aux avanies des dieux, aux assauts des monstres, à l'hostilité des peuples lointains et aux contraintes de la terre étrangère où Calypso l'a isolé. Les deux récits inauguraux des deux foyers de civilisation dont a procédé notre imaginaire culturel mâtinent ainsi leurs épopées de conquêtes par des récits d'exil et des songes de retraite. Mieux, c'est au sein même de l'épopée, au sein de l'héroïsme, que se lovent la souffrance et la hantise du retour vers le pays perdu et espéré. Moïse, vainqueur de Pharaon, est le général d'une troupe qui fuit et aspire à se réfugier dans une terre qui fut celle des tout premiers parmi les hommes et qui esquisse un avenir de diaspora et de frustration au peuple élu. Et c'est toute la subtilité de l'épopée homérique, par la réplique qu'adresse l'*Odyssée* à l'*Iliade*, d'avoir rabattu sur les vainqueurs l'infortune des vaincus déracinés: ceux qui ont détruit Troie et condamné à l'exil ses survivants endossent eux-mêmes à travers les déboires de leurs retours catastrophiques le rôle de

leur victimes. Israël figure par rapport à l'Éden ce qu'Ithaque représente par rapport à Ilion.

C'est dire que ces fables inaugurales sculptent dans la matière première de l'Histoire des figures de douleur et de perte. Car ces aspirations au retour, allégories de la condition humaine dans sa finitude et sa circonscription, figurent ce qui fait aussi son malheur: la pointe du désir insatisfait. Un désir plus que local, plus que subjectif, un désir qui définit l'être humain tout entier. Car l'aspiration au pays où l'on n'arrive jamais révèle dans son tourment le poids contraignant des deux bornes mises à notre illusion d'égaliser les dieux: celle de l'espace, qui nous sépare de la terre promise; et celle du temps, qui creuse de sa durée irréparable notre séparation. Mort aux frontières du pays de Canaan, Moïse n'en foulera pas le sol. Et dans Ithaque retrouvée, Ulysse ne pourra guère que substituer à l'obsession douloureuse d'y revenir la douleur d'éprouver que le temps passé et le monde ancien y ont à jamais fui. Car le monde a changé pendant l'absence du voyageur, les êtres et les choses figés dans sa mémoire ont subi l'érosion du temps. Des prétendants, figures d'avenir, d'un avenir tout différent, emblèmes d'un reniement menaçant, enveloppent la gardienne du trésor de fidélité, parque débonnaire dont la main, qui file le jour la tapisserie du Temps, défait dans l'obscurité le cours implacable des heures écoulées. Certes, mais qui croirait sauf en rêve que le temps perdu se rattrape jamais? Il faut toute la foi d'une fable pour croire que Pénélope puisse chaque nuit défiler le fil de la tapisserie de nos jours que les Parques ourdissent d'une main sans appel. Aussi bien est-ce dans la nuit, mère des songes, que Pénélope détisse les heures.

Et encore Ulysse a-t-il eu de la chance: il est rentré, récupérant sinon les années perdues, du moins les lieux où il aurait aimé les vivre. La coutume antique d'infliger, pour peine alternative à la mort, l'ostracisme, cette figure politique et judiciaire de l'exil conçu comme une prison sans murs, révèle combien pendant des siècles la perte du sol natal provoqua une douleur au sens propre épouvantable. Elle reçut d'Ovide son parrainage poétique, cependant que Virgile la déclinait sur tous les modes, chantant le regret de l'homme civilisé pour l'Arcadie pastorale dans les *Bucoliques*, celui de l'homme des villes pour la vie rurale dans les *Géorgiques*, celle du fondateur de cités pour sa première patrie anéantie dans l'*Énéide*. Du moins était-ce sur le mode imaginaire de la fiction. Les *Tristes* et les *Pontiques* de son contemporain Ovide exilé par l'empereur dans les contrées barbares du Pont-Euxin donnent à l'élegie son baptême de réalité. En sortiront deux veines prodigieuses de la lyrique universelle: les poèmes d'exil et les poèmes de regret.

Les poètes qui s'y exercent lutteront de toute l'ardeur de leur imagination verbale pour identifier en termes spécifiques la douleur suscitée par le déchirement sans remède de l'exil, emblème de la condition mortelle de l'homme. Mais la conquête des mots et des nuances du sentiment qu'il circonscrivent est plus lente sinon plus coûteuse que celle d'une terre promise ou d'une patrie retrouvée. L'Arcadie s'est perdue dans le silence, la commémoration émue de sa perfection harmonieuse a longtemps occulté l'expression de la peine à l'avoir perdue. La douleur annoncée par Yahvé à Adam et Ève ne procède pas de la perte du Jardin enchanté, mais des conditions faites à eux sur la terre qui va devenir la leur: la sueur du front et l'enfantement dans la souffrance ne laissent pas encore place à cette forme

particulière et nuancée de douleur morale et affective que suscitent l'absence du sol natal et le passage du temps révélé par cette absence. Les tribulations des Hébreux en Égypte, leur longue route dans le désert, les épreuves auxquelles Yahvé les soumet, la Bible les exprime dans les termes vagues de la peine et de la gêne. Du moins l'ouverture de l'*Odyssée* par les plaintes et les pleurs d'Ulysse qu'Athéna rapporte à Zeus fait-elle place immédiate et centrale au malheur d'être retenu loin de sa patrie et au désir d'en voir monter au ciel les fumées de la terre bien-aimée. C'est déjà plus proche de l'expression appropriée au deuil de la patrie perdue et du temps effacé. Mais le doigt du poète n'a pas été mis encore sur le mot juste, le mot propre qui va permettre à l'exilé d'édifier et de structurer sa douleur en l'isolant et en la réfléchissant dans un mot propre. Le cœur d'Ulysse, au chant V de l'*Odyssée*, nous est montré ravagé par les larmes, les sanglots et le chagrin (v. 83). C'est à la fois trop et trop peu pour identifier la peine particulière que lui vaut son exil. Il faudra bien des siècles encore à la conscience humaine pour isoler cette nuance rare de l'arc-en-ciel sensible que désigne aujourd'hui le terme somme toute récent de «nostalgie».

Et voici formulé, par ce mot, l'enjeu du présent propos: saisir sur un spectre de quelque trois millénaires les conditions d'apparition et d'élaboration du concept — idée et verbe confondus — qui identifie désormais sous ce terme la souffrance spécifique provoquée par l'exil et répertoriée comme telle dans l'herbier universel des peines de cœur. Le mot par lequel nous le désignons aujourd'hui a une date de naissance curieusement proche de nous: il a été forgé à la fin du XVII^e siècle dans un contexte médical, et l'on sait même par qui. Nous le verrons en son temps. Mais, d'un autre côté, comme on vient de le

montrer en introduisant cet exposé, rien ne paraît être plus ancien que le sentiment de nostalgie; rien plus commun à entendre (et à vivre) que cette conscience souffrante d'une absence: absence non d'un être, mais d'une chose. Au sens le plus précis quand c'est un pays, le pays natal, la patrie perdue. En un sens plus vague lorsque c'est une époque, un climat, un état d'âme — un moment heureux, un âge regretté, la jeunesse, bien sûr, et le passé en général. Car la nostalgie, qui à l'origine fut de lieu, s'est étendue peu à peu à désigner par image le regret aussi du temps. En ajoutant toutefois au regret quelque chose de plus poignant, mais qui demeure amorti et lancinant: c'est une souffrance ornée et alanguie, qui s'enveloppe d'esthétique et y porte. Et pourtant en elle se répercute un choc, une contradiction brutale de la temporalité: car la nostalgie qui est regret, qui est donc régressive, est aussi désir, par conséquent élan; mais un élan qui se projette vers le passé et se résigne à ne jamais atteindre sa cible. Si donc la nostalgie teinte son regret de désir, c'est sous la forme de la frustration; une frustration qui trouve à se compenser dans la fruition du souvenir et la réitération idéalisée du lieu et du temps perdus.

Un survol historique, en révélant les étapes qui ont mené à la conscience, à l'expression et à la formulation de ce sentiment nuancé et sophistiqué, devrait nous permettre de développer l'accumulation d'effets confondus dans son acception moderne, lovée dans une formulation que l'on vient de dire assez récente, mais dont le sens même a évolué depuis son invention par un médecin de l'époque moderne et en tant que pathologie susceptible de thérapie. Or l'on ne soigne plus guère, aujourd'hui, de patients atteints de nostalgie. Ce mélange impur de précision et d'incertitude, de datation précise et de

sédimentation lente invite à observer comment l'intuition de la nostalgie en vint à se cristalliser dans le mot qui la désigne aujourd'hui comme une évidence dont la pérennité n'est peut-être qu'un leurre. Et à imaginer comment elle s'arrima peu à peu à la douleur de l'exil comme son expression privilégiée.

