

TEATRO DO MUNDO

O estranho e o estrangeiro no Teatro
Strangeness and the stranger in Drama



TEATRO DO MUNDO | 11

**O Estranho e
o Estrangeiro no
Teatro**

**Strangeness and
the Stranger in
Drama**

Ficha Técnica

Título: O Estranho e o Estrangeiro no Teatro
Strangeness and the Stranger in Drama

Coleção: Teatro do Mundo

Volume: 11

ISBN: 978-989-95312-8-4

Depósito Legal: 412190/16

Edição organizada por Carla Carrondo, Cristina Marinho e Nuno Pinto Ribeiro

Comissão científica: Armando Nascimento Rosa (ESTC/IPL/CETUP), Cristina Marinho (FLUP/CETUP), Gonçalo Canto Moniz (dDARQ/CES/UC), João Mendes Ribeiro (dARQ, UC/CETUP), Jorge Croce Rivera (UÉvora), Nuno Pinto Ribeiro (FLUP7CETUP)

Capa | Foto: ©Hugo Marty, Bartabas et Sa Troupe Zingaro

On achève bien les anges - 2016

Projeto gráfico: Suellen Costa

1ª edição: julho de 2016

Tiragem: 100 exemplares

© Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto

Todos os direitos reservados. Este livro não pode ser reproduzido, no todo ou em parte, por qualquer processo mecânico, fotográfico, eletrónico, ou por meio de gravação, nem ser introduzido numa base de dados, difundido ou de qualquer forma copiado para uso público ou privado – além do uso legal com breve citação em artigos e críticas – sem prévia autorização dos autores.

<http://www.cetup2016.wix.com/cetup-pt>

ÍNDICE

NOTA DE ABERTURA

TÃO ESTRANHO E TÃO PRÓXIMO:

DO ESTRANHO E DO ESTRANGEIRO NO TEATRO 7

Nuno Pinto Ribeiro

HOTEL SÃO CARLOS: PEÇA BREVE PARA DOIS INTÉRPRETES..... 13

Armando Nascimento Rosa

ADÈLE OU O FETICHE DA VIDA,

UMA ANÁLISE DE LA VIE D'ADÈLE DE ABDELLATIF KECHICHE.... 23

Ricardo Branco

L'ÉTRANGER D'ABDELLATIF KECHICHE,

AVEZ-VOUS LU LA VIE D'ADÈLE?..... 33

Cristina Marinho

'AND I AM I, HOWE'ER I WAS BEGOT':

AMONGST, BASTARDS, PARADOXES OF THE STRANGER IN

SHAKESPEARE'S THE LIFE AND DEATH OF KING JONH 49

Nuno Pinto Ribeiro

PRÍNCIPES, FILÓSOFOS, ANÕES E CÃES:

A PINACOTECA DE FILIPE IV E A CONSCIÊNCIA SOBERANA 59

Jorge Croce Rivera

TEATRO, ESPACIO Y TIEMPO DE ENCUENTRO:

EL THÉÂTRE DU SOLEIL EN LA CARTOUCHERIE DEL BOIS DE

VINCENNES DE PARIS..... 99

Antoni Ramon Graells

A CENA INTEGRAL COMO EXERCÍCIO DE LIBERDADE.

ARQUIPÉLAGO, CENTRO DE ARTES CONTEMPORÂNEAS DOS

AÇORES.....117

João Mendes Ribeiro

Catarina Fortuna

A CENA BRASILEIRA E O TEATRO OFICINA	131
<i>Celso Lomonte Minozzi</i>	
<i>Maria Teresa de Stockler e Breia</i>	
PROJECTO: O BALCÃO.....	147
<i>José Carlos dos Santos Andrade</i>	
A CULTURE OF MATERIALS AND ART OF PRODUCTION. THE AUDITOR COURTS OF JOÃO FILGUEIRAS LIMA (1932-2014) ..	155
<i>Max Risselada</i>	
A DICOTOMIA NACIONAL/ESTRANGUEIRO NA ARQUITETURA PORTUGUESA DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX: O PAPEL DA EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS	173
<i>Eduardo Fernandes</i>	
<i>Rui Pereira</i>	
THE CULTURAL INFLUENCE OF REFUGEES, A EUROPEAN PERSPECTIVE	199
<i>Christian Von Oppen</i>	
A CONDIÇÃO DE ESTRANHEZA PERANTE A ARQUITECTURA DA JUSTIÇA. O ABANDONO DOS ANTIGOS EDIFÍCIOS E A RETIRADA DO ESTADO DOS PROCESSOS DE CONCEPÇÃO E CONSTRUÇÃO DE NOVOS EDIFÍCIOS	207
<i>Ivo Oliveira</i>	
LAUGHTER IN THE TEMPLE OF JUSTICE.....	223
<i>Leslie J. Moran</i>	
LIVE DRAWING: FROM THE STREET TO THE UK SUPREME COURT	245
<i>Isobel William</i>	

NOTA DE ABERTURA

TÃO ESTRANHO E TÃO PRÓXIMO: DO ESTRANHO E DO ESTRANGEIRO NO TEATRO

Nuno Pinto Ribeiro
Universidade do Porto / CETUP

O XI Encontro Internacional do Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto (C. E. T. U. P.), reunido entre 2 e 4 de Julho de 2015 no Porto (Casa Burmester), escolheu como referência *O Estranho e o Estrangeiro no Teatro (Strangeness and the Stranger in Theatre and Drama)*, e desta vez a simbiose de saberes diversos sob o comum e matricial denominador dos estudos de teatro e drama confere lugar qualificado à Arquitectura, nela repousando mais visivelmente o esforço de articulação entre as estruturas e partes componentes do edifício em que se distribuem os trabalhos desta edição do *Teatro do Mundo*.

A criação dramática, com uma curta peça de **Armando Nascimento Rosa**, inaugura as propostas que o eixo temático eleito convoca: o estranho, ou 'excêntrico', na autodefinição da personagem masculina de *Hotel São Carlos*, é o novo proprietário do hotel em que se localiza o bar, espaço da acção desta peça, que procura convencer uma antiga grande senhora dos palcos a voltar à representação, perante o olhar só aparentemente casual e alheio dos clientes, afinal actores desocupados à espera de um Godot que assim acaba por chegar, solidários e coniventes como os vingadores do *Crime do Expresso do Oriente*. Do teatro ao cinema, também nas

suas estreitas cumplicidades com a literatura: **Ricardo Branco** explora, no filme de Abdellatif Kechiche *La Vie D' Adèle*, as sugestões colhidas nos movimentos da câmara e da manipulação do olhar do espectador, insistindo em recursos estratégicos que, como a semiótica das cores, dão vida a um percurso de iniciação que atravessa as tensões de uma experiência intensa, e de **Cristina Marinho**, atenta ainda à proposta de Kechiche e ao jogo de inflexões e descontinuidades nela recortada, examina na mesma obra cinematográfica a dimensão ética e metafísica que desgraçadamente a generalidade da crítica, apegada aos contornos mais ostensivos da narrativa e aos limites de uma leitura convencional, tende a ignorar ou a distorcer; Shakespeare é de seguida brevemente convocado, por **Nuno Pinto Ribeiro**, para dar testemunho de uma figura marginal (um estranho) que paradoxalmente conquista destacada respeitabilidade e finalmente se erigirá em pilar e porta voz da comunidade (o *Bastardo*, da peça *King John*); e o ano de Shakespeare é também o de Cervantes - o *siglo de oro* é revisitado na interpelação de **Jorge Croce Rivera** do jogo do uno e do diverso a propósito da pinacoteca de Felipe IV (III de Portugal), lugar em que se cruzam olhares em inconcluso diálogo e se refractam as cores e formas de opulentas e multímodas representações, constelação barroca que é também oportunidade para reflectirmos acerca do tempo que habitamos; **Antoni Ramon Graells** vem, depois, abrir a contribuição de Arquitectura nas suas relações com o espaço teatral e a Cenografia: o *Théâtre du Soleil* e a figura tutelar de Ariane Mnouchkine guiam-nos no projecto inclusivo de uma cena que envolve a plateia e a ela ritualisticamente se abre em encontros inspirados na festa comunitária e potenciados na reinvenção permanente da relação entre actores e público e na plasticidade das estruturas físicas do edifício; **João Mendes Ribeiro** e **Catarina Fortuna**, aquele o coautor do projecto do *Arquipélago, Centro de Artes Contemporânea dos Açores*, na ilha de São Miguel, dão-nos conta de uma experiência fundada no paradigma modernista do *Bauhaus* e na tradição do teatro como laboratório vocacionado à construção de uma arte total, também estribada na versatilidade da orquestração do espaço teatral e na convivência nele instituída entre a área da representação e o lugar do público; o *Teatro Oficina* de São Paulo, com origem no Grupo Oficina de Teatro fundado em 1958, e a sua

vida de afirmação cultural e de resistência na cena brasileira, é assunto para uma reflexão de **Celso Lomonte Minozzi** e **Maria Teresa de Stockler e Breja** que testemunha uma prática também ligada a um sentido de comunidade e a uma reivindicação modernista traduzidas na configuração integrada do edifício no universo urbano, que o continua e que é dele prolongamento, e no desenho compreensivo de um espaço teatral flexível; finalmente, e ainda num terreno de solidariedades que une a inovação modernista e a estética teatral, **José Carlos dos Santos Andrade** lembra-nos a figura iconoclasta de Jean Genet, o estrangeiro que nos legou, de entre o acervo estranho das suas criações, *O Balcão*, na versão do encenador argentino Victor Garcia e sob o patrocínio da figura inspiradora de Ruth Escobar. Acto contínuo, **Max Risselada** diz-nos, em trabalho profusamente documentado, do seu entusiasmo pela obra do arquitecto brasileiro João Figueiras Lima, lembrando algumas das suas criações mais destacadas e sublinhando, nesse registo bem pessoal, a visão integrada do artista que concebe e o técnico que traduz a ideia para o plano da realização técnica e o domínio pragmático da construção. As incertezas na afirmação modernista da arquitectura portuguesa da primeira metade do século XX, suas inflexões e hesitações ditadas pela supervisão exercida pelas representações de uma identidade mítica da cultura nacional que filtra ou abertamente reprime as experiências estéticas internacionais e ‘estrangeiras’, constituem, depois, as preocupações do trabalho de **Eduardo Fernandes** e de **Rui Pereira**: a *Exposição do Mundo Português*, de 1940, é momento paradigmático da exaltação de uma alegada grandeza do génio nacional, que os autores devidamente contextualizam historicamente e referem à integrada estratégia de persuasão e doutrinação do *Estado Novo*, sublinhando a capitulação de muitos profissionais perante uma versão oficial que viria a ser cada vez mais convictamente questionada; é, em seguida, um olhar do forasteiro e viajante, o de **Christian Von Oppen**, tão estranho e, afinal, tão próximo, o que na versão articulada de depoimentos diversos observa e avalia lugares qualificados da nossa história e da fixação da memória imperial – a Praça do Império, o Mosteiro dos Jerónimos e o Padrão dos Descobrimentos – , revisita os dias da *Exposição* e examina a vida lisboeta e as mudanças no quotidiano

da urbe e no estatuto das mulheres: essa presença cosmopolita de refugiados, sobretudo alemães, que puderam encontrar em Lisboa um porto de abrigo e de passagem, foi, nesses anos de chumbo de perseguição e insegurança, agente de transformação e semeadora de futuro em terra portuguesa; regressa ainda a Arquitectura, agora nas suas relações com a Justiça, e no testemunho de **Ivo Oliveira**: o recente mapa judiciário, que extingue tribunais e reordena a distribuição da sua rede de acordo com critérios contabilísticos de duvidosa razoabilidade, numa aposta concentracionária que em muitas soluções concretas nem sequer responde a economias de escala, ofende gravemente, em muitos casos, a relação orgânica entre a sede de aplicação da justiça e o cidadão, as outras instituições do Estado, ou ainda a malha urbana que acolhera o palácio da justiça numa lógica de coerência funcional e nele reconhecera forte carga simbólica e, até, um relacionamento afectivo temperado na longa experiência das práticas comunitárias; é ainda a Justiça, desta vez no cenário majestoso do Royal Courts of Justice e nas suas improváveis relações com o humor, a incongruência e o riso que se acolhem ao protocolo de investidura dos juizes do Supremo Tribunal e conquistam, na cerimónia solene, o lugar ambíguo de uma incongruência habilmente negociada com o rosto austero da autoridade, o objecto do escrutínio arguto de **Leslie J.Moran**, Professor de Direito do Birkbeck College; finalmente, e tal como na abertura desta sequência de trabalhos, é-nos oferecido um desfecho marcado por momento de criação: **Isobel Williams** conduz-nos, em sugestivos esboços do efémero, a uma visita guiada pelas estações de um banal quotidiano em que se cruzam heterodoxamente o público e o privado e a que não faltam os traços do insólito e as marcas de um estranhamento que são também o convite a que olhemos as coisas deste nosso teatro do mundo, tão próximas e, afinal, tão estranhas, ‘com os olhos da manhã’.

A disposição dos ensaios não obedece, evidentemente, a qualquer critério de valoração hierárquica: é ao leitor que compete definir prioridades e escolher o percurso de leitura.

São devidos agradecimentos a todos os participantes, nacionais e estrangeiros, que tão generosamente ofereceram as suas comunicações ao Colóquio e tão gentilmente nos cederam os

respectivos trabalhos para publicação, e ainda a quantos nos honraram com a sua visita e o seu entusiasmo. Escusado seria referir que os artigos são da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

HOTEL SÃO CARLOS: PEÇA BREVE PARA DOIS INTÉRPRETES

Armando Nascimento Rosa
Escola Superior de Teatro e Cinema
do Instituto Politécnico de Lisboa / CETUP

HOTEL SÃO CARLOS: uma peça sem plateia de estranhos

A peça breve *Hotel São Carlos* foi escrita em 2014 e estreada numa das salas do Teatro Rápido, em Lisboa, pouco tempo antes de este espaço encerrar, infelizmente, as suas portas.

Na sequência do monólogo *Cigano de Lisboa* (estreado também no Teatro Rápido, em 2013, e publicado em número anterior de *Teatro do Mundo*), *Hotel São Carlos* constitui a minha segunda colaboração com o encenador Alexandre Tavares, mas desta vez trata-se de uma peça pensada para dois intérpretes: o jovem Diogo Tavares (que havia desempenhado a personagem singular de *Cigano de Lisboa*); e a veterana atriz Paula Só, para quem eu tive pela primeira vez o privilégio de destinar uma personagem, mercê desta *lenda viva* chamada Leonora Ventura.

Talvez que a memória de espectador, quando pela primeira vez assisti a um espectáculo teatral com Paula Só no elenco, tenha de algum modo exercido o seu ascendente na invenção desta personagem de cantora e atriz a que ela conferiu agora vida cénica. Com efeito, em *O Filho do Ar*, um imenso espectáculo de 1989 que reunia em mosaico várias peças breves de Jean Cocteau, Tchekov e Eugene O'Neill, encenado por Carlos Fernando com o seu Grupo Teatro Hoje no Teatro da Graça, Paula Só interpretava a figura feminina d'*O belo indiferente*, que Jean Cocteau havia escrito para Edith Piaf - texto que na cena funciona como um monólogo, visto que a figura masculina, para quem ela se dirige (interpretada

então por Fernando José Oliveira, actor e amigo que a morte colheu muito cedo) está presente mas nunca pronuncia uma palavra.

É muito provável que o ícone de Piaf com que Paula Só nos impressionava então me tenha decidido a criar Leonora Ventura para ela, nesta presente e breve criação cénica para dois actores (e ainda, como terceiro elemento, a participação do próprio encenador, como porteiro do bar). A proximidade espacial, na geografia urbana, entre o Teatro Rápido e o Teatro São Carlos levou-me a inventar a ficção deste Hotel São Carlos em cujo piano-bar os cantores ligeiros outrora se afirmavam em contraponto aos seus colegas do canto lírico, no teatro homónimo desse hotel. Mas só ouviremos na peça um excerto de uma canção do repertório de Leonora; uma espécie de rumba *roubada* ao meu projecto O Piano em Pessoa, que dinamizo desde 2012 com o pianista António Neves da Silva. Gravou-se uma versão interpretada na voz de Paula Só, do tema musical 'Ouço tocar um piano', título da canção que é o primeiro verso do poema 'Transeunte', de Fernando Pessoa.

Quem é afinal o jovem Maurício Barros, que deseja desafiar a diva Leonora Ventura para que esta regresse aos palcos, protagonizando a sua própria biografia encenada?

Memórias do espectáculo e da vida numa incursão humorada e sociocrítica em que se aborda a condição do artista, e na qual os espectadores não serão jamais estranhos ou exteriores à ficção cénica. Podemos suspeitá-lo desde logo, uma vez que nos sentamos, distribuídos pelo espaço cénico, como clientes do bar do hotel, testemunhando uma conversa com dois outros utentes como nós, mas especiais, que se reúnem naquele lugar. Num determinado momento da acção, já perto do final deste quarto de hora de teatro, iremos perceber o papel que cada espectador desempenha, como amigo e cúmplice de Maurício Barros. Ironia maior é este *Hotel São Carlos* transformar, involuntariamente, todos os grupos de espectadores de cada sessão em intérpretes de um colectivo de actores à procura de emprego.

Hotel São Carlos esteve em cena entre 1 e 31 de Março de 2014 (de quinta a segunda feira, inclusive, com cinco sessões diárias) na sala 4 do Teatro Rápido, em Lisboa. O espectáculo foi reposto em sala da Fábrica Braço de Prata entre 9 e 30 de Maio de 2014.

Dramaturgia: Armando Nascimento Rosa

Encenação e cenografia: Alexandre Tavares

Interpretação:

Paula Só – Leonora Ventura

Diogo Tavares – Maurício Barros

(com a participação de Alexandre Tavares como Porteiro)

Canção original: poema de Fernando Pessoa e música de Armando Nascimento Rosa; arranjos, piano e gravação de António Neves da Silva

Produção: João Pires e Mónica Talina

Design: Fabiana Costa

Fotografia e Vídeo: Sofia Marques Ferreira e Pedro Soares

No piano-bar do Hotel São Carlos, cantou outrora Leonora Ventura, no arranque da sua brilhante carreira de cantora e actriz. Hoje, é apenas um lugar que guarda a memória fascinante do que foi noutros tempos. Mas graças à importância simbólica deste espaço na vida artística de Leonora, o encontro entre ela e um jovem produtor, que ela não conhece e que a procura com uma proposta ambiciosa, irá ter lugar numa das poltronas puidas do foyer do hotel. Os espectadores ocuparão as restantes.

Personagens

LEONORA VENTURA – Cantora e actriz muito célebre

MAURÍCIO BARROS – Jovem que se diz produtor de espectáculos

PORTEIRO

No bar do Hotel São Carlos o porteiro indica o lugar aos espectadores no espaço cénico, que tomam parte na acção na qualidade de utentes do bar, sentados em torno das mesas. Após

alguns momentos, entra Leonora Ventura. O porteiro dá a entender que já estava à sua espera e acompanha-a de imediato ao lugar que lhe era reservado. Entretanto, chega Maurício.

MAURÍCIO BARROS: Peço-lhe muita desculpa por fazê-la esperar. A culpa é do trânsito.

LEONORA VENTURA: Não tem problema.

MAURÍCIO: É uma honra imensa conhecê-la ao vivo.

LEONORA: Recorde-me o seu nome...

MAURÍCIO: Maurício Barros.

LEONORA: Falámos ao telefone uma única vez, não foi?

MAURÍCIO: Exacto. Das outras vezes falei sempre com a sua agente.

LEONORA: Tem graça. O Maurício é bastante jovem. Ao telefone julguei que fosse um homem com muito mais idade.

MAURÍCIO: Mas eu já tenho alguma experiência de produção, D^a. Leonora. E estudei a sua carreira ao pormenor.

LEONORA: Não digo o contrário. E deixe lá o dona em paz. Gosto muito do meu nome. Trate-me só por Leonora.

MAURÍCIO: *(Referindo-se à ocupação da sala, diz uma das frases em alternativa consoante os espectadores em cada sessão.)* A sala do bar está hoje muito cheia. // A sala do bar não tem hoje muita gente.

LEONORA: Foi uma boa escolha este local para falarmos.

MARTINHO: Obrigado. Imagino que a Leonora tenha gosto em voltar aqui.

LEONORA: Não venho cá há tantos anos.

MAURÍCIO: É pena o Hotel São Carlos estar assim tão decadente.

LEONORA: Está parecido com o país, meu amigo.

MAURÍCIO: Ali era o sítio do piano, não era?

LEONORA: Sinto muito a falta dele. O piano era a alma desta sala. O espaço está muito alterado. Isto não era um simples bar, Maurício. Era uma sala de espectáculos.

MAURÍCIO: Eu sei. Já comprei o DVD *Leonora ao vivo no piano bar do Hotel São Carlos*. É extraordinário. Não me canso de o ver uma e outra vez. Até o trouxe comigo para lhe pedir um autógrafo, escrito aqui, no lugar do crime (*Riem ambos*.)

LEONORA: Ponha-o em cima da mesa para eu não me esquecer. Fiquei tão feliz com esta reedição. De outro modo pessoas da sua idade não podiam saber o que estas paredes ouviram. Ali mais abaixo, no Teatro São Carlos cantavam os líricos e aqui, no Hotel São Carlos, brilhávamos nós, os cantores ligeiros.

MAURÍCIO: E havia guerra entre vocês?

LEONORA: Guerra não. Era uma disputa saudável. Os líricos acabavam as suas óperas e vinham ouvir-nos noite adentro. Nem todos, claro. Mas até a Maria Callas aqui esteve quando actuou em Lisboa.

MARTINHO: Gostava tanto de viajar no tempo para poder aplaudir a Leonora, numa dessas noites de glória.

LEONORA: Que é isso, Maurício? Você é muito novo para ser tão saudosista. O passado já lá vai. Fale-me, mas é do futuro! É para isso que aqui estamos.

MAURÍCIO: Que emoção tremenda estar eu a conversar consigo. A Leonora é uma lenda viva do espectáculo.

LEONORA: Não me chame lenda viva, por favor! Isso faz-me sentir um cadáver ambulante.

MAURÍCIO: Desculpe, Leonora. Não a queria ofender.

LEONORA: Cada vez que me chamam lenda viva, lembro-me de uma múmia ressequida e toda entrapada que volta a caminhar sozinha como os *zombies* desses filmes que estão agora muito na moda. Não é para isso que você me quer convidar, suponho.

MAURÍCIO: É claro que não. O meu projeto é um espectáculo de teatro musical, a estrear no Capitólio.

LEONORA: No Capitólio? Mas isso não está em ruínas?

MAURÍCIO: Vai ser reaberto em grande estilo. E não fechará tão depressa. Vamos produzir um espectáculo para estar em cena muitos anos.

LEONORA: Você deve julgar que estamos em Londres.

MAURÍCIO: Temos de pensar em grande, à medida da Leonora.

LEONORA: Então concretize, Maurício, concretize!

MAURÍCIO: A minha ideia é fazermos uma viagem pela sua vida através das canções que celebrou. Haverá uma actriz a fazer o seu papel em jovem. E a Leonora fará de si mesma no tempo presente.

LEONORA: Explorar assim a minha vida, à boca de cena? Essas coisas costumam fazer-se com as divas já mortas e cremadas.

MAURÍCIO: A ideia não parece ser do seu agrado.

LEONORA: Eu sempre fui uma mulher frontal, Maurício. Mas não me apetece nada fazer um *strip-tease* emocional todas as noites no palco do Capitólio.

MAURÍCIO: Eu não quero que a Leonora fique nua no espectáculo.

LEONORA: Pois eu também não, meu caro amigo. A minha arte nunca foi a dança do varão. Se você estudou a minha carreira, tem obrigação de o saber.

MARTINHO: Isto não me está a correr nada bem.

LEONORA: Mas não tenho nada contra, percebe? Cada uma dança como pode e como sabe.

MAURÍCIO: Sabe, Leonora, eu tenho um sonho.

LEONORA: Todos temos, Maurício. Sem eles, que seria de nós? Mas esse musical da minha vida, com os vários maridos de Leonora Ventura a darem à perna à minha volta, em traje de passeio, não me parece boa ideia.

MAURÍCIO: Mas o sonho a que eu me referia era outro. É um sonho mais modesto. O sonho de alguém que a venera muito, Leonora.

LEONORA: Você só devia venerar a sua mãezinha, Maurício, ou então ficar-se pela senhora de Fátima, se a fé o inspirar.

MARTINHO: Desculpe, Leonora, eu não estou a usar bem as palavras.

LEONORA: Então diga de uma vez que sonho é esse! Não me vai pedir em casamento, pois não? Eu tenho idade para ser sua avó.

MARTINHO: Não, Leonora. É uma coisa mais simples. Não posso resistir a pedir-lho.

LEONORA: Então peça, homem!

MAURÍCIO: Eu queria muito que a Leonora dançasse comigo aqui 'Ouço tocar um piano'. Tenho uma paixão por esse tema.

LEONORA: Eu também. Gravei-o de novo há pouco tempo. Você tem aí o disco?

MAURÍCIO: Tenho, tenho! A Leonora aceita? Eu nem acredito. (*Dirige-se ao porteiro.*) Olha, podes pôr a tocar o cd que eu te dei.

LEONORA: Então isto já estava tudo combinado.

MAURÍCIO: Ele é um velho amigo. Fizemos juntos a escola de teatro em Cascais.

LEONORA: (*A música começa.*) Vai toda a gente ficar a olhar para nós. Mas eu já estou habituada.

MAURÍCIO: (*Fazendo uma vénia.*) Concede-me esta dança? (*Leonora corresponde ao convite e dançam. Após o refrão, ouve-se o som de um telemóvel.*)

LEONORA: (*Suspende a dança e consulta o ecrã.*) É a minha agente. Tenho de atendê-la. Peça ao seu amigo que baixe o som, por favor. (*Maurício faz-lhe um gesto e a música baixa de volume.*) Sim, Isabel, estou no bar com o Maurício. É um jovem simpático. Um pouco irrealista. O quê? Mas que história é essa? Amoraçado num quarto do hotel? Por um desconhecido com uma meia na cabeça? (*Maurício mostra-se intimidado com estas palavras.*) Perigo, Isabel? Que disparate. Estou num local público, cheio de gente. Sim! Vem ter comigo.

MAURÍCIO: Era a sua agente?

LEONORA: Era, sim. E pelos vistos, o baile acabou.

MAURÍCIO: Mas não terminámos a canção.

LEONORA: Quem é você, afinal? E não me diga que se chama Maurício Barros, porque o produtor Maurício Barros tem sessenta anos e foi encontrado com algemas e mordaca num quarto deste hotel. A mulher da limpeza ouviu uns urros estranhos e resolveu abrir a porta. Foi você que sequestrou o homem, não foi? E agora fez-se passar por ele. Mas porquê? Que loucura é esta?

MAURÍCIO: Eu queria conhecê-la, Leonora. Queria dançar consigo ao som desta canção.

LEONORA: Você é mesmo doido. E foi preciso amordaçar um desgraçado? O homem até sofre do coração. Podia ter morrido com o susto.

MAURÍCIO: Esse Maurício é um vigarista. Eu já li o guião que ele escreveu. É pavoroso. Nem você sabe do que eu a poupei. Pode confiar em mim. Leonora.

LEONORA: Confiar num criminoso.

MAURÍCIO: Eu não sou criminoso. Sou apenas o maior dos seus fãs.

LEONORA: O sequestro é um crime. Usar falsa identidade também é.

MAURÍCIO: Mas eu também sou Maurício. Só não me chamo Barros. E não sequestrei ninguém. Estas pessoas e aquele porteiro são minhas testemunhas. Passámos a tarde a jogar *snooker* na sala ao lado. Estávamos todos à sua espera.

LEONORA: À minha espera? Então, mas os clientes são todos seus cúmplices?

MAURÍCIO: E o porteiro também.

LEONORA: Você está a deixar-me nervosa.

MAURÍCIO: Não tenha medo, Leonora. Ninguém lhe vai fazer mal. Eu não sou desses fãs dementes que assassinam os seus ídolos, como aquele que matou o John Lennon.

LEONORA: Eu preciso sair daqui, Maurício. Tenho de apanhar ar fresco.

MAURÍCIO: Mas eu não lhe fiz ainda a minha proposta.

LEONORA: Que proposta tem você ainda para me fazer? Também me quer aprisionar num quarto de hotel?

MAURÍCIO: Nada disso. Eu não sou psicopata. Sou apenas um excêntrico. Nunca ouviu aqueles anúncios?

LEONORA: Que anúncios? Não estou a perceber.

MAURÍCIO: Aquilo de andarem a criar excêntricos todas as semanas nesta velha Europa.

LEONORA: Você ganhou o euromilhões!? Não brinque assim comigo.

MAURÍCIO: Acertou, Leonora. É o sonho de todo o cidadão comum deste país, atolado em dívidas. E aconteceu-me logo a mim. Tornei-me capitalista de um dia para o outro, há três semanas.

LEONORA: E que uso vai dar ao seu dinheiro?

MAURÍCIO: Já comecei a dar-lhe uso. Sou o novo proprietário do Hotel São Carlos. Comprá-lo foi fácil. Estava hipotecado a um banco. Tudo o que aqui vê é meu. Vou mandar alargar esta sala, colocar aqui um piano de cauda, e contratar a maior estrela que alguma vez pisou este lugar.

LEONORA: Mas isso soa-me a um delírio da sua mente. Como posso eu acreditar em si?

MAURÍCIO: Pergunte ao porteiro. Pergunte às pessoas que aqui estão.

LEONORA: Mas estão todos feitos consigo. Se calhar subornou-os.

MARTINHO: Se os subornei é sinal de que tive dinheiro para o fazer. É um ponto a meu favor. Pergunte-lhes.

LEONORA: Fale-me destas pessoas. Como é que as reuniu aqui?

MAURÍCIO: São todos actores desocupados. Colegas do teatro à espera de uma oportunidade.

LEONORA: Há caras que não me são estranhas.

MAURÍCIO: É possível. Alguns têm feito parte dos elencos de apoio nas telenovelas. Estão todos radiantes com a ideia de poderem trabalhar consigo. O seu sim vai tirá-los do desemprego.

LEONORA: Você está a pressionar-me de forma indecente.

MAURÍCIO: O espectáculo será feito à medida da Leonora, com os músicos que escolher. É um convite que não pode recusar.

LEONORA: Você sequestrou um homem. Eu não posso esquecer uma coisa dessas.

MAURÍCIO: Deixe lá isso, Leonora. A proposta dele não valia nada. E era preciso esmagar a concorrência.

LEONORA: Você está um verdadeiro capitalista. (*Pausa.*) Eu preciso apanhar ar, Maurício, já lhe disse.

MAURÍCIO: Só a deixamos sair quando nos der uma resposta.

LEONORA: Mas você pensa que pode aprisionar-me aqui? Não me conhece. Eu nunca tive medo de ameaças, nem no tempo do Salazar. Guarde a sua fortuna se acaso a recebeu e contrate outra cantora. Há muitas na Casa do Artista à espera de um telefonema.

Fim

ADÈLE OU O FETICHE DA VIDA, UMA ANÁLISE DE LA VIE D'ADÈLE DE ABDELLATIF KECHICHE

Ricardo Branco
Universidade Nova de Lisboa



Adèle sai de casa e o espectador acompanha-a enquanto ela desce a rua, ajeita as calças ao seu corpo – está atrasada. Abdelatif Kechiche inicia o seu filme com uma construção daquilo que é a rotina da jovem rapariga que protagoniza o seu filme; uma aula, grandes planos nas caras de vários alunos – uma rapariga lê em voz alta ‘je suis femme et je compte mon histoire’, eles leem La Vie de Marianne de Marivaux, mas não é a história de Marianne que vai ser contada – é a de Adèle. O seu gesto de ajeitar as calças é

retomado mais tarde, ele é um traço que define a personagem e o espectador vai construindo a sua concepção de Adèle – no seu gesto, na sua expressão, mas sobretudo no seu olhar.

Logo nos primeiros dez minutos de filme a linguagem de Kechiche começa a ficar clara – o seu enquadramento, a sua obsessão pelo rosto: pelo grande plano; Adèle come e vemos os cantos da sua boca sujos do molho da bolonhesa, ela arrotta, ela usa a sua mão para limpar a cara – o espectador foca-se na sua boca (a fixação oral para Kechiche é evidente): Adèle come com voracidade e o espectador observa-a, talvez intrigado, embarcando numa viagem de voyeurismo que Kechiche deixou transparecer para a sua imagem, para o seu discurso – talvez ele próprio se sinta voyeur das suas personagens.

O espectador observa Adèle dormir, de boca aberta e a babarse, deitada sobre a barriga, a câmara filma-a pelas nádegas ou em grande plano sobre a sua cara inanimada – não é Adèle quem conta a sua história, mas sim o seu rosto e o seu corpo; é um contrato que o realizador estabelece com o seu espectador, ele obriga-o a mover-se, a observar Adèle, a ser seu cúmplice. O cineasta filma a baba, as lágrimas e o ranho da sua personagem, Kechiche filma o que há de mais fisiológico e físico na procura daquilo que é metafísico, transcendente – uma alma, um espírito.

No primeiro encontro com Emma – o amor à primeira vista de que se falava numa aula anterior: a predestinação; os olhares cruzam-se e a câmara mantém-se no rosto de Adèle, para que o espectador se perca também no momento e não se aperceba, tal como ela, dos carros que arrancam atrás de si – que a fazem recuar, a câmara acompanha-a. Este momento conduz a um marco na vida da protagonista, a descoberta do seu desejo, mais tarde, sozinha no seu quarto, a protagonista sente o seu corpo, masturba-se – Emma toca-a, mas não está verdadeiramente lá: o espectador mergulha na mente da protagonista, este é um lugar que só o cinema pode representar, e Kechiche usa-o para que o espectador invada o desejo de Adèle e se relacione com ele, por alguma vez ter experienciado essa descoberta também.

A acção da narrativa em *La Vie d'Adèle* evolui e acontece sempre no grande plano e dessa forma, Kechiche constrói um filme que depende inteiramente da relação do espectador com a sua protagonista, da compaixão por Adèle ou pela aproximação à sua

busca por uma identidade. Se para Laura Mulvey o grande plano estava ligado a uma 'feminização' do cinema - pois ele era demarcado por uma ocorrência nas personagens femininas do cinema clássico, como uma pausa narrativa ou até uma distração – La Vie d'Adèle poderá ser um dos filmes mais femininos na história do cinema.

O momento em que Adèle beija pela primeira vez uma rapariga, a sua colega de turma Amélie, é um momento crucial na narrativa; Adèle acende um cigarro – a chama do isqueiro desperta o seu desejo, as unhas de Amélie estão pintadas de azul: este é o primeiro passo de Adèle em direcção à liberdade (já Kieslowski associou essa cor à liberdade, anteriormente, mas ele simboliza também a cor do cabelo da rapariga por quem Adèle se vai apaixonar). É a primeira vez que vemos Adèle sem fome depois desse instante, o grande plano sobre o seu rosto – o seu olhar distante, noutra lugar.

Se por um lado Kechiche explica a sua obsessão pelo grande plano como a forma de ele pensar o seu cinema, a sua estória, por outro lado podemos pensar que esta planificação o aproxima de uma banda desenhada, tal como aquela que inspirou o argumento de Kechiche. O grande plano aproxima as imagens de Kechiche de uma sensação de *stillness* no tempo, a pausa a que Laura Mulvey se referiu nos seus ensaios; ele aproxima a sua linguagem cinematográfica a um retrato, à própria fotografia. Christian Metz, no seu ensaio *Photography and Fetish* - além de enumerar as várias diferenças entre o cinema e a fotografia – explora uma aproximação da fotografia ao conceito de fetiche; para ele, o cinema é um enorme catalisador de fetichismo, mas nunca poderá ser um fetiche devido à sua condição demasiado efémera e à sua rapidez de substituição de uma imagem (fotografia) por outra. Kechiche, com a sua construção imagética, vai aproximar as suas próprias imagens à qualidade de fotografias – um fora de campo completamente esquecido e anulado pela expressão do rosto de Adèle que transparece todas as suas emoções, de uma matéria quase projectiva como a de um fora de campo de uma fotografia. Kechiche coloca o espectador numa posição de voyeur e tenta ir além do apelo ao fetichismo, mas ao próprio fetiche; fazendo o espectador desejar poder levar a experiência fílmica consigo no bolso, ou na carteira, tal como uma fotografia.

Quando Adèle vai a um bar gay com o seu amigo do liceu, ela depara-se com a liberdade do amor, o quão confortáveis estão aqueles rapazes na sua pele; ela observa o outro lado, um bar lésbico, através de um vidro – o despertar da curiosidade, este vidro é outra barreira que Adèle tem de ultrapassar no caminho para a sua libertação. O tempo passa, o amor floresce no rosto de Adèle – num parque florestal luz solar jorra por entre os seus lábios e os de Emma: elas estão apaixonadas; numa cena em que visitam um museu, Adèle intrigada com o novo mundo: numa das vitrines o seu reflexo funde-se com a imagem de Emma.



Do seu habitual grande plano há um corte para um plano mais aberto: os dois corpos nus de Adèle e Emma – a mais longa cena de não é a emoção do rosto de Adèle que conduz a acção, mas sim os corpos das personagens entregues ao seu desejo: uma dimensão extremamente carnal, Adèle faz amor tal como come, vorazmente. A deformação do tempo e os vários cortes da sequência afasta o filme da sua *stillness*: mas a sua forma permite que este momento seja quase (como) imprimido na mente do espectador tal como uma memória fotográfica; ela é tão íntima que afirma o espectador, mais do que qualquer outra cena, na sua condição de voyeur; ela move-o e deixa-o desconfortável, porque ele está também nos braços de Emma e de Adèle, ele também já amou dessa forma.

As sequências dos jantares familiares são de um paralelismo cómico, quase demasiado irónico – Kechiche torna explícito que o

seu filme também é político: ele comenta a enorme diferença de classes na França e aplica-a à educação de cada uma das suas personagens – Emma que quer ser artista e Adèle que prefere seguir uma carreira mais estável e financeiramente mais segura; a liberdade sexual no lar de Emma e a mentira no lar de Adèle; as ostras que Adèle rejeita como algo que não pertence ao seu mundo e a mesma bolonhesa que lhe continua a sujar os cantos da boca. Mais tarde no aniversário de Adèle, ela dança para o espectador como quem faz uma pose para a fotografia, ouve-se uma música ‘*i follow you deep sea, baby*’, Adèle está submersa num mar azul, que é o do seu amor e da sua liberdade.

A elipse temporal conduz ao segundo capítulo da vida de Adèle – é o primeiro momento que Kechiche mostra o órgão sexual da sua protagonista, ela posa para Emma que já não tem o cabelo azul: ele está loiro, como se a cor se tivesse desvanecido; subtilmente ele mostra-nos a nova rotina de Adèle, os papéis que cada uma representa na sua relação estão impostos, elas são adultas – Kechiche é cruel na forma como demarca a passagem do tempo, não foi só o azul do cabelo de Emma que se desvaneceu, mas também o encanto, a magia da relação.

Adèle prepara o jantar para os amigos de Emma – uma tela no jardim tela no jardim mostra-nos um grande plano do rosto de Louise Brooks, a sua personagem Lulu, uma prostituta; o ano é 1929, o filme é mudo: *Pandora's Box* de Pabst – um filme sobre a liberdade sexual e o primeiro na história do cinema a ter uma personagem abertamente lésbica; não é só isso que o aproxima ao filme de Kechiche, mas também a elevação da expressão do rosto acima de qualquer palavra, o grande plano.



O espectador sente o desconforto de Adèle logo desde o início do jantar, ela sente-se desenquadrada, intimidada – Emma defende-a, diz que ela é uma boa escritora; todos comem de forma voraz a bolonhesa que Adèle preparou, como se as suas pretensões caíssem por terra, Adèle leva-os a uma experiência de desejo – eles falam sobre prazer feminino enquanto comem. Quando voltamos a ver Adèle a dançar, ela não dança com o mesmo entusiasmo de quando tinha dezasseis anos – na tela ao fundo uma mulher tomada pelos cíumes – Adèle observa Emma que está próxima de uma outra mulher. Mais tarde enquanto Adèle arruma a cozinha, Emma lê sobre um pintor que Adèle não se lembra de ouvir falar – elas falam sobre as suas formas de ser feliz: Adèle confirma o que o espectador suspeita, ela é feliz a satisfazer o outro; Emma recusa fazer amor com Adèle, não importa se ela está ou não com o período, mas sim que Kechiche quis mostrar isto ao espectador, depois de o ter exposto a várias sequências de sexo no primeiro capítulo da sua estória. Adèle vira-se de costas para Emma, o grande plano sobre o seu rosto – o ciúme invade-a.

É este ciúme e a dúvida em Adèle que a levam a trair Emma – isso e a carência: Adèle volta a sentir-se desejada; uma professora do liceu de Adèle, muito anteriormente, tinha avisado o espectador de que a tragédia era inevitável – Adèle grita ‘Que vou fazer sem ti?’, enquanto Emma a expulsa de casa. Em pânico ela chora pelas ruas, o ranho escorre-lhe pelo nariz; mais tarde, mergulhada no mar, os seus cabelos ganham tons de azul – à noite, os pesadelos impedem-na de dormir: afinal este era um retrato de uma relação amorosa que acabou, algo que já foi e que já não é, o princípio base da fotografia.

No seu livro *Câmara Clara*, Roland Barthes fala-nos do conceito de *punctum* - sendo uma palavra que significa picada, para Barthes - o *punctum* de uma fotografia seria o ponto que fere o espectador, aquele que mexe com ele, mesmo que seja mais tarde quando ele já não olha o objecto. Em *La Vie d'Adèle*, o *punctum* não é a cena da discussão em que a relação termina, mas o reencontro no café onde Emma procura um fechamento para a relação que partilharam outrora; na entrada do café uma luz azul tinge o cabelo loiro de Emma que por momentos faz o espectador recordar a magia daquele amor – Emma ainda deseja Adèle, mas está com

outra pessoa agora. Depois desta cena o espectador reconhece que a escolha de Emma é quase uma escolha sociopolítica: ela nega o seu forte desejo por Adèle – aquele que surgiu como predestinado, quase sobrenatural de intenso e instintivo – para ficar com uma rapariga da sua classe, que pinta também. Jean-Philippe Tessé, num artigo para os *cahiers du cinema*, disse sobre Adèle:

‘Adèle est une ogresse comme les affectionne Kechiche, elle satisfait par sa voracité nutritive et sexuelle l’obsession quelque peu monstrueuse du cineaste pour la gloutonnerie (on ne compte plus gros plans des bouches qui avalent et se salissent).’¹

Adèle é a personagem mais conhecida do cinema francês, a rapariga jovem e comum; no entanto, esta cena assombra o espectador como uma tragédia e isso é porque Kechiche eleva a sua personagem a uma dimensão heróica – Adèle já não é uma jovem comum, o espectador voyeurista afeiçoou-se a ela, ele sente que a conhece e reconhece-se também.