*

Car la douleur de l'exil a commencé par s'exprimer, de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance, sous des vocables flous, recoupant le champ sémantique de la souffrance, du chagrin, de l'affliction au sens large. Mais la nuance plus précise que vous venons d'esquisser en développant le sens du vocable moderne de nostalgie semble s'être cristallisée, en grec comme en latin, dans deux termes qui renvoient plus ou moins à ce que le français actuel nomme «désir»: le *póthos* des Grecs, le *desiderium* des Latins. Les réduire au désir serait pourtant les amoindrir. La puissance suggestive de ces deux termes tient en effet à leur capacité d'articuler le repli à l'élan, la rétraction à l'appel, bref ce que nous appelons le regret à ce que nous appelons le désir: tension que résout l'imagination en substituant à l'image du présent et de l'ici abhorrés celle de passé et du lieu chéris, restitués à l'état de trace mémorielle et de présence fantomatique et d'autant plus prégnante — «présence d'une absence», on connaît la formule... Jean Starobinski a magnifiquement analysé le moment fondateur, pour l'histoire de la notion de nostalgie, que constituent les deux recueils d'Ovide exilé: les *Pontiques* et les *Tristes*². Il y a relevé le rôle de la douceur comme marqueur de cette forme spécifique de regret qui deviendra la nostalgie du pays perdu. Et souligné la conjonction de la mémoire et de l'imagination fusionnant leur efficace dans la tristesse portée à son

acmé: c'est le superlatif de la *tristissima imago* qu'Ovide ne manque pas de référer au souvenir de Troie disparue. Les recueils d'exil d'Ovide incarnent ainsi cet *âge du regret* qui a précédé celui de la nostalgie explicitement formulée.

En droit hériter d'Homère, Virgile avait su exploiter le même registre, susciter la même évocation de la nuit éternelle qui avait été pour tout un peuple une nuit éternelle, comme pour marquer la situation de l'*Énéide* à l'articulation sensible des legs croisés de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*. Le *dolor* indicible (*infandum, Regina, jubes renovare dolorem*) que la reine Didon contraint Énée à *renovare*, à réitérer, par le récit de la chute de Troie ne procède pas, comme celui d'Ovide, d'un esprit proprement nostalgique: la part de la remémoration douloureuse est, dans l'*ethos* de fondateur de race qui identifie Énée, largement déficitaire par rapport à la part de l'élan vers la cité de substitution qu'il est voué à bâtir. Dans son *desiderium*, il y a plus de désir que de regret. Son destin héroïque ne le conduit pas à consommer l'avenir dans le souvenir du passé perdu. Mais à superposer à la souffrance de la patrie perdue l'image prophétique de la patrie future — celle de Rome en gestation déjà dans Albe remplaçant Ilion. Reste que, si la forme que revêt sa douleur l'éloigne de la nuance proprement nostalgique que nous quêtions, elle nous intéresse tout de même par les lumières qu'elle apporte sur la manière dont le sentiment s'élabore et s'exprime dans la poésie antique: par le truchement de structures formelles, d'une architectonique du sensible, d'une symbolique des gestes et des intentions qui compense certaines carences du vocabulaire dévolu à l'anatomie de l'affectivité.

Et ce n'est pas dans la pensée antique seule, mais aussi dans son avatar humaniste, que ce jeu structurel entre les masses et les formes permet de nuancer ce que la langue peine à distinguer. C'est ainsi que les deux recueils romains de Joachim Du Bellay dessinent dans leur dialogue et dans la réciprocité assurément étudiée de leur posture le plus parfait emblème de cet âge du regret qui a précédé le moment de la nostalgie proprement dite, avant l'invention même du mot. Nostalgiques d'une civilisation perdue dont les ruines disent à la fois la grandeur et l'absence, voici d'abord *Les Antiquités de Rome*, écrites par le poète durant la première partie de son séjour dans la Ville éternelle qui est pour lui avant tout l'*Urbs* républicaine et impériale. Les sonnets qui composent ce recueil ménagent une tension raffinée entre l'enthousiasme et la dépossession que résout cette merveille de rhétorique nostalgique: l'enjambement du sonnet entier par la métaphore, par un arceau métaphorique regorgeant d'images dorées, avant de retomber en terre, en terre poudreuse où se sont abîmés ces monuments que l'imagination ranime pour l'œil désabusé mais non déçu. Le regret porte ici l'émotion personnelle, vécue et sensible, vers la méditation universelle sur le destin des grandeurs humaines et sur le peu qu'il en reste. Une tradition ludique ne traduisait-elle pas le sigle SPQR par Si Peu Que Rien? À cette consolation de la douleur d'être homme par le rire, le poète préfère la méditation par l'image. Son émotion y cisèle de manière presque parfaite le contour de ce que nous nommons aujourd'hui le sentiment de nostalgie combinant le lieu et le temps dans une méditation sur la trace.

Et puis, nostalgie au sens plus étymologique, voici que l'appel lancinant et frustré au retour dans sa patrie trop longtemps abandonnée trouve

dans le second recueil, intitulé pour le coup *Les Regrets*, sa modulation privée et sa figure rhétorique propre. Déchiré de devoir jusqu'à il ne sait quand prolonger pour des raisons de carrière un exil qui lui pèse, il réoriente vers lui-même sa douleur jusqu'alors élargie aux dimensions des civilisations, et la projette dans un parallèle obsessionnel entre la cité étrangère et son petit village natal, ajusté aux dimensions intimes d'une biographie singulière. Par quoi il avoue la maladie de langueur et de désespoir qui l'étreint, son dégoût poignant de soi, son inappétence de vivre et sa lassitude de lutter. La Renaissance déposait ainsi au seuil du siècle nouveau, de ce XVII^e siècle où devait être forgé le vocable *nostalgia*, ses rêveries de passé et de pays perdus, sa nostalgie des civilisations disparues d'Athènes et de Rome, pourtant si présentes, et celle des paradis perdus, enfances de l'humanité dont nous a éloignés cette perpétuelle décadence que constitue l'Histoire, et enfances personnelles dont nous éloigne à tout instant l'existence. Miniatures d'un *À la recherche du temps perdu* réduit aux dimensions du sonnet, les recueils romains de Du Bellay associent la méditation métaphysique sur les tenants et les aboutissants de l'aventure humaine à l'expression partagée d'un malaise privé aux portes de la confession autobiographique. Des portes non franchies, bien sûr: Du Bellay n'est pas (encore) un poète romantique. Il a la fibre pour être Chateaubriand, mais il sculpte des camées au lieu de peindre à fresque. Et sa confiance, saturée de mémoire, ne laisse émerger son for intérieur que dans le détour et le porte-à-faux d'une culture de la citation, de la référence et de l'ornement emprunté qui sont un autre tour de la nostalgie: une nostalgie esthétique et rhétorique, en somme.

Pour que se combinât à cette culture la part de mal du siècle qui fera de l'époque romantique un âge d'or de la nostalgie exacerbée en souffrance morbide, il fallait une autre fibre, un complément nécessaire à réaliser un composé alchimique plus fortement timbré: accomplir en somme la synthèse entre le *desirium*, à dominante psychique, et la *tristitia*, où vibre plus d'émotion; colorer de noir les élans du regret. Un modèle sculptural assez répandu durant le Moyen Âge gothique s'offre à identifier cette composante, qui règne à petit bruit encore au bord du regret, et va bientôt lui offrir de quoi se charpenter en morbidesse nostalgique. C'est le motif bien connu qui figure les versets de la Bible où Adam et Ève se cachent à Dieu après qu'ils ont goûté au fruit défendu (Gn 3 8-13). La cathédrale de Chartres en offre une version très parlante, aux voussures du porche central du portail Nord³. C'est Adam qui nous y intéresse. De sa main gauche, il cache son sexe: c'est qu'en effet instruits par le fruit de l'arbre de sagesse, «leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus» (Gn 3 7). Et de sa main droite, il soutient sa tête inclinée. Pour le coup, aucun verset de la Bible ne signale ni n'autorise cette pause. Mais l'on y reconnaît bien sûr l'emblème le plus expressif de la prostration mélancolique. C'est-à-dire que s'exprime à travers cette pause la fatalité et la conscience d'être homme, conséquence de l'innocence perdue que va immédiatement sanctionner la perte de l'Éden.

Placée ainsi au seuil de la Chute, cette addition interprétative à la leçon de l'Écriture Sainte, droit venue de l'héritage païen mais christianisée par la synthèse scolastique, fait indice de la voie royale qu'ouvrait au sentiment du regret cette alliance considérable. Car la mélancolie entre sur la scène du Paradis perdu accompagnée d'une cortège immense de

pleureuses et de médecins, d'une armée de maux et de maladies, d'une bibliothèque fournie et d'une tradition érudite innombrable. On ne cherchera pas à redire ici tout ce qu'elle est. Il a fallu à Robert Burton en 1621 les milliers de pages de son *Anatomy of Melancholy* pour en donner une idée, bardée de références développant en une résille à la taille de la bibliothèque de Babel cet empire noir bâti sur une illusion⁴: car la bile noire qui fait le sens premier du mot, la *melaina cholè* des médecins grecs, n'a jamais existé que dans leurs observations incertaines et leur théorisation aventurée.

Le prestige de ce modèle tient sans doute pour beaucoup au «passage du Nord Ouest» qu'il ménageait pour analyser les liens et les interférences entre *physis* et *psyché* qu'avait divisées le dualisme de l'imaginaire occidental. Le modèle mélancolique avait ainsi étendu lentement son empire sur tous les désordres de l'esprit impliqués par le corps ou semblables à ceux qu'induit le désordre du corps. Il en était venu à inclure dans son apanage, à la fin de la longue Renaissance, des variantes érotomaniaques, hystériques, hypocondriaques, sorcières et possessionnelles, inspirées et enthousiastiques, qui enrôlaient sous son aile noire pêle mêle Don Quichotte, Hamlet, Montaigne, le Tasse, les possédées de Loudun et les sorcières de Salem, les malcontents anglais et les poètes élisabéthains, les conventins frappés d'acédie et les savants surmenés. Et bien d'autres encore. Il faut bien dire que dans cette énumération se mêlent des cas fort savamment diagnostiqués et raisonnés à des mélancolies désignées ainsi par simple analogie. Robert Burton *alias Democritus junior*, appelait mélancolie de «tendance» celle que l'on baptise improprement d'un terme médical pour exprimer faute d'autre mot un état d'âme et d'esprit affligé:

Et lorsque nous disons de quelqu'un qui est abattu, triste, amer, léthargique, mal luné, solitaire, troublé ou mécontent, d'une façon ou d'une autre qu'il est mélancolique, ce mot est employé de façon impropre et ambiguë⁵.

Mais encore faut-il dire quelque chose...

Le premier Démocrite, celui de l'Antiquité, n'avait-il pas ouvert la voie à ce détournement du vocable pathologique par le discours moral, quand il se reprochait, dans le roman des *Lettres hippocratiques* (datant en fait du I^{er} siècle de notre ère), d'anatomiser des animaux à la recherche du siège de la bile noire, source de toute démence, alors que les démences gisent en l'homme, sous la forme variée de ces difformités et ces égarements d'âme que sont les vanités et les fureurs? Et d'évoquer, vraies marques de cette mélancolie d'usage et d'analogie, «toutes ces maladies de l'âme» qui sont autant de «folies intenses qui créent dans la raison certaines opinions et fantaisies dont on guérit par la purge de la vertu⁶». La nostalgie, avant même son baptême, eût mérité d'allonger cette liste de symptômes. C'est en ce sens qu'on peut dire nostalgique avant l'heure un Du Bellay déclinant avec une minutie de mosaïste tout le sombre nuancier de sa prostration,

La peine et le malheur d'une espérance vaine
La douleur, le souci, les regrets, les ennuis⁷.

Cependant que Montaigne, éperdu de poursuivre la Nature à jamais perdue et dont la traque même nous éloigne à proportion du temps que nous passons à vainement la joindre, redouble sa mélancolie d'en voir saccagés les précieux et ultimes vestiges: ceux que, sous des tropiques devenus tristes, des conquérants prétendument civilisés ont anéantis à peine nous les avaient-ils révélés. La mélancolie que suscite la

méditation sur les enseignements perdus de cette «sauvagerie» miraculeusement préservée, comment ne pas l'entendre comme l'ébauche d'une nostalgie encore incertaine de son identité, fondue dans ce sentiment de désenchantement confus qu'exprime alors le discours —sinon la doctrine— de l'humeur sombre?

C'est à la rencontre entre ce modèle médico-moral et celui, poétique et affectif, du regret lancinant, que va naître par un coup de force le terme qui mettra, il faut d'emblée le dire, plus d'un siècle à se faire un chemin vers le sens que nous lui connaissons aujourd'hui.

*

De fait, comme on commence désormais à mieux le savoir, c'est dans le titre de la *Dissertatio medica de Nostalgia oder Heimweh*⁸ composée par le mulhousien Johannes Hofer⁹ en 1688 que le vocable forgé par cet audacieux candidat au doctorat est entré dans l'histoire. L'alternative entre un mot forgé à partir du grec (*Nostalgia*, i.e. mal du voyage) et un vocable germanique (*Heimweh*, mal du pays) désigne bien la double ascendance du propos. Le *Heimweh*, c'est cette douleur de l'exil loin du pays natal qui frappait particulièrement les soldats germaniques enrôlés dans les armées européennes et perdant tout espoir de retour à la *Heimat*, au fur et à mesure qu'on leur extorquait de nouveaux engagements. Le mot n'apparaît qu'assez tard dans les écrits qui nous l'ont conservé: on ne le connaît guère avant le début du XVII^e siècle au plus tôt. Sa relative notoriété est alors attestée, notamment, par la francisation que lui fait subir La Mothe Le Vayer: dans la Lettre LXXVII de ses *Petits Traités en forme de lettres*, intitulée «De l'éloignement de son païs», cet auteur original et curieux envisage l'amour de la terre natale dans l'optique de Cicéron qui stigmatisait le

trop d'attachement des «hommes vulgaires» pour leurs «possessions». Ce qui lui offre l'occasion de mentionner la «foiblesse» particulière des Suisses «à cet égard», au point que

la plûpart de ceux, qui quittent leurs Cantons incultes & sauvages pour venir en France ou ailleurs, tombent dans une maladie qu'eux mêmes nomment Heimweh, c'est à dire, rage de retourner chez lui, parce que le seul desir de revoir leur país les rend si hectiques, & si imbecilles, qu'ils courent fortune de la vie, s'ils ne retournent visiter leurs foiers & leurs montagnes, aussi affreuses qu'infertiles¹⁰.

C'est de la combinaison entre cette tradition nationale particulièrement étroite et le vaste modèle médical et moral de la mélancolie que Hofer va dégager le concept pour lequel il forge de vocable de nostalgie — au sens propre: douleur (*álgos*) du voyage (*nóstos*).

Il la définit comme une maladie d'issue souvent fatale, nommée par les Suisses *Heimweh* parce qu'elle consiste en une *dolore amissæ dulcedinis Patriæ*, une douleur due à la douceur de [se remémorer] sa patrie perdue, dont le patient souffre d'être présentement éloigné et sans espoir dans le futur de la revoir jamais¹¹. C'est une pathologie de prostration et de découragement qui enveloppe les trois dimensions du temps: le regret du passé, l'insatisfaction du présent et le désespoir de l'avenir. Les signes cliniques en sont la tristesse, l'obsession, l'insomnie et les veilles, l'épuisement, le refus de s'alimenter et de se désaltérer, l'inquiétude, les battements de cœur, les soupirs fréquents, l'insensibilité et la sottise d'un esprit qui ne réagit qu'à l'évocation de sa *Heimat*, et parfois la survenue de fièvres opiniâtres. Sauf ce dernier trait, c'est la symptomatologie de la mélancolie à l'âge baroque, point par point récitée. La description pathologique se déduit de ces causes et de ces signes: les «esprits animaux» (ou messagers corpusculaires de

l'âme vers le corps logeant au cerveau) sont pris dans un mouvement répétitif qui les distrait de leur fonction naturelle, les empêche d'alimenter le corps et de fortifier les nerfs. Le sang se gâte, l'âme se ressent de cette faiblesse physique et la mort menace. La seule cure possible demeure, comme dans la mélancolie, la satisfaction du désir frustré, et donc le retour chez soi. À quoi l'on ajoutera les remèdes confortatifs et dépuratifs quand l'organisme n'est pas encore trop affaibli, pour restaurer parallèlement ses forces.