Numa entrevista ao mesmo crítico dos *Cahiers du Cinema*, quando questionado sobre o plano final do seu filme, Kechiche responde que

‘Dans la dernière scène elle prends conscience que son amour est mort, et qu’il n’en reste qu’une trace sous la forme d’une oeuvre, celle d’Emma. Il reste quelque chose, et c’est tragique parce que ce qui reste, c’est un tableau accroché sur un mur, c’est-à-dire beaucoup et rien. Mais je vois la fin comme quelque chose de plus ouvert, puisqu’elle va se reconstruire. D’autres perspectives s’offrent à elle. Ce jour-là un garçon est sorti dans la rue pour la suivre, mais elle a pris un autre chemin : on est encore da la prédestination. Et Adèle a écouté ce qu’a dit ce garçon : ‘voyage, vis ta vie’. Ce qui m’intéresse dans ces personnages, au-delà de la sexualité, c’est qu’ils sont des personnages forts, généreux, libres, éprouvés aussi. Pour moi,

¹ TESSÉ, J. (2013). Le coeur battant. *Cahiers*, 693. p. 8

admirables par leur liberté. Ils ne refusent pas leur appétit. Adèle a ce courage-là, c'est une héroïne.²



É trágico porque o que resta é uma pintura numa parede, uma imagem estática: um retrato. Adèle aceita que o seu amor morreu, mas o espectador teme que ela nunca viverá outro amor como aquele e isso assombra-o. Ela levava um vestido azul à galeria que entra em sintonia com o tom dos quadros antigos de Emma, mas ela agora pinta com o vermelho. Adèle abandona a galeria, a sua história terminou, ela entra numa rua desconhecida: não é só da galeria que ela se afasta, mas também da câmara pela primeira vez – ela vira as costas ao espectador, que observou o seu rosto de perto durante três horas (mas que foram cerca de dez anos), e afasta-se do seu olhar voyeur para (enfim) o abandonar.

² TESSÉ, J. (2013). Tomber la masque. *Cahiers*, 693. p.16

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (2007). *Câmara Clara*. Edições 70. Lisboa.
- BAUMANN, F. (2013). La Vie d'Adèle 1 et 2. Plein la bouche. *Positif*, 632: 16-18
- BÉGHIN, C. (2015). Le sujet qui fâche. *Cahiers*, 714: 20-23
- MULVEY, L. (2006). *Death 24x a Second*. Reaktion Books Ltd, Londres.
- METZ, C. (1985). Photography and Fetish. *The Mit Press*. 34: 81-90
- TESSÉ, J. (2013). Tomber la masque. *Cahiers*, 693: 10-16
- TESSÉ, J. (2013). Le coeur battant. *Cahiers*, 693: 6-8

L'ÉTRANGER D'ABDELLATIF KECHICHE, AVEZ-VOUS LU *LA VIE D'ADELE*?

Cristina Marinho
Universidade do Porto / CETUP



Lorsque le titre anglais de *La Vie d' Adèle, Chapitres 1 et 2* reprend celui de la bande dessinée française de Julie Maroh, publiée par Glénat en mars 2010, dont le film serait une adaptation insubordonnée, il semble choisir, d' autant plus au degré superlatif, l' univocité militante, indéniablement tendre, de l' affirmation homosexuelle dans notre monde où l' homophobie s' avère une expression toutefois prévisible, non moins sensible, du rejet contemporain de l' humain par l' oppression politiquement correcte. La gradation anglo-saxonne, *Blue is the Warmest Colour*,

de l'adjectif français, *Le Bleu est une Couleur Chaude*, porterait, ainsi, juste de l'eau au moulin profitable de l'industrie *porn* au raffinement gaulois¹, si elle n'inquiétait pas moins par sa possible ironie que par sa raide impossibilité qui annulerait sans délicatesse le formidable univers à être déployé dans cette *Vie*, non plus de *Marianne*, un chef d'œuvre du réalisateur franco-tunisien. Sa proximité, donc, de l'album mis à l'honneur lors du 38^e festival international de la bédé d'Angoulême, de sa '*force contre l'ordre social, l'ordre familial, l'ordre à soi*'², irait de pair, en fait, avec la dissection du film le restreignant à des angles aigus, faute d'ampleur critique : Maroh lui accordant pourtant le droit à '*a straight person's fantasy of gay love*'³, involontaire démission libératrice de l'œuvre, Kechiche resterait jusqu'aujourd'hui le prisonnier des rares et prolongées scènes lesbiennes du sexe passionné d'une trop jeune actrice avec sa compagne flamboyante

¹Voir Nick Dastoor, *The Guardian*, A single man's guide to seeing *Blue Is the Warmest Colour*, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/nov/21/single-man-guide-blue-is-the-warmest-colour-lesbian-drama>, (consulté le 2 mai 2016)

'(...) There's a widespread perception that sex sells, in cinema, as elsewhere. Maybe a hint of it does (...) So we seem to be back to the era of the 'arty European film' being code for 'a bit mucky'. (...)'

² Nina Bouraoui, dans son interview à l'occasion du festival d'Angoulême, a déclaré :

'(...) C'est l'histoire de la force aussi. Force pour accepter son homosexualité, force pour la vivre. Force contre l'ordre social, l'ordre familial, l'ordre à soi : il faut du courage pour se risquer à l'amour brasier.'

In Nouvel *Observateur* du 30 janvier 2014

<http://www.limag.com/new/index.php?inc=dspper&per=00002976> (accès : le 5 mai 2016)

Comme le souligne Catherine Lemaire, 'le titre initial du fil était d'ailleurs le titre de la bande dessinée. Il fut modifié tardivement, juste après sa sélection en compétition officielle à Cannes.'

Voir http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_1379716/fr/la-vie-d-adele-instantanee, La Vie d'Adèle, instantanée (accès : le 9 avril 2016)

³ Voir Peter Bradshaw, *The Guardian*, *Blue Is the Warmest Colour* – review, the 21st of November 2013,

<http://www.theguardian.com/film/2013/nov/21/blue-is-the-warmest-colour-review>

(accès : le 24 avril 2016): '(...) Julie Maroh, who wrote the original graphic novel, dismissed Kechiche's adaptation as a straight's person's fantasy of gay love. (...) Leydoux and Exarchopoulos have since said he was oppressive, intrusive and even tyrannical in the demands he made, especially in the extended explicit sex scene, which took fully 10 days to shoot. (...) Led by this internal dissent, the film's critical tide may be slowing, if not turning. But I think that the impact of the movie increases with a second viewing, and my own objections about the lovers' 'ferocious' confrontation scene have been answered. It no longer looks melodramatic, but rather the culmination of a hitherto invisible disconnect between the two women. This drama was never supposed to celebrate the equality of their romantic good faith. (...) This isn't young love or first love, it is love: as a cataclysmic and destructive and sensual and unforgettable as the real thing must always be. (...)'

qui l'initiera avec prouesse et dont la méthodologie cinématographique s'avèrerait rudement remise en question même lors de la distinction singulière de Steven Spielberg à Cannes. Célébré en tant que coup de foudre mémorable à remplir par lui seul toute une vie ainsi touchée de son torrent, élargi lors d'un examen approfondi vers des dimensions cruciales à peine énoncées par Peter Bradshaw, *The New York Times* lui reprochera amèrement sa procédure *macho* des grands plans obsessifs sur le beau derrière des 15 ans d'une lycéenne provinciale à des appétits charnels et boulimiques confondus *'only sated when later she forms a bond as emotionally as psychologically intense as it is sexually pleasurable, they fall in love, move in together, and then it falls apart'*⁴. Ce film peut éventuellement jouir d'un petit brin d'ambivalence si, étant *'a three-hour love story between two young women in which very little happens'*, il offre un éventail immense de la comédie humaine, selon Simon Hattenstone, *'from the unguarded ecstatic of first love to the tear-drenched, snot-dribbling grief of loss'*⁵ ou purifie en art suprême de naturalisme consenti *'the sheer intensity of the drama and the performances /.../ very*

⁴ Voir Manohla Dargis, *The New York Times*, Seeing you Seeing Me, The Trouble with **Blue Is the Warmest Colour**, October 25 2013,

http://www.nytimes.com/2013/10/27/movies/the-trouble-with-blue-is-the-warmest-color.html?_r=0

(accès: le 30 avril 2016)

'It was her derrière that first caught my eyes. Specifically, it was the way the camera captured the pretty teenager's rear end in **Blue Is The Warmest Colour** so that it was centered and foregrounded in the frame. It is a lovely derrière, no question, round, compact and firm, and I became well acquainted with how it looked whether tucked into snug jeans or perched prettily in the air when Adèle, who's 15 when the movie opens, lies splayed slapping face down in bed, as young children often do. The director, Abdellatif Kechiche, I realized fairly quickly, likes a tight end. (...)

⁵ Voir Simon Hattenstone, in *The Guardian*, the 26th of October 2013, 'Adèle Exarchopoulos: Fall in love. Have a huge fight. Do it again.'

<http://www.theguardian.com/film/2013/oct/26/adele-exarchopoulos-blue-warmest-colour> (accès: le 10 avril 2016)

'(...) It is compelling, often brilliant, and contains two astonishing naturalistic performances from Exarchopoulos and Léa Seydoux. (...) They said an explicit sex scene had taken 10 days and that they had to be on the bed, fumbling with each other, cold and naked, hour after hour. 'Most people don't even dare to ask the things that he did, and they're most respectful', Exarchopoulos told the **Daily Beast**. Seydoux said at times she felt 'like a prostitute'. A heartbreaking separation and reunion was shot and reshot until they felt battered and disillusional. Exachopoulos complained that the director had made Leydoux hit her repeatedly across the face in a fight scene. No wonder she cries so convincingly. (...)

*definitely about female self-determination, its heroines pursuing love, sex and career satisfaction on their own terms*⁶. Outre les récurrentes distinctions officielles des deux actrices et du réalisateur, il est incessamment considéré le *'meilleur film étranger'* par, entre beaucoup d'autres, en 2013 /14, *Independent Film Awards, New York Film Critics Circle Awards, London Film Critics Circle Awards, National Society of Film Critics Awards, Prix Lumières, Magritte du cinéma, Etoiles d' or du cinéma, Prix du cinéma européen, British Academy Film Awards, Washington DC Area Film Critics Association Awards, London's Favourite French Film, 'l' un des drames les plus élégamment composés et les plus prenants du cinéma moderne', 'cru, honnête, joué avec force et intense*⁷ est classifié NC-17 (Interdit aux moins de 17 ans) aux Etats-Unis, par la Motion Picture Associations, en raison du *'contenu sexuel explicite'* d'une éblouissante histoire d'amour à l'intensité inouïe, d'un éveil amoureux devenu *thriller* par des frissons sublimes inhérents à son récit charnel et poétique⁸. En ce sens, Jean-Philippe Tessé rendra compte du *'film-limite qui ne cesse de glisser sur la lisière qui sépare l'obscène du merveilleux'* par le regard vorace d'un réalisateur vivement dangereux courant *'ce risque de la prédation qui rend possible l'émotion d'une apparition'*⁹ comme Arnaud Hué en mettra en valeur l'acuité extrême d'une *'puissance incontestable et agaçante'* sans innocence¹⁰ et plusieurs

⁶ Voir Jonathan Romney, **The Guardian**, the 27th of October 2013, 'Abdellatif Kechiche interview: Do I need to be a woman to talk about love between women', <http://www.theguardian.com/film/2013/oct/27/abdellatif-kechiche-interview-blue-warmest> (accès : le 15 avril 2016)

'(...) Tales of female sexual awakening are two-a-soul on the French screen, but what is most remarkable about **Blue Is The Warmest Colour** is not its subject matter _ though serious depictions of lesbian relationships remain rare in mainstream cinema _ nor even its explicit sexual content. (...) You may find yourself less affected by the sweaty, buttock-grabbing, extended sex scenes (one lasts 10 minutes) than by scenes in which the couple argues and later have a post-separation reunion, or the unnervingly heated moment when Adèle's classmates vent their homophobia. (...)'

⁷ Voir l'agrégateur de critiques anglo-saxon **Rotten Tomatoes** http://www.rottentomatoes.com/m/blue_is_the_warmest_color/ (accès : le 27 avril 2016)

⁸ Voir l'ensemble des opinions critiques françaises à <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-203302/critiques/presse/> (accès : le 10 mai 2016) dont nous mettons en valeur les dénominateurs communs.

⁹ Voir Jean-Philippe Tessé, **Cahiers du Cinéma**, <http://www.premiere.fr/Critique-authors/Jean-Philippe-Tesse> (accès : le 9 mai 2016)

¹⁰ Voir Arnaud Hée, **Critikat.com**

voix y trouveront *'un merveilleux moment', 'un grand film d'amour et d'apprentissage'*. Par contre, de rares dissonances critiques, au-delà de la controverse plutôt moraliste vite et pauvrement épuisée¹¹, cibleront la *'bombe filmique'*, d'après les *InRocks*¹², afin de rappeler sa faible économie narrative dans une *'histoire d'amour sans relief et filmée avec un plat naturalisme'*, l'*'insupportable pensum lesbien, ennuyeusement militant et laidement pornographique'* annulant toute émotion d'autant plus par *'le manque de nuance d'Abdellatif Kechiche, la vacuité des dialogues et plus précisément des dialogues sur l'art'* tissés de lieux communs dans un tout dépourvu d'analyse sociale¹³.

Or, la réception critique de *La Vie d'Adèle, Chapitres 1 et 2* semble avoir été aveuglée jusqu'aujourd'hui par son insuffisance éblouie (son dégoût témoignant de ses mêmes exactes limites : pile et face) par *Le Bleu est une Couleur Chaude* que Kechiche, juste après les premières réactions indignées, n'a plus voulu lancer, tout

<http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/la-vie-d-adele-chapitres-1-2.html> (accès : le 8 mai 2016) : '(...) Il serait caricatural d'avancer que les féministes pures et dures crieront à la réification quand, à l'opposé, les hétéro, machos-beaufs se rinceront l'œil dans le noir. Mais il y aura indéniablement une ligne de partage. (...)'

¹¹ Voir Christine Boutin, la présidente du Parti Chrétien-Démocrate, 'On est envahi de gays', <http://www.rtl.fr/actu/politique/christine-boutin-on-est-envahis-de-gays-776175510> (accès : le 1er mai 2016) : '(...) Pour Christine Boutin, il ne s'agit néanmoins pas d'une forme de 'décadence'. Mais enfin dans tout excès, il y a une erreur, enchaîne-t-elle, avant d'ajouter : 'Donc, aujourd'hui la mode c'est les gays ! On est envahi de gays ! Au niveau de la pensée unique, oui c'est clairement une mode. (...)'

¹² Voir, *InRocks*,

<http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/vie-d-adele-chapitres-12-kechiche-decoche-epoustouffant-coup-cinema/> (accès : le 30 avril 2016) : '(...) Dans la vie, au contraire, la maîtresse évalue un peu sèchement son élève : 'Je te mets 14 sur 20. Tu manques un peu de pratique.', dit Emma à l'issue des fameuses scènes d'ébats sexuels qui concluent le 1^{er} chapitre. Cette note plutôt bonne dans l'absolu, mais forcément décevante pour une amante exaltée, clôt de façon cruelle le premier temps de l'apprentissage. Après l'examen, plus rien ne sera pareil. (...)'

¹³ Voir Le *Figaro.fr.culture*,

<http://www.lefigaro.fr/cinema/2013/10/08/03002-20131008ARTFIG00010--la-vie-d-adele-le-zele-du-desir.php> (accès : le 2 mai 2016), 'La Chronique d'Eric Neuhooff (...) Elle birote du lait fraise, parle de Sartre. La cadette l'écoute bouche bée. Elles se plaisent, se rapprochent. Leurs corps se découvrent dans les étreintes sonores, ponctuées de bruit d'évier. Elles s'épuisent dans des gymnastiques pas encore homologuées aux jeux olympiques. Ces séquences n'en finissent pas. Au bout d'un moment, cela ressemble à un combat de catch de Borat, (...). Ce naturalisme pataud, ces images saturées de quotidien, ce réalisme exponentiel n'exigeaient peut-être pas une triple palme d'or à Cannes. C'est un bel objet de scandale, monté de toutes pièces. Remplacez les amants par un homme et une femme, il ne reste rien (...)'

en convertissant de façon éloquente ce premier titre dans l'actuel, lors de la nomination à Cannes. Véhémence invitation à la lecture des chapitres de sa narrative dont la chaleur reste l'enveloppante et en grande mesure l'abominable surface qu'il aimerait voir ainsi dépassée, cette transformation constituerait, donc, tout un carnet de charges à plusieurs égards rare et exigeant, notamment parce qu'il requiert de la quasi impossible distance par nature à l'intérieur même de l'éprouvante passion en action dont même l'alcôve torride, aussi longue soit-elle, surtout la plus longue, d'ailleurs, resterait le moindre argument de sa majestueuse puissance communicative. S'il est question de faire *'Tomber le masque'*, selon Jean-Paul Tessé¹⁴, de dégager l'âme des gens, pénétrer l'indéfinissable exprimé dans les sentiments et dans les corps mais qui ne saurait se confiner en eux car l'au-delà du propre mystère s'avère le réel, la carte du réseau de ces signes semble en grande partie rester à dessiner : fréquemment flamboyante au sein des signifiants trop visibles, ou disciplinée dans les moules prévisibles de l'Académie qui les déchiquetteront sans peine, la critique du *Bildungsroman* d'une charmante Lilloise au 21^e siècle décèle, au fond, le lieu quasi inhumain que les signes purement exigeraient¹⁵. Vrai, on le rapprochera de la même façon qu'on

¹⁴ TESSÉ Paul, 'Tomber le Masque, Entretien avec Abdellatif Kechiche, dans les **Cahiers du Cinéma**, n° 683, octobre 2013, page 5, ' (...) Au-delà de l'intimité d'un corps, c'est un regard que je porte sur l'homme en général, l'être humain. C'est l'expression de questions obsessionnelles que je porte. Sur ce que nous sommes, par-delà ce corps qui vit, qui peut être beau ou presque monstrueux. J'espère que nous ne sommes que des trous et des sécrétions, même si nous le sommes aussi. J'essaie en filmant cela de me demander ce que nous sommes au-delà de cette animalité. (...)'

¹⁵ http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_1379716/fr/la-vie-d-adele-instantanee (accès : le 1^{er} mai 2016), 'La vie d'Adèle instantanée' par Catherine Lemaire : ' (...) Les seuls moments possibles d'anticipation, les quelques scènes épars d'une autre temporalité sont des références culturelles elles-mêmes. Abandonnant volontairement leur structure narrative, Kechiche utilise la seule force de leur récit, leur puissance d'évocation, comme autant d'indications qui peuvent seules troubler le présent pur : elles restent indicatives. Guides discrets, formules de reconnaissance dans un film qui échappe et déborde du cadre, elles font de **La Vie d'Adèle, chapitres 1 et 2** un film à lire, après un fil à vivre.'

Il sera plutôt question de comprendre la supériorité du simple rôle évocateur et d'encadrement quel qu'il soit de la Littérature, dans ce film, outre tout effet transtemporel, et de justement y reconnaître un désordre déroutant qu'elle promet dans une forêt de signes à déchiffrer au cœur d'un film débordant très essentiellement par la force du récit littéraire.

Voir, **InRocks**,

Voir <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/vie-dadele-chapitres-12-kechiche-decoche-epoustouflant-coup-cinema/> (accès : le 1^{er} mai)

aurait décidé d'embrasser un être que sereinement on saura perdu et que l'on aurait voulu perdre mais dont l'empreinte sera notre éternité.

Adèle, le personnage qui emprunte le nom de l'actrice elle-même, Adèle Exarchopoulos, par les nœuds indissolubles, ainsi soulignés, de l'art et de la vie, se juxtaposant à son tour à **La Vie de Marianne**, l'encenseur marivaudien de toute la narrative actuelle, signe son existence à nos yeux dans sa traversée du libre arbitre sur des conditions sociales données, dans un cadre zolien que Jean-Paul Sartre aurait pu redéfinir par son sens de l'autodétermination. Ce n'est, donc, pas pour rien que le cinéaste quitte l'analepse du roman graphique de Maroh, ses pleurs sur ce qui a été, les regrets de ce qu'on aurait pu faire différemment, étant donnée la mort de l'amant, afin de percer la coulée du temps de la décision, l'avenir que l'enchaînement des choix est en train de générer sous notre regard impuissant. Il est sûr que ni un petit primordial ami sans affinités, sans appas, ni le subséquent baiser écolier entre quasi adolescentes, n'assureront pas l'épiphanie d'une très jeune lesbienne que l'on ne cessera pas de célébrer, selon les dernières convenances. Au contraire, Abdellatif Kechiche semble démentir cette mystification par l'évidence exhibée du processus dangereux qui atteint, aussi et avec singularité de nos jours, la formation humaine, à l'insu même de sa fragilité quasi enfantine, comme le cinéaste tendrement le soulignera : Adèle, Justice et non Soleil, mais qu' Emma voudrait, avec grâce, apollinienne, est l' objet, d'abord, des préjugés oppresseurs de ses copines qui la jettent à tout prix dans la poubelle de leurs critères sexuels faciles et précipités, et, déboussolée, par la suite, se laisse tomber, par la main d' un ironiquement Valentin, dans l' espace de la menace et de l'

' (...) Les cours de français scandent tout le chapitre 1 et dans la foulée de 'Je suis femme' marivaudien qui préfigure la métamorphose à venir, chaque commentaire de texte vaut comme commentaire de l'état du personnage. Mieux : la découverte par la littérature des expériences de la vie semble déterminer leur expérience réelle. (...) Tout dans la littérature semble faire signe à Adèle et accompagner personnellement son éclosion.' : plutôt fleuve vie-littérature les courants profondes s'entrecroisant intimement.

expérimentation que le bar gay *Privilège* (ouf !) symbolise par excellence dans l'allégorie de la mort que ce chauve personnage nihiliste survenu de l'enfer de Dante y incarnera. Son origine prolétaire ne renforcerait, de surcroît, pas l'aptitude à se bâtir des valeurs qui fonderaient ses pas, l'école n'y étant que pour presque rien de ce point de vue, simple plateforme républicaine des certificats qui promouvront la fille des ouvriers à l'institutrice douce et confinée que le système génère volontiers hors l'esprit vrai. En plus, les manifs, terroir magnifique des syndicats et sorte de rude automatisme tribal dans le film, nous promettent la clôture de l'humble beauté dans la sphère sans issue des prolos qui ne s'empêcheront pas de toujours bouffer devant la télé afin de multiplier les tonnes de spaghetti et les soucis de débouchés professionnels sûrs et sans horizon, en même temps qu'ils feront semblant de surveiller leurs demoiselles à l'appétit incontrôlable d'opportunités sucrées pas trop élaborées dans le sexe comme dans la pâtisserie ou la charcuterie, pour du jambon gras. Ce sont, en effet, les espaces institutionnels aussi bien de l'école que de la revendication politique qui garantissent, par un paradoxe apparent, la reproduction vicieuse d'un sous-développement qui serait censé être un progrès authentique de la petite bourgeoisie et, donc, de la séduisante lilloise. Aussi la collégienne deviendra-t-elle, à son tour, une roue prévisible du système scolaire immuable, qui, d'après elle, l'a promue, contrôlant à peine les rênes prometteuses de son imagination en Littérature qui s'anéantiront graduellement dans ce spectacle de sa vie : incapable d'analyse, dont l'analyse de texte ne constituera que l'ombre stérile et soucieuse de ne pas porter des valeurs, Adèle n'assumera rien dans son trajet, ni Emma en tant qu'amant aux yeux de ses parents, le mensonge crucial dans sa définition identitaire, ni l'invitation à la croissance, plutôt ressentie comme épouvantable et finalement tragique essor de son existence volontiers moyenne, que l'étudiante des Beaux-Arts essaie de lui faire par une générosité princière intemporellement incomprise. Emma, sage bohémienne la protégeant à l'insu de son propre vagabondage provisoire de jeunesse extrême, lui témoignera, dès le départ, de son sens solide de responsabilité sartrienne tôt inextricable de son affirmation personnelle dans la vérité qu'en outre la volubilité érotique de sa compagne, simple expression d'une globale immaturité de l'être,

on ne peut plus politique, rongera sans respect. Tandis qu' Emma, éblouie par la candeur adolescente et ouvrière d' Adèle, sous un infini coucher de soleil plutôt aveuglant, sur le plan cinématographique, persistera, sans pouvoir se rendre compte de son exercice continu de violence dans l' amour, sur l' édification symétrique de l' aspiration au-delà de la survie, véritable accomplissement de son rôle métonymique de prof de Philo par lequel son amant la cache viscéralement (y inscrivant leurs relations sexuelles d' autant plus fausses qu' elles seront clandestines et, par conséquent, insignifiantes), Marianne, au XXI^e siècle, ne bâtira pas sa vertu, à tout prix. Son roman d'apprentissage n'est plus, donc, celui de l'orpheline de Marivaux qui ne doit rien à sa naissance, n'a point de fortune, sans être social, en proie à l'accouchement de soi dans les mouvements si féminins du cœur dont trop de malheurs jalonnent l'ascension au cours d'une initiation torturée qui la voit triompher car elle sait admirablement manœuvrer parmi les pièges et les traverses de la vie. Cet Ancien Régime portant le nom de la République, qui s'auto-intitule Justice, établit la pureté des âmes délicates administrant leur rare beauté¹⁶ à la fois par l'innocence et l'indispensable rouerie qui soustrairont les femmes aux prédateurs sans vergogne dont les masques de bienveillance et les offres de richesses s'avèrent le poison, source de perdition. Si Marianne, préférant prendre le voile à s'assujettir à son séducteur, entre prières et pleurs, reste fidèle au choix qu' elle a fait d' elle-même, libre portée de la vertu intemporelle qui connaîtra, au surplus, la rude épreuve de la perte de son amour possédé par autrui, l' humble contemporaine la, se, perd de vue en définitif, faute aussi de cette noblesse naturelle, stimulée, certes, par sa bienfaitrice (Emma en est une, d' autant plus subtile), qui donnera lieu à la comtesse, chez Marivaux, à la putain, parmi d' autres putains, chez Kechiche. Or il serait plutôt

¹⁶ MARIVAUX Pierre, *La Vie de Marianne*, Paris, folio, Gallimard, tomes 1, 2, 3, 1997 : Quatrième Partie, tome 3 page : 67

'Je n'étais rien, je n'avais rien qui pût me faire considérer, mais à ceux qui n'ont ni rang, ni richesses qui en imposent, il leur reste une âme et c'est beaucoup ; c'est quelquefois plus que le rang et la richesse, elle peut faire face à tout.'

Sixième Partie, tome 3, page 22 : 'C'est que vous êtes belle et que dans le monde, avec la beauté que vous avez, et quelque vertueuse qu'on soit, on est toujours exposée soi-même à force d'exposer les autres'.

question de revenir sur les Rougon-Maquart dont l'hérédité serait remplacée par la stérilité de la République que ***L'Existentialisme est un Humanisme***¹⁷ ne cessera pas, par son avenir sûr, d'interpeller dans le sens de mettre à nu toute soumission que chaque volonté humaine peut ou bien briser ou faire périr dans la fatalité. Emma, son affirmation consistante, soutenue par une étoffe à tendance grand bourgeois qui la fonde et la libère, tout en profitant du privilège que les révolutions semblent plus renforcer qu'effacer, en fait, soignera leur fidélité et s'attaquera à son irrespect à grand effet médiatique ; étant née femme et ayant su le devenir, elle fondera Marianne dans de Beauvoir, à travers l'émancipation dans la droiture ouverte jusqu'à réorganiser sa vie avec Lise, l'axe on ne peut plus clair de comparaison et de rejet logique de la beauté dépouillée de Lille. Le cinéaste nous offrira, du reste, la science expérimentale en direct des relations agonisantes lorsqu'Adèle se met à piétiner généreusement sur son menu existentiel médiocre l'empêchant de retrouver sa peau inouïe _ '*On peut toujours faire quelque chose de ce qu'on a fait de nous.*'¹⁸ qui épanouirait à elle seule un grand amour ainsi blessé dans l'asymétrie tacite des impossibles amants, des gens malheureux dont on raconte ici l'histoire. Par contre, la déchéance s'évanouira avec netteté dans l'affinité sociologique qu'aucune éducation sentimentale n'aurait pas pu révolutionner, sereine et sans éclat, distinguée, maternelle et sagement aventureuse que l'artiste déjà mûre préférera, tout en inaugurant la famille, réinventée, qu'elle évoquera avec une joie d'autant plus belle qu'elle se passera de flammes : '*Ce n'est pas grand-chose, la confiance, quand ça ne résiste pas à huit jours d'attente*'¹⁹. Leur dernière irruption n'éclaircira, par la suite, que le fondement de la solitude avouée d'Adèle dont le désespoir manque de dignité, est dérisoire dans la proportion exacte de son impuissance, une beauté sans âme, bientôt usée, délaissée. Adèle (ne) choisira, donc, (pas) de s'égarer _ '*Le choix est possible dans un sens, mais ce qui n'est pas possible, c'est de ne pas choisir. Je peux toujours choisir, mais je dois savoir que si je ne choisis pas, je choisis*

¹⁷ SARTRE Jean-Paul, ***L'Existentialisme est un Humanisme***, Paris, folio, 1996, page 32

' L'homme se fait ; il n'est pas tout fait d'abord, il se fait en choisissant sa morale, et la pression des circonstances est telle qu'il ne peut pas ne pas en choisir une.'

¹⁸ Idem, ***ibidem***, page 24

¹⁹ SARTRE Jean-Paul, ***Les Mains Sales***, Paris, folio, p.45.

*encore.*²⁰ _ dans la mouvance des courbes indécises, elle n'est pas à la hauteur du maître philosophique qui ne saurait point inspirer, en cours, dans la vie, le disciple confondant œuf et poulet, essence et existence, aimant **Les Mains Sales** comme du Bob Marley sans en dégager la métaphysique politique de Sartre²¹, le vrai engagement d'une femme prête à l'aimer : '*Je ne peux prendre ma liberté pour but que si je prends également celle des autres pour but.*'²². Si la violence d'Emma outragée indigné, notre relativisme de tout ce qu'aujourd'hui l'on désigne à tort de liberté, certes sa force dans l'affirmation de ce qu'elle a choisi d'être s'avère l'impressionnant repoussoir de leurs sulfureux mètres carrés, à la fois inoubliables et vides. Or, il s'agira de bâtir méticuleusement la prédestination que l'on ne subira pas sans prendre à corps _ '*Il n'y a d'espoir que dans son action, et que la seule chose qui permet à l'homme de vivre, c'est l'acte.*'²³ _ le travail exténuant de la grâce. Francis Ponge dont **Le parti pris des choses** intègre **La Vie d'Adèle**, l'éventail des auteurs préparatoires du bac, et que l'auteur de **L'Être et le Néant** a consacré en tant que poète *phénoménologue*, semble rejoindre le *naturalisme* de Kechiche au-delà de ce qui s'avère évident, la prévalence des choses pour les deux contemplateurs, l'intégrité qu'ils recherchent dans la traversée elliptique (depuis Malherbe jusqu'à l'éternité) du vice et de la pesanteur²⁴ des corps quotidiens, nos mollusques, nos huîtres, leur

²⁰ SARTRE Jean-Paul, **L'existentialisme est un humanisme**, édition citée, p.43.

'En tout cas, ce que nous pouvons dire dès le début, c'est que nous entendons par existentialisme une doctrine qui rend la vie humaine possible et qui, par ailleurs, déclare que toute vérité et toute action impliquent un milieu et une subjectivité humaine.', p...

²¹ SARTRE Jean-Paul, **Les Mains Sales**, édition citée, p.51.

'Hugo : (...) Quand j'étais en prison je croyais que vous étiez d'accord avec moi et ça me soutenait : je sais à présent que je suis seul de mon opinion mais je ne changerai pas d'avis (...)

Hugo, marchant vers la porte : Je n'ai pas encore tué Hoederer, Olga. Pas encore. C'est à présent que je vais le tuer et moi avec. (...)

²² Idem, **L'existentialisme est un humanisme**, édition citée, p.14

²³ Idem, **ibidem**, p.53

²⁴ PONGE Francis, **Le Parti pris des choses**, Paris, Gallimard, 1999, page 57 :

'L'huître À l'intérieur l'on trouve tout un monde, à boire et à manger : sous un firmament (à proprement parler) de nacre, les cieus d'en dessus s'affaissent sur les cieus d'en dessous, pour ne plus former qu'une mare, un sachet visqueux et verdâtre, qui flue et reflue à l'odeur et à la vue, frangé d'une dentelle noirâtre sur les bords.

Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner.' Le rapprochement des poétiques de Francis Ponge et d'Abdellatif Kechiche s'imposera prochainement.

suggestion génitale, l' aile et l' ordure. Ponge subvertit le capital, l'ordre, la grandeur qui nous anéantissent et en toute délicatesse il réinvente dans la matière des mots et de toute petite chose une cosmogonie constituant, chez le cinéaste, une résistance.



Aussi le regard inépuisable se traduira-t-il dans le coup de foudre, la vulgate actuelle d'un cours de Français infiniment illustrée par d'impossibles Mariannes que ni héros existentialistes ni Antigone payant le non au prix de sa vie ont sculptées : elles oppriment vulgairement la copine incertaine se laissant faire dans une rencontre hasardeuse _ ' Avec le hasard tu peux commencer les 'si'... (...) C'est un assassinat sans assassin.'²⁵ _à laquelle Emma accordera un sens, un devoir réciproque. Si la transcendance, sa biologie inhérente, de la séduction s'insinuent dans cette narrative d'Abdellatif Kechiche, dans l'unisson magnétique des *coincidentia oppositorum* charmants dont l'éclairage maladif risque de deviner les dangers du soleil, elle ne semble pas s'y imposer pour guider nos décisions vers notre épanouissement linéaire sur cette planète. Étrange, sa lumière ensanglantant nos gorges éblouit et tue, comme si nos circonstances étaient elles-mêmes une fatalité qu'elle aurait prévues, par paradoxe, l'enfer des autres, même si

²⁵ SARTRE Jean- Paul, **Les Mains Sales**, édition citée, page 64.

Septième tableau, scène unique

'Hugo : (...) Ce n'est pas moi qui ai tiré, c'est le hasard. Si j'avais ouverte la porte deux minutes plus tôt ou deux minutes plus tard, je ne les aurais pas surpris dans les bras l'un de l'autre, je n'aurais pas tiré. (...)'

notre propre feu ne nous rongerait pas, nous infligeant la douleur humaine indispensable à la connaissance de la perfection. À condition qu'on n'ait pas eu raison et qu'on ait appris la leçon, le ciel nous garantit²⁶ d'être des perdants sans nous priver de son aumône, quelques étincelles d'émerveillement en pleine mer de la souffrance. Le portrait, le modèle, les Beaux-Arts, le duc de Nemours dessineront, donc, la distance paradigmatique de l'étranger dans l'être _ Adèle s'y reconnaît et s'en éloigne_, nous sommes les gens laids, peints par les artistes les plus doués, que les musées ont cachés, les toiles qui précèdent nos étreintes et celles qui les perpétueront après la mort de nos adieux nous soustrairaient désespérément aux contingences nous dévoilant l'endroit vers où elles nous conduiront hors le temps et sans veines. La Princesse de Clèves en sera si consciente qu'elle perçoit le diable sur le tableau et décidera de souffrir et d'y échapper au lieu de souffrir et de l'éprouver, son salut serait-il dans la retraite vécue par la charité ou dans la charité de l'avoir aimé en os et illuminé ? Dans quelle perte, nécessaire, progressons-nous davantage buvant le calice de poison, digérant le corps de Dieu ? Comment la courageuse orpheline est-elle devenue une comtesse sur les pages inachevées de Marivaux, son prix, possiblement nul, lui ayant valu une position sans amour, autrefois pleuré ? Ces personnages sont tous des vaillants malheureux et nient différemment des voies faciles, ils sont eux-aussi des modèles, *ut pictura poiesis*, dénonçant l'étrangeté à l'insu de l'être _ ' Tu es à moitié victime, à moitié complice, comme tout le monde. '²⁷ _qui nuancera la sûreté d'Emma et la chute d'Adèle, la raison et le tort du couple, la toute puissante faiblesse humaine.

Les statues deviennent, donc, les personnes mouvantes dont le vertige seule la Littérature universellement saisit au cœur du silence par des marées dont la maîtrise n'en surprendra que le mystère, douleur et délice dans la rencontre par les mots de ces morts intimes : *'Tous les jours, en fait d'amour, on fait très*

²⁶ Idem, **ibidem**, page.37.

'Il n'y a pas de ciel. Il y a du travail à faire, c'est tout. Et il faut faire celui pour lequel on est doué : tant mieux s'il est facile. Le meilleur travail n'est pas celui qui te coûte le plus ; c'est celui que tu réussiras le mieux.'

²⁷ Idem, **ibidem**, page.43

*délicatement des choses fort grossières.*²⁸ Elle s'éveille chez l'écolier dans un cercle qui le délimite sans l'appriivoiser de la main flacide du professeur qui n'aurait pas la charité d'au moins lui promettre l'envol dangereux de ne plus le suivre, plat et obéissant. La Littérature glissera sur ce qui est vers son contraire, les tonalités l'arrachant aux trop nets scrupules de tous temps immuables et sans soucis, comme si l'espace riait finalement de ses propres portes bouchées sur l'univers et les astronautes rejoignaient les lys de nos rois²⁹. Marianne rappellera à Adèle la vertu et son séjour bien étranger sur la terre, la grandeur que les richesses épuisent, l'homme qui vous désire plus qu'il ne vous aime, la règle du héros constant du roman qui ne le voudrait pas infidèle, les gens d'esprit ne s'accommodant que de ceux qui l'ont, un souffle de disettes d'idées, un trou où la poitrine cacherait un cœur. La princesse lui confiera son inconsolable sainteté qu'aucune lueur ne satisferait _ *'Je vous adore, je vous hais, je vous offense, je vous demande pardon, je vous admire, j'ai honte de vous admirer. Enfin il n'y a plus en moi ni de calme ni de raison.*'³⁰ _ la blancheur de son teint, ses traits réguliers, ses charmes ne pouvant déceler les sombres élans de ses années perdues car le salut se déferait dans l'imperfection de conquêtes infinies, d'infinis mensonges qu'elle ne risquera pas d'accueillir. Elle est misérable et noble et Adèle l'écoute comme une humble fée chuchotant son admiration à l'oreille d'une déesse dont la tristesse elle ne croirait pas pouvoir être la sienne, simple et solennelle. L'élève du Lycée Pasteur, dans le *genre mineur*, hétéro avec une certaine curiosité, volant instantanément du tout au rien, selon l'universitaire qui l'éclaire, la menace, elle ne

²⁸ MARIVAUX Pierre Carlet de Chamblain de, **La Vie de Marianne**, édition citée, tome 2, page. 28. 'Qu'est-ce qu'une charité qui n'a point de pudeur avec le misérable, et qui, avant que de le soulager, commence par écraser son amour-propre ?

²⁹ HOELLEBECQ Michel, **Soumission** roman, Paris, Flammarion, page 13 : ' (...) Mais seule la littérature peut vous donner cette sensation de contact avec un autre esprit humain, avec l'intégralité de cet esprit, ses faiblesses et ses grandeurs, ses limitations, ses petites, ses idées fixées, ses croyances ; avec tout ce qui l'émeut, l'intéresse, l'excite où lui répugne. Seule la littérature peut vous permettre d'entrer en contact avec l'esprit d'un mort, de manière plus directe, plus complète et plus profonde que ne le ferait même la conversation avec un ami- aussi profonde, aussi durable que soit une amitié, jamais on ne se livre, dans une conversation, aussi complètement qu'on ne le fait devant une feuille vide, s'adressant à un destinataire inconnu. (...)'

³⁰ MADAME DE LAFAYETTE, **La Princesse de Clèves**, Paris, Gallimard, 2000, page 172 : ' Toutes mes résolutions sont inutiles, je pensais hier tout ce que je pense aujourd'hui et ce que je fais aujourd'hui est le contraire de ce que je résolu hier.'

circonscrit pas l'œuvre à la vie de l'auteur, croit voir une coiffeuse où une dilettante jeune artiste excelle en l'art d'être bleue, fera la cuisine tandis que le bon milieu épate par des maximes inutiles sur le sexe des femmes, saura un jour, comme Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, Madame de Clèves, se méfier des apparences, de la galanterie, des coups divins de dés jouant nos passions. Son dur amant l'humiliera surtout par la certitude indélébile que l'imagination, la grande traîtresse avouant invraisemblablement l'azur, ne subirait jamais et dont Sartre se serait épris, le soleil couchant, fragile et évanescent, Olga triomphant d'un soupir sur le principe d'Hugo, si seulement l'existence avait précédé l'essence, si... Emma piétinera sur l'affinité sans défi, prendra très sérieusement son identité et sa lutte qui l'impose univoque et sans attraits, après que le gel ne l'ait brûlée, des statues dorénavant contractuelles qui plairont. Elles savent ce qu'elles sont et n'en sauraient pas être amères. Elle tentera d'oublier qu'un jour aux épaules nues elle a presque souffert.

L'enfant a appris la leçon et quittera, enfin, la galerie de ce qu'elle n'a pas pu être, elle qui a été bâtie avec stridence pour ne rien lâcher³¹ s'impose sereine dans sa majesté. L'esthésie des sphères aux quatre yeux émus, la vérité ou son contraire, les deux avec ferveur et sans faille, le genre qui cache l'univers, la beauté qui ne consentirait de plaies ouvertes, l'aube chaude, la fin ne nous suffiraient pas.