Cette thèse articule deux panneaux d'inégal intérêt: une description symptomatique raffinée et attentive, qui constitue un exposé de psychologie morale avant la lettre, appelé à être enrichi et approfondi par les observations des médecins militaires dont le *Heimweh* deviendra très vite un objet d'enquête et d'inquiétude privilégié; et puis, plus indifférente peut-être, une pathologie nerveuse, marquée par le vitalisme régnant sur la médecine européenne à l'époque. Cette pathologie est clairement référée aux travaux du grand anatomiste et clinicien du système nerveux, Thomas Willis, partisan de la circulation du sang et curieux de la chimie des fermentations: il avait longuement développé la thèse des traces cérébrales, sillons imprimés dans une matière faible et fragile par le passage incessant de l'influx nerveux au long des mêmes voies. Or, dans la décennie précédant la rédaction du texte de Hofer, un débat passionné avait opposé à Willis, sur un sujet somme toute voisin, son compatriote Nathanaël Highmore qui défendait dans une perspective iatrochimiste et iatomécanique la localisation traditionnelle des affections hypocondriaque et hystérique dans le ventre et le bas-ventre: selon lui, elles procédaient non d'un affaiblissement des esprits animaux par irritation et saturation des

fibres cérébrales soumises au retour incessant d'imaginaires obsédantes, mais d'une ascension de matière peccante dont la remontée au cerveau, sous forme de vapeurs délétères ou de dépôts obturants, en entraverait le bon fonctionnement¹². Débat aussi ancien qu'archétypique, non tant par son objet, tout moderne, que par sa forme, tout à fait traditionnelle.

On est frappé d'en reconnaître la structure et les enjeux dans la confrontation entre la thèse de Hofer et la réplique qu'elle va susciter très rapidement non sur l'existence du mal qu'elle identifie, mais sur son interprétation. En 1705, dans ses *Histoires naturelles de la Suisse* qui paraissent en feuilles hebdomadaires à Zurich, Johann Jacob Scheuchzer publie une dissertation *Von dem Heimweh*¹³, où il propose de substituer à l'origine nerveuse et cérébrale de la nostalgie supposée atteindre en priorité ses compatriotes une cause anatomique et physiologique plus propre, selon lui, à rendre compte de cette spécificité nationale. Et d'attribuer le mal à l'air des sommets alpins, qui, absorbé avec les aliments, cause par sa subtilité un rétrécissement des vaisseaux et des veines chez les habitants des régions montagneuses. La vie dans les plaines exige des conduits plus ouverts pour la circulation du sang onctueux et lourd issu d'un bol alimentaire appesanti par le mélange de la nourriture avec un air plus épais. Quand les Suisses descendent y vivre, leur santé est entravée par les effets de cette constriction; leurs activités vitales s'en trouvent ralenties, et la nostalgie les menace. On soignera donc les nostalgiques en leur faisant occuper des lieux élevés, anticipation des futurs sanatoriums du XIX^e siècle, en leur faisant absorber des produits générateurs d'air et en les

plaçant si possible près d'un foyer allumé, pour dilater vaisseaux et artères.

Cette interprétation nouvelle oppose à l'interprétation vitaliste proposée par Hofer la réplique attendue en termes d'iatromécanique. La médecine militaire, riche d'expériences et d'observations, va ajouter tout au long du XVIII^e siècle et jusqu'après la période des guerres ininterrompues de la Révolution et de l'Empire un volet empirique propre à modérer par les enseignements de la réalité l'ardeur théorique des doctrinaires trop imaginatifs. Cela n'empêche pourtant pas le caractère national de la maladie d'inspirer des considérations et des conduites curieuses: reproduisant en 1710 la dissertation de Hofer, le Bâlois Theodor Zwinger y ajoute la partition musicale du *Kühe Reyen* ou Ranz des vaches, chant des montagnes supposé activer la nostalgie et pour cette raison interdit par les autorités militaires en France ou en Belgique¹⁴. Il est notable, d'autre part, que le médecin suisse Johann-Georg Zimmermann, auteur du traité *Vom Nationalstolze*¹⁵, ait constitué son analyse des mentalités nationales envisagées sous l'angle de l'orgueil patriotique à partir de son expérience personnelle du *Heimweh*, au point que cet ancien élève de Haller semble avoir influencé la thèse développée par l'article «Nostalgie» dû à son maître dans le *Supplément* de l'*Encyclopédie* paru en 1777.

Reste, derrière ces curiosités historiques, le schéma structurel plus profond sur lequel s'est modelé l'affrontement premier entre Hofer et Scheuzcher. Car leurs deux lectures, dont on peut suivre durant une bonne part du XVIII^e siècle le dialogue emblématique à travers les ouvrages ou les études qui traitent de nostalgie qui portent trace de leur héritage: celui de la doctrine mélancolique. On sait que le XVI^e siècle et

le début du XVII^e marquèrent pour la science de l'humeur noire, de ses effets et de ses maux, une période d'apogée et de déclin tout à la fois: les découvertes de l'anatomie et de la physiologie commencent à menacer de disqualification la théorie humorale, et la bile noire d'une suspicion dont elle ne se remettra pas. La nostalgie qui entre en scène durant cet acte ultime et tourmenté de la tragédie atrabilaire n'en subit pas moins l'influence de sa logique, n'en reproduit pas moins la structure qui charpente son interprétation médicale. Certes, nulle part le *Heimweh* n'est rapporté à une pléthore ou une dégénérescence d'atrabile; mais le dialogue entre les thèses de Hofer et de Scheuzcher reproduit clairement le schéma bipolaire qui depuis toujours partage la doctrine médicale de la mélancolie.

Comment ne pas identifier en effet la logique pathologique de Scheuzcher au schéma «ascendant» qui attribue la mélancolie à une remontée de bile noire dégénérée ou pléthorique par le canal des veines emplies et encombrées d'un sang corrompu ou par les nerfs transmettant jusqu'à la tête les vapeurs délétères émises par un foyer de putréfaction ou d'incandescence situé dans les hypocondres? Alors que l'explication proposée par Hofer situe le mal au cerveau d'abord, au cerveau qui répercute ensuite par la médiation des esprits animaux ses effets morbides sur le reste du corps: forme proprement psychosomatique de la maladie, puisqu'elle attribue l'échauffement de l'organe, l'altération de son tempérament et la cuisson du sang qu'il contient au ressassement de l'idée fixe, responsable par répercussion de la déroute de la santé physique. Du cerveau altéré par cette insurrection de l'imagination, la maladie «descend» alors dans le reste du corps privé de ses forces et de son gouvernement par l'obsession et la

dégradation de la «faculté princesse» dont tout le fonctionnement de l'organisme dépend. Cette étiologie hardie, qui attribue aux sentiments et aux idées un pouvoir effectivement pathogène sur l'organisme, n'est pas moins reçue ni moins ancienne que l'autre, plus canonique, qui imagine une remontée de matières, de vapeurs ou de sécrétions corrompues depuis le corps vers l'esprit qu'il corrompt par leur «noirceur».

Le débat a trouvé son accomplissement presque emblématique dans l'*Encyclopédie*. Dû à Jaucourt, l'article «Hemwé» y reproduit la thèse de l'abbé Du Bos développée en 1719 dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* et inspirée de Scheuzcher¹⁶, qui impliquait l'effet mécanique de l'air trop épais retenu dans des canaux organiques trop fins: «Cet air très-sain pour les naturels du pays, est un poison lent pour certaines étrangers¹⁷». Mais Haller (si toutefois c'est lui) qui avait penché pour cette interprétation dans la *Troisième relation* (anonyme) *d'un voyage fait sur les Alpes au mois de juillet 1732*¹⁸ rédige pour le *Supplément de l'Encyclopédie* paru en 1777 un article «Nostalgie» qui chante la palinodie. Il commence par y rappeler que les Bourguignons sont eux aussi sujets à la nostalgie et que les Groenlandais transportés au Danemark s'exposent dans de petits canots pour regagner leur patrie perdue, bien que celle-ci ne se situe pas sous une latitude différente de celle du Danemark et ne bénéficie pas d'un air différent, mais au contraire «maritime, très pesant et très épais, rempli de vapeurs et de brouillards, et l'air du Danemark est à peu près de la même nature». Pourquoi dès lors les Suisses y sont-ils plus exposés? «J'ai cru entrevoir une partie de cette cause dans la constitution politique de la Suisse», répond l'auteur. Le droit d'y vivre étant lié au

sang, peu d'étrangers y viennent. Déplacé, le Suisse habitué à vivre avec ses seuls compatriotes supportera plus mal qu'un autre ce changement. Il n'empêche que, devenant nostalgie, le *Hemwé* cessait d'être maladie nationale et aérienne pour devenir une forme universelle d'accablement moral, sans arrière-plan ni préalable pathologiques: elle est tout au plus pour Haller une

mélancolie causée par le vif désir de revoir ses parents, & par l'ennui d'être avec des étrangers que nous n'aimons pas, & qui n'ont pas pour nous cette vive affection que nous avons éprouvée de la part de notre famille¹⁹.

À la faveur de cette référence à la mélancolie dont le spectre de signification va de la doctrine médicale la plus stricte à l'analyse morale presque purement psychologique, le saut de la pathologie à la «pathétique²⁰» se prépare, qu'accomplira très bientôt l'âge de la sensibilité, qui mène des Lumières au Romantisme.

*

Certes, cette floraison pathologique va durer, et longtemps encore. Dans l'ouvrage qu'il consacre à *Nostalgie in der Geschichte de Medizin*, Klaus Brunnert poursuit jusqu'au milieu du xx^e siècle la liste des centaines d'ouvrages, de thèses et d'articles qu'il a colligés: la pathologie de la nostalgie, sous le nom plus volontiers retenu de *Heimweh*, épouse la courbe de l'histoire de la médecine, qui va de la pathologie des fibres nerveuses et du cerveau vers les maladies mentales, psychoses et névroses²¹. Karl Jaspers lui consacre sa thèse de médecine en 1909. Puis psychiatrie et psychanalyse se la disputent, comme il se doit. Mais, comme il se doit aussi, sous son nom de nostalgie le phénomène se détache lentement de ses origines médicale

pour entrer dans le vocabulaire courant de l'affectivité et de l'émotion. L'âge du *Heimweh* est loin d'être terminé, que déjà l'âge de la sensibilité lui dispute le vocable néo-grec qui était né sous la plume d'un authentique médecin.

Comme on l'a vu plus haut avec l'exemple de Démocrite, l'élasticité du modèle mélancolique autorisa tout au long de son histoire le parallèle entre une «ontologie» impliquant la totalité physique et psychique de l'être humain dans la maladie triste et craintive, et une «analogie» qui cisèle une pathologie de l'âme en peine, une herméneutique de la maladie de l'âme, sur le modèle exactement démarqué des pathologies anatomiques et physiologiques, mais sans implication de l'organisme. La métamorphose de la nostalgie en pur désordre affectif et sensible est évidemment liée au parrainage discret qu'elle est allée dès l'origine chercher auprès de la mélancolie: ce parrainage permet à la nosographie du *Heimweh* d'évoluer en phénoménologie de la souffrance affective, d'une catégorie de souffrance affective à la fois plus universelle et moins spécifique que la «maladie du pays» *stricto sensu*.

Moins spécifique, car la nostalgie encore limitée au regret du pays natal esquisse aussi la promesse de son extension au regret du temps passé. Plus universelle, car aux Suisses s'ajoutent, on l'a vu, les Lapons, mais aussi, pour les citer pêle-mêle, les étudiants de bien des nations, notamment les jeunes gens de Carniole (ou Kraïna) élevés dans la crainte de l'étranger, les esclaves noirs déportés aux Antilles, les jeunes bonnes bretonnes et les domestiques normands employés à Paris, les soldats écossais sensibles au son de la cornemuse, «les Périgourdins, les Comtois, les Bourguignons & les Champenois, peut-être à raison de la

vie paisible de ces pays, ou plutôt, parce qu'on n'y voit pas beaucoup de Militaires²²», les marins embarqués sur les vaisseaux de Cook ou Bougainville, et jusqu'aux animaux, tel le cerf versant des larmes de joie quand il retrouve sa «paisible retraite» dont les chasseurs ont failli à jamais le priver²³.

Tout ceci suggère une incertitude de définition dont l'effet allait être à terme, dans le premier tiers du XIX^e siècle, un étrange statut de maladie reconnu à la nostalgie par principe, mais dénié dans la réalité de l'énoncé pathologique. Ainsi dans l'article du *Dictionnaire de médecine* rédigé par Georget (1826), dont la rédaction tourne à la prétérition:

La nostalgie n'est point une maladie qu'on puisse décrire, mais seulement *une cause* d'affections diverses dont le traitement peut même être indépendant de la circonstance qui leur a donné naissance. La nostalgie est primitivement un état moral pénible, dont les effets fâcheux peuvent disparaître par le retour au pays ou par l'espoir seul de le retrouver, par la distraction, l'occupation, etc.; la même chose a lieu pour toutes les affections morales tristes; le chagrin cesse avec la cause qui le fait naître²⁴.

Quelques années auparavant, un parfait équilibre entre la définition pathologique et la définition morale, arbitré par le fléau de la mélancolie, avait été réalisé par les auteurs de l'article «Nostalgie» dans le *Dictionnaire des sciences médicales* (1819): notice très richement informée de cas et d'exemples que Pierre-François Percy et son collègue Laurent avaient en partie retirés de leur expérience de médecins militaires pendant les guerres de la Révolution et de l'Empire²⁵.

Il suffirait de suivre phrase à phrase leur longue étude pour la montrer tout entière redevable au discours de la mélancolie humorale. Mais ce discours est réduit à sa pure structure formelle, évidé de son suc

doctrinal ancien: il offre son architecture vertébrale à l'exposé de souffrances et de malaises observés, détaillés, tressés en une méditation plus morale que médicale, plus psychologique que physiologique, et émaillée d'exemples littéraires et poétiques. Les termes de mélancolie et de nostalgie alternent sans distinction ni réserve, quand ils ne fusionnent pas dans l'expression de «nostalgie mélancolique», employée pour qualifier le mal qui régna «presque épidémiquement sur nos soldats²⁶» durant les campagnes d'Égypte ou de Pologne. La cure toute morale que selon nos deux auteurs requiert la nostalgie ne dément pas cette orientation: consolation et supercherie²⁷, vieilles recettes bien connues des médecins de la mélancolie, en viendront mieux à bout que les remèdes pharmaceutiques. Ainsi se vantent-ils d'avoir fait croire à leurs soldats, pendant le blocus de Mayence en 1814, qu'ils avaient obtenu du général un passage des permissionnaires au travers des lignes ennemies pour les renvoyer temporairement chez eux. «Cet espoir ranima le courage d'un grand nombre, et contribua à arracher beaucoup de victimes à une mort presque certaine²⁸».

De manière prémonitoire, ils laissent deviner, si même ils ne contribuèrent à la précipiter, l'évolution de la «maladie du pays» en maladie du *souvenir*, première esquisse d'une acception de la nostalgie comme recherche et regret du temps perdu:

Nous nous bornerons à examiner si l'éloignement du sol qui nous a vus naître, ou les souvenirs qui retracent son image, suffisent seuls pour produire la maladie qui fait le sujet de cet article, et justifient le nom qu'on lui a imposé. Personne ne contestera que le souvenir des lieux témoins des jeux de notre enfance ne conserve, toute la vie, quelque charme à nos yeux, et que leur vue ne nous cause toujours, surtout après une longue absence, la plus douce émotion²⁹.

C'était se rencontrer avec une intuition de Kant venue d'un tout autre horizon mais conspirant à la même convergence, encore timide, avec la nostalgie des écrivains, et bientôt de tout un chacun:

Les Suisses, ainsi que les Westphaliens et les Poméraniens de certaines régions, à ce que m'a raconté un général expérimenté, sont saisis du mal du pays, surtout quand on les transpose dans d'autres contrées; c'est, par le retour des images de l'insouciance et de la vie de bon voisinage, du temps de leur jeunesse, l'effet de la nostalgie pour les lieux où ils ont connu les joies de l'existence; revenus plus tard chez eux, ils sont très déçus dans leur attente, et se trouvent ainsi guéris; sans doute pensent-ils que tout s'est transformé; mais en fait, c'est qu'ils n'ont pu y ramener leur jeunesse³⁰.

On guérit le mal du pays en rentrant chez soi, non parce qu'on retrouve tels qu'on les avait laissés des lieux et des êtres qui en réalité ont changé, mais parce qu'on se guérit de l'illusion que le temps de l'enfance qu'on y a vécue aurait pu y suspendre son vol. Ce qui revenait à déporter la nostalgie tout entière dans les méandres de la psychologie naissante, où elle allait subsumer les regrets et les souffrances de tous les exils, ceux des lieux perdus et du temps disparu.