³¹ Lors d'une manifestation, Adèle chante On ne lâche rien, d'HK et Les Saltimbanks. Adèle dansera le magicien remix de I Follow Rivers de Lykke Li, dans la fête de son anniversaire.

https://www.youtube.com/watch?v=RiSQ_fpbsTc (consultés le 1^{er} juin 2016)

<https://www.youtube.com/watch?v=oS6wfWu0JvA>

<https://www.youtube.com/watch?v=K3JGxj2rvAs>

*Be the ocean where unravel
Be my only, be the
Water and waiting
I, I follow,
I follow you, deep sea baby*



‘AND I AM I, HOWE’ER I WAS BEGOT’: AMONGST BASTARDS, PARADOXES OF THE STRANGER IN SHAKESPEARE’S THE LIFE AND THE DEATH OF KING JOHN

Nuno Pinto Ribeiro
Universidade do Porto / CETUP

In his classical study on strangers in Shakespeare’s drama, Leslie A. Fiedler identifies four main references or ‘essential myths’: the Woman, the Jew, the Moor and the New World Savage; and in his approach to the complex *doctrine of Nature* in Shakespeare, John F. Danby states, in relation to *King Lear*’s Edmund, that ‘bastard’ is the ‘Elizabethan equivalent of ‘outsider’.¹ As a matter of fact, outsiders and outcasts populate the vast gallery of malcontents, revengers, machiavellis, changelings, and what not, in English Renaissance drama; but the rough term of abuse corresponds to a specific concern, and bastardy was a target of growing relevance in the late sixteenth and early seventeenth centuries, both by the long assumed moral outrage of illicit sex and fornication and by the economic implications of the fruits of inordinate desires, the curse imposed on a society afflicted with poverty and deprivation, vagrancy and hunger², and potential disorder. Be as it may, in each

¹ FIEDLER, Leslie A., *The Stranger in Shakespeare*, St. Albans, Granada, Paladin, 1974; DANBY, John F., *Shakespeare’s Doctrine of Nature: A Study of King Lear*, London, Faber and Faber, 1948, p. 44.

² INGRAM, Martin, *Church Courts, Sex and Marriage in England, 1570-1640*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 261 ff, *et passim*.

of Shakespeare's plays a distinctive mark goes hand in hand with the frame of genre and convention, and solid expectations are always denied by the uniqueness of experiment. This also helps explain the strange case of the Bastard Philip Faulconbridge.

Don John, the bastard brother of Don Pedro, in *Much Ado About Nothing*, responds to the interests of the codes of comic celebration and does not correspond to the figure of the impenitent dangerous villain: he is the killjoy, to be properly excluded from the final merry reunion, not the merciless conspirator armed with sinister plans of destruction. The stubborn anti-social knave lays bare his condition to one of his mates: he is 'a plain-dealing villain', closed to any fruition of joy, and an enemy of any social conventions and 'fashions', after all the basic principles of civilized existence and the elegant social practices of Messina ('I had rather be a canker in a hedge than a rose in his grace, and it better fits my blood to be disdained of all than to fashion a carriage to rob love from any:', I. 3. 21-23)³. He doesn't even seem very cunning: as a matter of fact, his malevolent tricks, consistent with a trifling threat, will be exposed by Dogberry, a character that is not exactly the epitome of wit and intelligence. Claudio should perhaps, accordingly, have dismissed him immediately when provided with the 'information' of his fiancée's betrayal (or wife, given the legal credibility of the espousals *de presenti*). Don John can, anyway, explore moral frailties and prejudices, and be successful in the art of persuading Messina of Hero's infidelity: the effortless achievement strongly insinuates the drawbacks of the social world depicted in this comedy, and the 'culture of slander', haunted by male sexual honour jeopardized by female improper behaviour, paves the way to the precarious triumph of rumour⁴. Claudio and his partners

³ All quotes from Shakespeare are to be referred to GREENBLATT, Stephen, General Editor, *The Norton Shakespeare based on the Oxford Edition*, New York and London, W. W. Norton & Company, 1997.

⁴ The way the legal system and the assumptions of female and male guilt operate in Messina is properly displayed by Cyndia Susan Clegg: 'Truth, Lies, and the Law of Slander in *Much Ado About Nothing*', in JORDAN, Constance, and CUNNINGHAM, Karen, eds., *The Law in*

accept too easily the scandal, and the outraged young man adds to his credulity the self-commiseration that exculpates him on the verge of his penitence. The melancholy outsider may be 'composed and framed of treachery', in his brother's words (5. 1. 233-4), and he may be hunting reasons in his motiveless malignity (which would suggestively add him to Iago's and Richard of Gloucester's line), but his expected punishment, conveyed in the last lines of the play, is proclaimed with the flavour of *o fait divers*, or an after-thought, in the moment when the precarious threat of the inglorious fugitive has been definitely exorcised.

By the same token, *King John's* Bastard is not the accomplished villain in revolt against the trick of nature liable to provide him an argument to deceive, exploit and destroy. Richard of Gloucester, later king Richard III, and, according to John F. Danby, one of the outstanding ancestors of the bastard Edmund, finds in his physical handicap –

'I, that am curtail'd of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling Nature,
Deform'd, unfinish'd, sent before my time
Into this breathing world scarce half made up.'

Richard III, 1. 1. 20-21

- an unassailable case for the reaction against the winter of his discontent and the idle atmosphere of the fair well-spoken days of peace, and soon will project his tremendous amoral energy into a world devised for him to bustle in.

Edmund shares this same cunning and exuberant vitality, and to give full vent to the urgency of his instincts he relies on the vigorous lively nature and on the cosmic principle of his elective affinities – 'Thou, Nature, art my goddess; to thy law/ My services are bound.' (*King Lear*, Conflated Text, 1. 2. 1-2). He may be ruthless and

indifferent to the devastating effects his pragmatism may cause, but at least he has a point in his discontent – ‘Why bastard? Wherefore base? /.../ Why brand they us / With base? With baseness, bastardy? ...’ (1. 2. 9-10), and audiences are invited to evaluate the sense of his resentment in the context introduced by boastful males (energetic old fathers with the age of grandfathers in a mythic representation that ignores mothers): in the opening moments of the play the Bastard, a respectful by-stander, has to listen to the spicy jokes of the old knights that vaunt their past virility, (‘ Though this knave came something saucily to the world before he was sent for, yet was his mother fair, there was good sport at his making, and the whoreson must be acknowledged’), and *King Lear* is pervaded by the established leitmotif of bastardy, almost ubiquitous as evil itself: Gloucester rejects Edgar as a bastard when he believes in the false accusations against his son conceived ‘by order of law’ (‘I never got him’, 2. 1. 79), and invests his ‘Loyal and natural boy’, 2. 1. 85) in his lands and heritage, a gesture to be corroborated later on, when winds blow in a different direction and the persecuted old Earl is deprived of his title and property in favour of the cunning bastard (3. 5), Lear repudiates his wife as an adulteress and labels Regan as bastard if she does not obey her duties towards her father (2. 4. 124-5), and in his enraged and impotent outbursts in the heath against the corrupted human condition he summons bastardy and lasciviousness as the utmost illustration of the *topos* of the world turned upside down (‘/... Let copulation thrive, / For Gloucester’s bastard son was kinder to his father/ Than were my daughters got ‘tween the lawful sheets.’, 4. 6. 112-114). Edmund in his fall will bitterly evoke that frail happy glimpse in his life that at least made him the focus of concern and some kind of affection (‘Yet Edmund was beloved:/ The one the other poisoned for my sake, / And after slew herself.’, 5. 3. 238-40, as a matter of fact rather an illustration of frenzied lust than the expression of true unblemished love), and, when the wheel is come full circle, he has still time for a somewhat unconvincing recantation that does not go without the suggestion that his course was also dictated by a natural condition he could not evade (‘I pant

for life. Some good I mean to do, /Despite of mine own nature', 5. 3. 242-4). Brothers and enemies, an archetypical motive in literature given expression in the first words of the villain's voice and in the exhilaration of his auspicious machinations

'Well, then,
 Legitimate Edgar, I must have your land
 Our father's love is to the bastard Edmund
 As to the legitimate. Fine word, legitimate!
 Well, my legitimate, if this letter speed
 And my invention thrives, Edmund the base
 Shall top the legitimate. I grow, I prosper:
 Now gods, stand up for bastards!' 1. 2. 15-22.

- will return with the suggestive note, appropriately enunciated by the lawful brother and upright revenger, that bastardy and adultery were duly punished:

'I am no less in blood than thou art, Edmund;
 If more, the more thou'st wronged me.
 My name is Edgar and thy father's son.
 The gods are just and our pleasant vices
 Make instruments to plague us:
 The dark and vicious place where thee he got
 Cost him his eyes.'
 5. 3. 166-172.⁵

This rivalry is also inscribed early in the action of *The Life and Death of King John*, but the Bastard has not to do with any accursed figure of tradition. He responds before the King to his brother's claims, Robert Faulconbridge, who wants to be acknowledged as

⁵ Honour Matthews sees in the peculiar expression of the myth of Cain and Abel (its use in reverse) a restorative import: 'Edmund dies, but not before he has craved Edgar's forgiveness and attempted to save Lear and Cordelia. It is possible therefore that Shakespeare conceived of Edgar's act as being both punitive and redemptive: 'the perfect revenge' which purifies and does not destroy', MATTHEWS, Honour, *The Primal Curse: The Myth of Cain & Abel in the Theatre*, London, Chatto and Windus, 1967, p. 55.

the lawful inheritor of his father's estates; and the dispute is over when the airy and truculent young man, that would prevail as the first born according to the presumption of law invoked by King John himself, goes without that prerogative and is rather rewarded with a title of nobility and his recognition as the issue of the illustrious bastardy of Richard Coeur de Lion. He will then be ready to try his fortune in the wars in France. At this juncture his words summon up Edmund's speech in defense of the rights of energetic life-giving nature, although his pragmatism embodies more the common sense of down-to-earth catechism of mortals managing to survive in hard times than the ferocious commitment of Edgar's antagonist

—

‘Something about, a little from the right,
In at the window, or else o'er the hatch.
Who dare not stir by day must walk by night,
And have is have, however men do catch.
Near or far off, well won is still well shot,
And I am I, howe'er I was begot.’

1. 1.170-75.

Nor is any malignity to be remarked in his allegiance to Commodity, or self-interest, the ‘bias of the world’, in the aftermath of the successive inflexions and wayward paths of his betters. His eloquent soliloquy exposes the shocking inflexion of ‘fickle France’, swerving ‘From a resolved and honorable war, / To a most base and vile-concluding peace.’, an example paving the way to the legitimacy of his own great expectations (‘Since Kings break faith upon Commodity, / Gain, be my lord, for I will worship thee’), and along the action of the play the Bastard will be King John's most loyal and precious subject. His reputation deserves Chatillon's specific mention when the herald of France announces the swift approach of the English army (‘With them a bastard of the King's deceased’, i. e., Richard Coeur de Lion, II. 1. 65), his daring spirit comes to the fore when, before the walls of Angers he teases and challenges the Duke of Austria, after all the alleged murderer of his father, and urges the King's party to return to the battlefield, and later on his warring qualities are substantiated in the self-

possessed attitude that produces Austria's head, an impressive war trophy, or the matter-of-factness of the gallantry that rescues Queen Eleanor and relieves the King of anxiety (3. 2. 7-10). Time for the Bastard, indeed. Faulconbridge's undeviating faithfulness to King John qualifies him as the good counsellor advising his lord of the general upset and the factitious disposition of the nobles and, later on, mediating him with decision and energy in his efforts to appease the discontented knights, in the same scene, is illustrated in the moment when he joins his voice against the representative of England's archenemy, Cardinal Pandolph, or when he performs the delicate task of shaking the bags of hoarding abbots and setting imprisoned angels at liberty (3. 3. 6-11); and finally, after repudiating the 'inglorious league' with the French orchestrated by the Cardinal, he is entitled to organize resistance against the invaders from France ('Have thou the ordering of this present time', the weak and sick ruler tells him in V. 1. 77). Besides, the rhetorical configuration of his speech has no second among the other characters, and T. R. Barnes comes to the purpose when he stresses mastery of structure and rhythm, and deliberate speech balance in that brief moment of bitter disappointment given the presumed responsibility of the king in the young Arthur's murder (he opens the last speech of Act 4 scene 4 with a personal note, then elaborates on the state of the nation, assuming a choric voice, then returns, in the last verses, to an intimate note⁶). It is still to him, the *parvenu* or 'mounting spirit' in waiting for his moment of luck, and the successful newcomer to the happy few that, however, did not change sides and played a crucial role in English victory, that the final exhortative speech is allocated:

'Oh, let us pay the time but needful woe,
 Since it hath been beforehand with our griefs.
 This England never did, nor never shall,
 Lie at the proud foot of a conqueror

⁶ BARNES, T. R., *English Verse: Voice and Movement from Wyatt to Yeats*, Cambridge, Cambridge University Press 1967, pp. 40-41.

But when it first did help to wound itself.
 Now these her princes are come home again,
 Come the three corners of the world in arms
 And we shall shock them. Nought shall make us rue,
 If England to itself do rest but true.'

What does invest the Bastard in this eminence, risking at awarding him textual intention and moral and intellectual persuasiveness?⁷ *King John* keeps harping on issues of legitimacy: long before the claims of the rival, the young Arthur, the ostensible challenge to his throne, or the insurgency of the knights corroborating general dissatisfaction, authority is at a stake, and the king and his mother know too well how flimsy is the legitimacy sustaining the established power, actually surviving in 'strong possession' rather than in 'right' (l. 1. 39-40). Bastards and bastardy are not out of place in this competition for titles and pedigrees. As a matter of fact, the same obsession with that topic pervades this play as well: the novel knight will be confirmed in his illustrious bastardy by his mother in the last sequence of Act 1 scene 1, and the fierce dispute between Constance and Queen Eleanor, in Act 2 scene 1, accusing in dueling words each other of adultery and fornication, and therefore dismissing the pretensions of King John and young Arthur, respectively, concerns the same compulsive issue. In this context, Philip Faulconbridge seems, in a way, to be in good company. The popular figure of the Vice, rejoicing in disorder and exhibiting the traits of a characteristic figure of 'mischievous popular culture', significantly immune to danger and death as the Devil of dramatic medieval tradition, as Walter Cohen suggests⁸, keeps an enticing intimacy with the audience, and becomes then the herald of the nation (no matter that the English nation did not exist at the time of King John, or that the ruling *elite* of Norman

⁷ The absolute reversion of the traditional cunning Vice and plotter that Alison Findlay, when discussing Edmund, sees in the figure (*Illegitimate Power: Bastards in Renaissance Drama*, Manchester, 1994, *apud* WELLS, Stanley, ed., *William Shakespeare, The History of King Lear*, Oxford, Oxford University Press, The Oxford's Classics, 2000, p. 25).

⁸ COHEN, Walter, in GREENBLATT, Stephen, *The Norton Shakespeare* based on the Oxford Edition, New York and London, W.W. Norton & Company, 1997, p. 1019.

extraction actually still spoke French). One cannot ignore the web of correspondences established between the action of the play and the time of Elizabeth: in the eyes of Rome, the Tudor queen was a bastard, and as she was also a heretic, Pope Pius V excommunicated her in 1570 by the Bull *Regnans in Excelsis*, and her subjects were released from obedience and urged to put a pious end to her life, and in *King John* the opposition of the protagonist to the Pope and his allies, in Act 3 scene 1, would deserve the same penalty –

‘Then, by the lawful power that I have,
Thou shalt stand cursed and excommunicate,
And blessed shall he be that doth revolt
From his allegiance to an heretic;
And meritorious shall that hand be called,
Canonizèd and worshipped as a saint,
That takes away by any secret course
Thy hateful life.’

3. 1. 98-105

- says Cardinal Pandulph to the distant forerunner of the martyrs of the Reformation, most probably the victim in the last Act of the play of the treacherous conspiracy of the Catholic Church and fatal poison ministered by the monk (poisoning was a permanent threat to the Protestant daughter of Henry VIII). Elizabeth was a controversial figure, like King John, and both got rid of rivals by proxy and without assuming full responsibility for the act (Mary, Queen of Scots; young Arthur), both had to cope with foreign impending or real invasion, what could be read as a heaven-sent storm destroys the enemy at sea...⁹. Shakespeare's world is definitively not the one of that John Lackland that lost ignominiously the French dominions his father, Henry II, had left in heritage to the realm, and it does not keep in any distinguished memory department the record of the ignominious defeated part

⁹ COHEN, Walter, *idem, ibidem*, pp.1015-1016.

in Runnymede, forced to accept the Magna Carta¹⁰, nor, for that matter, the evocation of that rich lore of the romantic achievements of Robin Hood, so cherished in the Elizabethan age and so profusely recreated in popular literature and drama, as Kevin A. Quarmby has not long ago eloquently demonstrated¹¹. Does not the triumph of the Bastard suggest the apology of the fittest, involving the insidious suggestion that legitimate succession is not always the most reasonable and operative solution?

The play lacks the providential frame one can recognize in the Shakespeare's Chronicle Plays – there each dramatic piece as an independent artefact goes hand in hand with the sense of belonging to the wider structure of the Tetralogy -, and the Bastard's words, in the conditional tone rounded up by the last verse, remain inconclusive, in spite of the conventional succession (after all it is Prince Henry who will seat on the throne). Walter Cohen may again have a good point when he remarks that in *King John* the gods stand up for bastards¹². In other words, this time the stranger in Shakespeare is a bastard among bastards.

¹⁰ This document, anyhow never considered in its pristine historical constitutional import in the Age of Elizabeth, is not even mentioned in *King John*.

¹¹ QUARMBY, Kevin A., *The Disguised Ruler in Shakespeare and His Contemporaries*, Studies in Performance and Early Modern Drama, 2012, pp. Farnham, Surrey, Ashgate Publishing, 2012, *passim*.

¹² COHEN, Walter, *idem, ibidem*, p. 1018.

PRÍNCIPES, FILÓSOFOS, ANÕES E CÃES: A PINACOTECA DE FILIPE IV E A CONSCIÊNCIA SOBERANA

Jorge Croce Rivera
Universidade de Évora / CETUP

I

Interessa-nos esclarecer o tema do colóquio – estranho e estranhamento, na encruzilhada do Teatro, da Arquitectura e da Justiça – fazendo-o remontar a um outro registo, propriamente filosófico, o ontológico, que julgamos decisivo para reconhecer o sentido de mesmidade e da alteração do mesmo, a que se reportará necessariamente o estranho e o processo de estranhamento. Mas esse mesmo não se dará no plano da consciência senão a partir da consciência de um todo, da totalidade dos entes, que se mostra como ‘mundo’.

Esta totalidade não se revela, todavia como um somatório de unidades ou como uma pluralidade indiferenciada, mas como uma articulação de diferenciações e de liminares, de valores e de potências, de estatutos e condições, de acontecimentos e de lugares. Se a quisermos considerar em termos humanos, teremos de diferenciar nessa totalidade qualidades de ser, normalidades e deficiências, excessos e de carências, nos quais se subsumem as diversidades idiossincráticas, sociais e culturais dos indivíduos; teremos de aí situar diferentes espaços e temporalidades, acontecimentos históricos, míticos e mitológicos, o desejado e o imaginado; mas teremos também de incluir os não humanos, sejam animais e seres da natureza, sejam os seres divinos ou numinosos, reais ou simbólicos.

A relação entre os indivíduos e o mundo enquanto totalidade dos entes mostra-se dupla: por um lado, ela surge como consciência, por outro, ela emerge como poder, poder que o sustem a si, indivíduo, aos demais seres e à totalidade enquanto tal. A confluência destes dois modos, consciência e poder, acontece, não de um modo passivo, mas activo e interímplicto, e revela-se de um modo eminente na figura do indivíduo soberano.

O soberano surge como aquele que se constitui representante do poder que constitui e mantém o mundo, qualquer seja a sua fonte, como o indivíduo que assume como próprio o poder constitutivo do mundo e o exerce conscientemente, ante os outros, seus súbditos ou seus pares, e também ante si mesmo¹.

Através do poder do soberano, acedemos à consciência do poder que constitui e atravessa a totalidade dos entes, assumindo-se como autoridade soberana prevalecente sobre os indivíduos, como representante de um poder maior, que se estende real e simbolicamente a todos os seres, humanos e de natureza, que habitem os territórios que rege, poder e autoridade que o tornam representante desses seres perante os outros soberanos. Acedemos também à consciência do soberano a si mesmo enquanto indivíduo, à consciência do poder de si em si, seja na ordem religiosa e moral, seja na ordem da acção, seja de um modo mais subtil na sua relação às paixões e potências naturais.

Importa-nos nesta reflexão tornar estranha a própria figura da figura do rei, reconhecendo nele uma encarnação de poder que se confunde com a sua própria pessoa, fazendo-o surgir como indivíduo excepcional, diferenciado e liminar, aquele a quem, dado o poder soberano, passa a ter um duplo corpo², um mortal e passional, e outro, que se imortaliza de geração em geração, renovando a função soberana perante a totalidade dos seres.

As relações entre os indivíduos e o poder geram uma estranha subjectividade, que transfere o poder de si para outros seres e recolhe em si o valor desses outros seres; a sua presença cria um influxo que vai, não apenas do soberano para si e para os outros, mas também dos outros sobre ele, do poder que está nos outros

¹ Numa perspectiva diversa, relacionando epistemologia e filosofia política, GIL, Fernando, *A Convicção*. Porto. Campos das Letras, 2003, 'O pensamento soberano', pp. 93-170.

² KANTOROWICZ, Ernst, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton University Press, 1957.

para ele do poder em si para si. Esta subjectividade não é apenas uma figura, ou uma aura, mas uma consciência partilhada por outros indivíduos e seres, que de modos diversos presentificam a liberdade de si a si e a capacidade de realização do poder soberano.

Como se forma a consciência dessa posição diferenciada e liminar? Como se operam nessa subjectividade os seus diferentes registos, diferenciações e liminaridades? Se nos escapa a disposição psicológica dos concretos reis, os imensos caminhos das suas introspecções, se nos é difícil reconstruir os seus comportamentos, a consciência da posição diferenciada e liminar do soberano poder-se-á perceber através da objectivação teatral e architectónica da sua subjectividade em actos, discursos, imagens e obras, através dos objectos de estudos da Literatura e da Arte, do Teatro e da Arquitectura daquelas mesmas disciplinas que convocamos neste colóquio.

II

As pinacotecas de Felipe IV

Tomámos como sujeito de análise da nossa investigação Felipe IV de Espanha - que foi também rei de Portugal, como Felipe III -, que reinou entre 1621 e 1665, não apenas como expressão exemplar da teatralização do poder, mas também pela possibilidade de conhecer a composição, através de cuidadosos inventários, de duas das suas pinacotecas que resultaram das encomendas, feitas entre 1630 e 35, de um extenso conjunto de pinturas a alguns dos melhores pintores da época, destinado a dois *sítios reales*, o Palácio del Buen Retiro, localizado na parte leste de Madrid, fora de muralhas, e a Torre de la Parada, pavilhão de caça no extremo norte dos terrenos do Palacio de El Pardo, a oeste de Madrid, nas fraldas da Serra de Guadarrama.



Felipe III, a caballo de Diego Velázquez (P01176)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

A construção destes dois *sítios* reflecte a personalidade do rei, por um lado, que se apresentava com um poderoso monarca, o 'Rey Planeta', que dominava um extenso império e disputava a

hegemonia política e militar na Europa, e, por outro, se assumia com um patrono das artes e promotor da criação, literária, artística e teatral.³

Personalidade inteligente, curiosa, culta, ainda que hesitante, Felipe IV casou muito precocemente, em 1615, com Isabel de Borbon, e, depois de ter enviuvado em 1643, com Mariana da Austria, em 1648, antiga noiva do seu filho Baltazar Carlos, herdeiro do trono e que morreu de varíola, com dezasseis anos, em 1645. Dos dois casamentos nasceram doze filhos, dos quais apenas três sobreviveram: do primeiro casamento, Maria Teresa, futura mulher de Luís XIV, cujo casamento permitiu o acesso aos Bourbons ao trono de Espanha, e do segundo, Margarita Teresa, que casou com seu tio Leopoldo da Áustria, e que Velázquez celebrou em *Las Meninas*, e o futuro Carlos II, que cedo revelou deficiências mentais.

³ Adaptação dos elementos biográficos e selecção da bibliografia referidos no verbete 'Felipe IV' de www.cervantesvirtual.com: ALCALÁ-ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO, José (coord.), *Felipe IV. El hombre y el reinado*, Madrid, Real Academia de la Historia y Centro de Estudios Europa, 2005. BENIGNO, Francesco, *La sombra del rey: validos y lucha política en la España del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1994. CALVO POYATO, José, *Felipe IV y el ocaso de un imperio*, Barcelona, Planeta, 1995. CHAMORRO, Eduardo, *La vida y la época de Felipe IV*, Barcelona, Planeta, 1998. CHAVES, Teresa, *Espectáculos en la corte de Felipe IV*, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 2005. CUETO, Ronald, *Quimeras y sueños, los profetas y la monarquía católica de Felipe IV*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1994. ELLIOTT, John, *El Conde-Duque de Olivares: el político en una época de decadencia*, Barcelona, Mondadori, 1998. FLORES GARCÍA, Francisco, *La corte del rey-poeta: (recuerdos del siglo de oro)*, Madrid, Ruiz Hermanos, 1916. HUME, Martín, *La Corte de Felipe IV*, Barcelona, Mercedes, 1949. MORÁN TURINA, Miguel, 'Felipe IV, Velázquez y las antigüedades', *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 74 (1992), pp. 233-257. PARKER, Geoffrey (coord.), *la crisis de la monarquía de Felipe IV*, Barcelona, Crítica, 2006. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. y otros, *Velázquez en la corte de Felipe IV*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2004. RIBOT GARCÍA, Luis Antonio, *Felipe IV*, Valladolid, Caja de Ahorros Popular, 1984. RÍOS MAZCARELLE, RUIZ MARTÍN, Felipe, *Las finanzas de la monarquía hispánica en tiempos de Felipe IV: (1621-1665): discurso leído el día 21 de octubre de 1990*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1990. SIGNOROTTO, Gianvittorio, *Milán español: guerra, instituciones y gobernantes durante el reinado de Felipe IV*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2006. SILVELA CANTOS, Raimundo, *Felipe IV: el rey galán*, Barcelona, GRM, 2004. SOLANO CAMÓN, Enrique, *Poder monárquico y estado pactista (1626-1652): los aragoneses ante la Unión de Armas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987. STRADLING, Robert A., *Felipe IV y el gobierno de España*, Madrid, Cátedra, 1989. TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, *La España de Felipe IV: el gobierno de la monarquía, la crisis de 1640 y el fracaso de la hegemonía europea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982. TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Crónica del rey pasmado*, Barcelona, Planeta, 2004. VALLADARES, Rafael, *Felipe IV y la restauración de Portugal*, Málaga, Algazara, 1994. VERMEIR, René, *En estado de guerra: Felipe IV y Flandes, 1629-1648*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2006.



La Reina Margarita de Austria, a caballo de Diego Velázquez (P01177)

Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

Ao longo da sua vida teve muitas amantes, de que resultaram numerosos filhos naturais, o mais célebre dos quais foi João de Áustria (1629-1679), fruto de um relacionamento com a actriz

Maria Caldéron, e que teve um importante papel político depois da morte do pai, em 1665.

Tal como Felipe III, o monarca entregou os assuntos de Estado ao cuidado do seu *valido*, o Conde-Duque de Olivares, figura que entre 1621 e 1643 dominou inteiramente o governo da monarquia. Sob impulso de Olivares, procuram-se realizar importantes reformas económicas e combater a corrupção, enfrentando a grave crise económica que neste período ocorreu em toda a Europa e que em Espanha levou a diversas falências da Real Fazenda, em virtude dos elevados custos de manutenção do Império e da política belicista que Olivares promoveu.⁴

Durante o período em que decorreu a construção dos dois *sitios reales*, entre 1629 e 45, Aragão e Nápoles revoltaram-se, ocorreram tumultos em Portugal e na Andaluzia, perturbações que culminaram em 1640 com a secessão do Principado da Catalunha e a restauração da independência de Portugal. Estes conflitos levaram à queda do Conde-Duque de Olivares, que foi em 1643 substituído por Luis de Haro. Nos últimos anos do reinado de Felipe IV, acentuou-se a decadência política e militar, Espanha teve de reconhecer, pelo Tratado de Vestefália, em 1648, a independência das Províncias Unidas, e, pela Paz dos Pirenéus (1659), de ceder à França o Rossilhão, parte de Sardenha e da Holanda, e, em 1665, o ano da morte de Felipe IV, de reconhecer a independência de Portugal.

⁴ O reinado de Felipe IV foi marcado por sucessivos conflitos na Europa: com as Províncias Unidas e a França, a Guerra dos Trinta Anos, em apoio dos Habsburgos austríacos, a Guerra de Sucessão de Mântua, entre 1629 e 1631, e, nos anos 50 e 60, as guerras com a Inglaterra e a França. Esta sucessão de guerras teve internamente um forte impacto negativo, obrigou a constantes aumentos dos impostos, à retenção de carregamentos de metais preciosos das Índias, à venda de juros e de cargos públicos. Várias revoltas ocorreram nos reinos que a Coroa tutelava contra as exigências de financiamento e de contribuição nos esforços militares, de recusa do projecto de Olivares de criar a 'unión de armas' dos diversos reinos do Império, e os intentos de centralização da governação.



Felipe IV, a caballo de Diego Velázquez (P01178)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

Não obstante a crise económica e militar, o reinado de Felipe IV foi marcado por um brilhantismo cultural e literário sem par⁵; Felipe IV, activo mecenas de autores dramáticos, como Lope de Vega e Calderón, e de espectáculos teatrais, aumentou consideravelmente a colecção real de pintura e promoveu a construção e decoração de diversos palácios: nos primeiros anos do seu reinado, a reformulação do Real Alcazar de Madrid, entre 1629-34, a construção do palácio del Buen Retiro e do Palácio da Zarzuela, entre 1634-38, dos pavilhões de caça de Vaciamadrid e da Torre de la Parada, do Panteão no El Escorial, e no final do reinado, depois de 1650, de diversas intervenções no Palácio de Aranjuez.

⁵ Sobre o mecenato literário e artístico de Felipe IV: DIÉZ DE REVENGA, F. Felipe IV: dela política a la literatura', *Studia Aurea*, 8, 2014, pp.195-215.



La Reina Ana de Borbón a caballo de Diego Velázquez (P01179)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

Promovido por Olivares para agradar e glorificar a figura do Rei, o Palácio del Buen Retiro foi concebido em 1629 para as estadias estivais da corte; localizado do lado oposto do Real Alcazar, no limite leste da Madrid seiscentista, o projecto teve o forte empenho do Conde-duque de Olivares, que cedeu ao rei uma sua propriedade.⁶ O desenho geral foi encomendado ao Arquitecto

⁶ BROWN - J. H. ELLIOT, Jonathan *Un palácio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV. Sobre Velázquez: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. Pintura barroca en España 1600-1750.* Madrid: Ediciones Cátedra. Madrid: Alianza Editorial, 1985. GARRIDO PÉREZ, Carmen. *Velázquez. Técnica y evolución.* Madrid: Museo del Prado, 1992. LÓPEZ TORRIJOS, Rosa *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro.* Madrid: Cátedra, 1985.

Para a obra de Vélázquez: *Corpus velazqueño. Documentos y textos,* Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000. Para reprodução dos quadros de Velázquez pertencentes ao Museu do Prado, consulte-se a página do Museu: www.museodelprado.es

Afonso Carbonell que retomou e desenvolveu os aposentos do rei no mosteiro dos Jerónimos de Madrid, concebendo diversos pátios, envoltos por alas e anexos, mas sobretudo abertos a vastos jardins, bosques, canais e lagos, no qual foram instalados hortos botânicos e jaulas com animais selvagens. Alguns elementos do complexo palacial evidenciam o propósito, simultaneamente, de entretenimento e de aparato, o ‘Cáson’, que permitia ao casal real assistir a espectáculos, e o salão de recepção de embaixadores e altos dignitários estrangeiros, que se chamará mais tarde ‘Salón de Reinos’, por nele se mostrarem os brasões dos reinos que compunham o Império Espanhol, cuja decoração se destinava a glorificar a personalidade de Felipe IV.⁷ Este conjunto de pinturas complementava as encomendas e aquisições destinadas ao Real Alcázar de Madrid, cuja ala sul foi igualmente reformulada por mando de Felipe IV, que encarregou Velázquez especialmente do ‘Salón de los Espejos’.⁸

Devido à vontade de Olivares concluir rapidamente as obras do palácio e à falta de quadros disponíveis em Espanha, o valido promoveu a aquisição de muitos quadros através de compras em Itália e de encomendas a artistas espanhóis: Vicente Carducho, Eugenio Cajés, Zurbarán, Antonio de Pereda, Jusepe Leonardo, Félix Castelo, e o próprio Velázquez, pintor favorito de Felipe IV.

⁷ Sobre a função dos retratos na corte dos Habsburgos: MARÍAS, Fernando. *Pintura de Historia, Imágenes Políticas. Repensando el Salón de Reinos*. Madrid. Real Academia de Historia, 1999. BASS, Laura. *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*. Philadelphia: Penn State University Press, 2009.

⁸ Sobre o ‘Salón de Espejos’, BARBEITO, José Manuel, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1992. Bottineau, Yves, ‘L’Alcazar de Madrid et l’inventaire de 1686’, *Bulletin Hispanique*, n.º 58, Burdeos, 1956, pp. 421-459. VERONIQUE, Gerard, *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Bilbao, Xarait, 1984. ORSO, Steven N., *Philip IV and the Decoration of the Alcazar of Madrid*, Princeton, Princeton University Press, 1986.



Príncipe Baltazar Carlos, a caballo de Diego Velázquez (P01180)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

No Salón de Reinos, com um planta rectangular alongada, um conjunto de retratos equestres, pintados por Velázquez, adornava os dois topos da sala, representando, de um lado, o próprio rei, sua mulher e o príncípio herdeiro, Baltazar Carlos, e do lado oposto, os retratos dos seus pais, Felipe III e Margarida da Áustria.



El bufón llamado don Juan de Austria de Diego Velázquez (P01200)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

Ao longo das paredes, entre janelas, sucediam-se quadros de batalhas que imortalizavam as vitórias e outros acontecimentos militares que ilustravam o poderio militar de Espanha durante o

reinado de Felipe IV⁹, intercalados por quadros de Zurbaran representando os doze trabalhos de Hércules, representado como *Hercules Hispanicus*, fundador de cidades como Sevilha e Segovia, e antepassado mítico dos Habsburgos.¹⁰

Para além deste quadros destinados ao Salón, outras pinturas foram encomendadas para decorar as paredes do *Palacio*: um *Retrato equestre do Conde-duque de Olivares*, de Velázquez, que se pode associar ao conjunto dos retratos reais, e vários grupos de pinturas: um conjunto relativo à História de Roma, composto por obras de Giovanni Lanfranco, Aniello Falcone, Domenichino, Andrea Camassei, Giovanni Francesco Romanelli, Paolo Doménico Finoglia, Cesare Fracanzano, Andrea di Lione, Micco Spadaro, Viviano Codazzi, Nicolas Poussin, e José de Ribera. Este conjunto abordaria diversos temas: funerais de imperadores, combates de gladiadores, festas báquicas e lupercalia, paradas militares.

Um conjunto de paisagens clássicas, composto por pinturas de Claude de Lorain, Poussin, Gaspard Dughet, Jan Both, e Herman van Swanevelt, algumas retratando a paisagem romana ou revelando inspiração clássica, outras figurando nessas paisagens a presença de santos, eremitas e religiosos.

Um conjunto de obras de Giovalli Lanfranco apresentava episódios da vida de São João Baptista: *O nascimento de São João Baptista anunciado a Zacarias*, *Predicação do Baptista no deserto*, *Degolação de São João Baptista*, *São João Baptista despede-se de seus pais*, e também um *Sacrifício a Baco*.

Finalmente, três retratos de bufões ou bobos pintados por Velázquez, *Don Juan de Austria*, *O bufão 'Barbarroja'*, *don Cristóbal de Castañeda y Pernia*, e *Pablo de Valladolid*, provavelmente destinados aos aposentos da rainha.

⁹ Batalhas e acontecimentos militares, que correram durante o reinado de Felipe IV, de Juan Bautista Maino: *A recuperação da Bahía de Todos os Santos*, Diego Velázquez: *A rendição de Breda*; Antonio de Pereda y Salgado: *O socorro de Génova pelo segundo Marquês de de Santa Cruz*; Vicente Carducho: *A expugnação de Rheinfelden*; Jusepo Leonardo: *A rendição de Juliers*; Vicente Carducho: *A vitória de Fleurus*; Félix Castelo: *A recuperação da Ilha de San Cristóbal* por Don Fadrique de Toledo.

¹⁰ Os trabalhos de Hércules, por Zurbáran: *Hércules e o touro de Creta*; *Luta de Hércules com Anteu*; *Luta de Hércules com o javali de Erimanto*; *Hércules desvia o curso do rio Alfeu*; *Hércules e o Arqueiro*; *Hércules luta com o leão de Nemeia*; *Hércules luta com a hidra de Lerna*; *Hércules fecha o estreito de Gibraltar*; *Hércules dá a norte ao rei Gerion*; *Morte de Hércules*.



El bufón Barbarroja, don Cristóbal de Castañeda y Pernia de Diego Velázquez (P01199 Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado)



Pablo de Valladolid de Diego Velázquez (P01198)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

Terminada a edificação e a decoração do Buen Retiro, iniciou-se a construção da Torre de la Parada. Localizado no Monte del Pardo, nos limites dos terrenos do Palacio del Pardo, a Torre de la Parada foi originalmente construída em 1547-49 por ordem de Felipe II, com os planos de Luís de Veiga, e renovada e acrescentada em 1636, por ordem de Felipe IV e segundo os planos de Juan Gomez de Mora, que já tinha desenhado o Palácio da Zarzuela para o irmão do rei, Don Fernando, Cardeal-Infante e Vice-rei da Flandres.¹¹

O corpo original do edifício, fortemente vertical, encimado por uma agulha, foi envolto por uma construção de pedra e tijolo, que definiu dois pisos em torno de um poço central de escadas. No primeiro piso, o principal, situavam-se várias salas, que comunicavam entre si, à excepção do oratório e do quarto do rei.

Ao invés da obtenção de quadros para o Buen Retiro, na qual Olivares teve uma função primordial, a escolha das pinturas foi sobretudo feita pelo rei e pelo seu irmão, Dom Fernando, em diálogo com Velázquez, em Espanha, e com Rubens, em Bruxelas¹², no total, a encomenda incluiria um conjunto de cento e setenta e três quadros, cuja descrição conhecemos graças a diversos inventários realizados¹³: para o oratório, seis quadros sobre a vida da Virgem, Adão e Eva, uma Conceção, dez Anjos com atributos marianos e cinco outras pinturas sobre a Virgem, todos da autoria de Vicente Carducho.

¹¹ ALPERS, Svetlana, *The Decoration of the Torre de la Parada*, Londres, Phaidon Press, 1971. BUSTAMANTE, Iván, JIMENÉZ CAMACHO, Claudio, 'De vuelta a la Torre de la Parada (1): El edificio', *Sitios reales*, 199, 2014(1), pp.14-24.

CRUZ VALDEVINOS, José Manuel, 'Menipo y Esopo en la Torre de la Parada', *Velázquez*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado y Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 141-167. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Araceli, 'Un edificio singular en el monte del Pardo: La Torre de la Parada', *Archivo Español de Arte*, n.º CCLVIII, Madrid, 1992, pp. 199-212. MENA MARQUÉS, Manuela B., 'Velázquez en la Torre de la Parada', *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000, pp. 101-155. Rubens: *Dédalo y el minotauro*, cat. exp., La Coruña, Museo de Bellas Artes, 1990.

¹² Tendo-se perdido a *memoria original* que Felipe IV enviou a Rubens em 1636, é possível reconstruir parcialmente os seus intentos a partir das cartas que o pintor escreveu ao rei e ao seu irmão. ALPERS, op.cit, pp..34,35, 99.

¹³ Há notícias de inventários realizados em 1665, 1700, 1714, 1747 e 1794.



Felipe IV, cazador de Diego Velázquez (P01184)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado



El cardenal-Infante Fernando de Austria, cazador de Diego Velázquez (P01186)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado



El príncipe Baltasar Carlos, cazando de Diego Velázquez (P01189)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

A sala principal da Torre, a Galeria Real, voltada a oeste, e que constituía numa pequena escala o correspondente às salas do trono do Alcázar e do Buen Retiro, exibiria retratos de personagens reais, vestidos como caçadores, da autoria de Velázquez: *Felipe IV, caçador*; *O cardeal-infante don Fernando de Austria* e *o Príncipe don Baltazar Carlos, caçador*. Na mesma sala estariam igualmente diversos quadros de Frans Snayers, com cenas de caça, em que participavam membros da família real e uma obra de Velázquez, denominada *Tela Real*, representando uma caçada ao javali no interior de um terreiro fechado, protagonizada por Felipe IV e tendo a rainha a assistir.

Para além do conjunto de dezassete quadros de ‘Sitios Reales’, palácio reais, da autoria de Félix Castelo e Jusepe Leonardo, que seria destinado às paredes das escadas que ligavam os vários pisos da Torre, a colocação dos restantes quadros permanece relativamente problemática, mas, dada a dimensão disponível das superfícies e o número de quadros inventariados, quase todas as paredes deveriam estar cobertas de quadros.

Pelos inventários é possível supor que nas superfícies sobre as portas e sobre as janelas estavam colocados cinquenta e três quadros de animais, sobretudo cães, por exemplo de Paul de Vos, *O galgo branco*, quadros ilustrando algumas fábulas de Esopo¹⁴ e cenas de caça, por exemplo, de Paul de Vos, *Raposa correndo* e de Frans Snyders, *Javali apossado*.

Numa sala, provavelmente contígua à galeria real, estariam dois quadros de Rubens, *Heráclito, o filósofo que chora* e *Demócrito, o filósofo que ri*, e um quadro de Velázquez, com dois retratos de filósofos relacionados com a Escola Cínica, *Esopo* e *Menipo*,¹⁵ e

¹⁴ ALPERS, op. cit., p.120: ‘The 1700 inventory, which is very succinct in titling pictures, simplifies the subjects of some of the animal pictures by referring to them by the name of a single animal, for example, Inv. 1700, No. [69], *Lion*, or Inv. 1700, No. [99], *Cone jo*. In the 1747 inventory, however, and in the list of paintings removed from the Torre de la Parada to the Pardo in 1714, which appears in the fourth *presupuesto* at the beginning of the 1747 Pardo inventory, we find the actions in these pictures described, and discover that some of them are not simple animal portraits, but illustrate fables of the Aesopian type. Although only one of these works is described as a *fabula* (Pardo 1747, No. [19]), we also find the lion in the net and the mouse (Pardo 1747, No. [15]), the tortoise and the hare (Pardo 1747, No. [27]), and the eagle with the tortoise in its daws (Torre 1747, No. [90]).’