Cette redistribution des cartes s'effectue dans le vaste mouvement du Romantisme, aiguillonné par les déracinements que suscitent la Révolution et les guerres impériales. Qu'il suffise de citer, pris presque au hasard, Chateaubriand, Benjamin Constant ou Mme de Staël en France, Chamisso ou Hölderlin en Allemagne, Goethe avant eux dont le mythe de Faust rajeuni fait un écho à celui d'Ulysse revenu et dont le *Wilhelm Meister Lehrjahre* fixe à travers le personnage de Mignon le modèle de la *Sehnsucht nach Italien*, et puis les poètes du temps perdu et de l'exil ici-bas, les Chénier, Lamartine ou Vigny, annonçant Nerval, tout pénétré de la nostalgie des chansons, des contrées et des amours

perdues, le Baudelaire de *La Vie antérieure* ou des *Spleen* et le Verlaine des *Fêtes galantes* ou de *Jadis et naguère*, les Anglais grands voyageurs, comme Byron, ou grands rêveurs d'idéaux inaccessibles, comme Keats — et tant d'autres.

Il faudrait suivre l'histoire du mot pour en mesurer finement les évolutions du sens, souvent imperceptibles, entre son acception encore médicale et la nouvelle qui se devine, déjà psychologique et sensible. Balzac qui passe, parmi les grands écrivains français d'alors, pour avoir inauguré le sens courant du terme, offre l'exemple de ces frôlements et de ces recouvrements ambigus de l'usage. Dans *Louis Lambert*, qu'il compose entre 1832 et 1835, le jeune héros déraciné de la libre campagne et enfermé dans un collège y succombe à une «nostalgie [qui] dura plusieurs mois» et dont le caractère pathologique ne fait aucun doute: son malaise est décrit par le narrateur comme «une maladie dont les symptômes furent imperceptibles à l'œil de nos surveillants, et qui gêna nécessairement l'exercice de ses hautes facultés». Les exhalaisons corrompues de l'air fétide et recuit du collège sale et confiné, «espèce d'humus collégial», le jettent dans une tristesse dont l'expression topique est celle de sa «tête toujours appuyée sur sa main gauche» — comme jadis l'Adam de Chartres et un jour futur le *Penseur* de Rodin³¹. Le sens du terme demeure ici médical.

Presque contemporain, *Seraphîta* décale dans une métaphore impeccable le sens du *Heimweh* de la tradition médicale allemande parfaitement respecté:

...puis, il revenait toujours au presbytère, attiré près de Minna par le spectacle de la vie vulgaire duquel il avait soif, autant qu'un aventurier

d'Europe a soif de sa patrie, quand la nostalgie le saisit au milieu des féeries qui l'avaient séduit en Orient³².

Un an plus tôt, *La Recherche de l'absolu* use du terme en un sens que le dictionnaire étymologique de Walter von Warburg considère comme la première entrée attestée du sens profane et psychologique du vocable en langue française. On pourrait contester cette interprétation. «Que pouvait Pépita seule contre cette espèce de nostalgie scientifique?³³», s'interroge l'auteur à propos de la folie de l'absolu qui hante le cerveau dérangé de Bathazar Claës. On pourrait trouver que l'usage du terme reste encore loin de l'acception actuelle: une nostalgie scientifique, c'est tout bonnement une de ces obsessions malades du savoir qui appartient au registre des pathologies mélancoliques connues et répertoriées par la médecine ancienne comme le nom de «folie du sage». Et nullement le sens moderne de regret rêveur et souffrance d'insatisfaction. À preuve, il sera plus loin question de la «gravité de la maladie» du héros, marqué par des «mouvements tristes, la voix faible, l'abattement d'une convalescent», symptômes de son «ennui», de sa «langueur». «Souffrances de l'esprit³⁴» commentera plus loin Balzac. Certes, et exprimées dans le vocabulaire de la pathologie, comme presque toujours en ce domaine fuyant des maladies de l'âme dont le langage est tissé d'analogies et de métaphores. Décidément, même employée métaphoriquement, la nostalgie reste ici attachée à son origine pathologique.

En revanche, *Pierrette* en 1840 offre le premier exemple à peu près indiscutable chez Balzac d'un usage moderne et profane du terme. Et d'autant plus probant que le rapport avec la situation de *Louis Lambert* creuse de relief leur différence. Ici, pour montrer les Rogron

lassés de l'atmosphère malsaine de la rue Saint-Denis et aspirant à retrouver les charmes provinciaux de Provins qu'ils se figurent comme un «paradis terrestre» où l'air est pur et la vie lumineuse, Balzac écrit:

Le frère et la sœur commençaient à trouver l'atmosphère de la rue Saint-Denis malsaine; et l'odeur des boues de la Halle leur faisait désirer le parfum des roses de Provins. Ils avaient à la fois une nostalgie et une monomanie contrariées par la nécessité de vendre leurs derniers bouts de fil, leurs bobines de soie et leurs boutons. La terre promise de la vallée de Provins attirait d'autant plus ces Hébreux, qu'ils avaient réellement souffert pendant longtemps, et traversé, haletants, les déserts sablonneux de la Mercerie³⁵.

Soutenue par le déploiement de la métaphore filée empruntée à l'exemple de la plus ancienne et de la plus récurrente des souffrances nostalgiques, le doublet de termes médicaux formé par la nostalgie et la monomanie est décoloré et pour ainsi dire profané par le qualificatif «contrariées» qui leur est commun: si la nostalgie était entendue ici dans son acception strictement pathologique, elle ne serait pas contrariable. La contrariété lui serait inhérente, constitutive. Et le mal qui en résulterait se nommerait nostalgie (ou monomanie) au sens médical. Que Balzac se soit senti libre (ou contraint) d'y ajouter l'adjectif «contrarié» signifie qu'il entend intuitivement la nostalgie comme un sentiment d'appel vers un paradis perdu, en l'occurrence celui du pays natal, comme l'expression d'une souffrance par désir du retour et non comme une maladie due à la contrariété que rencontre ce désir. La nostalgie des Rogron s'entend de toute évidence comme une rêverie de retour, contrariée par la nécessité d'exercer leur métier à Paris. Le sens actuel, que méconnaîtra encore Littré dans les années 1860, point ici à la faveur des détours métaphoriques où il se devine.

La boucle est bouclée: le sens archaïque du *desiderium* latin, du regret des paradis perdus, raffiné et compliqué en rêverie éveillée vibrant autour d'une trace mémorielle, s'est dégagé de l'assignation pathologique du vocable. Le terme de nostalgie s'offre désormais à désigner dans sa spécificité psychologique et affective la nuance sensible qu'il identifie et distingue au sein des émotions et des chagrins de l'absence.

*

Parvenu au terme bien imparfait de ce qui peut tenir dans un propos condensé et déjà trop disert, on conclura par une considération peut-être risquée sur les enseignements à tirer de ce parcours dans le cadre de l'expérience contemporaine de l'exil que nous offre une culture et une société mondialisées. On a vu que le détour par la médecine et la maladie a été nécessaire à l'isolation du concept dans son sens nuancé et mouvant, un sens si complexe que les définitions des dictionnaires actuels peinent d'ailleurs à le circonscrire par périphrases et synonymes. Ce détour a conduit à occulter le regret, la longue expérience du regret, sous une pathologie dont la détermination même et plus encore le traitement ont révélé la vacuité de l'assignation médicale à laquelle on a voulu contraindre un sentiment autrement riche et toujours fuyant. Le modèle mélancolique, utile levier pour mouvoir les masses figées, a joué le même rôle ambigu ici que, par exemple, dans l'analyse des épidémies de sorcellerie et de possession: bienvenu pour débloquent les rigidités, il pâtit de ses limites et retourne malheureusement sa fragilité sur les causes qu'il entend servir. Tout comme les démonologues auront beau jeu de rétorquer aux médecins sceptiques que toutes les religieuses d'un couvent en proie à une épidémie possessionnelle ne peuvent être de

tempérament uniquement et universellement mélancolique, de même la nostalgie a conservé quelque chose de la suspicion qui s'attache aux sentiments traités d'abord en maladies et par voie de conséquence considérés dès lors comme toujours plus ou moins morbides. Elle passe volontiers pour un obstacle à l'adaptation, à l'action, à l'allant. Regretter le passé, regretter l'ailleurs ne consonne pas avec les valeurs positives d'un monde du perpétuel changement, du renouvellement obligatoire, du présent impératif et des lendemains soucieux. L'imaginaire écologiste, qui aurait pu y prêter, s'en détourne comme d'une tare et s'en défend comme d'un reproche: le retour à une planète vierge prend pour elle l'allure d'une conquête de l'Ouest, et s'interdit tout effet de régression. Les éoliennes préfèrent ressembler à des rotors plutôt qu'à des moulins: c'est plus actuel, donc plus prisé.