¹⁵ A presença de figuras cínicas nas coleções reais de Felipe IV não surge em algumas das obras contemporâneas que referem a continuidade histórica do pensamento cínico: BRACHT BRANHAM, R, GOULET-CAZÉ, M.-O., *The Cynics. The Cynic Movement in Antiquity and Its*

também quatro retratos de bufões, ‘diferentes sujeitos y enanos’, pintados por Velázquez; três desses bufões seriam anões, *El Niño de Valdecillas*, o bufão ‘*El Primo*’ e *Don Sebastián de Morra*, e o quarto, *O Bufão Cabalacillas*, estaria agachado, mostrando a mesma altura dos restantes bobos; a mesma sala exibiria o quadro de Velázquez, o *Deus Marte*, representado com a figura de um homem maduro, musculado, que surge quase despido, tendo colocado um capacete militar, numa atitude taciturna, meditativa.

Os espaços restantes seriam ocupados por um conjunto de cinquenta e quatro quadros, inspiradas em geral nas *Metamorfoses* de Ovídio, pintados por Rubens e outros pintores flamengos da sua oficina: Cornelis de Vos, Jacob Peeter Gowy, Erasmus Quellinus, Jacob Jordaens, Peeter Symons, Jan Cossiers e Theodoor van Thulden, seguindo desenhos e orientação de Rubens.¹⁶

Legacy. Berkeley: University California Press, 1996. SLOTERDIJK, P., *Kritik der zynischer Vernunft. 2 Bände. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1993*. FOUCAULT, M., *Le gouvernement de soi et des autres II. Le courage de la vérité*. Paris : Gallimard, 2009. ONFRAY, M., *Cynismes*. Paris : Le livre de Poche, 1992. Para a relação dos retratos dos anões com os cínicos e os eremitas cristãos : CLOSET-CRANE, Catherine, ‘Dwarfs as Seventeenth-Century Cynics at the Court of Philip IV of Spain : a Study of Velázquez ‘Portraits of Palace Dwarfs ‘, *Atenea*, n.1, Vol .25 Jun. 2005. Sobre os bobos e anões na pintura de Velázquez: BOUZA, Fernando, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austria*. Oficios de Burlas. Madrid: Temas de Hoy, 1991. ALHAMBRA, Luis Peñalver De soslayo. *Una mirada sobre los bufones de Velázquez*. Madrid: Fernando Villaverde, 2005.

¹⁶ Da autoria de Rubens, estariam *O rapto de Deidamia, ou Lapitas e os Centauros; O rapto de Proserpina; O banquete de Tereu; Orfeu e Eurídice; O nascimento da Via Láctea; Mercúrio e Argos; A fortuna; Vulcano forjando os raios de Júpiter; Mercúrio; Saturno devorando um filho; O rapto de Ganimedes; Sileno, ou um fauno*.

De Rubens com colaboração de outros pintores da sua oficina: *Mercurio e Argos; Orfeu e Eurídice; Fortuna; Rapto de Hipodâmia; Mercurio e Argos; Banquete de Tereu; Rapto de Proserpina; Sátiro; Baco e Ariadna* (segundo um desenho de Rubens). De Erasmus Quellinus: *Cupido navegando sobre um golfinho; A perseguição das Harpias (as Harpias perseguidas por Gethes e Calays); A morte de Eurídice; O rapto de Europa*. De Theodoor van Thulden: *Orfeu e os animais*. Jacob Jordaens: *Cadmo e Minerva* (segundo um desenho de Rubens); *As bodas de Tetis e Peleu*. De Cornelis de Vos: *Apolo perseguindo Dafne* (segundo um desenho de Rubens); *Apolo e a serpente pitão*. De Jacob Peeter Gowy: *A queda de Ícaro; Hipómenes e Atalanta*. De Jan Carel van Eyck: *A queda de Faeton*. Jacob Jordaens: *Apolo vencedor de Pã*. De Jan Cossiers: *Narciso; Prometeu trazendo o fogo*.



Heráclito, el filósofo que llora de Paulo Rubens (P01680)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado



Demócrito, el filósofo que ríe de Paulo Rubens (P01682)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

Se considerarmos agora cada uma destas pinacotecas, como se estruturam, como duplamente se iluminam e elucidam os dois conjuntos?

Procurando estabelecer, para cada das colecções, agrupamentos comparáveis, distinguimos para a pinacoteca do Buen Retiro os seguintes grupos:

1.1. Figuras reais, masculinas e femininas, enquanto cavaleiros: o casal real, o herdeiro e os progenitores do rei, em retratos equestres, masculinos e femininos, impondo-se sobre o território;

1.2. Batalhas ou actos militares, que ocorreram durante o reinado de Felipe IV;

1.3. Um modelo mitológico, os 'Trabalhos de Hércules', dito Hispanicus, antepassado mítico e referência paradigmática dos Habsburgos;

1.4. Cavalos, como companheiros ou símbolos de estatuto superior e militar;

1.5. Paisagens clássicas, como imagens de um mundo ordenado e pacífico, onde se dispõem figuras que ultrapassaram as paixões mundana: eremitas, santos, religiosos, ou personagens campestres;

1.6. As figuras dos bufões, como 'locos discretos', que imitam figuras históricas: o bufão Don Juan de Áustria, que imita o seu homónimo, vencedor da batalha de Lepanto contra a Armada turca, em 1571, o bufão don Cristóbal de Castañeda y Pernia, 'Barbarroja', que imita o almirante turco Hayreddin Reis, dito Barbarossa, que dominou o Mediterrâneo até cerca 1540, e o bufão Pablo de Valladolid, em pose de declamador dramático, vestido com grande austeridade;

1.7. Cenas de História Romana, assumindo a continuidade entre Roma clássica e do Império Espanhol.

1.8. Retratos da vida de São João Baptista.

Estes grupos podem-se comparar com os quadros existentes na Torre de la Parada:

2.1. Figuras reais, apenas masculinos, enquanto caçadores, o rei, seu irmão e o príncipe herdeiro, representados ao ar livre, nos bordos da natureza selvagem ou envolvidos em actividades de caça;

2.2. Cenas cinegéticas: caçadas, perseguições de presas, que envolvem ou não personagens reais;

2.3. Cenas mitológicas em que se conectam a guerra, a caça e a sexualidade (casamentos, raptos, perseguições), mortes, quedas e derrotas;

2. 4. Cães: a expressão de autonomia, a fidelidade, natural, e não falso, comportamento - sem preconceitos e artificialidades;

2. 5. Palácios Reais, ‘Sitios Reales’, que impõem uma ordem à natureza selvagem;

2. 6. Bufões, anões ou não, pintados em ambiente obscuro ou em cavernas, à semelhança de ascetas;

2. 7. Filósofos, que fundamentam o realismo pragmático de poder político e militar: a transformação perpétua de uma realidade que se renova sempre, através da figura de Heráclito, uma concepção materialista da realidade, personificada por Demócrito¹⁷, e os retratos de Esopo, reconhecido pelas suas fábulas morais que têm animais como personagens, e do filósofo cínico Menipo, personagens a que se deve acrescentar a figura do deus Marte, meditativo;¹⁸

¹⁷Sobre a conjunção de Heraclito e Demócrito no pensamento e iconografia do Renascimento e do Barroco, RICO, Francisco, ‘Los filósofos de Velázquez o El Gran Teatro del Mundo’, *El Paseante*, Nº. 18-19, 1991, pp. 50-61. VIVES-FERANDIZ, Luis, *Vanitas: Retórica visual de la mirada*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2011.

¹⁸ Sobre a interpretação destas figuras, MENA MARQUÉS, op. cit., pp.127-132, 140-148.



Menipo de Diego Velázquez (P01207)

Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado



Esopo de Diego Velázquez (P01206)

Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

2.8. Cenas da vida da Virgem.

Assumida através do paralelismo destes grupos a possibilidade de articulação entre as duas pinacotecas, que consciência do rei se revela no Buen Retiro? Ela surge articulada com o conjunto arquitectónico e paisagístico, com os actos protocolares em que o soberano está física ou simbolicamente presente.

No Buen Retiro, o rei coloca-se entre a cidade e o campo agricultado, num espaço de entretenimento e de fruição, de realização de espectáculos teatrais, no Casón, de touradas, de naumaquias nos lagos artificiais, de passeios nos canais, bosques, hortos, que prolongam os jardins e nos quais se podem encontrar, em paralelo aos gabinetes de curiosidades, uma ‘galeria das feras’ e uma jaula com aves exóticas.

Também do ponto de vista temporal, a posição do rei é mediadora: o soberano coloca-se entre a história próxima, patente pela evocação das batalhas e dos acontecimentos militares recentes, sob os escudos dos seus reinos, pintados no tecto do Salón, e os episódios da história de Roma, entre a mitologia, evocada por Hércules, antepassado da dinastia numa história remotíssima, e a visão de uma natureza futura ou redimida, evocada pelos quadros ‘arcádicos’, de Poussin, Lorrain, Duguet, que ilustram uma natureza pacificada, habitada por santos, eremitas e religiosos. A natureza está igualmente presente nos retratos equestres, as perspectivas em que surgem as personagens atravessam os campos agricultados até as montanhas inóspitas, mas também nos cavalos, domados e símbolos da superioridade dos seus cavaleiros.

Apesar de ser a pinacoteca de um rei católico, Jesus Cristo apenas surge no Buen Retiro indirectamente, suposto nos quadros dedicados à vida de São João Baptista. A identificação do rei com Hércules, cujo esforço incessante era também modelar para os cínicos antigos, mas também a identificação frequente de Felipe IV, num âmbito literário, com Júpiter¹⁹, justificaria a ausência de representação de episódios da vida de Jesus, nestas duas pinacotecas?

¹⁹ Sobre a identificação poética de Felipe IV a Júpiter na poesia de Saavedra: DÍEZ DE REVENGA, op.cit, pp.202, 204-5.

Todavia, também nesta representação de aparato está presente a desconstrução do protocolo e da teatralização dos comportamentos, através dos retratos dos bobos, ‘locos discretos’, que, personificando personagens reais do passado ou exagerando a disposição retórica, parecem ironizar e enfrentar os próprios cortesãos seus contemporâneos: o bobo Barabaroja, que surge no quadro de Velázquez como uma personagem colérica e tonitruante, terá sido afastado da corte por um período devido a uma resposta ao Conde-Duque de Olivares, tomada por inconveniente.

Se a figura do soberano que emerge no Buen Retiro é de aparato, de afirmação cívica e militar de poder, outro é o registo na Torre de la Parada. Aí, a decoração segue as características dos pavilhões de caça da época, dedicados aos preparativos e ao repouso depois das caçadas, mas também ao convívio com convidados de alta estirpe, funções a que se acresce, no caso da Torre, uma outra: a sua decoração parece ter tido uma componente educativa em sentido lato, tendo em vista a educação do príncipe herdeiro, Don Baltazar Carlos, a sua preparação para funções régias: para a guerra, através da caça; para a política, através das fábulas; para a vida amorosa e o erotismo, através das cenas mitológicas.

Está igualmente presente uma introdução à vida ética e à caracterização do mundo, através de um quadro fundamental filosófico, no qual se reconhece a presença de alguns elementos do neo-estoicismo, aportados através da relação de Rubens com Justus Lipsius e de Velázquez com Quevedo.²⁰ É um quadro que tem um duplo aspecto, teórico e prático, por um lado, evocando Heráclito e Demócrito, cuja correlação permitiria propor o sentido de uma totalidade sempre em devir e ultimamente material, sem intervenções de transcendência, e, por outro, radicalizando a crítica ética, alicerçada na presença de Esopo e de Menipo, que dão conta de uma ética radical que desmonta as máscaras e as

²⁰ Sobre o neo-estoicismo, Quevedo e Velázquez, ETTINGHAUSEN, H., *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement*. Oxford: Oxford University Press, 1972. Sobre Justus Lipsius e Rubens: SAUNDERS, Jason Lewis *Justus Lipsius: The Philosophy of Renaissance Stoicism*, New York: Liberal Arts, 1955; MORFORD, Mark, *Stoics and Neostoics: Rubens and the Circle of Lipsius*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991.

convenções, aproxima numa mesma humanidade reis e escravos e homologa ultimamente os homens e os animais.

Ao invés do Buen Retiro, a consciência do soberano já não se alarga às figuras femininas, inclui apenas os três elementos masculinos coetâneos. Nos retratos das personagens reais, mas também nos restantes conjuntos, predominam cães²¹, como expressão da protecção e da fidelidade, mas também da sua ferocidade e habilidade cinegética; os cães surgem nos quadros, não apenas como belos animais, mas alguns quadros parecem evidenciar a expressão bestial da sua animalidade, a sua ferocidade ocasional ou a trivialidade de urinarem sem pudor.

Relevantes, pois, as cenas mitológicas, que prolongam as ilustrações das fábulas de Esopo; a escolha dos episódios de Ovídio por Rubens não parece óbvia, que episódios ou figuras foram escolhidos? Cenas de raptos, perseguições, perdas, quedas, cenas de violência em acto, ou de fracassos, de preparativos, de violência profunda (Cronos, comendo um filho), mas também o sentido da criação do mundo, da Via Láctea, uma figuração da Fortuna, uma imagem da Razão. Que intentaria tal escolha? A ilustração das transformações inerentes ao mundo, a mostração da violência sempre latente, mas também o necessário íntimo domínio, de controle pela razão do horror que a violência do mundo suscita?

As propriedades reais, por seu lado, palácios dos Habsburgos que estabelecem o sentido de instauração ordenadora, uma imposição da soberania ante os homens, mas também de ordenação da natureza, reforçando o papel mediador do rei.

A subjectividade do soberano na Torre comporta igualmente um momento de reflexão sobre o mundo, de reconhecimento de alguns dos mecanismos de constituição, momento desconstrutivo feito também aqui através dos bobos, companheiros dos reis desde criança. Os bobos surgem em quatro retratos, de três anões, e um quarto representado acororado.

Questionando a identificação dos anões feita no século XIX pelo historiador Cruzada Villaaamil,²² a interpretação de Mena Marqués vê nos bobos um jogo conceptual que completa o conjunto dos

²¹ Há também representações de outros animais: águia, elefante, coelho, raposa, javali, ovelha, galinha e combinações de vários animais. ALPERS, op.cit, pp.119-120

²² BROW-ELIOTT, op.cit., pp. 272-3; MENA MARQUÉS, op. cit, p.103.

quatro filósofos, jogo que se completaria pela imagem de um Marte cansado e meditativo.



Marte de Diego Velázquez (P01208)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado



Bufón con Libros de Diego Velázquez (P01201)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

Nesse jogo, opor-se-iam, , por um lado, a gravidade presunçosa do bobo com livros, que vestido de aristocrata exhibe a falsa sabedoria do falso filósofo, e o burlesco irónico de Cabalacillas, que acoradado aguarda o momento da sua intempestiva intervenção, e, por outro, entre a idiotia e infantilidade de Francisco Lezcano, 'El niño de Vallecás', vestido de camponês e com um chapéu de viajante, e a inteligência e o olhar desafiante de 'El Primo', que,

como que sentado num trono, vestindo uma rica sobrecapa sobre a vestimenta verde de camponês, ilustra simultaneamente a lucidez e a consciência da impotência. A representação de Marte cansado e meditativo, nu sobre um leito, homologa o erotismo e a guerra, mas a que Velázquez sobrepõe o momento meditativo.²³



El Niño de Vallecas ('El Idiota') de Diego Velázquez (P01204)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

²³ MENA MARQUÉS, op. cit, p.127-154.



El bufón Calabacillas ('El Picaro') de Diego Velázquez (P01205)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

Colocando em paralelo estas duas facetas da consciência do soberano, numa o rei surge como o sujeito, o centro e o actor maior, cuja presença na sala do trono, presença efectiva ou simbólica, se repercute por todo o palácio, afirmando a força da sua consciência, simultaneamente pública e privada; noutra, o soberano é o observador primeiro, aquele que contempla e partilha com os mais próximos ou os que mais considera, os nobres

visitantes da Torre de la Parada, essa faceta simultaneamente privada e íntima.



El bufón el Primo ('El Rey') de Diego Velázquez (P01202)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

Os paralelismos e contrastes que estabelecemos entre grupos de pinturas e temas tratados mostram a continuidade e articulação das duas faces da consciência do soberano, mas revelando diferentes aspectos do identitário, do histórico, do mitológico, do real e do imaginário, das relações com a violência, dos modos de atender à verdade, cognitiva e ética, de compreender as relações entre a realidade e a ficção, a presunção e o burlesco, a idiotia e a lucidez. Em alguns aspectos, não é óbvia a relação entre os dois registos: se a figura pública do rei retoma à história Roma Antiga para configurar as suas actuações (proclamações, paradas, festas, jogos de gladiadores), a figura íntima do rei prefere a meditação, a autêntica filosofia, enquanto modo de vida, filosofia prática?

Distanciados no espaço, como se articulam estes dois registos? Ainda que dispersos por um vasto número de pinturas, eles constituem uma única subjectividade, atravessada por intrínsecas correlações e aposições, o alcance de cada registo só se revelando por referência ao outro. Na confluência da pintura, da arquitectura e da teatralidade, ocorre a gestação de uma estranha subjectividade, que agrega, ao fluxo da vida de Felipe IV, a daqueles que por estes quadros se tornaram seus contemporâneos.

A pinacoteca do Palacio del Buen Retiro evidencia, pois, a dimensão pública dessa consciência, que se constitui pela confluência de múltiplos operadores e referências privadas, estabelecendo um quadro de temporalidade e espacialidade, de historicidade e de imaginação. Esta consciência visa mostrar a qualidade liminar do soberano, a força mítica (Hércules está nas duas pinacotecas) da sua destinação, a sua disposição para o esforço, mas também a clemência (veja-se na *Reconquista da Bahia* índios e holandeses curvados diante da esfinge de Felipe IV) e generosidade que pode conceder (Veja-se em *As lanças, a rendição de Breda* a cortesia e mútua consideração entre vencedores e derrotados), de modo a revelar a intimidade do soberano, tornando-a pública.

Ao invés, é a dimensão reservada dessa consciência que emerge da pinacoteca da Torre de la Parada, articulando a esfera privada e o registo íntimo, mas tal como a consciência pública do soberano não se esgota no seu aparato, também a dimensão reservada da consciência do soberano está orientada para a preparação para a esfera pública, num esforço não apenas de educação do príncipe,

mas de aperfeiçoamento reiterado do soberano, de aprendizagem e de controle, de compreensão da totalidade e de reconhecimento, na experiência da nudez meditativa de Marte, do âmago da sua teatralidade.

III

Destruída e saqueada a Torre de la Parada em 1710 durante a Guerra da Sucessão de Espanha, foi a sua colecção transferida, num primeiro momento, para o Real Alcazar, e, depois do seu incêndio em 1734, para o novo Palácio Real de Madrid, e, finalmente só no Séc. XIX, para o Museu do Prado. Por seu lado, também o Palácio del Buen Retiro já não existe como tal, os seus jardins foram danificados durante as invasões francesas em 1808, que aí construíram o seu quartel general, os edifícios quase totalmente destruídos durante a Guerra da Independência, em 1814, pelas tropas comandadas por Wellington, restando actualmente as alas correspondentes ao 'Casón' e ao 'Salón de Reinos', transformadas em Museu do Exército; a sua colecção de pintura foi igualmente transferida para o Museu do Prado.

Integrados os dois conjuntos no espólio do museu, exposto um grande número dos seus quadros nas salas do Prado, apenas em exposições temporárias, como que reconstituiu em 2005²⁴ o 'Salón de Reinos' é possível uma revisão parcelar dos elementos construtivos da consciência do soberano.

Todavia, se a subjectividade que sustenta esta consciência emerge de uma idiosincrasia excepcional e em específicas circunstancialidades epocais e culturais, é possível reconhecer nos dois registos da consciência do soberano, um público/privado, outro privado/íntimo, entrecruzados e interimplícitos geram uma subjectividade unívoca, uma 'intimidade pública' que é a identidade difusa de uma época de fulgor e de decadência.

O estranho modo de consciência do soberano, que articula anões e semi-deuses, almirantes reais e fictícios, cães e cavalos, filósofos e bobos, tem todavia um suporte já não corporal mas

²⁴ 'El Palacio del Buen Retiro y Felipe IV', mostra temporária no Museu do Prado, 6 de Julho a 27 de Novembro de 2005.

materializado nas pinturas, arquitecturas e paisagens; ele abre-se e é animado por uma totalidade em devir, perpétuo fluxo de base materialista, no qual se agregam factos históricos e acontecimentos mitológicos, a violência e a placidez, o erotismo e a sexualidade, a normalidade e a deficiência, o burlesco e a presunção, a lucidez e a idiotia.

Esgota-se este quadro axiológico, de diferenciação e liminares, de oposições e correlações, na figura e época de Felipe IV? Perdida a conexão entre pinturas, arquitecturas e paisagens, já nada significa esta subjectividade? Não antecipará ela a consciência comum, mas anónima dos indivíduos contemporâneos, gerada, já não por quadros, arquitecturas e paisagens, mas pela circulação das representações mediáticas? Sugerimos, pois, que esta consciência liminar e diferencial se tornou contemporaneamente a consciência, já não de um soberano, mas a consciência generalizada, a *consciência soberana*, o quadro axiológico e ontológico de uma Idade Secular²⁵ em que os indivíduos se relacionam com o mundo através da circulação mediática de representações.

Esta subjectividade inteiramente mergulhada num mundo imanente, soberana porque hegemónica, não é exactamente um 'corpo sem órgãos'²⁶, mas é provida de uma consciência que perpassa as mentalidades dos indivíduos e grupos, neles definindo o estatuto do mundo enquanto realidade 'pura e dura', 'bela e suja', tornando presente, ainda que em latência, uma historicidade liminar, que liga o imaginário mitológico e os acontecimentos históricos, e uma espacialidade diferenciada - cidade/campo, campo agricultado/áreas selvagens, espaço real/espaço de pacificação e reconciliação.

O que era uma estranha subjectividade, em cuja constituição colaboraram, de modo intencional ou tácito, reis e cortesãos, artistas e filósofos e todos os que participaram nas

²⁵ TAYLOR, Charles. *A Secular Age*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2007.

²⁶ ARTAUD, A. *Œuvres complètes*, tome XIII : *Van Gogh, le suicidé de la société* ; *Pour en finir avec le jugement de dieu* (suivi de) *Le Théâtre de la cruauté* ; *Lettres à propos de 'Pour en finir avec le jugement de dieu'*. Paris : Gallimard, 1974. DELEUZE, G.-GUATTARI, F. *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris : Éditions de Minuit, 1972 ; idem. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

cerimónias e observaram as duas pinacotecas, tornou-se na época contemporânea o quadro axiológico que permeia a secularidade do mundo, a dinâmica materialista e fluída de uma consciência de todos e de ninguém, promovida pelos meios e tecnologias de comunicação. Consciência mediana, nela há também um registo de aparato, privado e público, normativo e ritual, que recobre e remete para o nóculo reservado do íntimo e privado, em que dominam o arbítrio e as expressões subversivas do desejo, mas também os momentos de discernimento e elevação.

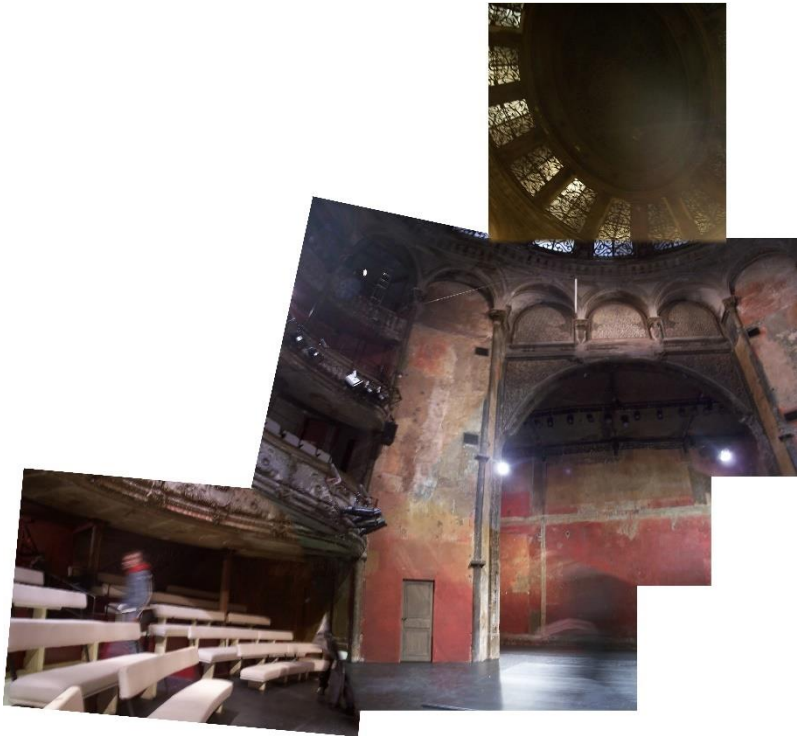
TEATRO, ESPACIO Y TIEMPO DE ENCUENTRO: EL THÉÂTRE DU SOLEIL EN LA CARTOUCHERIE DEL BOIS DE VINCENNES DE PARIS

Antoni Ramon Graells
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona - UPC
Observatorio de Espacios Escénicos

‘Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral’.¹

Nueva York, Manhattan, una masa anónima de gente camina por la ciudad. Entre la multitud, parece que casualmente, algunas personas se van encontrando. Su conversación hace pensar que son actrices y actores que se dirigen al ensayo de una obra de teatro. Delante de la sala, una más de las de la Calle 42, el grupo se completa con otros miembros de la compañía, el director y una amiga. Se respira un ambiente de camaradería. Entran en el edificio, un local en pésimo estado de conservación, el New Amsterdam, un teatro en desuso, pero con un cierto encanto; una arquitectura con la presencia del pasado bien presente. El paralelismo con las Bouffes du Nord, el teatro de Peter Brook en Paris, es evidente.

¹ Peter Brook. *El Espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península, 1969, p. 5; v. o.: 1968.



Las Bouffes du Nord (Fotografía de Ekain Olaizola)

‘Ingresamos en un túnel polvoriento por el que debimos avanzar casi arrastrándonos; cuando pudimos incorporarnos, descubrimos -sucios, quebrados, golpeados por la lluvia, picados de viruela y, sin embargo, todavía nobles, humanos, refulgentes, sobrecogedores, a Les Bouffes du Nord’.²

Así encontraron Peter Brook y Micheline Rozan las Bouffes en 1974, disimuladas en un edificio de viviendas, sin ninguna fachada monumental que caracterizara la actividad teatral del espacio interior. A Brook debió gustarle el anonimato exterior del teatro y la memoria del pasado en el interior de la sala; unas cualidades que también poseía el New Amsterdam y que debieron agradar, también, a André Gregory, que escogió aquella desvencijada arquitectura para poner en escena *Tío Vania* de Anton Chejov.

² Peter Brook. *Provocaciones, 40 años de exploración en el teatro. 1946-1987*. Buenos Aires: Fausto, 1992, p. 170; v. o.: 1987.

Entre las conversaciones de los miembros de la compañía, nuestra atención curiosa se detiene en una. Phoebe Brand y Larry Pine, dos de los actores se sientan ante una mesa y empiezan a hablar, aparentemente de sus cosas, del trabajo, de la vida, del paso del tiempo. Un lento travelling va cambiando el punto de vista de nuestra mirada y, de repente, nos damos cuenta que el resto del grupo contempla a los dos actores, convertidos, en Nana, la criada, y el Doctor Astrov, dos de los personajes de *Tío Vania*. Es a partir de entonces que aquel diálogo es, para nosotros, teatro. Es el inicio de *Vanya on 42nd Street*, una película de Louis Malle, y tal vez jamás se han escenificado mejor las primeras palabras de *El espacio vacío* de Peter Brook.³

Retomemos la definición de teatro contenida en el texto de Brook, y añadamos una tercera persona, que mira a las otras dos. El personaje no existe sin el espectador, al menos para Brook. El teatro es, necesariamente, un espacio y un tiempo de reunión, de encuentro de mujeres y hombres de todas las razas, edades y clases sociales; de relación, que destruye las barreras que nuestra civilización levanta:

‘Il nostro solo scopo: favorire il contatto tra gruppi umani che si ignorano (...) Soltanto l'espressione teatrale, con la sua concentrazione, permette di raggiungere questo scopo. Senza il suo intervento, ogni incontro, anche se fatto con molta disponibilità tra la gente che si avvicina per la prima volta, si risolve in sorrisi, strette di mano, allusioni banali e imbarazzate. Al contrario, l'esplosione di energia che presuppongono il canto, la danza, la recitazione, l'emozione, il riso, permette una profonda complicità, anche nello spazio di un'ora’.⁴

³ *Vanya on 42nd Street*, dirigida por Louis Malle y estrenada en 1991, presentaba en versión cinematográfica el trabajo de André Gregory, como director, y de un grupo de actores sobre *Tío Vania* de Anton Chejov. Un trabajo que representaban ante grupos de amigos en el New Amsterdam Theater. Construido en 1903, el local fue la sede de las revistas musicales Ziegfeld Follies, y a finales de los años 30 se reformó como cinematógrafo. En el momento de la filmación, el estado del local tras años de abandono era ruinoso y el escenario estaba roído por las ratas, tal como relata uno de los personajes de la película. Poco después de la filmación, The Walt Disney Company compró la sala y restauró el edificio para su reapertura en 1997.

⁴ Peter Brook en: Franco Quadri (ed.). *Peter Brook o il Teatro necessario*. Venecia: Edizioni de la Biennale de Venezia, 1976, p. 59.

La Cartoucherie en el Bois de Vincennes de Paris

‘Aquellos lugares reales, lugares efectivos (...) que son una especie de contraemplazamientos, de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los demás emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura, están a un mismo tiempo representados, contestados e invertidos; espacios que están fuera de todos los lugares, aunque sin embargo efectivamente localizables. Estos lugares, puesto que son absolutamente *otros* que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías’.⁵

A un lugar de encuentro vamos a entrar: la Cartoucherie en el Bois de Vincennes de Paris. Situada en medio de un parque, la Cartoucherie, el recinto de una antigua fábrica de municiones del siglo XIX, es un *espacio otro*, una heterotopía, empleando el concepto acuñado por Michel Foucault en el prefacio de *Las palabras y las cosas*.⁶

⁵ Michel Foucault. ob. cit., p. 5 y 6.

⁶ Michel Foucault. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: siglo XXI editores, 15ª edición, 1984; v. o.: 1966, p. 3. El concepto de heterotopía es desarrollado posteriormente en una conferencia pronunciada el 14 de marzo de 1967 en el Centre d'études architecturales de París, con el título 'Espaces autres. Utopies et hétérotopies', publicada por primera vez en castellano en la revista *Carrer de la Ciutat*: Michel Foucault. 'Espacios otros: utopías y heterotopías', *Carrer de la Ciutat*, n. 1, 1978, p. 5-9. Otra versión en castellano del texto de Foucault es: Michel Foucault. *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999; v. o.: 1994.



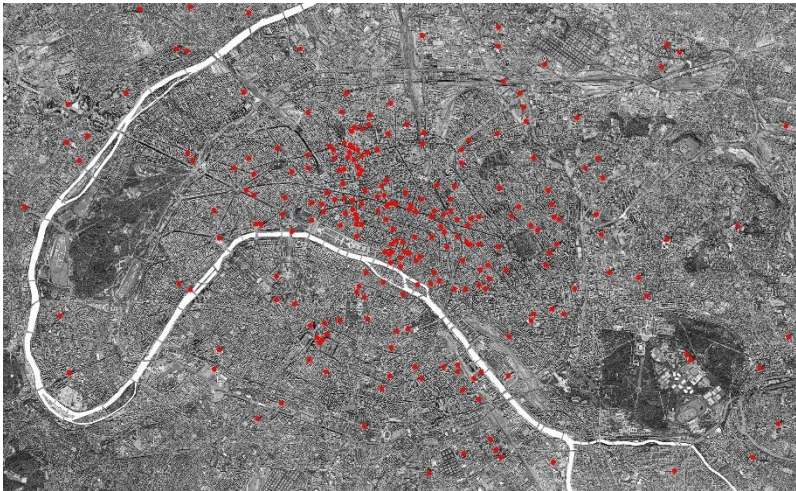
La Cartoucherie en el Bois de Vincennes (Imagen Observatorio de Espacios Escénicos)

El año 1970 el Théâtre du Soleil llega a las naves abandonadas de la Cartoucherie. Christian Dupavillon, un joven arquitecto, durante la investigación para publicar un número de *L'Architecture d'aujourd'hui* dedicado a 'Les lieux de l'espectacle'⁷ había descubierto el lugar y lo había dado a conocer al Soleil. Roberto Moscoso, escenógrafo, miembro de la compañía, recuerda el momento de la entrada de la troupe: 'Nous avons obtenu la clé. Le bâtiment était à l'abandon. Il était très romantique, très beau. Des arbres avaient poussé à l'intérieur des murs face à la verrière cassée. C'était l'été'.⁸ Con aquella okupación, al poco tiempo consentida por la administración municipal, un territorio nuevo aparecía en la cartografía teatral del París contemporáneo. La Cartoucherie no era solamente un espacio teatral más, pues introducía una lógica posicional nueva en el mapa escénico parisino sin haberlo pretendido de una manera preconcebida.

⁷ 'Les lieux du spectacle', *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 152, octubre-noviembre 1970, número concebido y realizado por Christian Dupavillon. En 1978, la revista dedicará otro número monográfico, el 199, al mismo tema, también con Christian Dupavillon como editor.

⁸ Citado por Béatrice Picon-Vallin., *Le Théâtre du Soleil. Les cinquante premières années*. Arles: Actes Sud, 2014, p. 55. Sobre la Cartoucherie ver: Joël Cramensil. *La Cartoucherie, une aventure théâtrale*. Paris: Les Éditions de l'Amandier/Théâtre, 2004.

El lugar teatral de París estaba hecho de sedimentos de la historia, de permanencias y cambios que, como en algunas ciudades de intensa vida escénica, narraban una historia paralela a la estrictamente urbanística.⁹ A lo largo del tiempo, de aquel mapa habían desaparecido sitios, como el Boulevard del Temple, popularmente denominado Boulevard del Crimen por las muertes que acontecían en los escenarios de los teatros y locales diversos que se desplegaban a lo largo de la calle. El año 1862 el Barón Haussmann, alcalde de la ciudad, lo mandó derruir para abrir el Boulevard del Príncipe Eugène –futuro Boulevard Voltaire- y la Plaza del Château d’Eau- futura Plaza de la República.



El Mapa Teatral de París (Imagen Observatorio de Espacios Escénicos)

Con aquella operación urbana, Haussmann, tal vez también sin proponérselo, promovió una fractura del espacio teatral en el espacio urbano; un cambio del estatus social del teatro, del público, y de la manera como éste frecuentaba, percibía y vivía el teatro en la ciudad. La destrucción del Boulevard del Crimen anunció el paso

⁹ La relación entre Teatro, teatros y Ciudad es una de las líneas de investigación del Observatorio de Espacios Escénicos. Al respecto, se puede visitar la página web: www.espaciosescenicos.org/filter/cartografia .

El Trabajo más desarrollado es el relativo a Barcelona:

www.espaciosescenicos.org/filter/cartografia/Cartografia-teatral-de-Barcelona; Y

www.espaciosescenicos.org/filter/cartografia/Cartografia-teatral-de-Barcelona2013-2014-1

de un sistema abierto, ferial, de carácter popular, a otro, cerrado, monumental, burgués. Impulsadas por la reforma urbanística se construyeron nuevas salas de espectáculo: el Théâtre de la Gaîté, los Théâtre Lyrique y de Châtelet, en la plaza del mismo nombre y la Nueva Ópera, el ahora denominado Palais Garnier, en honor al arquitecto que la proyectó.¹⁰

Ya a mediados del siglo XVIII, el Siglo de las Luces, la construcción del Théâtre de l'Odeon había supuesto otro cambio notable en el papel urbano del edificio teatral. Si hasta entonces los teatros eran, bien edificios anónimos, como el de la primera Comédie Française, o bien un ala de un palacio, como la Opéra del Palais Royale, el Odeon es el primer teatro de París que se sitúa en la ciudad como un monumento con *carácter*, que *embellece* el entorno urbano y a la vez es un polo dominante en una operación de transformación urbana.¹¹

La historia del lugar teatral de París está hecha de propuestas innovadoras que agitan las estructuras establecidas, como es el caso del Théâtre Nationale Populaire de Jean Vilar, situándose en los años 50 del siglo XX en un barrio burgués sin tradición teatral, o de la descentralización de los centros culturales del *cinturón rojo* de París.¹² En esta cadena de acontecimientos que vinculan el teatro, los teatros, con la vida urbana, la Cartoucherie aparece como un eslabón de un valor singular.

A ella llegó, tal como apuntábamos, el Théâtre du Soleil después de actuar en el Circo Medrano, donde hubieran deseado instalarse, pero que fue derruido, de representar en fábricas ocupadas en mayo del 68, y de ensayar, conducido por el azar, en las Salinas de Arc-et-Senans del arquitecto ilustrado Claude-Nicolas Ledoux. 'Et nous voilà dans ce rêve de pierre que sont les Salines de Nicolas Ledoux (...) Ces deux mois dans ce lieu exaltant seront décisifs pour nous et notre évolution (...) Pour beaucoup d'entre nous, la prise

¹⁰ Al respecto, ver: Catherine Naugrette-Christophe. 'La fin des promenades: les bouleversements de la carte des théâtres dans le Paris du Second Empire', en: Elie Koningson (ed.), *Le théâtre dans la ville. Les voies de la création théâtrale*, vol. 15. Paris: éditions du CNRS, 1987, p. 104-139.

¹¹ Al respecto ver: Daniel Rabreau, *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des Lumières*. Paris: Éditions du patrimoine. Centre des monuments nationaux, 2008.

¹² Georges Banu. 'La ville et ses lieux', en *Le théâtre, sorties de secours*. Paris: Aubier, 1984, p. 86-110.

de conscience politique date de cette expérience des Salines. Et aussi la volonté de chercher un langage scénique nouveau et des personnages de théâtre accessibles au plus grand nombre'.¹³

Con el tiempo transcurrido, el descubrimiento de la Cartoucherie parece predestinado, como si el lugar se hubiera hecho a la medida del grupo. Peter Brook ha explicado a menudo que el lugar no precede a la una actividad, sino que, al contrario, es su consecuencia: 'Il faut qu'il y ait une activité qui cherche un théâtre et non pas un théâtre qui cherche une activité'.¹⁴ El territorio de la Cartoucherie no es un barrio, no se sitúa en la ciudad realmente existente, es, como decíamos, un *espacio otro* que constituye su propio carácter. Una verdadera ciudad del teatro en una frontera urbana de la ciudad.

Rituales, encuentros

'Un air de 'sacré' se respire ici, proche de spiritualité, non de religiosité –a moins de comprendre ce mot a un sens propre de *re-ligere*, 'le re-liement, le recueillement des émotions''¹⁵

La Cartoucherie crea un ámbito liberado de la vida cotidiana. Al cruzar la puerta de entrada del recinto la impresión de acceder a un espacio y tiempo *otros* emerge, una emoción que busquen reforzar un protocolo de rituales, el primero de los cuales es la acogida. Ariane Mnouchkine, la directora y alma máter de la troupe, suele recibir al público, corta la entrada. Pero ya el propio tique es distinto de los habituales, ya que no da derecho al espectador a un asiento pre asignado.

No será hasta que lo coloquemos en un envoltorio dispuesto en una plaza de la gradería, nunca una butaca, que habremos ganado una localidad concreta. Nuestra puntualidad es la garantía del

¹³ Ariane Mnouchkine, *L'art du present. entretiens avec Fabienne Pascaud*. Francia: Plon, 2005, p. 34 y 35.

¹⁴ Peter Brook, 1970, citado en Georges Banu (ed.). *Brook. Les voies de la création théâtrale*. vol. 13. Paris: Éditions du CNRS, 1985, p. 36.

¹⁵ Hélène Cixous, 'Le lieu du Crime, le lieu du Pardon' en *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves et quelques écrits sur le théâtre*. Paris: Théâtre du Soleil, 1987, p. 258; citado por Béatrice Picon-Vallin. ob. cit, p.68.

buen emplazamiento. Todo parece estudiado, pensado con celo para incentivar una determinada, original, ritualidad.

Nuestra llegada temprana al local nos va a dar tiempo para sumergirnos en el mundo que la compañía ha creado para nosotros; va a promover el encuentro. La sensación de formar parte de una comunidad, de espectadores, de constituir propiamente un público, es presente en el espacio vestibular del Théâtre du Soleil, un ámbito especialmente cuidado, cambiante, según la obra puesta en escena. Las mesas serán amplias, y así facilitarán la conversación de seres desconocidos hasta el momento, que solamente por estar ahí presentes se sienten unidos. La comida, el banquete, es un momento especial en el ritual del Soleil.



Espacio de Encuentro (Fotografía de Ekain Olaizola)



La comida (Fotografía de Antoni Ramon)

A mediados del Siglo de las Luces, el año 1759, en la ‘Lettre sur les spectacles’, respondiendo al artículo ‘Genève’ de D’Alembert en la *Encyclopédie*, ‘et particulièrement sur le projet d’établir un théâtre de comédie en cette ville’, Jean-Jacques Rousseau lanza una diatriba contra el efecto pernicioso del teatro sobre las costumbres.¹⁶ Frente al teatro, donde la boca de escena separa dos mundos, el real del de la ilusión, y donde el espectador más aplaude cuanto más seductora es la apariencia, Rousseau defiende la fiesta comunitaria, un ejemplo de la cual son los banquetes de las sociedades ginebrinas. En cierto sentido los rituales del Soleil buscan introducir la festividad en el hecho teatral, revivir el sueño romántico de concebir el Arte como el reconstituyente de una comunidad escindida.