En matière d'exil, pourtant, il n'est pas certain que la réputation faite à la nostalgie par son origine pathologique soit accréditée par l'expérience sociale qu'offrent les flux migratoires qui jamais encore n'étaient parvenus dans l'histoire à un seuil numérique aussi élevé. Les leçons qu'on peut en tirer conspireraient même à effectuer à son endroit une révolution copernicienne. De même que certains parasites sont favorables à la bonne économie des systèmes avec lesquels ils ont conclu un pacte, la nostalgie offre en effet à l'exilé une voie appréciable pour l'expression salutaire de sa douleur, de son manque, de sa mutilation d'âme, et pour l'édification de cette douleur en une souffrance raisonnée qui sache à quoi s'accrocher, où s'arrimer: à une terre, une mémoire, une culture, une langue... Ce qui favorise paradoxalement l'acceptation d'une autre terre, d'une autre langue, d'une autre culture dans leur altérité appréciée, évaluée, méditée. En

sachant que l'on n'est pas tout entier où l'on vit, en ménageant dans l'espace du sensible et de l'imaginaire la répartition et la circonscription délicate de la présence et de l'absence, du moins sait-on exactement où l'on se trouve et par là qui l'on est. La souffrance nostalgique construite à partir de la douleur de l'exil devient un exutoire et par là un remède — un remède dans le mal, pourrait-on dire.

En revanche, les générations se succédant sans que le pays d'adoption soit ressenti comme celui auquel on appartient et le pays d'origine s'éloignant au fur et à mesure de la transmission et de la succession, le déraciné qui ne sait plus où faire souche sera condamné à errer entre les rejets et les images symboliques d'adhésion trompeuse — religieuse, sportive, comportementale, etc. — mimées et affectées sans être vraiment situées, encore moins intégrées. Cette situation bien connue, celles des immigrés que l'on dit de seconde ou de troisième génération, n'est peut-être pas suffisamment pensée et traitée en termes d'affectivité, de sensibilité, d'émotion. On l'abstrait, on la théorise, on la rigidifie, on la démonte et la détaille. Peut-être faudrait-il lui restituer son trouble, son irrationalité, son irréductibilité de douleur incapable de se constituer, de se structurer dans l'espace interstitiel de l'émotion intime: concevoir l'impossible de la nostalgie comme un impossible de la souffrance qui rejette l'exilé dans la douleur brute et violente.

1 | Charles Baudelaire, «Vie antérieure» et «L'invitation au voyage». *Les Fleurs du mal*, 1861, «Spleen et idéal», XII et LIII. Éd. crit. Claude Pichois, Paris, Gallimard «Poésie», 1972, p.45 et 83.

2 | Jean Starobinski, «Sur la nostalgie. La mémoire tourmentée», *Cliniques méditerranéennes*, 2003/1, n°67, p.191-202. Repris dans *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012, p.283-290.

3 | www.flickr.com/photos/28188760@N02/6627536167/in/set-72157628573948275.

4 | Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Londres, John Lichfield & James Short for Henry Cripps, 1621. Éd. Thomas C. Faulkner, Nicolas K. Kiessling, Rhonda L., commentaires de J. B. Bamborough et Martin Dodsworth, Oxford, Clarendon, 1989-2000, 6 vol. Trad. fr: *Anatomie de la mélancolie*, trad. fr. de Bernard Hoepffner, introduction de Jean Starobinski, postface de Jackie Pigeaud, Paris, J. Corti, 2000, 3 vol.

5 | Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Oxford, H. Cripps, 1621. Trad. fr. Bernard Hoepffner, Paris, J. Corti, 2000. Part. 1, sect. 1, membre 1, subdiv. 5, p.227.

6 | «Hippocrate au Sénat et au peuple des Abdéritains» [*in*] *Lettres hippocratiques*, Littré IX, p.320-349 (rééd. des *Œuvres complètes*, Paris, Union littéraire et artistique, 1955, 5 vol. V, p.301).

7 | *Les Regrets*, XXXV, v.10-11.

8 | *Dissertatio medica de NOSTALGIA Oder Heimwehe: quam Supremi Numinis auxilio adstante Permissu et consensu Magnifici, Excellentissimi et Gratississimi Medicorum Ordinisi, in Perantiqua Rauracorum Universitate Præsidi, Viro Experientissimo, Excellentissimo, DN. JOH. JAC. HARDERO, Phil. Et Med. Doct. Anatom. Et Botan. Profess. Celeb. Sereniss. Marchion. Bada-Durlaci Archiatro etc. Ad D. XXII. Jun. Ann. M.DC.LXXXVIII, Amico eruditorum examini proponit, Johannes Hoferus, Alsato-Mylhusinus. Basilæ, Typis Jacobi Bertschii.* Le texte connu une réédition en 1745, Il a été réédité de nos jours par Fritz Ernst (*Vom Heimweh*, Zurich, Fretz et Wasmuth, 1949) et traduit en anglais par Carolyn Kiser Anspach («Medical Dissertation on Nostalgia by Johannes Hofer, 1688. Translated by —, B.A.», *Bulletin of the Institut of History of Medicine*, 1934, II, p.376-391).

9 | Né le 28 avril 1669 à Mulhouse, ce fils de pasteur aux talents apparemment précoces avait commencé très tôt les études de médecine qui, après la réception de ses grades à Bâle en 1688, le menèrent dès l'année suivante, à peine âgé de vingt ans, à mener une carrière dans sa ville natale. Son maître, Johann Jacob Harder (1656-1711), personnage considérable, médecin particulier du duc de Wurtemberg et du margrave de Bade, avait été nommé en 1678 professeur de rhétorique à

Bâle, avant d'y devenir en 1686 professeur de *Physic*, c'est-à-dire de médecine pratique, puis d'anatomie et de botanique en 1687 et enfin de médecine théorique en 1703.

10 | François de La Mothe Le Vayer, «De l'éloignement de son país», *Petits traités en forme de lettres écrites à diverses personnes studieuses*, 1647 et suiv., Lettre LXXVI, [in] *Œuvres de —*, Dresde, M. Gröll, 1756-1759, 7 t. en 14 vol. Tome VI, partie II, 1758, p.235. Nous ajoutons cet exemple à la liste dressée par Christian Schmid-Cadalbert, «Heimweh oder Heimat. Zur Geschichte einer einst tödlichen Schweizer Krankheit», *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 89 (1993), H. 1, p.69-85 (p.71-73). Et nous renverrons à Normand Doiron, qui le cite dans *L'Art de voyager. Le déplacement à l'époque classique*, P.U. de l'Université Laval et Paris, Klincksieck, 1995, ch; XII, p.177.

11 | Comme les Suisses vivant en France en sont souvent atteints, Hofer prend soin de signaler qu'elle y est bien connue et qu'on la nomme *in Gallis* «la Maladie du Pays» (en français dans le texte): expression que devait fixer dès 1718 le *Dictionnaire* de l'Académie française.

12 | Nathanël Highmore, *Exercitationes duæ, quarum prior de Passione hysterica, altera de Affectione hypocondriaca* (Oxford, R. Davis, 1660). Thomas Willis, *Pathologiæ cerebri et nervosi generis specimen* (Oxford, J. Allestry, 1667). Highmore répliqua par la *De Passione hysterica et affectione hypocondriaca, responsio epistolaris ad D. Willisium*, (Londres, R. Clavel, 1670) à quoi Willis opposa une *Affectionum quæ dicuntur hystericæ et hypocondriacæ pathologia spasmodica* (Londres, J. Allestry, 1670).

13 | Johann Jacob Scheuchzer, *Naturegeschichte des Sweitzerlandes*, Zurich, D. Gessner, 1746, I^e partie, «*Von dem Heimwehe*», p.86-92.

14 | Theodor Zwinger, *Dissertatio medica tertia de Pothopatridalgia vom Heim-Wehe*, [in] *Fasciculus dissertationum medicarum selectiorum*, Bâle, J. L. Koenig, 1710, p.87-111. La musique est notée aux pp.102-107.