Tal vez sea esta voluntad de crear una comunidad de público y artistas la causa de abrir los camerinos *a la vista* de los espectadores, otra singularidad de los espacios del Soleil en la Cartoucherie. No se trata de los camerinos del actor, actriz diva, ante el cual se agolpan los admiradores, tal como reflejan las películas de Hollywood. Ni tampoco de la estancia íntima, de construcción del personaje, del actor stanislavskiano. En la sala del

¹⁶ Jean-Jacques Rousseau. *Lettre à M. d’Alembert sur son article Genève*. Paris: Flammarion, 1967; 1759.

Théâtre du Soleil la visión de la actriz, del actor, no deja de generar una sensación paradójica. Por un lado, una artista y espectador, por otro, la visión del personaje antes de que entre en escena no deja de tener un efecto distanciador, brechtiano.



Camerinos

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/Coulisses_du_Theatre_du_Soleil_2010)

Para el Soleil el teatro es un espacio y un tiempo de encuentro, del público consigo mismo y con la obra de arte, pero no solamente. En la misma dirección, el trabajo propiamente teatral de la troupe se construye también como un encuentro de géneros y tradiciones teatrales, entre las que se privilegian las de un fuerte componente popular. Así, y fijándonos en la interpretación, a las actrices y actores del Soleil les agrada explorar técnicas que se sitúan en los confines de las del oficio teatral más académico.

Los payasos en *Les clowns* (1969), la primera creación colectiva del grupo, es un ejemplo de esta línea de trabajo. Fruto de más de diez meses de improvisaciones, de ensayos, la obra se gestó durante la fructífera estancia en las Salinas de Arc-et-Senans. Tal como Ariane Mnouchkine reconocía, y ya se ha hecho notar, la

heterotopía de Claude-Nicolas Ledoux dio fuerzas para dar el salto. Nunca mejor dicho, '*Les clowns* demandaient des qualités pas seulement acrobatiques, mais athlétiques'.¹⁷

La Commedia dell'arte en *L'Age d'or, première ébauche* (1975), donde se trabajó en la confección de máscaras, un medio de expresión que a partir de entonces formará parte del *estilo*, denominémoslo así, de la compañía, o el cabaret en *Mephisto* (1979), muestran las preferencias del Soleil por el teatro popular. En esta vía, las actrices y actores del Soleil manipularán marionetas pequeñas y grandes en *1789. La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*. Se convertirán en marionetas humanas, tal como recoge el propio título de la obra en *Tambours sur la digue, sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs* (1999). O interpretarán como actores de cine mudo en *Les naufragés du Fol espoir (Aurores)* (2010).

Con los años, un cierto orientalismo se instala en la obra del grupo, un gusto ya presente en los años jóvenes de Ariane Mnouchkine. En una de sus conversaciones con Fabienne Pascaud, la Mnouchkine cuenta la función iniciática de su viaje a Oriente de 1963. La joven Ariane de 24 años necesitaba una ruptura, y con la edad confiesa que si no hubiera partido entonces, jamás lo hubiera hecho. 15 meses recorriendo Asia: Japón, China, India, Nepal, Camboya, donde no puede entrar; descubriendo el Katakali, el Nô, el Kabuki: 'Voilà le théâtre que je voulais'.¹⁸

El kabuki en el ciclo de los Shakespeare (1981-84); las marionetas, como ya se ha comentado, en *Tambours sur la digue* (1999); o la historia, la política en *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi de Cambodge* y en *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*: el teatro nos introduce en tradiciones extranjeras, en principio extrañas, que tras asistir a la obra dejan de serlo.

¹⁷ Ariane Mnouchkine en el documental *Les Clowns*, 'Théâtre d'aujourd'hui', emisión de L. De Guyencourt, realización de J. Brard, ORTF, 1969, Doc. INA, 2006; citado por Béatrice Picon-Vallin. ob.c it., p. 33.

¹⁸ Ariane Mnouchkine. *L'art du present*. ob. cit., p. 49.

Obra de Arte Total

‘Aportemos toda nuestra voluntad, nuestra inventiva, nuestra creatividad a la nueva actividad constructora del futuro, que será todo en una sola forma: arquitectura y escultura y pintura, que millares de manos de artesanos elevarán hacia el cielo como símbolo cristalino de una nueva fe que está surgiendo’¹⁹

Crear la *Gesamkunstwerk*, la Obra de Arte Total, reformulando el concepto engendrado por Richard Wagner, era la aspiración originaria de la Bauhaus de Weimar en 1919.



Espacio de Trabajo (Fotografía de Ekain Olaizola)

Pero, aunque aparentemente pueda pensarse que el encargo de dar satisfacción a esta voluntad se dirigiera a la Arquitectura, lo cierto es que en la Bauhaus el taller de arquitectura no se abre hasta 1927, y es efectivamente el Teatro quien recibe la misión de asegurar la integración de las artes, ya que el trabajo teatral es análogo al arquitectónico. Tal como expresa el propio Walter Gropius en 1923: ‘L'oeuvre théâtrale, en tant qu'unité orchestrale, est intimement apparentée à l'oeuvre d'Architecture. Comme dans l'oeuvre d'Architecture toutes les parties abandonnent leur propre Moi au profit d'animation collective supérieure de l'Oeuvre Totale, ainsi dans l'oeuvre théâtrale se concentre une multitude de

¹⁹ Walter Gropius. ‘Manifiesto fundacional de la Bauhaus’, en Hans M. Wingler. *La Bauhaus. Weimar Dessau Berlin 1919-1933*. 1919, Barcelona: Gustavo Gili, 1975, p. 41; v. o.: 1919.

problèmes artistiques, selon cette loi spécifique, au profit d'une nouvelle et plus grande unité'.²⁰

En las naves de la Cartoucherie la ideología utópica de la Bauhaus de Weimar, desprovista de su carga mística y construida, se convierte en heterotopía. Qué es el Théâtre du Soleil sino una Bauhaus, una Casa de la Construcción, una casa de constructores? A la llegada de la troupe en 1970, las naves de la Cartoucherie ofrecían el espacio, la proximidad necesaria para el trabajo de creación colectiva. El Teatro-Taller que precisaba el Théâtre du Soleil lo encontró en la Cartoucherie. La estructura de los antiguos pabellones podía adaptarse a almacenes, talleres de escenografía, vestuario o utillaje, o a espacios de oficinas o cocinas y comedores. La cocina, el comedor de la compañía con una mesa vasta donde comer o entablar una conversación, dialogar, son espacios tan importantes como los talleres o la propia sala teatral. Artes, oficios, industria constituyen el cuerpo orgánico que da vida al teatro. Y entre ellas, la música, que con la llegada de Jean-Jacques Lemêtre irá adquiriendo un papel transcendente en la dramaturgia de las obras de la compañía.

‘LOS INSTRUMENTOS MUSICALES’ serán tratados como objetos y como parte del decorado.

Por otra parte, la necesidad de actuar directa y profundamente sobre la sensibilidad por intermedio de los órganos invita a a la búsqueda, desde el punto de vista de los sonidos, de las cualidades y vibraciones sonoras absolutamente nuevas (cualidades de que carecen los instrumentos musicales actualmente en uso) y obliga a rehabilitar instrumentos antiguos y olvidados, y a crear otros nuevos. Obliga, asimismo, a buscar, fuera de la música, instrumentos y aparatos basados en combinaciones metálicas especiales, o en aleaciones nuevas, y capaces de alcanzar un nuevo diapason de la octava, producir sonidos o ruidos insoportables, lancinantes.²¹

Las palabras lacerantes del primer manifiesto de *El teatro de la crueldad* de Antonin Artaud paren haber dictado el trabajo de Lemêtre. 250 instrumentos en escena habían en *L'Histoire*

²⁰ Walter Gropius, 1923, citado por Erich Michaud. *Théâtre au Bauhaus (1919.1929)*. Lausanne: La Cité, L'Âge d'Homme, 1978, p. 68.

²¹ Antonin Artaud. 'El teatro de la crueldad. Primer manifiesto', en *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 4ª edición, 1990, p. 108; v. o.: 1938.

terrible...entre ellos el ‘percuphone’, una inmensa vihuela de aluminio con ruedas binarias, ternarias y quinarias, que creaba todos los sonidos de la guerra: los B-52, los helicópteros, las bombas, las minas, los tiros de artillería y de las armas automáticas. Un universo instrumental rodeaba al músico, bañado de sudor que su ayudante debía secarle con un inmenso pañuelo. En palabras de Lemêtre, la música, como la escenografía ‘se bate’ por el teatro. Artaud, por fin, descansaba en paz en su tumba.

La arquitectura

‘Porqué una fábrica es un lugar teatral mejor que otros? ¡Porque está hecha para alojar creaciones, producciones, trabajos, invenciones, explosiones!’²²

En el artículo ‘L’abri ou l’édifice’, Antoine Vitez supo captar muy bien la condición antitética que puede asumir la arquitectura de los teatros, bien de edificio ‘perfecto instrumento técnico’,²³ más o menos monumental, signo elocuente que busca distinguirse, bien de refugio que abriga la actividad teatral. El año 1978, cuando se publica el texto, Vitez, director, actor, pedagogo del teatro, acababa de instalarse en un antiguo granero de la población de Ivry. En el escrito, repasando la experiencia de la intervención arquitectónica en aquel espacio, confesaba: ‘Si hubiese sido más lúcido, más atento, más inteligente (en sentido propio), habría pedido un acondicionamiento mínimo de la granja. En lugar de la transformación en un bonito teatro, habría impuesto la utilización bruta, de tipo campamento, si se quiere’.²⁴

Vitez se lamentaba, ‘Normalizamos un lugar que tenía un interés en sí mismo. Teníamos un refugio, alzamos un edificio. La distinción tiene su importancia. Finalmente, sólo existen dos tipos de teatro; el refugio y el edificio. En el refugio podemos inventarnos espacios de ocio, mientras que el edificio impone de entrada una puesta en

²² Ariane Mnouchkine en Gaëlle Breton. *Théâtres*. Paris: Éditions du Moniteur, 1990, p. 16.

²³ Antoine Vitez. ‘L’abri ou l’édifice’, *L’architecture d’aujourd’hui*, n. 199, 1978, p. 24. Una traducción castellana del texto se encuentra en: www.espaciosescenicos.org/filter/arch/El-refugio-o-el-edificio-Antoine-Vitez

²⁴ Ob. cit., p. 25.

escena'.²⁵ No es casual que el texto apareciera en el número monográfico dedicado a 'Les lieux du spectacle', que Christian Dupavillon preparó para la revista *L'architecture d'aujourd'hui*. Ya hemos señalado como Dupavillon, amigo y colaborador de Jack Lang, el futuro ministro de Cultura, el año 1970 había jugado un papel clave en la entrada del Théâtre du Soleil a la Cartoucherie.



La entrada a la cartoucherie (Fotografía de Ekain Olaizola)

Las naves de la Cartoucherie ofrecían el refugio buscado por una compañía, el Soleil, que como ya hemos observado quería situarse al margen del teatro a la italiana. Desde sus inicios, el grupo había rehuido los teatros. El año 1967, *La cuisine*, su primer gran éxito, se representó en el Circo Medrano de Montmartre. En las escenografías del Soleil, tan solo en *Mephisto*, adaptación de la novela homónima de Klaus Mann, aparecía una boca de escena, y era precisamente la del escenario del teatro oficial nacionalsocialista.

Las naves ofrecían el *lugar justo*,²⁶ preparado para acoger cualquier propuesta escénica, configuraban un espacio vacío, aunque no neutro. 'On transforme ce lieu chaque fois, mais on ne démarre jamais de zéro. On ne détruit pa tout pour recommencer (...) Un jour, pour *Le Caravansérial*, on a coupé le plateau au bulldozer, et on s'est rendu compte qu'il y avait la strate des *Atrides*, dessous *l'Indiade*, dessous *Sihanouk*, etc. C'était très

²⁵ Id.

²⁶ El concepto 'lieu just', de filiación brookiana, es utilizado por Jean-Guy Lecat, durante años director técnico de las Bouffes du Nord, y explorador de los lugares donde poner en escena las obras de la compañía de Peter Brook. La experiencia de Lecat se compila en: Andrew Todd y Jean-Guy Lecat. *El círculo abierto. Los entornos teatrales de Peter Brook*. Barcelona: Alba, 2003.

émouvant'.²⁷ El tratamiento del lugar teatral del Soleil rehúye la *black box*, la tabula rasa.

El espacio escénico es importante para la dramaturgia del Théâtre du Soleil; y tal vez precisamente por ello la compañía ha ido variando el enfoque de sus propuestas. Así, en las obras del ciclo de la Revolución Francesa (la ya citada *1789 y 1793*). '*La cité révolutionnaire est de ce monde* las acciones simultáneas rompen la visión unitaria del espectáculo y envuelven al público. La sala ha de ser transformable, pero no por ello debe convertirse en un teatro-máquina. La técnica se usa, pero no se exhibe; como en *L'Âge d'or*, cuando para formar la topografía accidentada del espacio escénico las excavadoras entraron en la sala, sin que ello se hiciera notar en el lugar teatral, que parecía ser obra de la naturaleza.

En 1975, el espacio de *L'Âge d'or* era bien distinto del de las puestas en escena anteriores. Las dos naves se mostraban como un ámbito único en el que las bombillas del techo recordaban un entoldado, una carpa, un lugar festivo. Y como si una lluvia de meteoritos hubiera caído del cielo, en el suelo aparecían nueve cráteres. Actuando en ellos, los actores Soleil les sacaban el máximo partido dramático. Incluso los muros se convertían en un espacio escénico posible. El público debía decidir por él mismo donde se situaba.

Si la transformación del lugar teatral de los primeros montajes causaba sorpresa, extrañeza al público, con los años, el espacio frontal pareció imponerse en los montajes de la compañía. Desde las representaciones de Shakespeare (10.12.1981: *Richard II*; 10.6.1982: *Le nuit des rois*; 18.1.1984: *Henry IV*) se acentúa la puesta en valor del gesto, ya presente en obras anteriores, y con ella la frontalidad. Pero la historia del grupo no se para, en *Les Éphémères* (2006), por ejemplo, cuando la escena frontal parecía bien instalada, inamovible, el espacio escénico se convierte en longitudinal, con el público situado a banda y banda en unas empinadas graderías. '*La Cartoucherie se transforme à chaque spectacle. Le bar est ici, puis il est là, puis encore ailleurs, mais ce n'est jamais gratuit (...) C'est lié aux qualités d'un lieu comme la*

²⁷ Ariane Mnouchkine, conversación con Jean Chollet, *Construire pour le temps d'un regard: Guy-Claude François scénographe*. Nantes: Fage, 2009, p.82; citado por Béatrice Picon-Vallin, ob. cit., p.58.

Cartoucherie qui n'est pas un théâtre, mais un grand hangar, qui nous laisse donc toute liberté'.²⁸

Un refugio y no un monumento, un abrigo donde lo extraño, lo extranjero se convierte en familiar. Unos espacios no solamente de representación y de creación, sino también de acogida. He aquí lo que convierte a la Cartoucherie del Bois de Vincennes en una real ciudad del teatro. Un lugar de encuentro donde, sin confundirse, Arte y Vida se aproximan. Un lugar real donde todo es posible, y donde diferentes grupos se han ido instalando, abriendo espacios escénicos: el Aquarium, la Tempête, l'Épée de Bois, el Chaudron. Una ciudad viva, solidaria.

²⁸ Ariane Mnouchkine. *Ariane Mnouchkine*. Introduction, choix et présentation des textes par Béatrice Picon-Vallin. Arles: Actes Sud-Papiers. 2009, p.65.

A CENA INTEGRAL COMO EXERCÍCIO DE LIBERDADE. ARQUIPÉLAGO, CENTRO DE ARTES CONTEMPORÂNEAS DOS AÇORES

João Mendes Ribeiro
Catarina Fortuna
Departamento de Arquitectura, Universidade de
Coimbra / CETUP

Após a experiência seminal do *Festspielhaus* de Hellerau, em 1911, resultado do esforço comum de Adolphe Appia, Jaques-Dalcroze e Heinrich Tessenow, ao longo da segunda metade do século XX diversas formas de edifícios teatrais foram tentadas, no sentido de aproximar o espectador da cena, traduzindo a crescente consciência sociológica da contribuição do espectador na obra teatral.

Embora com diferentes formalizações, essas experiências têm em comum o desígnio de questionar o lugar do espectador no espaço/tempo da representação e a relação entre o público e o objecto teatral.

A tipologia de edifício teatral que actualmente corresponde a essas premissas é o teatro de uso múltiplo, vulgarmente designado por *black-box*. Este tipo de espaço retoma algumas das ideias preconizadas por Oskar Schlemmer na Bauhaus, nomeadamente a concepção do espaço cénico ideal como uma estrutura arquitectónica de absoluta precisão geométrica, determinada pela medida e movimento do corpo humano.

A cena da Bauhaus funcionava como um laboratório experimental e o seu espaço foi criado segundo o paradigma do

Teatro Total, idealizado em 1927 por Walter Gropius para Erwin Piscator.

Embora não se trate de uma tradução literal desse modelo, no espaço cénico da Bauhaus em Dessau Gropius aplica alguns dos seus princípios para dar forma a um espaço cénico pouco convencional. Um espaço de cena bifrontal, que integra num dos lados a sala de espectáculos e conferências e, no outro, a cantina da escola, sendo os flancos ocupados pelos espectadores. O efeito da dupla cena frontal permite anular a caixa óptica tradicional, conferindo maior importância ao centro e favorecendo a diversidade de pontos de vista.¹ O deslocamento do acto teatral face à tradição técnica e semiótica coloca o actor e o espectador numa nova relação e, simultaneamente, afasta-se da reprodução da realidade que, tradicionalmente, se pretendia representar através da ilusão teatral.²

Os teatros de uso múltiplo constituem, habitualmente, espaços de experimentação que tomam a sala por inteiro como o território da acção e a utilizam segundo diferentes formas de relação do espectador com a cena, a partir do movimento de um pavimento e de um tecto técnico (urdimento e teia).

¹ Oskar Schlemmer, 'La scène au Bauhaus', in *Théâtre et abstraction*, trad. Francesa Éric Michaud, Lausanne, L'âge d'homme, 1978, p. 43-44).

² Cf. Pedro Manuel, 'Das palavras aos actos: Un teatre sense teatre', in revista *Obscena*, n.º 6, Outubro 2007, p. 92, www.revistaobscena.com.

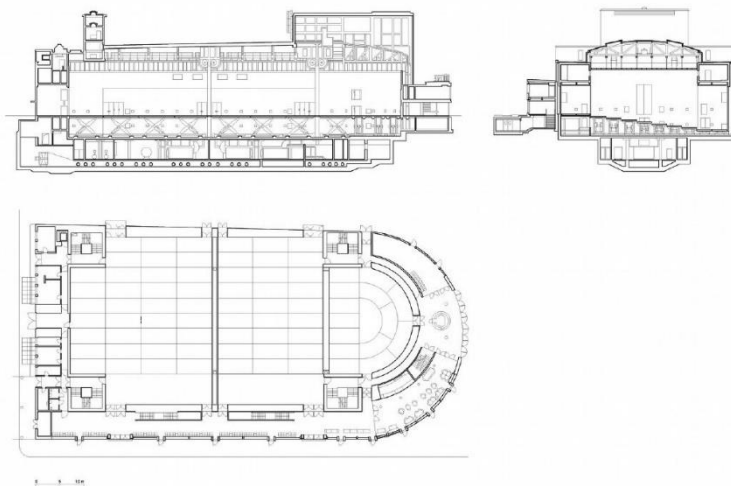


Schaubühne, Berlim ©João Mendes Ribeiro

O paradigma do teatro de cena integral é o edifício sede da companhia de teatro Schaubühne em Berlim. Em 1981 a companhia Schaubühne mudou-se para o edifício do antigo cinema Universum, concebido por Enrik Mendehilson em 1927. Após diversas intervenções ao longo do tempo, motivadas quer pela destruição ocorrida na Segunda Guerra Mundial, quer pela necessidade de adaptação funcional, o edifício adquire a sua configuração actual no início dos anos 80 graças à intervenção dirigida pelo arquitecto Jurgen Sawade entre 1978 e 1981. Embora a fachada tenha sido reconstruída à imagem da fachada original de Mendelsohn, o interior do edifício foi profundamente alterado por forma a adaptar-se 'às necessidades cénicas de um novo conceito de teatro multifuncional, que entende o espaço cénico como uma caixa vazia, um contentor adaptável aos requisitos do encenador ou da peça teatral.'³ O espaço interior é, assim, caracterizado por uma sala multifuncional de cena contínua que pode ser dividida em três salas menores, utilizadas separadamente, de forma alternada ou em

³ Cf. Oriol Marin, in 'Schaubühne. Berlin', Observatorio de Espacios Escénicos, un proyecto del departamento de composición ETSAB-UPC, in <http://espaciosescenicos.org/filter/espai/Schaubuhne-Berlin>.

simultâneo. Em qualquer dos casos, os locais de actuação e de auditório são variáveis, por oposição à rígida separação imposta pelo arco de proscénio da cena à italiana.



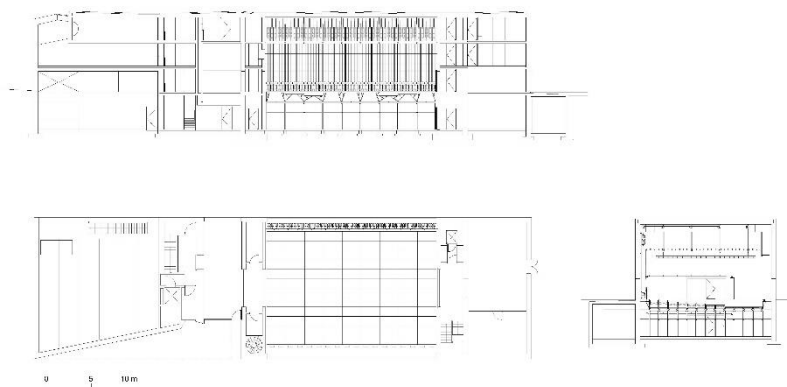
Schaubühne, Berlim ©João Mendes Ribeiro

O projecto da Schaubühne, dirigido pelo encenador Peter Stein entre 1970 e 1985, contraria o cânone dos teatros à italiana, designadamente a separação física entre palco e plateia, e expressa o desejo de integrar o público e os artistas num espaço unificado e flexível, capaz de se adaptar às especificidades de cada produção. Trata-se de um 'espaço modulável, sem uma caracterização fixa, predefinida, no qual a perspectiva pode mudar em todos os momentos e a relação do palco com a plateia pode gerar diferentes tipos de cena: frontal, com proscénio, de tipo isabelino, em arena, em passerelle, em forma de rua e outras tantas configurações.⁴ Em qualquer dos casos, a posição relativa da plateia face ao palco é determinante na percepção geral do espectáculo. Se o público está de frente para o palco, percebe o espectáculo de uma

⁴ Cf. Gaelle Breton in *Theatres, Architecture Thematique*, Editions du Moniteur, Paris, 1989, p. 64.

perspectiva única; se se distribui em arena em torno do palco, ou se está no centro e a acção se desenvolve em seu redor, a perspectiva é diferente consoante o lugar ocupado por cada espectador. Nesse sentido, é possível afirmar que a tipologia do espectáculo não é predeterminada pelas características do edifício, mas está intimamente relacionada com as propostas de encenação e de cenografia.

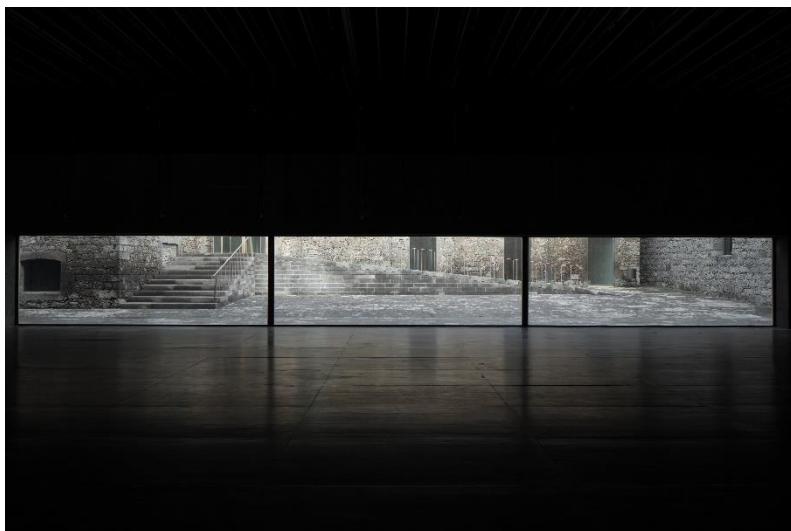
O modelo contemporâneo da *black box* está também associado à democratização do acto teatral na medida em que não estabelece hierarquias, quer entre os espaços do edifício teatral, quer entre o edifício e o acto dramático. Na sala neutra e unitária da *black box* elimina-se a hegemonia de um campo sobre o outro; o espaço arquitectónico e o acto teatral recriam-se mutuamente em cada encenação.





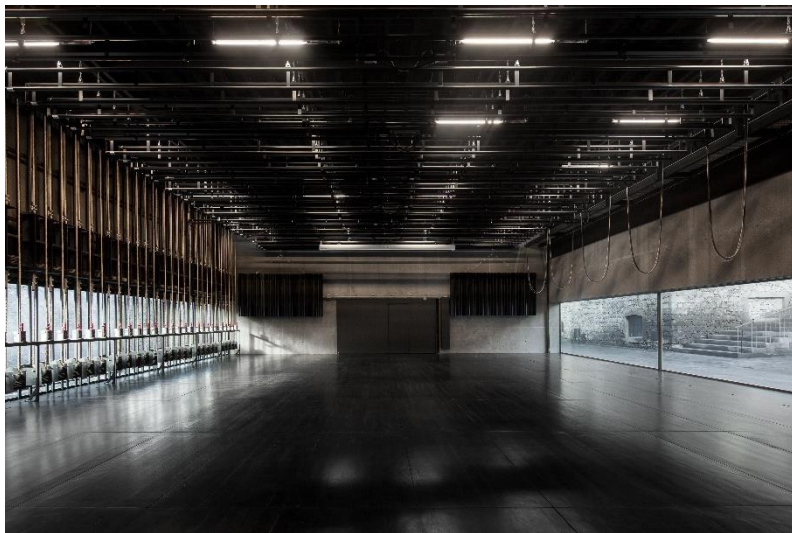
Arquipélago, Centro de Artes Contemporâneas dos Açores ©José Campos

O Arquipélago, Centro de Artes Contemporâneas (ACAC), construído na ilha de S. Miguel, nos Açores, segundo projecto dos arquitectos João Mendes Ribeiro e Menos é Mais (Cristina Guedes e Francisco Vieira de Campos), possui uma sala multifuncional dedicada à realização de actividades artísticas, concebida segundo o modelo do teatro da Companhia Schaubühne, em Berlim. Trata-se de um espaço de carácter experimental, ditado pelo desejo de integrar o público e os artistas num espaço unificado e de quebrar a rígida separação entre o palco e a plateia, onde os lugares consignados ao espectador e à acção são predefinidos e inalteráveis. A sala é considerada como uma cena contínua, onde a área de actuação e de auditório podem assumir diferentes posições permitindo organizar a sala segundo configuração em arena, em passerelle, em cena frontal ou bifrontal, etc.

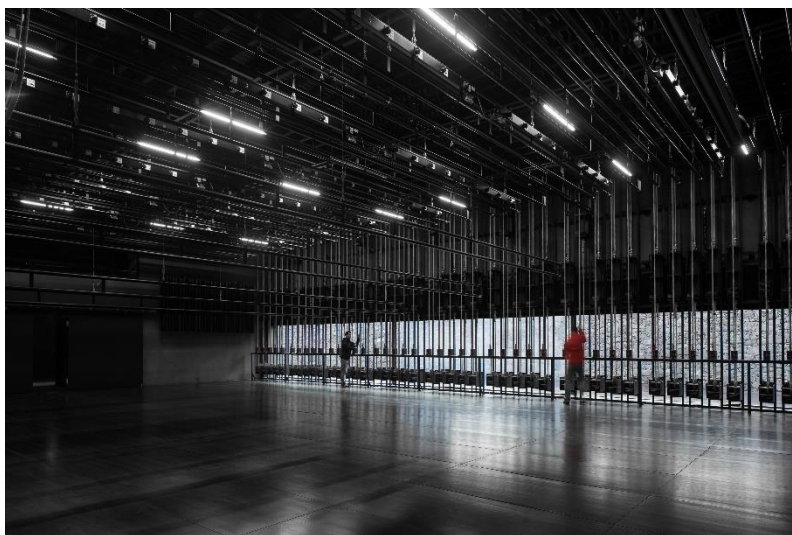


Arquipélago, Centro de Artes Contemporâneas dos Açores ©José Campos

O espaço do ACAC está dotado de dispositivos técnicos flexíveis que permitem alterar a configuração da sala de modo racional e eficaz. O lugar da plateia, por exemplo, pode ser adaptado em função de cada espectáculo, através da simples disposição das cadeiras sobre praticáveis reguláveis em altura. Esses praticáveis formam o pavimento da sala e constituem módulos independentes, executados em alumínio e contraplacado, reguláveis em altura até 1,15 metros. Esses elementos, por sua vez, são colocados sobre uma estrutura tradicional de quarteladas, de 2x2m e 2x4m, também ela regulável e desmontável. O seu movimento é feito com recurso a dispositivos de elevação hidráulicos assentes sobre rodas e niveladores. Existe ainda uma teia, construída em travessas de madeira, suspensa do tecto em toda a extensão da sala. O conjunto de 45 contrapesos e cordas de sisal, usados para accionar as varas, abrange toda a área da sala e forma uma espécie de cortina que filtra a luz de Poente. A exibição desse mecanismo permite ao público acompanhar os movimentos de cena que, num espaço convencional, estão ocultos pela boca de cena, na caixa de palco.



Arquipélago, Centro de Artes Contemporâneas dos Açores ©José Campos

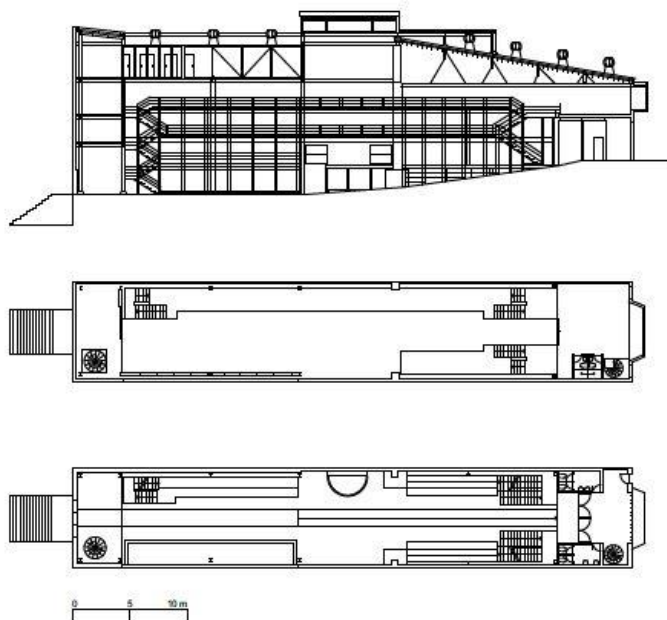


Arquipélago, Centro de Artes Contemporâneas dos Açores ©José Campos



Arquipélago, Centro de Artes Contemporâneas dos Açores ©José Campos

Esta característica relaciona o auditório do ACAC com um espaço emblemático na historiografia da arquitectura teatral contemporânea. Trata-se do Teatro Oficina, em S. Paulo, projectado por Lina Bo Bardi em 1984 para o grupo de teatro Oficina, do encenador José Celso Martinez Correa, cuja referência surge aqui por dois aspectos fundamentais. O primeiro consiste na exposição deliberada dos mecanismos e espaços técnicos, cuja coexistência com o espaço de representação favorece a integração na acção e a sua exploração plástica e dramática.



Teatro Oficina, S. Paulo ©João Mendes Ribeiro

O outro aspecto prende-se com a abertura ao exterior e o sentido de percurso, inerentes à forma estreita e alongada do teatro Oficina, com entradas nos topos, mas também à existência de uma janela no meio da cena, voltada directamente para a rua.



Teatro Oficina, S. Paulo ©João Mendes Ribeiro



Teatro Oficina, S. Paulo ©João Mendes Ribeiro



Teatro Oficina, S. Paulo ©João Mendes Ribeiro



Teatro Oficina, S. Paulo ©João Mendes Ribeiro

A conjugação desses elementos, que deu azo à exploração do conceito de *teatro rua* pela companhia Oficina, tem repercussões indelévels no projecto do ACAC, como se verifica na implantação orgânica dos edifícios segundo um eixo longitudinal que orienta o movimento dos visitantes através do lote. Ou no edifício do auditório, onde as janelas rasgadas nas fachadas nascente e poente e a plasticidade dos elementos em betão assinalam o desejo de relação com o exterior e de integração do edifício no espaço público, tornando-o parte actuante na cena urbana.

O carácter experimental do projecto do ACAC, na relação com o espaço público, mas também na criação de um lugar cénico sensível a diferentes formas de expressão artística, constitui um exercício de liberdade e imaginação que permite formular uma questão essencial na concepção de espaços para eventos performativos: numa cultura cada vez mais marcada pela provisoriedade das propostas e pela proliferação de conceitos e formatos, como deve ser a arquitectura dos espaços que a representam?

A CENA BRASILEIRA E O TEATRO OFICINA

Celso Lomonte Minozzi
Maria Teresa de Stockler e Breia
U. P. Mackenzie, Brasil

O tema deste Colóquio, O estranho e o Estrangeiro no Teatro: Arquitectura, Justiça e Teatro, nos permitiu pensar, repensar e redescobrir as conexões possíveis entre estas três conquistas culturais da espécie humana e investigar formas de combiná-las a fim de contribuir para este debate e, ao mesmo tempo, trazer-lhes parte da produção cultural brasileira. Como Arquitetos e Professores, era nosso dever encontrar um tema que pudesse descrever e enfatizar uma parte de nossa produção arquitetônica. Assim, decidimos apresentar-lhes o Teatro Oficina, localizado no bairro do Bixiga em São Paulo, no Brasil. No passado, final do século XIX e início do XX, aquela área era ocupada por imigrantes italianos, operários, e ainda é lar para imigrantes vindos de várias partes do mundo e migrantes internos do próprio Brasil. É um dos bairros mais antigos da cidade.

A partir da década de 1960 o Bixiga, gradualmente se transformou, com a abertura de várias cantinas, algumas tradicionais, que funcionam até hoje, e também com a presença de vários teatros. Estes, durante a Ditadura Militar foram muito visados, já que ‘artistas são subversivos’, pois eram considerados redutos de resistência. Ainda hoje, é um dos polos de lazer e de cultura da cidade, pois sua localização central e suas raízes italianas resultaram na permanência de muitas cantinas e restaurantes, assim como vários teatros lá permanecem.

Um destes teatros é a sede do Grupo Oficina de Teatro, criado em 1958, durante um período de mudanças sociais, como forma de lutar contra uma forma de pensar burguesa, e de criticar a

tendência de supervalorização do que vinha das culturas europeias e da norte-americana. Na época, se manifestava uma sensação de modernização e progresso social, representada principalmente pela construção de Brasília, a nova capital do país, e a aceitação gradual da Arquitetura Moderna no Brasil como signo de modernidade, que favoreceu uma aproximação com as manifestações de vanguarda na Arte.

O Grupo do Teatro Oficina foi criado neste contexto, formado por estudantes de Direito, dentre eles Esther Góes e Renato Borghi, ambos grandes atores, atuando até hoje, e José Celso Martinez Corrêa, que se tornou o primeiro e único diretor do grupo, que exerce este papel ainda hoje. O Grupo teve algumas mudanças de configuração, com substituições temporárias e permanentes, e continua até os dias de hoje, como referência no teatro de vanguarda.

O nome escolhido pelo grupo foi explicado pelo próprio José Celso (1937), como segue:

‘Nós chamamos nosso Teatro Oficina e escolhemos a bigorna como nosso símbolo porque ela significava trabalho, e nós queríamos, naquela época, fazer o trabalho teatral como se fosse qualquer outro trabalho, e considerar o ator como um operário, um mero proletário. [Nós queríamos] demolir, desmontar uma certa percepção que infelizmente ainda predomina, de que o teatro é mítico, que depende de talentos específicos, vocações, em um nível até religioso. Assim, o nome Oficina representava a equivalência da atividade teatral com qualquer outra, demolindo vocações, dons e abstrações que havia dominado o teatro por décadas. Agora isso mudou. O conceito do ator-trabalhador e o símbolo peculiar da bigorna são de uma visão de mundo de dez anos atrás [desde a década de 1950] [...]’ (apud LOPES e COHN, 2008, p.32).

A ideia é enxergar o Oficina - é desta forma que nos referimos em São Paulo tanto ao grupo, como ao edifício do teatro - como um devorador da cidade, uma ferramenta para a compreensão das raízes urbanísticas, sociais, étnicas da cidade. Segundo Cacciari (2009), o termo étnico está conectado ao Lugar, como a polis grega

era um Lugar, um Lugar físico para o povo. No entanto ele considera etnia como um Lugar, já que a existência e as relações não necessitam de um Lugar físico para existir.

A cidade – como berço da vida épica e mundana – e seu constante movimento não tem a mesma substância histórica do teatro, eles simplesmente coexistem ao mesmo tempo, um tempo em constante mudança e desmontando a ideia de História.

Assim, a importância do Teatro Oficina não está relacionada apenas às suas ações na época – o período da ditadura militar – mas também devido à sua concepção de teatro, uma máquina devoradora de tempos, cenas, lugares, seguindo o conceito do canibalismo moderno: devorar e regurgitar o Novo.

Seu objetivo era transformar a cena cultural brasileira inserida na nova realidade brasileira. Eles desejavam um diálogo mais próximo entre público e arte, ao desmontar o conceito de teatro convencional, com o palco apartado do público, e atuar junto do público. Começaram por mudar a encenação a fim de atuar mais próximos ao público, oferecendo a oportunidade da integração entre atores e público, conectando-se mais diretamente com a realidade social.

A companhia do Teatro Oficina ocupa o mesmo terreno desde 1961. O primeiro edifício, construído na década de 1920, não se adequava ao novo conceito de teatro do Grupo, assim eles reformaram o edifício, com um projeto do arquiteto Joaquim Guedes. Ele usou uma configuração tipológica de ‘sanduíche’, na qual o palco estava localizado entre duas áreas de plateia, colocadas de frente uma para a outra. Esta configuração permaneceu até 1966, quando o teatro foi completamente destruído por um incêndio.

Em 1967, depois de uma grande movimentação com o objetivo de juntar recursos para a reconstrução do teatro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre fizeram outro projeto, formado por uma arquibancada de concreto e palco italiano com um círculo giratório interno.

Chegando a este ponto, julgamos necessário contar a respeito da produção coletiva do grupo do Teatro Oficina. Eles construíram e constroem seu repertório lendo, compreendendo e transformando peças, até sentirem possível transpor seu conteúdo

para os tempos atuais e para a realidade brasileira sem perder as ideias originais. As peças de José Celso, na maioria tragédias, são construções sincréticas, miscelâneas de papéis que usam o excesso como um instrumento estético; um trabalho de ‘desdoutinação’.

Zé Celso (como ele prefere ser chamado) propõe a ideia do amor carnal, o amor de Macunaíma. As personagens celebram o tempo presente num teatro a-histórico. Assim o Oficina transforma o Histórico em ‘carnaval’ – sendo o Histórico uma ação da maioria de acordo com Deleuze. Carnaval como a ação das máscaras sociais e uma festa ‘carnal’, a antropofagia das máscaras sociais.

Deleuze entende que o aspecto mais importante do teatro é a revelação das minorias (não proeminentes historicamente, não burguesas, não ‘oficiais’) e sua exposição como reconhecimento de sua existência, não como denúncia social. Teatro é não histórico, não burguês, não oficial. Esta teoria é expressa fortemente pelo Grupo Oficina.

Não se trata necessariamente de afirmar uma forma de existência de oposição de outra forma positiva de poder, mas apenas de uma existência entre estes dois polos de poder. Talvez revelar um não poder, a vida pequena que realmente vive entre as grandes imagens de poder e antipoder.

O Carnaval é compreendido como uma festa popular e não representativa de uma ideologia majoritária, uma festa das ruas pela qual a existência popular se faz revelada num desfile mascarado. Falsas personas instigam os sentimentos de realidade que são extravasados em atitudes imediatas, moldadas pela imediatez dos atos.

A potencialidade de cada momento não se vê filtrada e refletida nos campos da moral, mas cada momento é devorado em matéria e substancialidade, digerido e regurgitado transformado pelas forças desejanter sem identidade com as instâncias majoritárias. O Carnaval, na plenitude de sua inocência moral devora os fatos com mascaras e fantasias e devolve os fatos em fantasia e realidade.

O Carnaval como ação artística bruta permite uma ação de não poder realizando na ação uma existência triunfante.

Tal existência é um átimo de vida no conjunto dos dias e de seus trabalhos indicando nas suas formas de fantasia a fugaz existência de uma não historicidade.

Macunaíma é o anti herói não histórico, o Carnaval vive de personas não históricas, o Teatro Oficina incorpora na ação devoradora do Carnaval, o espírito de Macunaíma e de uma antropofagia urbana. O Teatro rua devora e regurgita a cidade.

Esta Antropofagia é um eco da Semana de Arte Moderna de 1922 que aconteceu no Teatro Municipal da cidade de São Paulo. A vanguarda das artes europeias havia sido apresentada a São Paulo, em 1916, pela pintora Anita Malfatti que, fez uma exposição onde apresentou obras expressionistas e cubistas. Esta exposição trouxe impacto nos jovens intelectuais brasileiros que buscavam novos ares, novas ideias, pois imersos numa realidade provinciana e acadêmica. Paralelamente, foi descoberto o escultor Victor Brecheret com seus volumes maciços e despojados de detalhes, autor, nos anos 1950, do Monumento às Bandeiras, do Parque do Ibirapuera, por exemplo.

Mário de Andrade, poeta modernista e um dos organizadores da Semana, afirmou numa conferência, em 1942:

‘O modernismo não era uma estética nem da Europa nem daqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário, que, se a nós nos atualizou, sistematizando como constância da inteligência nacional o direito antiacadêmico de pesquisa estética, e preparou o estado revolucionário das outras manifestações sociais do país, também fez isso mesmo no resto do mundo’ (apud PEDROSA, 2015, p. 218).

A peculiaridade do Moderno foi não chegar ao Brasil por intermédio da literatura como antes, mas pelas artes plásticas, a pintura e a escultura, o que aumentou seu impacto e levou poetas e proseadores a perceberem de forma global os desafios da arte e da criação contemporânea.

‘A pintura e a escultura [...] deram uma noção menos abstrata e uma compreensão [...] mais física e concreta do meio e da natureza envolvente, e do que nesta e naquele são os componentes mais importantes e permanentes como valores que exigem caracterização e expressão. Sem a contribuição direta, primordial das artes plásticas, o movimento modernista

não teria marcado a data que marcou na evolução intelectual e artística do Brasil' (PEDROSA, 2015, p. 222).

A Arte Moderna trouxe com a autonomia da Arte, a possibilidade de novas expressões, já que a verossimilhança ficara a cargo de fotografia, e novos caminhos em direção à abstração foram abertos. Neste sentido, a descoberta da Arte em outras regiões do Globo que não a Europa Ocidental, foi de importância essencial. O eurocentrismo passou a conviver com o valor artístico das manifestações autóctones, arcaicas, e pode usá-las como ensinamento e inspiração, pois, conforme P. Guillaume e Munro, '[...] essas remotas tradições acentuam mais o desenho do que a representação literal, apresentando efeitos de formas, qualidades de linha e superfície, combinações de massa, que são desconhecidas da tradição grega' (apud PEDROSA, 2015, p. 225).

No Brasil, os artistas olharam para a própria riqueza cultural do país, tão grande e rico em peculiaridades, com raízes e heranças indígenas, brancas, africanas e sua miscigenação - o Brasil real, com tradição oral, crenças e credences. Foram estes elementos que geraram o movimento Pau-Brasil - de curta duração - e o Movimento Antropofágico.

Oswald de Andrade, um dos pensadores da Semana de Arte Moderna, foi o autor do Manifesto Antropofágico, que causou grande escândalo, pois apresentou as premissas da Antropofagia, não a literal, mas a que iria se nutrir deste Brasil desconhecido, inclusive, pelos próprios brasileiros, que viviam nos meios urbanos. Oswald e a pintora Tarsila do Amaral, artista também importante da Semana, intérprete da Antropofagia, buscaram uma atualização do Brasil '[...], mas que conservasse suas rudezas nativas, a sua selvageria, em suma. É a antropofagia. O brasileiro digere a civilização' (PEDROSA, 2015, p. 232).

Após esta digressão para buscar as raízes do pensamento antropofágico de José Celso Martinez Correa, trouxemos sua origem e caracterização, que fazem lembrar sobremaneira suas declarações em entrevistas e textos. Por isso, pode-se considerar sua obra como realmente antropofágica, no sentido originado na semana de Arte Moderna de 1922.

A encenação das peças pelo Grupo Oficina revolucionou o Teatro Brasileiro e abriram caminho para outros grupos que ocupam hoje a cena brasileira. O método adotado no processo de criação dos textos e de sua encenação, muito se assemelha à Antropofagia de Oswald de Andrade. Eles mordem, mastigam, ruminam e digerem os textos, para só então recompô-los e dar-lhes o caráter de expressão local.

O repertório do Grupo é composto de peças de grande importância, algumas de autores brasileiros, como Oswald de Andrade, Chico Buarque de Holanda e Euclides da Cunha, outras de autores estrangeiros, como Brecht, Gorki, Tennessee Williams e Max Frisch, por exemplo.

Foi no espírito e no espaço do Oficina que Lina Bo Bardi (1914 - 1989), que fora apresentada a José Celso pelo cineasta Glauber Rocha, conheceu a proposta deles e foi cenógrafa de duas peças importantes: *Na selva das cidades* (1969) (*Im Dickicht der Städte*) adaptação da obra de Bertold Brecht e *Gracias, señor* (1972), criação coletiva do grupo.

Unir a arquitetura atual do teatro Oficina com a cena dramática pode parecer certo exagero, mas pode ser uma importante referência da projeção horizontal que representa sua forma de pensar. Haja vista que as primeiras ideias advinham da concepção do cenário para a encenação *Na selva das cidades*, que pressupunha a demolição de partes do edifício na época.

‘Naquele momento, havia nascido também a ideia de varar o edifício, como se uma rua atravessasse o teatro desde a sua entrada na rua Jaceguai, até a rua Japurá. A ideia era criar uma via de passagem potencializada pela característica pedestre do bairro do Bixiga, um dos mais antigos da cidade’ (OLIVEIRA, 2014, p.184).

O edifício atual foi concebido por Lina. Arquiteta romana que chegou ao Brasil em 1946, com o marido, Pietro Maria Bardi, Lina é personagem de grande importância na Arquitetura Moderna brasileira.

‘Quando estava no último ano da faculdade, saiu um livro sobre a grande arquitetura brasileira, que, naquele tempo, no imediato pós-guerra, foi como um farol de luz a resplandecer em um campo de morte [...] Era uma coisa maravilhosa’ (BARDI *apud* SEGAWA, p. 134).

O casal já era ligado ao mundo das artes, desde a Itália, sendo Pietro um marchand e crítico de arte, e Lina arquiteta, com experiência, pois já havia trabalhado com alguns arquitetos durante a Guerra, entre eles, Gió Ponti (1891-1979).

Ambos foram contratados por Assis Chateaubriand para a criação do MASP, Museu de Arte de São Paulo, hoje Assis Chateaubriand, em homenagem a seu fundador. Pietro, para criar e organizar o MASP e Lina para reformar e organizar a primeira sede do MASP, dois andares em um edifício na Rua Sete de Abril, que estava em processo de construção, para abrigar os escritórios dos Diários Associados, empresa jornalística da qual Chateaubriand era dono.

Dez anos depois, foi encomendado a ela o projeto do edifício na Avenida Paulista, hoje reconhecido internacionalmente, em parte pelo impacto causado pelo próprio edifício, e de outra pela qualidade do acervo, grande parte organizado por Pietro.

O mundo artístico de São Paulo, no qual Lina e Pietro Bardi se inseriram naquele momento era bastante interessante e desafiador. A acolhida aos europeus exilados da Segunda Guerra Mundial era boa, principalmente aqueles que pudessem contribuir no processo de modernização cultural da sociedade. Vários arquitetos emigraram para o Brasil na época e muito contribuíram para a aceitação da Arquitetura Moderna. São Paulo abria mais espaço para a cultura e a arte.

A Faculdade de Arquitetura Mackenzie, parte da Escola de Engenharia daquela instituição desde 1917, foi instalada em 1947; a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, também desmembrada da Escola Politécnica, em 1948. Estes dois fatos, somados ao final da Guerra e ao processo de desenvolvimento e modernização do país, facilitaram a aceitação desta ‘nova’ Arquitetura na cidade, a Moderna.

Lina contribuiu para o debate sobre o Moderno de várias formas, uma delas na direção da ‘revista das artes no Brasil’, a Habitat, cujo início foi em 1950. Ela já tivera experiência em publicações de Arquitetura e Design, pois na Itália havia exercido a vice-direção da revista Domus (1944); e, em 1945, fundado e dirigido, com seu antigo sócio Carlo Pagani, Quaderni di Domus; ambos criaram, juntamente com Raffaele Carrieri e apoio de Bruno Zevi, o semanário de arquitetura A, no pós-guerra (OLIVEIRA, 2014, p.206).

Seus artigos na Habitat apresentam Crítica de Arquitetura, pela primeira vez no Brasil; ‘quase’ neutra, pois ela não escondia sua preferência pela arquitetura paulista; porém, não era filiada a grupo de arquitetos, nem suas análises em ideologia. Tinha grande entusiasmo pela Arquitetura Brasileira, para a qual também contribuiu de maneira relevante. Para publicação de projetos e obras, não escolhia apenas os que enfatizavam os aspectos formais, mas também aquilo que chamava de ‘boa arquitetura’, bem resolvida, simples, sólida.

‘Além da direção da revista, desenvolveu projetos de desenhos de móveis, arquitetura de interiores, cenografia e a residência do casal, obra marcante para a época (1949). Entre 1958 e 1964 trabalhou em Salvador, estado da Bahia, desenvolvendo projetos museográficos, o projeto do restauro do Solar do Unhão, transformando-o no Museu de Arte Popular’ (SEGAWA, 1999, p.136).

Outra atividade que exerceu, embora por curto período de tempo, foi a docência, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, entre 1955 e 1957. A Tese que apresentou ao Concurso da cadeira de Teoria de Arquitetura foi intitulada ‘Contribuição Propedêutica ao Ensino de Teoria da Arquitetura’.

É autora de vários edifícios importantes, a maioria localizada na cidade de São Paulo, como o MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, na Avenida Paulista, uma das áreas mais importantes da cidade, eleita na década de 1990 como ‘o símbolo da cidade’; e o SESC - Fábrica Pompéia, um espaço cultural

instalado numa antiga indústria, no qual ela preservou os antigos galpões e construiu mais dois edifícios para abrigar os espaços esportivos, por exemplo.

Embora Lina fosse estrangeira, com uma bagagem cultural desenvolvida no exterior, uma vez tendo chegado ao Brasil, ela o adotou como sua pátria, a qual a levou a repensar sua forma de criar. No SESC – Fábrica Pompéia, por exemplo, Lina analisou o lugar de uma perspectiva estrangeira e reconheceu a necessidade de manter a história do lugar, ideia incomum no Brasil.

Lina encontrou na velha fábrica uma vitalidade própria da sua construção em concreto, a evidência de uma clareza formal que reunia a intenção fabril com as estruturas de concreto. Juntou-se a isto a experiência vivida e revivida nos fins de semana nos quais ‘o ambiente era outro: não mais a elegante e solitária estrutura Hennebiqueana, mas um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos passava de um pavilhão e outro’ (BARDI, 2008, p.220). Esta experiência da vida urbana simples motivou Lina a refazer o SESC Pompéia tendo esta vida como base e realização, uma ‘Arquitetura Pobre’, vista no sentido do simples artesanato, dos meios humildes de construção e técnica. O tijolo e as telhas configuram a textura desta vida mantida na simplicidade dos volumes dos galpões.

Conhecedora do pensamento Pós Moderno na Europa e nos Estados Unidos não o toma como referência. Entende-o como uma forma de dilapidação do patrimônio histórico.

Revelar o histórico no SESC Pompéia é não revelar a História como fato documental e institucional. Como já visto em Deleuze, a História expressando uma forma de poder.

Ao contrário, ao buscar o histórico como vida cotidiana encontra o não histórico representativo da vida simples, dos moradores do bairro, da humanidade que se encontra nos gestos das crianças, dos pais, dos anciãos.

A formação europeia de Lina é, reconhecida por ela, mesclada com surrealismo do povo brasileiro, com sua mediatez, com seu carnaval.

No Teatro Oficina, sua maneira de pensar se integrou com a de Zé Celso. O teatro, uma construção material, é um símbolo completo de duas mentes diferentes e muito singulares que fizeram do Oficina um lugar ímpar na História.

‘O Oficina, segundo José Celso Martinez Corrêa, é concebido como um ‘Terreiro’, denominação do lugar de celebração do culto popular afro-brasileiro do Candomblé[...]. Os terreiros de candomblé, reprimidos e clandestinos até a década de 1930, são um símbolo de resistência por excelência. Mas ‘terreiro’ é também um espaço de terra plano e largo, encontrado comumente nas casas do interior, onde as galinhas cisçam, as crianças brincam, as mulheres socam o pilão e dão comida aos animais domésticos, isto é, o pátio limpo diante das residências do interior [...]’ (OLIVEIRA, 2014, p.184).

Em 1979, José Celso voltou da Europa depois de uma temporada de autoexílio, ocasionado pelos atos do governo militar, que reprimia pensamentos e ações livres. Ele fora considerado suspeito de insubordinação e desordem, além de provocador. Foi nesta época, final dos anos 1970, início dos 80, que o Grupo decidiu erguer um novo edifício sobre as cinzas daquele que fora destruído pelo fogo. Só haviam restado as paredes de tijolo maciço e partes do porão. A iniciativa expressaria suas ideias.

O projeto de 1984 é de Lina Bardi; o desenvolvimento, de Edson Elito. A planta e o espaço interno são bastante diferentes. A área ocupada é de 450,0m², sendo 9,0m de largura e 50,0m de profundidade. Em termos de estrutura, as altas paredes de tijolos agora aparentes foram reforçadas por pilares de concreto, colocados onde necessário.

O palco é uma extensão da rua, um espaço de ação contínua, em que a plateia se torna parte da cena teatral. A rampa que atravessa o piso irregular onde ficava o porão do edifício original foi ideia de Zé Celso. Foi executada uma rampa de 25,0m de comprimento que se estende da entrada até o fundo. A rampa é o palco, ‘uma passarela rua’ (OLIVEIRA, 2014, p.184). Há uma área lateral, uma faixa de terra, de 1,5m de largura, que pode também fazer parte do espaço cênico, quando necessário.

Na planta térrea podemos observar os principais parâmetros: a rua, à direita do desenho encontra-se com o palco por meio do lobby enquanto ambiente de articulação das qualidades espaciais

inerentes aos conceitos da rua como cenário da vida urbana e do palco enquanto rua, local de mudanças e de histórias.

As histórias da vida urbana são representadas no palco. As galerias encontram-se ao longo do palco, metamorfoseando espectadores em atores na rua cena.

O segundo nível mantém a galeria com os espectadores dispostos à semelhança de balcões ao longo de uma rua. A ortogonalidade e o comprimento são desenhados numa ação expressiva. O teatro demonstra uma geometria sublimada para uma cenografia concreta.

Na faixa lateral a plateia senta-se, em uma arquibancada desmontável, que ocupa toda a altura do edifício, feita em estrutura metálica azul e pranchas desmontáveis em laminada, formando galerias, um símbolo de uma ação dinâmica. Não há bastidores, nem cortinas. Tudo o que acontece faz parte da cena.

Eles não querem definir a relação ator – plateia como um palco italiano. Há a intenção de provocar uma relação de mobilidade, usando distância e proximidade como tensões provocativas, maneiras de ver a encenação. Assistir a cena não é algo estático... É carnavalizado.

O principal atributo do projeto de Bo Bardi repousa na informalidade nele impressa: a rampa – palco e sua relação com a rua. Dois aspectos marcam esta relação: primeiro, a porta que une (ou separa) a ação entre o palco calçada/rampa e a ideia do teatro como uma investigação a respeito da vida, sobre a vida cotidiana e seus mitos. Uma realidade que expressa fatos não-históricos e de valor simbólico, sacralizados pela ação cênica, por uma continuidade direta não metafórica.

Em segundo, a janela, que proporciona uma vista da cidade, tornando-a importante, como os painéis de vidro do MASP. A ação cênica é conectada metaforicamente à cidade, que se torna uma imagem instantânea. Ambos - o teatro e a cidade – podem ver um ao outro através da janela: a cena teatral olha para a cidade, a cidade olha para a cena: mosaico urbano diante do mosaico social. O limiar entre a realidade e a atuação teatral.

O palco integra o subsolo com a rua assim como o domo envidraçado integra a cena com o céu.

Importante mencionar a abóbada de vidro deslizante, suportada por estrutura metálica, que provê iluminação natural juntamente com a grande janela, que podem ser usadas para iluminar a cena e fornecer o melhor som possível.

Foi incluído no projeto um jardim interno com uma pequena fonte que jorra em um pequeno lago, e tubulação a gás para fornecer fogo à cena, se necessário.

Este edifício, embora tenha um caráter absolutamente despojado, é de enorme sofisticação em sua concepção. Além disso, tem importância histórica relevante, por seu papel de resistência na ditadura militar, pelas montagens ali apresentadas e pela sua concepção como Teatro, foi tombado pelo CONDEPHAAT (1982), órgão estadual, que cedeu o direito de uso a Zé Celso.

Lina Bo Bardi e José Celso Martinez Corrêa conceberam o espaço do teatro como um elemento cênico, uma parte da cena teatral, a fim de colocar atores e plateia mais próximos uns dos outros, transformando cada apresentação em uma experiência mais íntima – talvez mais significativa – experiência para os artistas e para o povo ‘comum’.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARDI, Lina Bo. Lina Bo Bardi. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

ELITO, E.; CORRÊA, J. M. Teatro Oficina – Oficina Theater: 1980-1984. Lisboa: Blau; São Paulo: Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1999.

ELITO, Edson. Teatro Oficina. Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, n.58, p.52-4, fev./mar, 1995.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. Brasil: Arquitetura após 1950. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CACCIARI, Massimo. A cidade. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

DELEUZE, Gilles. Sobre o teatro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

ELITO, Edson Jorge; BARDI, Lina Bo. Verbas garantem reabertura do Teatro Oficina. Projeto, São Paulo n.135, p.108-9, out, 1990.

FERRAZ, Marcelo. Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac e Naify, 1993.

Imagens Disponível em:

https://www.google.com.br/search?hl=en&site=img&tbm=isch&source=hp&biw=1366&bih=634&q=jos%C3%A9+celso+martinez+corr%C3%A7%C3%A3o&oq=jos%C3%A9+celso&gs_l=img.1.3.0j0i5i30j0i30l7j0i24.205435.210548.1.213744.10.10.0.0.0.303.1849.0j1j6j1.8.0.0...1ac.1.64.img.4.19.3094.8VOOT53a0lc#imgrc=98_IR6Nzd4zqdM%3A. Acesso em: 26 de junho de 2015, às 20:30 horas.

LIMA, E. F. Por uma revolução da arquitetura teatral: Oficina e o SESC da Pompéia. Arqtextos, n.140.06. São Paulo, Portal Vitruvius. Disponível em:

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/09.104/5>. Acesso em: 10 de junho de 2015.

LOPES, Karina; COHN, Sergio (orgs.). Zé Celso Martinez Corrêa. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. (Encontros) ISBN 978-85-88338-65-4

Mapa de localização. Disponível em:

[https://www.google.com.br/maps/place/Associação+Teat\(r\)o+Oficina+Uzyna+Uzona/@23.555275,46.6411918,17z/data=!3m1!4b1!4m2!3m1!1s0-](https://www.google.com.br/maps/place/Associação+Teat(r)o+Oficina+Uzyna+Uzona/@23.555275,46.6411918,17z/data=!3m1!4b1!4m2!3m1!1s0-)

Acesso em: 25 de junho de 2015, às 20:00 horas.

OLIVEIRA, Olívia de. Lina Bo Bardi: obra construída. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

PEDROSA, Mário. Arte. Ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

RODRIGUES, C. C. Cogitar a arquitetura teatral. Arqutextos, n.101.01. São Paulo, Portal Vitruvius. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/09.101/100>>. Acesso em: 17 de dezembro de 2010

RUBINO, S.; GRINOVER, M. Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991. São Paulo: Cosac e Naify, 2009.

SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil 1900-1990. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1999.

SERRONI, José Carlos. Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo. São Paulo: Edições SESC- SP, 2013.

SUBIRATS, Eduardo. Do Surrealismo à Antropofagia. In: IVAM, Instituto Valencia d'art modern. Brasil 1920 – 1950: da antropofagia a Brasília. Catálogo da Exposição. Valência, Espanha: Generalitat Valenciana; São Paulo: MAB, Museu de Arte Brasileira, Fundação Armando Álvares Penteado; São Paulo: Cosac Naify Edições, 2002. p.23-32.

TAVARES, R. Teatro Oficina de São Paulo: seus dez primeiros anos, 1958 -1968. São Caetano do Sul, SP: Yendis, 2006

PROJETO *O BALCÃO* (*THE BALCONY*)

José Carlos dos Santos Andrade
Faculdade Paulista das Artes – São Paulo

I – O espetáculo: *O BALCÃO*

A obra literária em prosa de Jean Genet (1910 – 1986) conquistou a intelectualidade francesa, principalmente Jean Cocteau e Jean-Paul Sartre, que identificaram no trabalho deste ex-presidiário um valor artístico inestimável. Igualmente importante é a sua contribuição para a dramaturgia, sendo *O BALCÃO* um dos textos mais polêmicos do poeta maldito francês, responsável por outras obras teatrais, igualmente significativas, como *As Criadas*, *Severa Vigilância*, *Os Biombos* e *Os Negros*.

Em *O BALCÃO*, peça escrita em meados da década de cinqüenta, ainda sob os ecos deixados pelas bombas da Segunda Grande Guerra, Genet constrói uma aguda metáfora, demonstrando o estado de desintegração em que se encontravam as colunas de sustentação do poder (a religião, as forças armadas, a justiça e a política) na França e, por conseguinte, em toda a Europa. Personagens alegóricos, representando cada uma dessas instituições, alienam-se da realidade voltados para os seus próprios interesses, ignorando uma insurreição que se agiganta ao redor do prostíbulo que os abriga e que, por si, é uma segunda metáfora do próprio país.

A peça, mergulhada em um caldo densamente poético, é permeada pela presença contínua de signos que nos remetem de

imediatamente ao universo artaudiano, do qual Genet recebera muitas influências.

Com o desenvolvimento da trama, enquanto as autoridades locais se divertem praticando suas fantasias sexuais, percebemos o descompromisso com o naturalismo, revelando de maneira ácida a artificialidade e a falsidade das relações sobre as quais se apoiam as abaladas estruturas sociais.

Tomando como base o texto original, observamos que Genet refere-se ao bordel de Madame Irma como uma grande sala de espelhos, onde se refletem as muitas realidades, mostrando aos olhos dos protagonistas apenas aquilo que eles realmente desejam ver, independentemente dos brados que vêm de fora, exigindo uma reformulação política radical dessas falidas convenções.

A montagem de Victor Garcia, que contou com a anuência de Genet para as alterações no texto que se fizessem necessárias, rompia ainda mais os laços naturalistas e projetava o espetáculo em um labirinto de imagens verticais, colocando os espectadores dispostos em camadas circulares de galerias. O público via-se frente a frente consigo mesmo, tendo ao centro os atores que, deslocando-se em alturas variadas, apresentavam-se como projeções desses mesmos espectadores. O efeito obtido era espantoso, provocando na platéia reações distintas que iam do absoluto fascínio à mais contundente repulsa. *O BALCAO* de Victor Garcia era um espetáculo que, depois de assistido, não permitia que um único espectador abandonasse a monumental sala de espetáculos sem ter sido tocado por esta mística manifestação, que mais se assemelhava a uma epifania.

Estudar e analisar a obra de Genet, filtrada pela óptica de Victor Garcia sob a luz da atualidade, é conferir a esta encenação um grau de magnitude que a projeta no panorama das mais representativas encenações do século XX, tal como observou Denis Bablet em seu livro *Les revolutions scéniques du XXeme Siècle*.

II – O autor: Jean Genet

É bem provável que não haja no panorama do teatro contemporâneo uma figura tão polêmica como Jean Genet que, curiosamente, tinha o nome do santo padroeiro dos atores, Saint

Genet. São Genésio, em português, segundo a mitologia cristã, era um ator que se converteu sobre o palco, durante uma representação. Certamente foi esse paralelo que levou o filósofo Jean-Paul Sartre a dar o título de *Saint Genet, comédien et martyr* (São Genésio, ator e mártir) a um livro que estabelece um paralelo entre a vida e a obra do controverso literato francês.

Genet era sabidamente filho de uma prostituta e de pai desconhecido. Ainda muito cedo, em sua primeira infância, Genet foi adotado por um abastado casal da região da Borgonha, mas lá permaneceu por muito pouco tempo, indo em busca de sua própria trajetória de vida, sem se prender a nenhum tipo de convenção social estabelecida pela moral burguesa da época.

Toda a fase da juventude de Genet transcorreu em reformatórios e prisões, onde fez de sua homossexualidade um estandarte por meio do qual proclamava sua liberdade e seu descompromisso para com os padrões vigentes. Ao atingir a maioridade, Jean Genet, por opção própria, ingressou na Legião Estrangeira Francesa, tendo sido posteriormente afastado, quando veio à tona seu componente homossexual, inadmissível no regime militar europeu da época.

A obra de Genet foi sendo elaborada lenta e cuidadosamente, sem pretensão alguma de vir a se tornar um tesouro literário. Cada um de seus volumes é quase um testemunho de um período vivido, em cujas páginas realidade e fantasia se misturam saborosamente, sempre mergulhado em um oceano de turbulenta sexualidade e delicadíssima poesia.

Os muitos escândalos, roubos e conflitos protagonizados por Genet, que sempre lhe renderam longos períodos de confinamento, nunca foram motivo de vergonha ou constrangimento; pelo contrário, ele fez de cada um desses atos um gesto libertário, que lhe colocava cada vez mais na posição de um homem à frente de seu tempo. Condenações tinham para ele o mesmo peso de condecorações que ele, orgulhosamente, ostentava publicamente.

Sua vida amorosa foi marcada por uma sucessão de paixões avassaladoras e é bem provável que cada uma dessas figuras tenha se transferido para as páginas de seus livros, convertidas em

personagens santificados, que ganharam o paraíso por terem experimentado o pior do inferno.

Assim que seus primeiros trabalhos foram publicados, *Nossa Senhora das Flores* e *O Milagre da Rosa*, Genet, ainda que involuntariamente, tornou-se o centro das atenções, tendo à sua volta um círculo de admiradores que incluía nomes de peso como Jean Cocteau, Jean-Paul Sartre, Michel Foucault, Alberto Moravia, Igor Stravinski, Pierre Boulez, além de líderes políticos de notável projeção como Georges Pompidou e François Mitterrand.

Durante os anos 60, gozando de uma celebridade que ele próprio repudiava, Genet colheu os frutos do sucesso de seus romances, peças teatrais e roteiros cinematográficos. A fama e o prestígio junto à classe intelectual nunca o influenciaram. Essa notoriedade nunca fez com que o poeta maldito, como era conhecido, viesse a se afastar da vida marginal que tanto lhe agradava, entre prostitutas, ladrões, viciados e outras categorias de excluídos sociais.

A partir dos anos 1970, até a sua morte, em 1986, Genet envolveu-se energicamente na luta pelos direitos das minorias, tais como trabalhadores imigrantes em solo francês, assim como a causa palestina na conquista por um território, indo a extremos que o levaram ao outro lado do Oceano Atlântico, tomando o partido de grupos radicais em solo norteamericano como os Panteras Negras e o Beatniks.

Genet é um dos mais fabulosos personagens de si mesmo, fundindo o real com o imaginário, transformando pessoas em personagens, sempre partindo em busca de seres vivos que se assemelhassem aos seus personagens. Sua obra, até os dias de hoje, incomoda pelo tom de irreverência e insubordinação, demonstrando total desapego e desrespeito a qualquer tipo de convenção social que prega os nobres valores de uma sociedade supostamente civilizada. Jean Genet é uma besta fera solta no meio desta selva e seus uivos podem ser ouvidos à distância, tal é a força de expressão contida em cada uma das personagens criadas por ele.

III – O diretor: *Victor Garcia*

Nascido em Tucuman, no interior da Argentina, em 1934, Victor Garcia era o único homem dentre os cinco filhos de um bem-sucedido latifundiário dos pampas. Criado entre tias, estudou pintura, teatro, dança contemporânea graças ao apoio dessas mesmas tias que nunca levaram ao conhecimento paterno essas aventuras juvenis do único herdeiro da poderosa família.

Entediado com a vida interiorana argentina, Victor Garcia veio inicialmente para o Brasil, onde trabalhou com artesanato em couro, criando peças de vestuário que em muito se assemelhavam a figurinos teatrais, para serem usados por pessoas não convencionais, em situações menos convencionais ainda. Calças, coletes e jaquetas em couro negro, repletos de tachas metálicas, argolas e correntes eram a sua marca registrada.

O dinheiro levantado por meio deste trabalho permitiu a compra de uma passagem de ida para a Europa, instalando-se em Paris. Aproximando-se das pessoas certas e nos momentos certos, valendo-se de seu humor, talento e espirituosidade, Victor Garcia estreou em 1963 no Teatro da Sorbonne, uma inquietante versão de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, que em suas 12 horas de espetáculo já permitia que se visse o fabuloso talento desse jovem encenador.

Falando a mesma língua de Fernando Arrabal, identificou-se com o autor do teatro do absurdo e encenou, ainda em Paris, *Cemitério de Automóveis*, um espetáculo no qual superpunha quatro textos curtos do dramaturgo espanhol.

A ousadia da montagem era tamanha que Victor Garcia, quase que instantaneamente, tornou-se uma celebridade nos meios artísticos franceses. A encenação acontecia em um galpão adaptado, cortado por passarelas e pontuado por carcaças de velhos automóveis, por entre as quais se sentava o público, acomodado em bancos giratórios, para que pudesse acompanhar o desenrolar do espetáculo, que acontecia ocupando a totalidade do espaço em seus 360 graus.

Ruth Escobar, de passagem pela França, assistiu e se encantou com o espetáculo. Agindo impulsivamente, a produtora portuguesa, radicada no Brasil, convidou Victor Garcia para que este trouxesse a montagem para o São Paulo. Alguns meses depois,

Cemitério de Automóveis, dirigido pelo irreverente Victor Garcia, estreava nesta capital, colocando o Brasil na pauta da vanguarda teatral dos anos 70.

Da amizade com Ruth Escobar nasceu o projeto para a encenação de *O Balcão*, de Jean Genet, no qual Victor Garcia lançou-se de corpo e alma, pressentindo talvez que este seria o trabalho com o qual teria acesso à galeria dos grandes encenadores do teatro contemporâneo.

O Balcão permaneceu em cartaz dois anos e durante este período Victor Garcia viajou pelo mundo concebendo espetáculos que tinham como base a estética artaudiana, mas levavam sempre a marca registrada de sua genialidade. *Autos Sacramentais*, de Calderon de La Barca, foi apresentado nas ruínas de Persépolis. *Yerma*, de Garcia Lorca, em Madrid, e *Divina Palavras*, de Valle Inclan, no Palácio de Chaillot em Paris. Houve outras, mas essas foram, certamente, suas obras mais notáveis.

Em 1982 Victor Garcia morreu em circunstâncias não reveladas, e seu caixão, lacrado, ao ser transferido para o túmulo da família na Argentina, fez uma rápida passagem pelo Brasil, tendo sido acompanhado por um cortejo de atores brasileiros, que renderam as últimas homenagens a este incrível diretor teatral.

IV - A produtora: Ruth Escobar

Maria Ruth dos Santos Escobar, nascida em Campanhã, na região do Porto, em Portugal, a 31 de março de 1935, é uma atriz e produtora cultural luso-brasileira de projeção internacional. Aos 16 anos, a jovem Maria Ruth veio para o Brasil em companhia de sua mãe, buscando construir em terras de além-mar uma vida mais promissora. Ruth Escobar, nome que adotou artisticamente após seu casamento com o filósofo e dramaturgo brasileiro Carlos Escobar, começou sua carreira como jornalista, perambulando pelo mundo em busca de furos de reportagem que a colocassem nas primeiras páginas dos grandes jornais europeus.

Ao lado de seu marido intelectual, Ruth viajou por toda a Europa fazendo cursos de interpretação e tomando conhecimento do teatro produzido nas mais diferentes regiões do velho mundo. De volta ao Brasil, no início dos anos 60, depois de algumas

experiências sobre o palco como intérprete, conseguiu junto à colônia portuguesa residente no Brasil reunir alguns recursos que lhe permitiram erguer o Teatro Ruth Escobar.

A nova casa de espetáculos foi inaugurada em 1964 com *A Ópera dos Três Vinténs* de Bertolt Brecht, dirigida pelo encenador brasileiro José Renato. Preocupada em dar apoio à cultura popular, Ruth adaptou um ônibus, transformando-o em palco, para levar espetáculos à periferia de São Paulo - iniciativa que recebeu o nome de Teatro Popular Nacional.

A experiência sobre rodas perdurou até 1968, quando retornou aos palcos como atriz, encenando textos de relevante importância em sua própria casa de espetáculos no bairro da Bela Vista, em São Paulo. Foi nessa época que Ruth trouxe para o Brasil o diretor argentino Victor García, convidado para a montagem de *Cemitério de Automóveis*, adaptação do próprio Garcia para a obra de Fernando Arrabal.

Uma antiga garagem de funilaria e pintura, na Rua Treze de Maio, foi totalmente reformada para receber a encenação, reproduzindo os mesmos moldes da montagem estreada na França. O projeto destacou Ruth Escobar como atriz e produtora. Seu prestígio aumentou, em 1969, com a produção de *O Balcão* (motivo de estudo deste trabalho), de Jean Genet, encenada pelo mesmo Victor Garcia, arrebatando todos os prêmios importantes do ano.

A atriz e produtora Ruth Escobar, por conta das montagens que produziu, sempre esteve cercada das mais diversas polêmicas que transitavam entre a área religiosa (*Missã Leiga* – de Chico de Assis) ou a política, como aconteceu quando da encenação de *A Viagem*, adaptação cênica feita por Carlos Queiroz Telles, para o poema *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, dirigida por Celso Nunes, cuja estreia contou com a presença do primeiro ministro de Portugal, Marcelo Caetano.

Interessante observar que neste ano de 1972, eu ainda era estudante do Curso de Teatro da Escola de Comunicações e Artes e a convite do diretor Celso Nunes, ao lado de Francisco Medeiros, outro aluno do mesmo curso, desempenhamos as funções de assistentes de direção, trabalhando com um elenco multi-étnico de, aproximadamente, 98 atores. Hoje, 43 anos depois, posso

afirmar com absoluta certeza que foi uma experiência inesquecível e uma das mais marcantes de minha carreira.

Nos anos subsequentes, Ruth Escobar ficou à frente do *Centro Latino-Americano de Criatividade*, projeto abortado por falta de recursos, e centralizou no seu teatro importantes manifestações contra o regime militar, inclusive a fundação do *Comitê da Anistia Internacional*.

Em 1974, Ruth Escobar criou o *1º Festival Internacional de Teatro*, apresentando periodicamente em São Paulo o melhor da produção cênica mundial. Foi graças ao empenho dessa destemida portuguesa que o público brasileiro, pela primeira vez, pôde conhecer, entre outros, o trabalho de Bob Wilson (*Time and Life of Joseph Stalin*, que a censura obrigou a mudar para *Time and Life of David Clark*), a premiada montagem de *Yerma*, por Victor García, com Nuria Esper; além dos encenadores Andrei Serban e Jerzy Grotowski.

Mais duas edições do festival foram lançadas até que, nos anos 80, Ruth Escobar afastou-se parcialmente do teatro. Eleita deputada estadual para duas legislaturas, passou a dedicar-se a projetos comunitários de cunho artístico, entendendo ser a arte uma ferramenta pedagógica capaz de redimir o homem.

Em 1990, retornou aos palcos, numa encenação de Gerald Thomas, de *Relações Perigosas*, a partir da obra *Quartet*, de Heiner Müller. Entre 1994 e 1997, voltou a produzir festivais internacionais, com o nome *Festival Internacional de Artes Cênicas*. Em 1998 recebeu, do governo francês, a condecoração da Legião de Honra.

Em 2000, Ruth foi diagnosticada com a doença de Alzheimer.

A CULTURE OF MATERIALS AND ART OF PRODUCTION. THE AUDITOR COURTS OF JOAO FILGUEIRAS LIMA (1932-2014)

Max Risselada
T.U. Delft, Holanda

When asked to talk about the work of the Brazilian architect Joao Filgueiras Lima (**note1**) at this seminar, which tries to bring together such seemingly different subjects as architecture, justice and the stage.

I felt that lecturing about the projects for auditor courts built for the governments of the Northeastern States of Brazil might be an issue because these court buildings show such different forms of monumentality as we are accustomed too.



Court of Auditors State of Bahia, Salvador 1996

The career of the architect Joao Filgueiras Lima - we like to call him Lelé - began in the end of the fifties of last century during the realization of the new capital of Brazil where he worked as a young architect in close contact with the Lucio Costa and Oscar Niemeyer. Lelé's contribution focused mainly on the development of experimental building systems in reinforced concrete to fulfill the needs of this rapid growing city in the middle of nowhere.



Lelé and Oscar Niemeyer



Brasilia – Overview of the strip of 'quadras' as realized.

Even during the period of dictatorship (1964 -1984) he continued to experiment in spite of the contra productive forces of the military bureaucracy, trying to achieve an architectural language for reinforced concrete both poured in situ as with industrially produced building components and later also in ferrocement and steel.



Portobras Building, Brasilia 1974



Residence for the Minister of State, Brasilia 1965

Lelé became instrumental when democracy was slowly being re-established in the late seventies, when progressive central governments asked for his cooperation in realizing public provisions such as school in the favelas, infrastructural projects like sewage systems, retaining walls, but also footbridges, police stations, bus stations and bus stops, furniture to embellish the public space and in the end even health care centers and hospitals.

In all these cases he was not only responsible for the design but also for the production of the building components, as for the realization and maintenance of the buildings. For this purpose, building companies – which from now on I will call *fabrica's* - were established and in which the different components were produced. His search for the maximum of quality to be realized with a minimum of effort resulted in an architecture of what I like to call a 'relaxed intensity'.

Lelé's most important achievement – both architecturally and as a production system - was the realization of a chain of hospitals and revalidation centers for the motorial handicapped in the North East of Brazil – the Sarah Kubitchek Chain for which a 'fabrica' was established in Salvador.

It was also in Salvador in the state of Bahia that most of Lelé's projects were realized and the related building companies were established in the years before. To mention RENURB (Fabrica da Companhia de Renovacao Urbana) in from 1978-1982, FAEC (Fabrica de Equipamentos Comunitarios) 1985-1989. And at last but not least CTRS (Centre de Tecnologia da Rede Sarah) once again in Salvador from 1992 on, where Lelé could realize in a way his dream of integrating research and production as a continuous process till left this great place in 1909.



Factory of the Salvador Urban Renovation Company (RENURB), 1978-1982



Technological Centre of the Sarah Kubitchek Chain (CTRS), Salvador

It is noteworthy that both at RENURB and FAEC the production period spans a period of only four years, being also the period that new elections are being held in Brazil. For the fabrica's mentioned above, change of government resulted in closing and dismantling both of them.

This illustrates the fact that establishing a state owned factory was of course a much criticised issue in a country where in spite of many systems of patronage, the free market and competition was all around!

The criticism did not come from contractors and developers alone; also the local architects joined the crowd, which made Lele in the end a marginal figure in both the building industry and in the local architectural circles. He also never made it to become a teacher or researcher at the Faculty of Architecture or the Civil Engineering Faculty of the State University in Salvador, a position he hoped for a long time.

Discovering the work and idea's of Lelé

Before continuing it is important to know why and how I became interested in the work of Joao Filgueiras Lima, being an architect from the Netherlands who most of his time has been a teacher at Faculty of Architecture in Delft and who does not speak Portuguese!

I got to know the work of Lele for the first time when we were in Sao Paulo in 2000 to work on the installation of the Dutch presentation at the Centenary Architectural Biennale. Tucked away in a small corner of the immense Biennale building in the Ibirapuera Park I discovered a small exhibition about Lelé's work, which then already attracted my attention.

But more important – we then also could buy a lavishly illustrated book in which Lelé's work produced up till 2000 was presented within this series of monographs. The monograph was part of a series of monographs prepared by the Lina Bo Bardi Institute under its then director Marcello Ferraz, showing that there was more 'under the sun' in Brazil than the 'mythical' modern Brazilian Architecture that dominated our perception already since the publication of *Brazil Builds* by the Museum of Modern Art in New York in 1942.

I also do remember visiting the Sarah hospital in Belo Horizonte in that period – yes, we also had to see the 'mythical' buildings in Pampulha. This was a touching experience also because of the way we were showed around by one of Lelé's collaborators and the

architect on the job who took care of the maintenance the building. Apart from admiring the relaxed intensity of this industrially produced complex around an existing building by Niemeyer, with its changing shades of light and the visible caring for its patients, I was mostly stricken and moved by the devotion of our guide to the work of Lelé.

In the years after I became more and more intrigued while studying and visiting architecture in Brazil also because of the fact that it seems to fit in the frame of my specific view on architecture.

The observations I like to make here also comes from a foreigner, an 'other' who had the possibility to visit and appropriate to a certain degree this country with its complex social and political structure and the many differences in its architectonic culture.

Speaking both as an architect and a teacher I consider this process of 'appropriation' – in some cases even of identification – important for a position of critical balance. Being conscious of the mental distance towards the complex of Modern Brazilian Architecture it was necessary to have a framework to enable this process of appropriation to happen.

Such a frame has the double purpose of tracing the work under study and displaying the intentions and the values of the viewer – being me.

For me this frame is best expressed by a short citation – here taken out of its context – of the 19th century German architect Karl Friedrich Schinkel which states in German 'Architektur sei mit dem Gefühl erhobene Konstruktion' or in English 'Architecture might be construction elevated by the senses' or in Portuguese perhaps '.

Although the German word 'Gefühl' is nowadays mostly associated with a state of mind, the German verb 'fühlen' still means both a state of mind and the sense of touch that might be associated with it.

To say it in another words, the citation might inform us that the constructive both only acquires meaning by way of our sensory perceptions and the feelings that are evoked by it and otherwise, that the tactile experience of constructing and the pleasure of producing is transmitted in the product as experienced.

What is experienced and the experience of producing it, should not be considered as a dichotomy but as a distinction that should

be overcome during the process of realisation. This means that the architect should become conscious about and experience the handling of materials and how they are transformed, produced, assembled and ordered and that he has a hold on the processes involved.

For Lelé it was therefore necessary that the sequence of planning, designing, materialisation and execution as much as possible are brought under a common denominator; a chance that was given to him several times since the end of the seventies of last century by the more progressive central governments that were sometimes in power and who felt the need to build the necessary facilities and services for the people.

The consequence was a return to the shop floor and in terms of industrial production to the 'fabrica' which is not only a place of production but also a laboratory - a place of patient research, 'une recherche patiente' to speak with le Corbusier - in spite of the fact that he mostly was not given much time!

In spite of the tragic fact that he had to give up the fabric's several times - which then were dismantled - Lelé and a loyal group of collaborators continued their patient research.

With the title of this essay 'A Culture of Materials and the Art of Production' I tried to characterize this type of research, stressing the importance of understanding the inherent qualities of materials and the way to handle them in different stages of production – from handcraft to different forms of industrially produced – for developing an architectural language.

The Abadiana experiment

One of the main research projects in which the developing an architectural language can be followed was testing the possibilities of the use of ferro-cement – a combination of materials that was of little use in the building industry in Brazil before but already had been researched at the university of Sao Carlos in the seventies.

By using only cement, reinforced by a thin net of metal mesh a component of only 4 cm thick can be produced that nevertheless is waterproof. Its powder like structure makes complicated forms possible which is of special interest in the detailing of the edges of

the components to be produced. Furthermore, it is much lighter than reinforced concrete and when used in small elements these can be carried by two persons, of importance to diminish the use of auxiliary equipment like a crane etc.