15 | Johann-Georg Zimmermann, *Vom Nationalstolze* (Zurich, Heidegger, 1758), 3^e éd., Zurich, Orell, Gessner et Komp, 1768. *De l'Orgueil national*, traduit de l'allemand, Paris, Delalain, et Amsterdam, Reviol, 1769. Voir Antoinette Emch-Dériaz, «L'art médical appliqué à l'étude des mentalités», *Canadian Bulletin of Médical History/ Bulletin Canadien d'Histoire de la Médecine*, vol.12, 1995, p.157-167

16 | Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, J. Mariette, 1719, 2 vol. Nous citons la 7^e éd., Paris, Pissot, 1770, 3 vol. T.II, p.261-262 (Slatkine repr., Genève, p.205).

17 | *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné...*, Neuchâtel, pseudo-S. Faulche, t.VIII, 1765, f°129-130.

18 | Henri Mettrier, *Relation d'un voyage de Albert de Haller dans l'Oberland bernois (1732)*. *Publiée avec une introduction et des notes* [d'après une pièce du recueil factice de la Bibliothèque Mazarine intitulé *Mélanges helvétiques*], Langres, Martin-Berret, 1906. L'attribution à Haller est argumentée par H. Mettrier dans sa préface, p.I-XIII.

19 | *Encyclopédie, Supplément*, Amsterdam, Rey, 4 vol. T.IV, 1777, f°60.

20 | Au sens où ce mot est employé par Jean-Maurice Monnoyer, «La Pathétique cartésienne», préface à René Descartes, *Les Passions de l'âme*, Paris, Gallimard, «Tel», 1988, p.7-152.

21 | Klaus Brunnert, *Nostalgie in der Geschichte de Medizin*, Düsseldorf, Triltsch, 1984.

22 | Jean Colombier, *Médecine militaire ou traité des maladies, tant externes qu'internes, auxquelles les Militaires sont exposés dans leurs différentes positions de paix & de guerre*, Paris, Cailleau, 1778, 7 tomes en 6 vol. T.IV, §CCLVI, p.253-265 (p.254-255).

23 | D. F. N. Guerbois, *Essai sur la nostalgie appelée vulgairement maladie du pays*, Paris, Impr. de Valade, 1803, p.7-8. Repris par Philippe Pinel pour la partie de l'article «Nostalgie» signée par lui dans l'*Encyclopédie méthodique. Médecine, par une société de médecins. Mise en ordre, publiée par Vicq d'Azyr, et continuée par M. Moreau (de la Sarthe)*, Paris, Vve Agasse, t.10 (i.e137 de l'ensemble), 1821, p. 661b –662b.

24 | É.-J. Georget, [in] MM. Adelon, Béclard, Biett [et al.], *Dictionnaire de médecine*, Paris, Béchét jeune, t.XV, 1826, p.135

25 | Percy et Laurent, article «Nostalgie», *op. cit.*

26 | *Op. cit.*, p.269-270.

27 | «Le traitement de la nostalgie essentielle doit être plus moral que pharmaceutique. Il est bien prouvé par l'expérience que l'administration des médicaments contribue beaucoup plus à aggraver les symptômes qu'à les calmer, et en général on ne saurait y mettre trop de réserve; tandis qu'au contraire on ne négligera aucun moyen de s'emparer de l'imagination du malade, et de la détourner du seul objet qui l'a subjuguée. C'est dans ce cas que le médecin a besoin d'employer cette éloquence persuasive qui a tant d'empire sur l'âme, et qui sait si bien l'ouvrir à l'espérance. Il doit feindre de partager tous les maux qui pèsent sur son malade, et, loin de blâmer ses pleurs, il doit s'attendrir avec lui». Percy et Laurent, article «Nostalgie», *op. cit.*, p.276.

28 | *Op. cit., ibid.*

29 | Percy et Laurent, article «Nostalgie» [in] MM. Adelon, Alibert, Barbier, [etc.] *Dictionnaire des sciences médicales*, Paris, G. L. F. Panckoucke, t.XXXVI, 1819, p.265-281 (p.265-266).

30 | Emmanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, (1798) 1800 2. Rééd. Reclam, Stuttgart, 1983. *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. franç. P. Michel Foucault, Paris, Vrin, 1964, p.55.

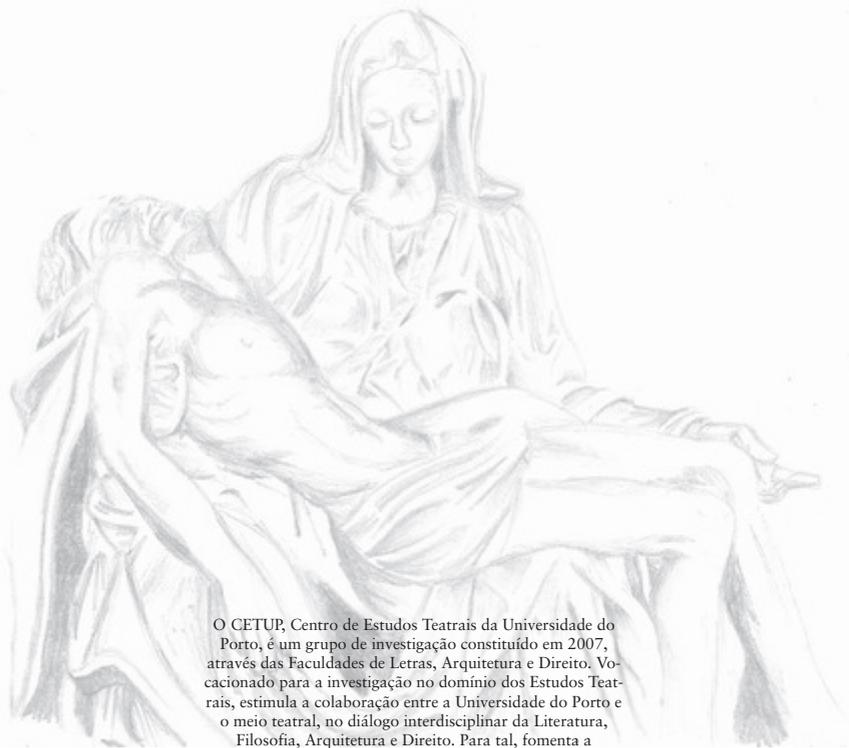
31 | Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, 1835. *La Comédie humaine*, éd. crit. de P. Citron, Paris, Seuil, 7 vol. T. VII, 1966, p.293.

32 | Id., *Séraphîta*, 1835. Éd. cit., de *La Comédie humaine, ibid.*, p.337.

33 | Id., *La Recherche de l'absolu*, 1834. Éd. cit. de *La Comédie humaine*, t.VI, p. 639.

34 | *Ibid.*, p.640.

35 | Id., *Pierrette*, 1840. Éd. cit. de *La Comédie humaine*, t.III, p.16.



O CETUP, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, é um grupo de investigação constituído em 2007, através das Faculdades de Letras, Arquitetura e Direito. Vocacionado para a investigação no domínio dos Estudos Teatrais, estimula a colaboração entre a Universidade do Porto e o meio teatral, no diálogo interdisciplinar da Literatura, Filosofia, Arquitetura e Direito. Para tal, fomenta a cooperação ativa entre os vários grupos que na Universidade do Porto realizam atividades de Investigação e Desenvolvimento em áreas integrantes dos Estudos Teatrais, de modo a assegurar a interdisciplinaridade inerente a este domínio científico.

DIREITO E COMPAIXÃO TEATRO E PIEDADE:

A PROCURA POR UM LUGAR COMUM

O IX Encontro Internacional do C. E. T. U. P. (Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto), que decorreu em Julho de 2013 na Faculdade de Letras, orientou a sua atenção para um acervo de preocupações que aproximam a Lei e o Teatro, o Direito e a representação dramática: a compaixão e a piedade. Dá-se continuidade, desta forma, a um projecto de comunhão de experiências entre áreas de conhecimento e investigação diversas a partir da referência privilegiada do teatro e do drama. Um dos efeitos a produzir pela criação trágica, na proposta fundadora de Aristóteles, era a compaixão que permitia a identificação do público com o sofrimento e a sorte do herói, assumindo a partilha de uma mesma condição; e é também a compaixão que informa o pensamento e a acção de médicos, artistas, legisladores e juízes.

Nuno Pinto Ribeiro