Early experiments with this material were already done at RENURB, where mostly urban furniture and building components for infrastructural works like retaining walls, sewages etc. were produced.

It was at the short interval at the rural workshop in Abadania during the years 1982-1984, between the closing down of the RENURB in 1984 and the establishment of FAEC in 1985, that the potential of this material was fully exploited in producing and assembling components produced for transitional school buildings. In fact, this experimental project became the theoretical and practical basis for all the developments that came afterwards even up to the Sarah chain of hospitals and revalidation centres.

Apart from the technical aspects it was perhaps more important that the Abadiana experiment was also a moment of learning for the local inhabitants how to build their own school building assisted by Lele himself, discovering the pleasures of building with new and advanced building materials and components, in spite of the absence of an industrial infrastructure on the spot.



Abadiana experimental school system: Lele teaching the workers how to prepare the ground for putting up a column



The metal molds in use at the workshop in Abadiana



Lele assisting the assembling of the gutter-beams to the columns



The placing of the modular wall-elements

For this purpose, Lelé developed a building system consisting of a limited number of components to minimize the costs of the production of the expensive and precise steel molds which were produced in Salvador. These light components, to be carried by only two persons, should be combined with as little tools as possible and should not need any finishing off. The whole structure consists only of five components:

- a beam with a complex section that also functions as the gutter;
- a column which is hollow to drain the water which is collected in the gutters;
- a wall element;
- a roof element;
- a roof light;

The form and detailing of the edges of each element is such that the components interlock one another so that no extra joint elements are necessary to make a necessary stiff connection in these low rise buildings. In their repetition these joint details also

contribute to the architectonic experience of the buildings realized with this building system.

The main architectural feature of this building system is the overhanging roof as a consequence of the construction of the supporting structure, which is set back and between which the closing elements are positioned, in this case door-panels which span the total height. The overhanging roof at the same time also function as a projection against the sun.

By differentiating between a modular supporting structure of linear components and a filling structure of flat modular elements made of different materials to function appropriate to their function, the building system in fact has become an open system that can house other functions too, as was demonstrated in projects developed after 1985.

Apart from this flexibility in dimensioning the main focus was on better isolation, quality of the finishing and improvement of climate control by ventilation and the natural lighting by way of the roof surface, an aspect that was already a main preoccupation of Lelé during the years past.



The Abadiana experimental school system: the building as realized



Psychiatric clinic in Taguatinga (FAEC)

The Sarah Rede Hospital Chain for the motorial handicapped and the establishment t of CTRS (Centro de Tecnologia da Rede Sarah Kubitschek, 1992-1999)

One of the early experiments to implement the improved building system into another programme, was for a hospital complex in Taguatinga near Brasilia in 1988. It was in fact the incentive to use it also in the first proposal for the hospitals to be built for the Sarah Rede Chain in the same year.

In the end however steel was introduced for the main structure of the buildings while ferro-cement was still used for the partitions and other box like components. As all the components had to be transported over many miles to the main cities in the North East of Brasil, steel was easier to handle and lighter to be transported in big quantities. Steel also had the advantage that more complex components could be developed that were easier to connect to each other. For the research, planning, projecting, production of all these components and the final realisation Centro de Tecnologia da

Rede Sarah Kubitschek (CTRS) was established in Salvador, the city where Lelé already had worked before and also had 'failed'.

There is a logic that these hospitals for the motorial handicapped are preferably horizontal in plan. As a consequence, the roof is emphasized as functions like the entry of light, ventilation and sometimes even the view outward, functions that normally are related to the elevations, now for the most part are relegated to the roof surface to provide the desirable play of light and ventilation. Traditionally these functions led to an idea of Architecture both in the composition of windows and other elements in the elevations of buildings as to the idea of space as experienced within the buildings.

In the hospitals the light-shed is the element to provide the qualities mentioned above; with a minimum of means such environmental qualities as light, temperature and acoustics are regulated by a single building component – the shed - which at the same time defines the presence of the building – its Architecture.



Overview of the Sarah Kubitschek hospital and revalidation Centre in Salvador (1991-2001)



Overview of the Sarah Kubitchek rehabilitation center and educational facilities at Lago Norte in Brasilia (1997-2003)



Overview of the Sara Kubitchek hospital in Rio de Janeiro (1999-2010)

During the years three basic shed types were developed as an answer to the different climatic conditions to be considered. The form of the section of each of these types is identical but can vary in size depending on the span. In their repetition they define the overall appearance of the building complex, especially in the first projects to be realized. In successive projects other solutions were sought after to span bigger surfaces. While providing the same environmental qualities they have an identity of their own and are experienced as such both as space and appearance.

Together with the sheds they constitute an alphabet of roof shapes that is characteristic for and determine the Architecture of the hospitals of Sarah Rede and the Tribunals de Contas as built by CTRS during the years 1996-1998.



Court of Auditions of the state of Bahia, Salvador (1996)



Court of Auditions of the state Minas Gerais, Belo Horizonte (1997)



Court of Auditions of the state of Alagoas, Maceio (1998)

Notes

1. For a more complete overview of the work of Joao Filgueiras Lima see '*Joao Filgueiras Lima – Lele*' edited by Giancarlo Lattoracca, Editorial Blau, Lisbon/Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Sao Paulo.

See also '*A Arquitetura de Lele: fabrica e invencao*' edited by Max Risselada and Giancarlo Lattoraca, Imprensa Oficial do Estado de Sao Paulo, Sao Paulo 2010, One can consider the last mentioned publication as a sequel to the monograph that was published in 2000.

2. In German Schinkel's quotation reads 'Architektur sei mit dem Gefühl erhobene Konstruktion'. Although the word 'Gefühl' is more associated with a state of mind nowadays, the verb 'fühlen' still means both a state of mind and the touch that might be associated with it. In the Oxford dictionary also has two related meaning for the word 'sense':

- an awareness of feeling that one is in a specific state;
- a faculty by which the body perceives an external stimulus; one of the faculties of sight, smell, hearing, taste and touch.

All images are property of Léle Filgueiras archive.

A DICOTOMIA NACIONAL/ ESTRANGEIRO NA ARQUITETURA PORTUGUESA DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX: O PAPEL DA EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS.

Eduardo Fernandes
Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT)
Escola de Arquitectura da Universidade do Minho

Rui Pereira
Escola de Arquitectura da Universidade do Minho

1. Contexto

Em Portugal, a dicotomia nacional / estrangeiro ultrapassa claramente o campo da arquitetura, onde aliás surge como reflexo de uma preocupação generalizada que já vem do século XIX, mas que será ainda um tema central da cultura portuguesa ao longo de toda a primeira metade do século XX.¹

O território português viveu, ao longo de séculos de história, a circunstância de ser um país pequeno e periférico, mas marcado

¹ Sobre o nacionalismo romântico e a génese da campanha da 'casa portuguesa' ver: RIBEIRO, Irene, *Raul Lino, Pensador Nacionalista da Arquitectura*, Porto, FAUP, 1994; COSTA, Alexandre Alves, 'A Problemática, a polémica e as Propostas da Casa Portuguesa' em COSTA, A. A., *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa*, Porto, FAUP, 1995 e COSTA, Alexandre Alves, 'Bem diferente de Lino foi João Marcelino Queiroz', *J – A, publicação bimestral da Ordem dos Arquitectos*, nº 195, Mar./Abr. 2000, Lisboa.

pelo encontro de culturas de diversos povos.² Esta tradição secular de cruzamento de culturas adquire novos contornos no final do século XIX, face ao fenómeno crescente da emigração: os emigrantes portugueses (regressados depois de um período de estudo ou trabalho no estrangeiro) trazem consigo influências da cultura dos países onde viveram, o que entra em confronto com as emergentes preocupações de estabilização (ou idealização) de uma identidade nacional.

A emergência de ideias nacionalistas em Portugal pode ser relacionada com o romantismo e com uma crescente atenção à cultura popular³ e à história do país.⁴ Mas é sobretudo em 1890, com o 'Ultimatum' Inglês,⁵ que a já existente corrente nacionalista sofre um forte incremento, fazendo esquecer a reação ao romantismo protagonizada pela 'geração de 70'.⁶

Neste contexto de fim de século, a influência externa na Arquitetura Portuguesa é muito forte, porque os bolseiros de Paris introduzem modelos historicistas e ecléticos, assimilados numa

² Por via da história da ocupação do território ainda antes da formação da nacionalidade (Romanos, Suevos, Visigodos, Mouros), depois em consequência da expansão marítima (pelo contacto com civilizações avançadas e distantes, como as da Índia e da China), depois ainda devido a períodos de domínio estrangeiro, político (o reinado dos Filipes e as invasões francesas) ou comercial (os Ingleses e o comércio do vinho do Porto).

³ Patente nos três volumes do 'Romanceiro' (1843-51, Almeida Garret) e nas 'Lendas e Narrativas' (1851, Alexandre Herculano).

⁴ Patente nos quatro tomos da 'História de Portugal' (1846-53) e em 'Portugaliae Monumenta Historica' (1866), obras de Alexandre Herculano.

⁵ O 'Ultimatum' Inglês consistiu 'numa nota entregue ao ministro dos Negócios Estrangeiros português pelo embaixador da Inglaterra em Lisboa exigindo que Portugal ordenasse imediatamente a retirada de uma expedição militar que atacara alguns indígenas protegidos pelos Ingleses na África Oriental'. A cedência do governo português, apesar da convicção de que o 'território africano em que o confronto se dera pertencia a Portugal', levou a uma indignação geral, de ministros e população (que apedrejou as janelas da casa do ministro dos Negócios Estrangeiros), cuja consequência mais imediata foi a demissão do governo. Este conjunto de acontecimentos criou, a partir de 1890, em Portugal, um renascer do fervor nacionalista que se prolongaria no século XX. Ver RAMOS, Rui, 'O Ultimato de 1890' em MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, Círculo de Leitores, 1994 (6º volume), pág. 37-39.

⁶ Chamou-se 'de 70' à geração realista da literatura portuguesa: Antero de Quental, Eça de Queiroz, Ramalho Ortigão, Oliveira Martins e Teófilo Braga. 'Romântico', 'realista', 'nacionalista', 'internacionalista' são, no entanto, classificações necessariamente simplistas: como refere Alves Costa, 'o nacionalismo de Herculano está mais próximo do internacionalismo de Antero ou Oliveira Martins de quem foi amigo, do que do internacionalismo de Teófilo que detestava.' Ver COSTA, Alexandre Alves, 'A Problemática, a Polémica e as Propostas da Casa Portuguesa' em COSTA, A. A., *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa*, Porto, FAUP, 1995 (pág. 63).

sólida formação ‘Beaux-Arts’. Mas a crítica à influência estrangeira faz-se sentir com crescente intensidade, no princípio do século, também por causa de outros emigrantes, que traziam no seu regresso à pátria imagens arquitetónicas assimiladas de forma bastante menos erudita e vontade de as aplicar nas casas que construía. João Sincero é um dos muitos que critica a degradação e descaracterização do gosto nacional, a má qualidade da arquitetura e a importação de modelos arquitetónicos do exterior, utilizados em detrimento dos valores de uma pretensa arquitetura nacional.⁷

Face às duas posições opostas que coexistem, no início do século, sobre a possibilidade de definição de uma ‘casa portuguesa’,⁸ o papel de Raul Lino acaba por ser determinante, como arquiteto, teórico (doutrinador e crítico) e homem ‘influyente no contexto social e político que determinou as arquiteturas da primeira metade deste século no País’.⁹

Raul Lino foi Membro da Comissão Municipal¹⁰ e Membro Fundador da Academia Nacional de Belas-Artes (1932), de que foi Vice-Presidente (1947) e Presidente (1967). Nos vários papéis de prestígio que desempenha, a sua ação destacou-se pela censura

⁷ ‘E’ assim que nós vemos ahi pela capital e arredores amostras, mais ou menos fiéis, da fortaleza medieval, do chateau e do simples castel francez, do cottage escossez, do chalet suizo, etc. (...) Outra circunstância ainda tem concorrido para desnaturar e desnacionalizar a nossa architectura moderna, - a demasiada permanência (...) dos nossos pensionistas em França, d’onde, naturalmente, veem fazer entre nós architectura franceza’. SINCERO, João, ‘Casa Portuguesa – Renovação na Architectura Nacional’, *Os Serões*, 1902, I série, vol. II (pág. 211).

⁸ A favor estiveram inicialmente Fialho de Almeida, Rafael de Bordalo Pinheiro, D. José Pessanha, Veiga Simões, Teixeira de Carvalho e Ribeiro Artur; contra a possibilidade de definir o tipo da ‘casa portuguesa’ estiveram, ‘aqueles que se fundamentaram menos no sentimentalismo poético do nacionalismo dominante, antes manifestando um exigente sentido científico de objectividade na investigação – os críticos Abel Botelho, Rocha Peixoto e depois Joaquim de Vasconcelos que (...) admitem a total impossibilidade de criar uma fórmula ou padrão para a ‘casa portuguesa’, já que o original desse modelo não era um tipo único de habitação, mas uma multiplicidade regional irredutível a uma unicidade tipológica ou gramatical.’ Ver RIBEIRO, Irene, *Raul Lino – Pensador Nacionalista da Architectura*, Porto, FAUP, 1994 (pág. 93-94).

⁹ Ver PORTAS, Nuno, ‘Raul Lino. Uma Interpretação Crítica da sua Obra de Arquitecto e Doutrinador’, em PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitetura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto, FAUP, colecção Escritos: Nuno Portas III, 2005 (pág. 277).

¹⁰ Ver PIMENTEL, Diogo Lino, ‘Biografia’ em PIMENTEL, D. L. [et. al.], *Raul Lino, exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

das ideias (expressas em projeto) que lhe eram contrárias¹¹ em defesa da sua própria doutrina (que informava as linguagens oficiais do regime), que os arquitetos da época são obrigados a praticar (com maior ou menor adesão) se querem ter encomendas públicas e se querem ver os seus projetos privados aprovados pelas autarquias.

Assim, os escritos de Raul Lino são sobretudo lembrados pela sua componente doutrinária, que visava ‘estabelecer o que considera serem as constantes essenciais da ‘casa portuguesa’, a partir de uma análise das características da arquitetura doméstica em Portugal, ao longo da história’.¹²

As ilustrações publicadas em *Casas portuguesas* são um bom exemplo: a sua influência está de tal modo presente na época que quando Cassiano Branco projeta as suas ‘casas regionais’ (que vão também constituir forte veículo de influência no imaginário de várias gerações) para o ‘Portugal dos Pequenitos’ (1940-62) é ao ‘receituário de Lino’ que vai procurar os seus modelos.¹³

Parece evidente que no discurso doutrinário de Lino existe um conjunto de equívocos. Em primeiro lugar, por procurar uma identidade da arquitetura portuguesa com base numa leitura do passado, apesar de admitir que ‘as casas de hoje não podem nem devem ser idênticas às de há cem anos’,¹⁴ em segundo, por procurar que essa identidade assente numa teoria unificadora, quando os seus próprios desenhos (ricos em variações regionais) sugerem a impossibilidade da existência de uma única ‘casa portuguesa’; em terceiro, por criticar os seus seguidores sem perceber (ou fingindo não reparar) que estes não faziam mais do que tentar seguir a sua doutrina (muitas vezes copiando os modelos que o próprio Lino criara); em quarto, pela incoerência de atacar as influências externas dos arquitetos modernos ao mesmo

¹¹ José Augusto França refere que Lino exerceu ‘severa censura contra projectos modernizantes submetidos à Comissão Municipal, de que fez longamente parte, desde 1935’. Ver FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Bertrand, 1974 (pág. 226).

¹² Ver RIBEIRO, Irene, *Raul Lino – Pensador Nacionalista da Arquitectura*, Porto, FAUP, 1994 (pág. 98).

¹³ Ver BANDEIRINHA, José António, *Quinas Vivas*, Porto, FAUP, 1996 (pág. 54).

¹⁴ LINO, Raul, *Casas portuguesas – Alguns apontamentos sobre o architectar das casas simples*, Ed. Valentim de Carvalho, Lisboa, 1933 (pág. 73, ed. Livros Cotovia, 1992).

tempo que elogia a Arquitetura Alemã e Italiana da época¹⁵ (modelos fortíssimos e nada próximos da tradição portuguesa). A estes equívocos temos ainda de somar um quinto: procurar uma teoria da arquitetura nacional a partir de um conjunto de influências adquiridas no estrangeiro.¹⁶ A sua formação em Inglaterra e na Alemanha¹⁷ proporciona-lhe uma leitura distorcida da realidade portuguesa (uma visão desinformada e deslumbrada, típica do turista) quando com ela toma contacto, nos numerosos passeios pelo país (nomeadamente no Alentejo e na serra de Sintra) que realiza após o seu regresso a Portugal.

É esta vertente doutrinária das ideias de Raul Lino que vai fundamentar a ideologia dominante da arquitetura do Estado Novo, após o ‘equívoco recíproco’ em que Estado e os arquitetos da chamada ‘primeira geração moderna’ portuguesa se encontraram face ao significado da arquitetura moderna, ‘desconhecendo ou subestimando’ os fundamentos ‘civis ou sociais do Movimento Moderno’.¹⁸

Durante um curto período, António Ferro defendia a indispensabilidade de uma ‘política de espírito’ (que considerava ser tão necessária ‘ao progresso duma nação como o desenvolvimento das suas ciências, das suas obras públicas, da sua agricultura’). Em 1932, Ferro defendia para Portugal uma política

¹⁵ Raul Lino, citado por Irene Ribeiro (*Raul Lino – Pensador Nacionalista da Arquitectura*, Porto, FAUP, 1994, pág. 192): ‘...devo dizer que o que tenho visto da arquitectura do III Reich é verdadeiramente uma manifestação cultural com todo o significado que se lhe possa atribuir, é a expressão plástica, perfeita, completa, que nasce de uma definição criadora e que reflecte o momento histórico a que serve de moldura.’ Encontramos um discurso semelhante sobre a arquitectura Italiana de Mussolini em ‘Ainda as casas portuguesas’ (*Panorama*, n.º 4, ano 1, 1941).

¹⁶ Raul Lino (1879-1974) nasce em Lisboa, filho de um negociante de materiais de construção; desde os dez anos estuda num colégio em Inglaterra, até aos 14, quando vai para uma Escola de Artes e Ofícios na Alemanha; aí, trabalha no ateliê do arquiteto Albrecht Haupt (quando este escrevia o segundo volume da sua tese sobre o Renascimento em Portugal) cujas ideias sobre a arquitetura portuguesa o marcaram profundamente. Regressa a Lisboa em 1897, com 18 anos de idade e inicia a sua atividade de projetista sem possuir qualquer diploma de arquiteto (este apenas lhe foi concedido em 1926).

¹⁷ Na sua formação é também importante uma viagem de um mês que realiza a Marrocos, em 1902, ‘país desconhecido que parecia recuado pelo menos três séculos no tempo’ esta viagem ‘exerceu seguramente uma influência se não directa no exercício da minha profissão, pelo menos (...) no desenvolvimento do meu espírito’. Raul Lino, citado em PIMENTEL, D. L. [et. al.], *Raul Lino, exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970 (pág. 9-10).

¹⁸ FERNANDEZ, Sergio, *Percurso, Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, Porto, FAUP (pág. 25).

de ‘desenvolvimento premeditado, consciente, da Arte e da Literatura’, numa aproximação das ideias de vanguarda ao Estado Novo, que justificava com o exemplo de Mussolini que, com a criação da Academia Italiana, incentivou a ‘criação espiritual da Itália Nova’ dando uma ‘armadura intelectual e espiritual’ ao Fascismo (refere Pirandello, Ojetti, Bontempelli, Malaparte e Marinetti); mas, logo em 1935, viria a contrariar as interpretações vanguardistas que a sua proposta tinha sofrido.¹⁹

Foram estas hesitações e equívocos que permitiram a Duarte Pacheco criar condições para o aparecimento de um ‘efémero modernismo’,²⁰ aceitando e encorajando propostas com ‘inovação técnica, estruturas arrojadas, expressão estética identificada com a verdade dos materiais ou da função’;²¹ no entanto, as obras que daí resultaram eram, na maioria, ainda marcadas pela formação académica dos seus autores, de raiz ‘Beaux-Arts’, colhida diretamente em Paris ou transmitida através do ensino dos Mestres José Luís Monteiro (em Lisboa) e Marques da Silva (no Porto).

O carácter profundamente eclético é uma característica das gerações formadas na EBAP e na EBAL, antes de 1940, visível na aparente facilidade com que estes arquitetos mudam de linguagem. Este carácter eclético, ‘sem à priori moralistas sobre a qualidade do cliente, dos seus programas e dos seus gostos’,²² e a

¹⁹ ‘Pena que nesse artigo já velho não tivéssemos tido tempo nem espaço para definir claramente o que entendemos dentro de uma expressão naturalmente ambígua e vastíssima. (...) Política do Espírito, por exemplo, neste momento que atravessamos, não só em Portugal como no Mundo, é estabelecer e organizar o combate contra tudo o que suja o espírito, fazer o necessário para evitar certas pinturas viciosas do vício que prejudicam a beleza, a felicidade da beleza, como certos crimes e taras ofendem a humanidade, a felicidade do homem.’ Ver FERRO, António, ‘Política do Espírito’, *Diário de Notícias*, 21.11.1932 (pág. 1) e FERRO, António, ‘A Outra Política do Espírito’ (conferência na ‘Festa dos Prémios Literários’ realizada pela Secretariado da Propaganda Nacional), *Diário de Notícias*, 22.2.1935 (pág. 1).

²⁰ Ver capítulo ‘O Efémero Modernismo’ em PORTAS, Nuno, ‘A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação’ em ZEVI, Bruno, *História da arquitectura moderna*, Lisboa, Ed. Arcádia, 1970 (pág. 705-729).

²¹ FERNANDEZ, Sergio, *Percurso, Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, Porto, FAUP (pág. 19).

²² Ver COSTA, Alexandre Alves, ‘João Queiroz’ em FAUP, *Desenho de Arquitectura, Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, Universidade do Porto, FAUP / Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987 (pág. 48); Alves Costa refere o arquiteto João Queiroz (n. 1892) como exemplo desta atitude: ‘quando procurado por um cliente declarava-se capaz de projectar

falta de convicção na superioridade da proposta moderna face ao ‘cerco cultural’ do Estado Novo, que envolve ‘nomes prestigiados da arquitectura portuguesa num infeliz compromisso de linguagem que será expressiva marca dos ideais bafientos do regime’,²³ distingue claramente as gerações formadas antes e depois de 40.

A generalidade das obras surgidas a partir de 1925 (na primeira vaga do modernismo arquitetónico português) têm as origens do seu carácter vanguardista numa perceção intuitiva da liberdade proporcionada pelo uso de novos materiais de construção²⁴ face a novos programas (Cinemas, Garagens etc...) ou novas possibilidades de articulação de programas já conhecidos (Institutos, Liceus, etc...). Assim, se estas obras denotam uma ‘rutura na linguagem figurativa’ e ‘um novo gosto depurado’, isso não representa ‘um fundamento metodológico rigoroso da criação’,²⁵ mas apenas uma nova sensibilidade plástica. Esta é motivação suficiente para uma mudança de linguagem, que é maior ou menor em função da diferente forma como cada um dos diferentes protagonistas (que, embora pertencendo à mesma geração, têm formações e percursos bastante diversos) absorve os ecos das recentes evoluções da arquitectura europeia. Por isso, a tentação de generalizar o discurso sobre a improvável transição da linguagem moderna para os ditames do Estado Novo (mudança de

em manuelino, romano-bizantino, em português ou moderno’ e acrescentava ‘você vai mais bem servido é com o português’ (ibidem).

²³ Ver Henrique Carvalho, na sua nota biográfica sobre Arménio Losa, que aponta como um dos poucos que nesta época difícil, não ‘sucumbirá no cerco cultural’ (ver FAUP, *Desenho de Arquitectura, Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, Universidade do Porto, FAUP / Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987, pág. 66).

²⁴ É exemplificativa deste entendimento deficitário do significado do movimento moderno a opinião que Cristino da Silva expressa já em 1971: para ele, a arquitectura moderna apareceu ‘apenas por isto: por causa dos materiais! É que, na história da Arte (...) a arquitectura aparece com características determinadas, a dada altura, porque aparecem materiais novos ou maneiras diferentes de construir. (...) as primeiras manifestações da arquitectura de betão armado foram exactamente as estruturas. (...) Uma vez que o material era muito caro, na altura, porque exigia cofragens dispendiosíssimas, ferros, etc., (...) começou a aparecer uma expressão completamente nova (...) começou a sentir-se a necessidade de simplificar, principalmente pela despesa, porque o betão armado era tão caro que absorvia os orçamentos todos e não ficava dinheiro nenhum para o resto.’ Ver ‘Entrevista’ em FERNANDES, José Manuel (coord.), *Luís Cristino da Silva [arquitecto]*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998 (p. 163).

²⁵ PORTAS, Nuno, ‘A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação’ em ZEVI, Bruno, *História da arquitectura moderna*, Lisboa, Ed. Arcádia, 1970 (pág. 710).

linguagem a que a generalidade dos arquitetos da chamada ‘primeira geração’ do moderno português se submeteu, nos anos 40) leva a uma generalização que nem sempre será justa para todos os intervenientes: inflexão ou conversão, traição, recuo ou retrocesso, demissão, colaboração, identificação ou abandono,²⁶ são muitas as maneiras de ler e interpretar aquele que é, sem dúvida, um fenómeno peculiar, mas muito heterogéneo.

Para compreender o dilema que se põe aos arquitetos nesta época importa compreender a dimensão da máquina de propaganda que António Oliveira Salazar vai montar, progressivamente, a partir de 1928 (ano em que toma posse como Ministro das Finanças), num processo de crescente dimensão e influência que atinge visibilidade nacional logo após a sua ascensão a Primeiro-ministro, em 1932. Desde o primeiro momento, Salazar procura impor uma filosofia assente em lemas como ‘orgulhosamente sós’ e ‘pobre mas honrado’, reforçados pelos ‘valores da moral e dos bons costumes’ (‘Deus’, ‘Pátria’, ‘Autoridade’, ‘Família’ e ‘Trabalho’); vai depois desenvolver os mecanismos necessários para os impor a todos os sectores da sociedade: criando um completo isolamento em relação ao exterior, complementado por uma ideia (ficcional) da ‘realidade’ portuguesa, que começa a ser imposta a partir de 1933 pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) de António Ferro, a todos os níveis.²⁷

²⁶ Nuno Portas (idem, pág. 720) fala da ‘inflexão dos arquitectos modernistas’, para acrescentar: ‘mais propriamente, na minha hipótese, da sua *conversão*’; José Bandeirinha (*Quinas Vivas*, Porto, FAUP, 1996, pág. 23) afirma que ‘Traição, recuo, retrocesso, reconversão, são palavras que têm vindo a caracterizar a mudança de rumo das linguagens arquitectónicas, que teve lugar no final dos anos trinta’; Alexandre Alves Costa (‘À Memória Presente de Mestre Ramos’ em COSTA, A. A., *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa*, Porto, FAUP, 1995’, pág. 104) salienta a ação pedagógica pessoal de Ramos ‘em anos de total demissão (...) dos seus companheiros da primeira geração moderna, demissão a que ele próprio não é alheio na sua actividade profissional’; Sergio Fernandez (*Percurso, Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, Porto, FAUP, pág. 28) refere que ‘o Estado chama os profissionais de maior prestígio e estes colaboram sem grandes problemas (...). O abandono da linguagem moderna corresponderá à identificação de alguns com os valores da ideologia dominante.’

²⁷ ‘começa pelo mais simples, na sala de aula, passa pela organização dos tempos livres, informa a assistência à família, a acção corporativa rural, piscatória ou industrial e o enquadramento miliciano da juventude’; a mensagem passava através de organismos tutelares ‘directa ou indirectamente subordinados ao Estado: sindicatos nacionais, casas do povo, casas dos pescadores, Mocidade Portuguesa (MP), Organização das Mães para a Educação Nacional, Federação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), etc’; tinha ainda

No campo da cultura, o SPN controlava a mais ‘respeitável’ (os ‘salões de pintura’, os prémios literários, as exposições coloniais e os pavilhões nas exposições internacionais, com a Grande Exposição do Mundo Português de 1940 como momento culminante deste ‘espectáculo político-cultural’) mas também a popular: ‘as ‘marchas populares’ e os ‘desfiles históricos’ de Leitão de Barros, as comédias filmatográficas despreocupadas e despreocupantes ou o ‘teatro para o povo’ do SPN’.²⁸

Esta narrativa, plena de personagens e valores pretensamente nacionais e tradicionais, chega ainda hoje até nós através do cinema e da arquitetura desta época, como duas faces diferentes de uma mesma ficção.

Na arquitetura, torna-se evidente que a política cultural nacionalista de António Ferro vai buscar raízes aos textos de Raul Lino sobre a arquitetura portuguesa do século XVII e XVIII; daqui resultam edifícios de habitação coletiva construídos em ambiente urbano, como os da praça do Areeiro²⁹ (Cristino da Silva, 1940), que apresentam uma intenção de ficcionar uma imagem de arquitetura nacional, criadora de modelos do novo prédio ‘à portuguesa’ (que é ‘igualzinho ao espanhol ou ao italiano’);³⁰ noutra escala (unifamiliar), e em contextos rurais ou suburbanos, serão os já referidos desenhos que Lino publica no livro ‘Casas Portuguesas’, em 1933, que constituirão o modelo da arquitetura doméstica.

No cinema, filmes como ‘Aldeia da Roupa Branca’ (Chianca de Garcia. 1938) ou ‘O Pátio das Cantigas’ (Francisco Ribeiro, 1942) mostram a intenção de ficcionar um uso do espaço português: se o primeiro nos dá um retrato do mundo rural português tipificado, pobre, mas (aparentemente) feliz, com um povo e uma arquitetura engalanados com as suas melhores roupagens (consideradas)

o seu impacto reforçado por ações pontuais de propaganda sectorial, como ‘boletins, paradas, confraternizações, excursões, missas, acampamentos, congressos, comícios, bodo aos pobres, etc’. Ver ROSAS, Fernando, ‘O Estado Novo nos anos 30’ em MATTOSO, José (Dir.), *História de Portugal*, Círculo de Leitores, 1994. (7º volume, pág. 292/293).

²⁸ Idem, pág. 293.

²⁹ Nuno Teotónio Pereira define esta obra como ‘modelo fundador da pretensamente nacional arquitectura do Estado Novo’. Ver PEREIRA, N. T., ‘Cristino, Mestre de uma geração rebelde’ em FERNANDES, José Manuel, *Luís Cristino da Silva [arquitecto]*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998 (pág. 139).

³⁰ PORTAS, Nuno, ‘A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação’ em ZEVI, Bruno, *História da arquitectura moderna*, Lisboa, Ed. Arcádia, 1970 (pág. 720).

características, o segundo transporta para um bairro (pretensamente) típico Lisboaeta esta vivência de aldeia, um quotidiano que se desenrola num espaço encerrado em si mesmo. Em todos estes filmes se apresenta um país pobre (e atrasado) e um povo feliz nessa pobreza, distraído com as suas tradições, as suas festas dos Santos Populares (que juntam o folclore e a religião), o seu fado e o seu futebol.³¹

Esta apresentação ficcional de um povo, da sua identidade e do modo como ele usa o seu espaço (apelando às virtudes da ruralidade e da tradição), tem uma mensagem subjacente (caricatural, no caso do cinema) de rejeição da modernidade nos seus múltiplos aspetos. A imagem assume grande importância nestes processos de comunicação: num país com 75% de analfabetos, cinema e arquitetura têm um papel fundamental na intenção de ensinar a ‘saber o que é ser português’.³²

Esta ligação entre arquitetura e cinema começa a tornar-se evidente logo em 1933 (o ano em que foi criado o SPN), quando estreia ‘A Canção de Lisboa’³³ (o filme que inventa um ‘estilo português’ para o cinema) com argumento e realização de um arquiteto: José Cottinelli Telmo, que vai ser, em 1940, ‘Arquitecto Chefe’ da já referida Grande Exposição do Mundo Português, ‘o grande ‘show’ do regime (...) o grande espectáculo da restauração cultural’,³⁴ onde foram chamados a participar todos os arquitetos da primeira vaga do modernismo português, que respondeu ‘ao que consta, com entusiasmo (em vez de submissão ou vergonha, como se chegou a fazer crer)’.³⁵

2. A Exposição do Mundo Português.

A realização da Exposição do Mundo Português (EMP) correspondeu ao momento mais enfático da narrativa nacionalista,

³¹ Menos visível, mas também presente no cinema da época: veja-se ‘O Leão da Estrela’, realizado por Arthur Duarte em 1947.

³² Ver BANDEIRINHA, José António, *Quinas Vivas*, Porto, FAUP, 1996 (pág. 67-68).

³³ ‘A Canção de Lisboa’ foi o primeiro filme sonoro realizado em Portugal e é um filme precursor para o cinema português dos anos 30 e 40.

³⁴ PORTAS, Nuno, ‘A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação’ em ZEVI, Bruno, *História da arquitectura moderna*, Lisboa, Ed. Arcádia, 1970 (pág. 719).

³⁵ *Ibidem*.

formalizando arquitetonicamente o ideário mitificado da retórica do regime. De entre vários ‘mitos ideológicos fundadores’, que o poder fabrica e faz difundir como ‘verdades indiscutíveis’, importa fazer referência a três que serão transpostos e afirmados na EMP: o ‘mito da essência ontológica do regime’, o ‘mito imperial’ e o ‘mito da ruralidade’.³⁶ Estes mitos, enquanto pilares basilares do discurso oficial, encontram expressão ao nível das três principais áreas temáticas da Exposição: a ‘parte histórica’, a ‘secção colonial’ e a ‘secção da etnografia metropolitana’.³⁷ Ditadas segundo um guião concebido pelos ideólogos do regime, traduzirão a concretização formal e simbólica do discurso ideológico fundador e legitimador do Estado Novo.

Em primeiro lugar, segundo o *mito da essência ontológica do regime*, o Estado Novo ‘não seria mais um regime na história política portuguesa’ mas sim o ‘retomar do verdadeiro e genuíno curso da história pátria’, surgindo como a ‘institucionalização do destino nacional, a materialização política no século XX de uma essencialidade histórica portuguesa mítica’.³⁸ Este discurso de *continuidade*,³⁹ construído através de uma revisão do passado que seleciona de forma criteriosa acontecimentos e épocas da história de Portugal, traduz-se concretamente ao nível da *secção histórica*, parte mais significativa da Exposição.⁴⁰ Esta área procede

³⁶ Fernando Rosas identifica outros mitos: ‘mito paligenético’, ‘mito da pobreza honrada’, ‘mito da essencialidade orgânica e corporativa da nação’ e ‘mito da essência católica da identidade nacional’; ROSAS, Fernando, *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*, Lisboa, Tinta da China, 2012 (pág. 323-6).

³⁷ ‘a exposição compreende três grandes capítulos, cujo conjunto constitui a essência do espírito que presidiu à sua organização, segundo as directrizes do Chefe do Governo’; Augusto de Castro em: CASTRO, Augusto de; MELO, Sá e; TELMO, Cottinelli, *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, Neogravura Ltd., 1940 (p. n. n.).

³⁸ ROSAS, Fernando, *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*, Lisboa, Tinta da China, 2012 (pág. 323).

³⁹ ‘Cette civilisation portugaise, dont l'exposition est censée réaliser la synthèse, repose sur l'idée de continuité historique (...) l'idée d'une corrélation étroite entre le temps de la fondation, celui de l'expansion et le temps présent, celui de l'*Estado Novo*’; LÉONARD, Yves, ‘Le Portugal et ses ‘sentinelles de Pierre’: L'Exposition du Monde Portugais en 1940’, *Vingtième Siècle - Revue d'histoire*, n.º 62 (1999), pág. 34.

⁴⁰ A EMP, enquanto ‘verdadeira cidade da História de Portugal’, seria a ‘síntese da civilização portuguesa e da sua projecção universal’; CASTRO, Augusto de, ‘Exposição Do Mundo Português, Declarações do Senhor Dr. Augusto De Castro, Comissário Geral da Exposição’, *Revista dos Centenários*, Lisboa, n.º 2-3 (1939), pág. 6. Salazar refere-se à EMP como a ‘Grande Exposição Histórica do Mundo Português’ que apresentaria uma ‘síntese (...) da nossa acção na História do Mundo’;

exatamente a essa *leitura seletiva da história nacional*,⁴¹ representando os acontecimentos ou épocas que lhe são convenientes através das formas arquitetónicas que concretiza e omitindo as *fases de declínio*⁴² ou os ‘momentos de crise política (...) onde a identidade nacional manifestamente se questiona’.⁴³

Esta visão seletiva sobre a história portuguesa traduz-se nos vários pavilhões que integram a *secção histórica* da Exposição. Da autoria de Raúl Rodrigues de Lima, é apresentado o Pavilhão da Fundação, evocando o período da idade média e o reconhecimento de Portugal enquanto nação independente; o Pavilhão da Formação e Conquista, abordando o período de formação do Reino de Portugal e o seu povoamento; e o Pavilhão da Independência, fazendo referência aos momentos de defesa e afirmação da nação portuguesa.⁴⁴

Ao Pavilhão dos Descobrimentos, de Pardal Monteiro, é possível associar outros monumentos da Exposição, tais como a Nau Portugal⁴⁵ (Leitão de Barros e Martins Barata), o Padrão dos Descobrimentos⁴⁶ (Cottinelli Telmo e Leopoldo de Almeida) ou a

SALAZAR, Oliveira, ‘Independência de Portugal (nota oficiosa da presidência do conselho)’, *Revista dos Centenários*, Lisboa, n.º 1 (1939), pág. 5. Augusto de Castro, Comissário Geral da Exposição, refere: ‘Pela primeira vez se realiza uma grande Exposição de História’; CASTRO, Augusto de; MELO, Sá e; TELMO, Cottinelli, *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, Neogravura Ltd., 1940 (p. n. n.). Luís Cunha refere que a secção histórica ‘constituía o cerne do evento’ e que as restantes eram ‘periféricas - quer a nível ideológico quer físico’; CUNHA, Luís, *A Nação nas malhas da sua identidade: o Estado Novo e a construção da identidade nacional*, Braga, ICS-UM, 1994 (pág. 100).

⁴¹ ‘Les choix auxquels procèdent ces manifestations traduisent une lecture sélective de l’histoire nationale, dominée par un souci d’instrumentaliser celle-ci dans l’optique d’une résurrection nationale’; LÉONARD, Yves, ‘Le Portugal et ses ‘sentinelles de Pierre’: L’Exposition du Monde Portugais en 1940’, *Vingtième Siècle - Revue d’histoire*, n.º 62 (1999), pág. 29.

⁴² ‘rien, ou presque, sur ce qui rappellerait des phases de déclin’; *ibidem*.

⁴³ Luís Cunha refere ‘algumas dimensões silenciadas’, como o ‘período de domínio filipino’ que ‘constitui a este nível um bom exemplo’; CUNHA, Luís, *A Nação nas malhas da sua identidade: o Estado Novo e a construção da identidade nacional*, Braga, ICS-UM, 1994 (pág. 111).

⁴⁴ Refere-se a Batalha de Aljubarrota, a Restauração da Independência e as Linhas de Torres Vedras, entre outros episódios.

⁴⁵ Ancorada no rio Tejo, ‘revive a côr, a sugestão e a tradição dos grandes Galeões portugueses do Século XVII’; CASTRO, Augusto de; MELO, Sá e; TELMO, Cottinelli, *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, Neogravura Ltd., 1940 (p. n. n.).

⁴⁶ Evocando a ‘plêiade’ de ‘navegadores, guerreiros, santos, poetas e de todos aqueles que ergueram alto o nome de Portugal’; *idem*, p. n. n..

grande Esfera:⁴⁷ no seu conjunto procuram representar o período expansionista e o contributo português para o conhecimento dos mares.

O Pavilhão da Colonização, concebido por Carlos Ramos, retrata a ação de Portugal enquanto Estado Colonizador e, por último, os dois pavilhões que constituíram as ‘soluções’ a partir das quais se chegou à ‘forma’ da exposição:⁴⁸ o Pavilhão dos Portugueses no Mundo, da autoria do próprio Cottinelli Telmo, representa a ação política, religiosa, militar e cultural dos portugueses na Europa e em diversas partes do globo;⁴⁹ e o Pavilhão de Honra e de Lisboa, de Luís Cristino da Silva, aborda elementos históricos da cidade de Lisboa.

De entre outras reconstituições, destacam-se a Casa de Santo António de Vasco Regaleira, que ‘não sendo a figuração exacta da pousada onde nasceu (...) é a evocação da casa medieval de Lisboa’,⁵⁰ e o Bairro Comercial e Industrial da ‘velha lisboa’, do mesmo autor.

Em segundo lugar, o *mito imperial* atende à ‘vocalização histórico-providencial de colonizar e evangelizar’ e à ‘ideia da nação pluricontinental e plurirracial, una, indivisível e inalienável’.⁵¹ Para este pensamento contribui, particularmente, a *secção colonial* da Exposição (Gonçalo de Mello Breyner, Vasco Palmeiro e António Lino) situada no Jardim Colonial. A sua localização ‘periférica em termos espaciais’ parece representar a ‘situação geográfica dos terrenos do Império’.⁵² Numa mostra dominada pelo ‘exotismo’,⁵³

⁴⁷ Fazendo referência às ‘derrotas das navegações portuguesas’ (obstáculos e desafios); idem, p. n. n..

⁴⁸ Dando o ‘mote e a rima com se escolheu iniciar o canto da história’; ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998 (pág. 133).

⁴⁹ Com referência feita às Américas, à Oceânia, ao Japão, à China, à Índia, à Abissínia, ao Brasil, à Costa Mediterrânea de África, Marrocos, etc.

⁵⁰ CASTRO, Augusto de; MELO, Sá e; TELMO, Cottinelli, *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, Neogravura Ltd., 1940 (p. n. n.).

⁵¹ ROSAS, Fernando, *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*, Lisboa, Tinta da China, 2012 (pág. 324).

⁵² CUNHA, Luís, *A Nação nas malhas da sua identidade: o Estado Novo e a construção da identidade nacional*, Braga, ICS-UM, 1994 (pág. 104).

⁵³ ‘L’exotisme domine, quant à lui, la seconde section’; LÉONARD, Yves, ‘Le Portugal et ses ‘sentinelles de Pierre’: L’Exposition du Monde Portugais en 1940’, *Vingtième Siècle - Revue d’histoire*, nº 62 (1999), pág. 34.

reproduzem-se os ‘principais tipos da nossa vida ultramarina’.⁵⁴ Importa destacar os Pavilhões das Colónias, as Aldeias Indígenas,⁵⁵ uma Rua de Macau,⁵⁶ uma Rua da Índia⁵⁷ e, ainda, outros elementos como os Pavilhões de Construções e Documentações (‘no estilo de construção portuguesa de edificações missionárias a adoptar em África’), Caça e Turismo (‘o mais completo documentário exibido em Portugal’), Arte Indígena (‘galerias das melhores e mais representativas obras de arte africana oriental’), matérias primas (‘em vários ‘stands’ expõem-se as mais importantes matérias primas das nossas Colónias, com a colaboração de produtores e comerciantes’) e Monumentos (‘dois monumentos: à Obra Portuguesa de Colonização no Mundo e à Expansão de Portugal no Mundo’).⁵⁸ Também nesta temática se pode incluir o Pavilhão do Brasil, dado o seu passado como antiga colónia e a ‘conceção ‘culturalista’ que o caracteriza, ‘com as suas altas colunas relembrando troncos de palmeira estilizados e o teto em ‘rede’, deixando entrar a luz numa evocação fortíssima de tropicalismo’.⁵⁹

Em terceiro lugar, de acordo com o *mito da ruralidade* e, por inerência, o ‘mito da pobreza honrada’, Portugal caracterizava-se por uma ‘ruralidade tradicional’ e, devido a esse ‘destino rural’, seria um país ‘incontornavelmente pobre’.⁶⁰ Assim, o regime aposta na ‘transmissão de uma ideia de país agrícola’ e na ‘formulação de uma imagem de carácter nacional eminentemente associado à iconografia rural’.⁶¹ Esta ideia encontra o seu equivalente construído na *secção da etnografia metropolitana*. Tendo como principal responsável António Ferro e o SPN, é

⁵⁴ CASTRO, Augusto de; MELO, Sá e; TELMO, Cottinelli, *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, Neogravura Ltd., 1940 (p. n. n.).

⁵⁵ ‘Reconstituição de aglomerados populacionais, em cenários apropriados, de Cabo Verde, Guiné, S. Tomé, Angola, Moçambique e Timor. Por meio de maquetas mostram-se os vários tipos de habitação indígena’; idem, p. n. n..

⁵⁶ ‘Reconstituição fiel de uma das mais típicas artérias da cidade’; idem, p. n. n..

⁵⁷ Composta pela ‘arquitectura hindú-portuguesa’; idem, p. n. n..

⁵⁸ Idem, p. n. n..

⁵⁹ PEREIRA, Paulo, *Arte Portuguesa: História Essencial*, 1ª Ed., Lisboa, Temas e Debates, 2011 (pág. 811).

⁶⁰ ROSAS, Fernando, *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*, Lisboa, Tinta da China, 2012 (pág. 324-5).

⁶¹ BANDEIRINHA, José António Oliveira, *Quinas vivas: memória descritiva de alguns episódios significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40*, 2.ª edição, Porto, F.A.U.P., 1996 (pág. 29).

composta por um ‘centro regional’ e uma ‘secção da vida popular’.⁶²

No *centro regional* (Jorge Segurado com colaboração de Sales Viana e D. Tomás de Melo) é reconstituído um conjunto de aldeias portuguesas, pretensamente representativas das especificidades regionais do país,⁶³ com vista à ‘glorificação do mundo rural português’.⁶⁴ Nos seus ‘aspectos variados’, foram descritas como uma ‘visão típica do conjunto das terras portuguesas’.⁶⁵ No entanto, demonstraram-se uma tipificação construída e ‘idealizada’ com vista a representar a conceção ruralista que o regime tinha da ‘tradição’⁶⁶ e que pretendia inculcar na sociedade portuguesa.

Na *secção da vida popular* (Veloso Reis e João Simões) encontram-se os pavilhões de Ourivesaria, do Mar e da Terra, das Artes e Indústrias e de Doçaria e Panificação. De um modo geral, a ornamentação e os ambientes recriados aludem a temas do imaginário popular na sua vertente mais pitoresca: objetos, produtos, trabalhos e atividades profissionais (consideradas) características da vida campestre e piscatória, nas províncias do continente ou das ilhas.

A visita pela *secção histórica*, pela *secção colonial* e pela *secção da etnografia metropolitana* torna possível, em poucas horas e com grande facilidade, percorrer as diversas regiões de Portugal continental, os territórios exóticos do ultramar e, ainda, por um ‘processo de ‘achatamento’ da história’⁶⁷ que condensa diferentes temporalidades, revisitar o passado secular do país. A experiência

⁶² CASTRO, Augusto de; MELO, Sá e; TELMO, Cottinelli, *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, Neogravura Ltd., 1940 (p. n. n.).

⁶³ Encontravam-se representadas as seguintes regiões: Trás os Montes, Beira Alta e Beira Baixa; Minho, Douro e Beira Litoral; Alto e Baixo Alentejo; Extremadura e Ribatejo; Algarve; Açores, Madeira.

⁶⁴ BANDEIRINHA, José António Oliveira, *Quinas vivas: memória descritiva de alguns episódios significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40*, 2.ª edição, Porto, F.A.U.P., 1996 (pág. 28).

⁶⁵ CASTRO, Augusto de; MELO, Sá e; TELMO, Cottinelli, *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, Neogravura Ltd., 1940 (p. n. n.).

⁶⁶ ‘pesou mais nessa recriação aquilo que esse ‘Portugal profundo’ deveria ser do que aquilo que essas aldeias eram na realidade’; ‘a tradição que se interpreta de uma forma idealizada e se valoriza justamente nessa medida’; CUNHA, Luís, *A Nação nas malhas da sua identidade: o Estado Novo e a construção da identidade nacional*, Braga, ICS-UM, 1994 (pág. 103).

⁶⁷ PEREIRA, Paulo, *Arte Portuguesa: História Essencial*, 1ª Ed., Lisboa, Temas e Debates, 2011 (pág. 807).

espácio-temporal do recinto permite ao visitante auferir uma viagem pelo tempo e pelo espaço, proporcionando a compreensão imediata de diversos domínios do globo. Assim, a Exposição apresenta-se ‘como uma espécie de microcosmos⁶⁸ da nação’ que, ao ser representativo do *Mundo Português*, ilustra ‘como o país *deveria* ser, ou seja, institui-se como instrumento pedagógico, ensinando uma disciplina e orientando uma prática’.⁶⁹

Como parte integrante de um projeto totalitário de doutrinação da sociedade e, por excelência, síntese ideológica da nação, a realização da EMP constituiu um contributo determinante para a cristalização de modelos e consolidação de um estilo (pretensamente) português. Através dos ‘valores de monumentalidade’, dos ‘atributos de carácter histórico nos elementos arquitectónicos usados’ e da ‘exaltação da ruralidade com o exemplo da reconstituição das aldeias portuguesas’, construiu-se ‘um certo conceito de linguagem para servir um certo conceito de nacionalismo’.⁷⁰ O evento foi apresentado por Cottinelli Telmo, numa entrevista ao jornal *O Século* (4 de Junho de 1939), intitulada ‘A Exposição Do Mundo Português será uma afirmação de técnica nacional’, como uma manifestação artística profundamente nacionalista: ‘a arquitectura da Exposição é o que é; portuguesa e de 1940!’. Entusiasticamente, refere que ‘vamos fazer uma Exposição Portuguesa’ e enfatiza a ideia de um estilo nacional: ‘tornemo-nos independentes das fórmulas arquitectónicas preconcebidas e tenhamos a coragem de sermos indiferentes a uma crítica internacional, que nunca compreenderia nem sentiria as razões sentimentais e estéticas da nossa orientação’.⁷¹ No dia de inauguração (23 de Junho de 1940), o *Diário de Lisboa* acabaria por publicar: ‘a matéria e o espírito, o pensamento, a ideia e a realização são obra exclusiva de

⁶⁸ ‘It has, of course, always been audacious cultural work for the world's fairs of the nineteenth and twentieth centuries to attempt to encompass the globe within a limited expanse of urban real state’; James D. Herbert, ‘The View of the Trocadéro: The Real Subject of the Exposition Internationale, Paris, 1937’, *Assemblage*, nº 26, 1995, 95.

⁶⁹ CUNHA, Luís, *A Nação nas malhas da sua identidade: o Estado Novo e a construção da identidade nacional*, Braga, ICS-UM, 1994 (pág. 119).

⁷⁰ FERNANDEZ, Sérgio, *Percurso, arquitectura portuguesa 1930-1974*, 2ª edição, Porto, F.A.U.P., 1988 (pág. 29-30).

⁷¹ TELMO, Cottinelli em: ‘A Exposição do Mundo Português será uma afirmação de técnica nacional’, *Revista dos Centenários*, n.º 6 (1939), pág. 17.

portugueses (...). Nada fomos pedir emprestado ao estrangeiro, nem estilos, nem operários, nem artistas'.⁷²

Em 1940, depois de uma década de confronto com modelos e linguagens importadas, a EMP foi determinante para o triunfo de uma tendência nacionalista que implicava o 'regresso aos temas tradicionais, historicistas ou regionalistas'.⁷³ A mudança de paradigma das linguagens arquitetónicas prenuncia-se quando se testemunha que grande parte dos arquitetos responsáveis pela *primeira vaga moderna*, durante a década de 20 e 30, desempenhou um papel ativo na conceção da EMP, subordinando-se às linguagens estabelecidas pelo poder: Jorge Segurado, coautor da Casa da Moeda (1932-41) e autor do Liceu de Lisboa (1932), foi um dos responsáveis pelas Aldeias Portuguesas; Carlos Ramos, autor do Pavilhão de Rádio do Instituto de Oncologia (1927-33) e do Liceu de Coimbra (1930-36), foi responsável pelo Pavilhão da Colonização; Pardal Monteiro, autor do Instituto Superior Técnico (1927-36) e do Instituto Nacional de Estatística (1931-35), foi responsável pelo Pavilhão dos Descobrimentos; ou, por último, Cristino da Silva, autor de obras como o Capitólio (1925-31) e o Liceu de Beja (1930-34), foi responsável pelo Pavilhão de Honra e de Lisboa. Assim se destruiu 'grande parte do fulgor que, no princípio da década de 30, parecia prometer uma importante viragem'⁷⁴ e se afirmou a 'mudança de rumo das linguagens architectónicas'.⁷⁵

A ideia de exclusão do estrangeiro, presente numa Exposição doutrinária que protagoniza um culto nacionalista para consumo interno, é literalmente reforçada pela ausência de participações internacionais no evento. Apesar de, em 1938, ser patente no discurso oficial do regime a intenção de receber a participação e

⁷² Joaquim Manso (dir.), 'Oito séculos de História - Inaugura-se hoje a Exposição do Mundo Português', *Diário de Lisboa*, nº 6316 (23.06.1940), pág. 1.

⁷³ 'mais ou menos internacionalista e imbuído(o) das novas ideias racional-funcionalistas'; FERNANDES, José Manuel, 'Do 'Modernismo' ao 'Estado Novo': Heranças, conflitos, Contextos', *V Congresso Docomo - A Arquitectura em Portugal nos anos 1930-40* (2005), pág. 60.

⁷⁴ ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998 (pág. 125).

⁷⁵ BANDEIRINHA, José António Oliveira, *Quinas vivas: memória descritiva de alguns episódios significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40*, 2.ª edição, Porto, F.A.U.P., 1996 (pág. 23).

colaboração de outros países, estes pressupostos viriam a alterar-se profundamente com o curso da história. As primeiras diretivas para a realização da Exposição do Mundo Português surgem numa nota oficiosa de Oliveira Salazar, de Março de 1938. De acordo com este documento, entende-se que apesar da comemoração dos *Centenários* ser, ‘acima de tudo, grande festa nacional’ e se focar nas glórias pátrias radicadas historicamente e alcançadas em ‘oito séculos de idade’, não se considerava em 1938 que o seu interesse fosse estritamente português; pelo contrário, este interesse transcendia fronteiras. Em relação aos propósitos de ‘dar ao povo português um tónico de alegria e confiança em si próprio’ e de ‘afirmar a capacidade realizadora de Portugal’, Salazar refere que estes seriam modos de demonstrar ‘com a clareza da evidência aos nossos próprios olhos’, mas também ‘aos olhos de estranhos’, que Portugal, ‘Nação civilizadora, não findou e continua, pelo contrário, a sua alta missão no mundo’. Acrescenta ainda, que sendo os *Centenários* uma ‘grande festa de família, não interessam só à capital; a província, as ilhas, todos os domínios têm de participar nela. E não só nós’. Salazar tem ‘a esperança de que países estrangeiros queiram ter a gentileza de se associar às comemorações festivas’. Apesar de não se desejar ‘orientar as celebrações centenárias no sentido da exploração turística’, ‘não há dúvida de que tais solenidades terão - nós desejamos que tenham - repercussão internacional’.⁷⁶ Assim, a ‘ideia e o desejo de uma vasta participação estrangeira estavam subjacentes na comunicação de Salazar e foi também em função dela que se traçou a grande maioria das linhas programáticas’.⁷⁷

No entanto, poucos meses mais tarde, em Setembro de 1939, a invasão da Polónia por Adolf Hitler desencadeava o início da Segunda Guerra Mundial. Acima de tudo, o desejo de Salazar era de evitar a guerra e ‘de paz na Europa (...) para que Portugal pudesse desenvolver-se ao seu ritmo’.⁷⁸ Dos fatores que nortearam o seu posicionamento político perante o conflito destaca-se a

⁷⁶ SALAZAR, Oliveira, ‘Independência de Portugal (nota oficiosa da presidência do conselho)’, *Revista dos Centenários*, Lisboa, n.º 1 (1939), pág. 2-7.

⁷⁷ ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998 (pág. 111).

⁷⁸ MENEZES, Filipe Ribeiro de, *Salazar - Uma Biografia Política*, 4ª edição, Alfragide, Publicações D. Quixote, 2010 (pág. 252).

'fragilidade militar portuguesa e a vulnerabilidade do seu império colonial'; a necessidade de 'manter Espanha fora da guerra';⁷⁹ mas, também, os conflitos históricos em que Portugal se envolveu, como 'esforço aparentemente inútil'⁸⁰ na primeira guerra mundial⁸¹ (sobre o qual o governante se informou),⁸² ou a memória das invasões napoleónicas.⁸³ Assim, numa nota oficiosa do Governo, de 1 de Setembro, Salazar declara a 'neutralidade',⁸⁴ que vingou até ao fim da guerra, evitando que Portugal entrasse no conflito.

No sentido de manter Portugal como um mero figurante no cenário de guerra, Salazar procurou evitar conflitos 'manufaturando diplomaticamente um isolacionismo calculista'⁸⁵ e descomprometendo-se de outros regimes autoritários da Europa, como o nazismo e o fascismo.⁸⁶ A saudação romana, executada pela primeira vez em 11 de Março de 1938 como símbolo nacionalista, viria a ser abandonada pois 'num mundo em precário equilíbrio, cada gesto, cada palavra tem um valor próprio'.⁸⁷ A EMP 'foi obrigada a assumir um registo discreto longe dos holofotes

⁷⁹ 'propiciando a Franco uma alternativa à maior proximidade com o Eixo'; idem, pág. 250-1.

⁸⁰ Idem, pág. 252.

⁸¹ 'tinha tido implicações terríveis para a capacidade de Portugal defender as colónias'; idem, pág. 251.

⁸² 'quando uma nova guerra deflagrou na Europa em 1939, Salazar procurou informar-se sobre a actividade diplomática portuguesa durante a I Guerra Mundial'; ibidem.

⁸³ Durante as invasões napoleónicas 'Portugal foi transformado num campo de batalha, tendo sido saqueado e sujeito a uma política de terra queimada. (...) tinham também desencadeado a sucessão de acontecimentos que levou à independência do Brasil e a uma série de guerras civis devastadoras. Esse era um precedente terrível'; idem, pág. 252.

⁸⁴ 'Felizmente os deveres da nossa aliança com a Inglaterra, que não queremos eximir-nos a confirmar em momento tão grave, não nos obrigam a abandonar nesta emergência a situação de neutralidade. O Governo considerará como o mais alto serviço ou a maior graça da Providência poder manter a paz para o povo português, e espera que nem os interesses do País, nem a sua dignidade, nem as suas obrigações lhe imponham comprometê-la'; SALAZAR, António de Oliveira, *Discursos: 1938-1943*, Coimbra, Coimbra Editora Lda., 1943 (pág. 173-4).

⁸⁵ PEREIRA, Paulo, *Arte Portuguesa: História Essencial*, 1ª Ed., Lisboa, Temas e Debates, 2011 (pág. 807).

⁸⁶ 'A neutralidade portuguesa na guerra (...) implicava um outro cuidado relativamente a ligações ou identificações ideológicas excessivamente comprometedoras com o grupo adverso, tanto mais comprometedoras quanto a mudança de rumo da guerra, a partir do Inverno de 1942, anuncia a vitória aliada'. ROSAS, Fernando, *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*, Lisboa, Tinta da China, 2012 (pág. 343).

⁸⁷ 'Salazar não ignora o valor do gesto que faz no Liceu Camões na noite de 11 de Março'; MATOS, Helena, *Salazar - A Propaganda*, Lisboa, Temas e Debates, 2004 (pág. 250).

internacionais, dado ter coincido com a queda de França',⁸⁸ que se supunha vir a participar na Exposição.

As Exposições Mundiais possuíam uma forte componente política e de poder, e Salazar tinha noção disso. Se as guerras napoleónicas do passado alertavam para o perigo de transformar Portugal num terreno de conflito para 'gigantes europeus',⁸⁹ a ausência de colaborações externas na Exposição pode ter evitado crispações entre nações beligerantes ou propensas à beligeração. Veja-se o que aconteceu na Exposição Internacional de Paris, em 1937, na qual Portugal participou:⁹⁰ o conflito nacionalista, ainda que simbólico, dos pavilhões alemão e soviética⁹¹ foi um prenúncio da frente oriental, com o confronto bélico entre o Reich Alemão e a União Soviética.

O discurso oficial perdera a componente internacional: o Brasil, 'como o prolongamento e a projecção do génio Lusíada',⁹² foi o 'único convidado'.⁹³ Os convites à sua participação, oficiais ou menos formais, já há muito se tinham feito,⁹⁴ dada a afinidade especial com Portugal. Em Setembro de 1939, momento em que 'a guerra não podia mais ser evitada', o presidente brasileiro Getúlio Vargas 'anunciou oficialmente que o Brasil permaneceria afastado

⁸⁸ MENEZES, Filipe Ribeiro de, *Salazar - Uma Biografia Política*, 4ª edição, Alfragide, Publicações D. Quixote, 2010 (pág. 258).

⁸⁹ 'sob nenhuma circunstância devia Portugal voltar a ser um campo de batalha para gigantes europeus'; idem, pág. 251.

⁹⁰ 'As duas exposições de 1937 e de 1939, [Exposição Internacional de Paris e Exposição Internacional de Nova Iorque] particularmente a primeira, e a abortada Exposição Universal de Roma de 1941, constituíram referências incontornáveis para a concepção da Exposição do Mundo Português'; MACHADO, Aquilino, *Os espaços públicos da exposição do mundo português e da expo'98*, Lisboa, Parque Expo'98, 2006 (pág. 61).

⁹¹ 'it is clear that the Exposition International, despite the pacific intentions of its French organizers, had become a forum for the expression of dangerous nationalist belligerence'; HERBERT, James D., 'The View of the Trocadéro: The Real Subject of the Exposition Internationale, Paris, 1937', *Assemblage*, n.º 26 (1995), pág. 107.

⁹² CASTRO, Augusto de; MELO, Sá e; TELMO, Cottinelli, *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, Neogravura Ltd., 1940 (p. n. n.).

⁹³ 'Trata-se dum certame, caracteristicamente nacional, em que o Brasil, a grande nação irmã, é o único convidado com todas as honras inerentes à sua grandeza e ao seu passado'; MANSO, Joaquim (dir.), 'Oito séculos de História: Inaugura-se hoje a Exposição do Mundo Português', *Diário de Lisboa* (p. 1).

⁹⁴ 'o ilustre Chefe da Nação irmã tornou pública a sua aquiescência a tão expressivo convite'; CENTENÁRIOS, Comissão Nacional dos, 'Revista da Imprensa', *Revista dos Centenários*, Lisboa, n.º 1 (1939), pág. 31.

do conflito', proclamando a neutralidade.⁹⁵ Em 1940, nos primórdios da guerra, o Brasil estava afastado geográfica e politicamente do conflito na europa⁹⁶ e assim, para Salazar, sem impedimentos de maior à sua participação na Exposição.

3. O lento declínio da retórica nacionalista.

Aparentemente, a EMP denuncia uma estratégia de gestão da neutralidade que se baseia no isolacionismo ou até na passividade em relação ao trilho da História. No entanto, se em 1938 o interesse da Exposição *transcendia fronteiras*, é válido supor que neste contexto histórico específico o seu alcance político não se restrinja ao público nacional e a sua realização se possa interpretar como uma nova e ativa forma de linguagem política. Em 1940, o perigo de Portugal entrar em guerra era real: a EMP inaugurou-se, precisamente, no mesmo dia que Adolf Hitler se faz fotografar na esplanada do *Palais de Chaillot*,⁹⁷ depois de conquistar Paris e, em 12 de Novembro de 1940, os planos da operação *Félix*,⁹⁸ comprovam a ameaça de invasão hispano alemã. Perante o *apetite do monstro* que pressagiava uma *invasão iminente*,⁹⁹ a retórica arquitetónica da EMP pode constituir um posicionamento

⁹⁵ OLIVEIRA, Gabriel, *A participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial e a importância da liderança em conflitos armados*, Brasília, FCS e RI, 2011 (pág. 45).

⁹⁶ O Brasil só assume um papel interventivo na guerra depois de declarar guerra à Alemanha, em 1942. O ataque a embarcações brasileiras no atlântico, por submarinos alemães e italianos, suscitou a alteração do posicionamento, até aqui, neutro.

⁹⁷ A este respeito ver: HERBERT, James D., 'The View of the Trocadéro: The Real Subject of the Exposition Internationale, Paris, 1937', *Assemblage*, n.º 26 (1995), pág. 95.

⁹⁸ 'Le 12 novembre 1940, Hitler signe la 'directive n.º 18' qui, sous le nom de code 'opération Felix', envisage l'invasion de la péninsule ibérique pour expulser la Grande-Bretagne de la Méditerranée occidentale et de Gibraltar; le troisième volet de cette opération prévoyait une invasion du Portugal, destinée à faire face à tout débarquement de troupes anglaises ainsi que l'occupation des archipels du Cap-Vert, de Madère et des Açores'; LÉONARD, Yves, 'Le Portugal et ses 'sentinelles de Pierre': L'Exposition du Monde Portugais en 1940', *Vingtième Siècle - Revue d'histoire*, n.º 62 (1999), pág. 28.

⁹⁹ 'Quand en décembre 1940, j'ai traversé le Portugal pour me rendre aux États-Unis, Lisbonne m'est apparue comme une sorte de paradis clair et triste. On y parlait alors beaucoup d'une invasion imminente, et le Portugal se cramponnait à l'illusion de son bonheur'; 'Contre Lisbonne je sentais peser la nuit d'Europe habitée par des groupes errants de bombardiers, comme s'ils eussent de loin flairé ce trésor. Mais le Portugal ignorait l'appétit du monstre. Il refusait de croire aux mauvais signes'; Antoine de Saint-Exupéry em: LÉONARD, Yves, 'Le Portugal et ses 'sentinelles de Pierre': L'Exposition du Monde Portugais en 1940', *Vingtième Siècle - Revue d'histoire*, n.º 62 (1999), pág. 27.

estratégico no complexo palco da geopolítica europeia. Num cenário de guerra em que todos os gestos ou palavras contam e do mesmo modo que Francisco Franco fez, ao encontrar-se com Adolf Hitler em Hendaye, só 4 meses antes, a realização desta Exposição pode ser vista como uma aproximação simbólica ao potencial agressor, reforçando o compromisso com a cautelosa e frágil neutralidade que Oliveira Salazar assumiu durante a guerra. Se em 1942, com o inverter da guerra a favor dos aliados, o ditador português procurou desvincular-se dos regimes nazi e fascista, em 1940, aquando da sua ascensão na Europa, a EMP envia uma mensagem de afinidade.

Esta hipótese ganha força quando percebemos que o declínio desta retórica se inicia logo em 1945, quando o Estado Novo assiste ao desaparecimento dos regimes (de Hitler e Mussolini) que, na última década, se tinham tornado os seus referentes políticos e de onde vinham os seus modelos arquitetónicos externos: Salazar e Franco, isolados na Península Ibérica, são agora os únicos defensores de um Estilo Internacional Fascista que ainda há poucos anos dominava toda a Europa Ocidental.

Em Portugal, o lento declínio da retórica nacionalista inicia-se com a publicação de 'O Problema da Casa Portuguesa', um corajoso texto crítico das ideias de Raul Lino, escrito por um jovem estudante da EBAP chamado Fernando Távora e publicado em 1945¹⁰⁰ (e, de novo, em 1947),¹⁰¹ que aponta já uma solução para o dilema da arquitetura portuguesa dos anos 40 (modernismo versus nacionalismo), que o próprio autor só conseguiria concretizar na sua arquitetura uma década depois.¹⁰²

Este texto surge no momento em que se começa a sentir uma mudança de paradigma, de que a alteração de nome do SPN para 'Secretariado Nacional de Informação' (em 1944) era já um sinal significativo; esta inflexão vai ser apontada claramente em 1945 no livro 'Linha de Rumo', do engenheiro Ferreira Dias, que marca o

¹⁰⁰ Fernando Távora. 'O problema da casa Portuguesa' em *ALÈO*, *Boletim das Edições Gama*, IV, nº 5 (1945), 10.

¹⁰¹ Fernando Távora. *O Problema da Casa Portuguesa*. Lisboa: Cadernos de Arquitectura, 1947.

¹⁰² Ver: Eduardo Fernandes. *A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola*. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Guimarães: Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, 2011 (disponível em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/12009>).

início de uma época em que a ‘prioridade ao fomento das infra-estruturas industriais vai-se sobrepondo, embora de um modo hesitante e timorato, ao grande teatro de louvor ao poder do Estado Novo’.¹⁰³ Em resposta a um clima de contestação crescente, Salazar é ‘obrigado a operações de cosmética com a adopção, meramente formal, de alguns figurinos democráticos’ e um ‘abrandamento temporário da censura à imprensa’.¹⁰⁴

Na relação entre Estado e arquitetos, este processo teria uma dupla consequência: ‘por um lado um maior esclarecimento político e uma maior informação por parte dos profissionais, e por parte do Governo uma tentativa (aliás conseguida) de reforço de poder’; como corolário de tudo isto, torna-se evidente, a partir de 45, que ‘a colaboração prestada ao Estado Novo não pode mais ser ingénua ou tomada como tal’.¹⁰⁵

Este é também o momento em surgem as primeiras gerações de arquitetos formadas com consciência moderna, em resultado da abertura que ia surgindo no ensino (graças a Carlos Ramos, no Porto, e apesar de Cristino da Silva, em Lisboa), que se agrupam em associações que aspiram a promover a arquitetura moderna: as I. C. A. T. (‘Iniciativas Culturais Arte e Técnica’) em Lisboa, em 1946 e a O. D. A. M. (‘Organização Dos Arquitectos Modernos’) no Porto, em 1947. Serão estes os protagonistas do ‘1º Congresso Nacional de Arquitectura’ de 1948,¹⁰⁶ primeiro grande confronto público entre os que defendiam a estagnação e os que aspiravam à mudança.

¹⁰³ BANDEIRINHA, José António, *Quinas Vivas*, Porto, FAUP, 1996 (pág. 121-122); Bandeirinha refere também que Ferreira Dias, no seu livro *Linha de Rumo*, condenara vivamente a glorificação da ‘aldeia mais portuguesa’ e as suas consequentes conotações retrógradadas (idem, pág. 134).

¹⁰⁴ PEREIRA, Nuno Teotónio, ‘Que fazer com estes 50 anos?’, *J – A*, nº 186, Ano XVI, Lisboa, Set. 1998 (pág. 36).

¹⁰⁵ ALMEIDA, Pedro Vieira, ‘Carlos Ramos – Uma estratégia de intervenção’ em *Carlos Ramos, exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

¹⁰⁶ O ‘1º Congresso Nacional de Arquitectura’, iniciado em 28 de Maio de 1948, foi promovido pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos e presidido por José Cottinelli Telmo, membro de uma comissão executiva que também incluía Paulo Cunha, Faria da Costa, Pardal Monteiro e Miguel Jacobetty. As teses, que respondem aos dois temas estruturantes (‘A Arquitectura no Plano Nacional’ e ‘O Problema Português da Habitação’), estão publicadas em TOSTÕES, Ana (coord.), *1º Congresso Nacional de Arquitectura, Maio/Junho de 1948. Relatório da comissão executiva. Teses. Conclusões e Votos do Congresso*, Lisboa, Ordem dos Arquitectos, 2008.

É o conjunto das teses dos membros dos grupos ODAM¹⁰⁷ e ICAT¹⁰⁸ que marca o inesperado tom revolucionário com que a iniciativa decorre, ao abrigo da ‘máscara democrática’ que o Estado usava desde 45.¹⁰⁹ A maioria das teses apresentadas ao Congresso tem em comum, como ponto de partida, um diagnóstico lúcido (e por isso mesmo dramático) das realidades do país, no que diz respeito à indústria, às infraestruturas urbanas, à habitação das classes menos favorecidas, ao ensino da arquitetura, às condições de trabalhos dos arquitetos e, de uma maneira geral, à incapacidade que a arquitetura e o urbanismo portugueses mostravam, para dar resposta a esta situação.

É evidente a convergência dos discursos neste diagnóstico, sobretudo no que diz respeito ao segundo tema do Congresso, ‘O Problema Português da Habitação’. Mas é também evidente uma unanimidade nas direções apontadas pelos membros dos grupos ODAM e ICAT para a sua resolução: a aplicação em Portugal das teorias Urbanísticas defendidas pelos CIAM,¹¹⁰ pelo grupo Ascoral¹¹¹ e por Corbusier, expressas na ‘Carta de Atenas’ e noutros escritos...

¹⁰⁷ Os nomes dos componentes da O. D. A. M. (referidos em BARBOSA, Cassiano, *Organização dos Arquitectos Modernos, Porto – 1947-1952*, Porto, ASA, 1972, p. 21) são: Acácio Couto Jorge; Adalberto Dias; Agostinho Ricca; Alfredo Ângelo de Magalhães; Alfredo Viana de Lima; António Matos Veloso; António Lobão Vital; António Corte Real; António Neves; Arménio Losa; Anselmo Gomes Teixeira; Artur Andrade; Cassiano Barbosa; Delfim Fernandes Amorim; Eduardo R. Matos; Eugénio Alves de Sousa; Fernando Campos; Fernando Eurico; Fernando Lanhas; Fernando Limpo de Faria; Fernando Távora; Fernando Tudela; João C. Segurado; João José Tinoco; João de Melo Breyner Andresen; Joaquim Marques Araújo; José Carlos Loureiro; José Borrego; Luís José Oliveira Martins; Luís Praça; Mário Bonito; Octávio Lixa Filgueiras; Ricardo Gil da Costa; Rui Pimentel.

¹⁰⁸ O grupo Iniciativas Culturais Arte e Técnica ‘era constituído por cerca de trinta arquitectos: Keil do Amaral, Faria da Costa, João Simões, Jacobetty Rosa, Raul Tojal, Adelino Nunes e da nova geração Celestino de Castro, Alberto José Pessoa, Hernâni Gandra, Chorão Ramalho, Pires Martins, Víctor Palla, Bento de Almeida, Manuel Barreira, Palma de Melo, Conceição Silva, Castro Rodrigues, Herculano Neves, Manuel Lajinha, Manuel Raposo, Couto Martins, Huertas Lobo... (conforme depoimento do arq. Chorão Ramalho).’ Ver TOSTÕES, Ana, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, Porto, FAUP publicações, 1997 (pág. 208, nota 21).

¹⁰⁹ PEREIRA, Nuno Teotónio, ‘Que fazer com estes 50 anos?’, *J – A*, nº 186, Ano XVI, Lisboa, Set. 1998 (pág. 36); Teotónio Pereira realça a ‘garantia dada pelo governo ao presidente do Congresso Cottinelli Telmo, de que as comunicações não seriam censuradas’ e o facto de participarem ‘tirocinantes’, como ‘circunstâncias decisivas’ para o ‘terramoto’ que o ‘Congresso de 48 representa para a profissão.

¹¹⁰ ‘Congrès Internationaux d’Architecture Moderne’.

¹¹¹ O ASCORAL (Association des Constructeurs pour la Rénovation Architecturale) foi formado em Paris por Corbusier, que assume a presidência de um grupo que integra N.

Este tipo de discurso,¹¹² onde a lucidez do diagnóstico não é acompanhada em realismo pelos caminhos propostos, é exemplificativo da posição da generalidade dos grupos ODAM e ICAT face aos temas do Congresso: contrapor ao discurso oficial, fechado, que é o da defesa de uma identidade nacional ficcionada (nos escritos de Lino e nas obras de Cristino, Cottinelli e outros), um outro discurso fechado, dogmático e doutrinário que é o da defesa da aplicação de regras urbanísticas e arquitetónicas de pendor universalista.

Assim, a sensação de vitória no Congresso para as teses da geração mais jovem resulta da (inesperada) oportunidade de expressão livre das suas convicções,¹¹³ da constatação da sua superioridade numérica e da sua capacidade de organização e não da demonstração da justeza das suas teses ou da viabilidade de aplicação das suas soluções, como se tornaria evidente anos mais tarde. É inegável que o Congresso acentuou a ‘irresistível’ defesa do internacionalismo na arquitetura portuguesa, ‘com reflexos nos ambientes de trabalho e de ensino, administração pública, gabinetes de arquitectura e escolas’, em que os Mestres da primeira geração moderna (que dez anos antes se tinham ‘docilmente rendido ao ‘portuguesismo’”), agora ‘contestados por jovens diplomados e estudantes’, iniciavam uma segunda inflexão estilística para alinhar novamente com ‘as posições de vanguarda que se impunham em todo o mundo’.¹¹⁴

No entanto, é importante ressaltar que o processo de contestação do estilo ‘casa portuguesa’ estava já em curso e que Maio de 1948 representa apenas o momento de maior visibilidade (sentido por todos como ponto de não retorno) de uma tendência

Bezard, J. Commelin, Condouin, J. Dayre, H. Dubreuil, Leyrits, Hannings, Aujames e De Looze; dos trabalhos desta equipa resulta a publicação do livro *Les Trois Établissements Humains*.

¹¹² Que, para António Bandeirinha (*Quinas Vivas*, Porto, FAUP, 1996 pág. 133), representa ‘a grande contradição deste Congresso — a adopção imediata e apaixonada das teorias dos CIAM face à gritante inexistência de uma prática urbanística inovadora e continuada’.

¹¹³ ‘Nunca tínhamos tido oportunidade de falar em arquitectura, de maneira que dissemos tudo o que considerávamos importante, de uma maneira caótica, mas cheia de vida e de intenções generosas’, refere mais tarde Keil do Amaral; ‘acreditávamos que havia um mundo novo em gestão, mais belo e equitativo e que tínhamos um papel importante a desempenhar nele: uma função social’ ver ‘Entrevista a Keil do Amaral’, *Arquitectura*, Lisboa, 3ª série, nº 125, Agosto de 1972.

¹¹⁴ PEREIRA, Nuno Teotónio, ‘Que fazer com estes 50 anos?’, *J – A*, nº 186, Ano XVI, Lisboa, Set. (pág. 36).

de mudança que era inevitável (embora este fosse provavelmente um processo mais lento, se o Congresso tivesse decorrido de outra forma).

O passo seguinte para o desmontar da retórica nacionalista dá-se com o início dos trabalhos do 'Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa', em 1955: as suas conclusões vão contribuir decisivamente para refutar definitivamente a doutrina de Raul Lino, criando uma consciência teórica coletiva (que retoma o caminho já apontado por Fernando Távora em 1945) e apresentando uma proposta metodológica de novas procuras formais (assentes na possibilidade de compatibilização dos conceitos de português e moderno), sobretudo a partir da publicação do livro 'Arquitectura Popular em Portugal'.¹¹⁵

Assim, após o final da guerra (e o desaparecimento das suas principais referências externas), a retórica do Estado Novo vai iniciar um lento declínio, pontuado por dois momentos importantes: o Congresso de 1948 e a realização do 'Inquérito à Arquitectura Popular' (1955-61). Mas é só em 1974, com a Revolução de Abril, que se removem os últimos escombros que ainda subsistiam no caminho de quem pretendia conciliar estrangeiro e nacional na arquitetura portuguesa.

¹¹⁵ Os trabalhos do 'Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa' iniciam-se em 1955 e envolvem dezoito arquitetos, divididos por seis equipas, cada uma delas encarregue do levantamento de uma 'Zona' do país; o livro 'Arquitectura Popular em Portugal', publicado em 1961 pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos, apresenta uma síntese do trabalho realizado e é extremamente influente em toda essa década.

THE CULTURAL INFLUENCE OF REFUGEES, A EUROPEAN PERSPECTIVE

Christian Von Oppen
Center for Metropolitan Studies,
Technische Universität Berlin

At the beginning of the research project 'Urban Design under Franco and Salazar, City Production by Iberian Dictatorships in the European Context' I only had a blurry idea of the conservative-authoritarian dictatorship known as the *Estado Novo*, which ruled Portugal for 41 years.

The first time I visited the *Praça do Império* was in 1995. From my point of view, it was then and is still today an urban space absolutely out of proportions. Its odd appearance contrasted with the huge number of tourists that invaded the space every day. The secret of this space, having been part of the biggest propaganda show staged by the conservative-authoritarian dictatorship, was not obvious. Neither that with the preparations for the *Exposição do Mundo Português* all the minor buildings or manufactories, which would have distracted the visitor from the landmarks of Portugal's glorious past had been taken away or replaced with pavilions.



Today the praça do império is a popular photo spot.
Christian von Oppen, Lisbon 2012

Most of the architecture from the 1940 exhibition is gone. Only the 500 years old *Monastery of Jerónimos* and the *Padrão dos Descobrimentos* seem to frame the huge *Praça do Império*. Still today many people visit the site and not only the monastery but also those buildings that had been designed by the Portuguese dictatorship to celebrate the *Estado Novo's* social and economic successes.

1940, the year of destiny declared by the dictatorship, was celebrated not only in Lisbon but also all over Portugal. The extraordinary global political situation had a strong impact on the reception of the *Exhibition of the Portuguese World*. With Germany's invasion and its subsequent surrender of France in June 1940, many famous intellectuals and many more had to leave the country which was for them the epitome of democracy, freedom and culture. Many were stranded in Portugal, hoping for passage to the *United States of America*. Portugal was one of the few countries on the continent, which could stay neutral in the global military conflict. Among those who had to leave France was Antoine de Saint-Exupéry. He arrived in Lisbon in December 1940. The

Exposição do Mundo Português appeared to him as a fortress for the peaceful Europe of the past:

‘Mais le Portugal ignorait l’appétit du monstre. Il refusait de croire aux mauvais signes. Le Portugal parlait sur l’art avec une confiance désespérée. Oserait-on l’écraser dans son culte de l’art?

Il avait sorti toutes ses merveilles. Oserait-on l’écraser dans ses merveilles?

Il montrait ses grands hommes. Faute d’une armée, faute de canons, il avait dressé contre la ferraille de l’envahisseur toutes ses sentinelles de pierre: les poètes, les explorateurs, les conquistadors. Tout le passé du Portugal, faute d’armée et de canons, barrait la route. Oserait-on l’écraser dans son héritage d’un passé grandiose?’¹

Alfred Döblin also describes with admiration the centenary show of the Portuguese dictatorship:

‘The ship weighs anchor in the darkness of the night. It was slowly turned and tugged down the Tagus. The centenary exhibition shone like in a fairy tale, as we passed. Its magical light was the last image we had of Europe shrouded in mourning.’²

Even Heinrich Mann, the brother of Thomas Mann, visited what he called a remarkable *colonial exhibition*.

We can assume that this was true admiration. All three were familiar with this format of exhibition. At their time grand exhibitions were a popular media to communicate the social project and political message of a state independent from its political system. Probably the *Exposition Internationale des Arts e Techniques dans la Vie Moderne* shown in Paris in 1937 with its competing pavilions was the most popular exhibition of this period.

¹ Saint-Exupéry, Antoine de: lettre à un otage. Paris 1944, P. 3-4.

² Döblin, Alfred: Schicksalsreise. Frankfurt am Main 1949, P. 345-346.

Architecture and urban design as in the Lisbon exhibitions were a common component of these shows. The exhibition site, pavilions, models and plans were together the perfect tool to communicate the idea of the city or the society of tomorrow. But also smaller exhibitions were used with the same intention. One such example was the touring exhibition *Neue Deutsche Baukunst*, which had been shown from 1940 to 1943 in ten different cities all over Europe. In October 1941 the exhibition was opened to the public in Lisbon under the title *Moderna Arquitectura Alemã*. It is said that 100.000 people visited the exhibition and it had to be closed several times due to overcrowding. The exhibition was certainly a popular success, but what was the political intention behind it?

The exhibition was part of a huge cultural diplomacy effort, designed to support military aggression by securing the acceptance of foreign populations and proving the cultural superiority of the Reich. Apparently the book *Neues Portugal* by Friedrich Sieburg published in 1937 was also part of this cultural diplomacy even though he only officially began to work for the secretary of information in 1939.

Written in the popular format of a travel diary Sieburg's book is an adulation of the social project of the Portuguese dictatorship. In his admiration for Salazar and António Ferro he was very outspoken. He met both in person and also traveled through the country. Sieburg reflected his observations in the official political program of the authoritarian regime.

I would like to highlight two of his observations:

1st the distribution of male and female social roles within Portuguese society

and

2nd the daily life in Lisbon at the time

It is obvious that Sieburg disliked the strong machismo that dominated gender roles in Portugal at that time. He expressed his critique of it throughout his book's, culminating at the book's end in the chapter entitled the *violin*. He raised the question as to whether Lisbon was a city for lovers. He concluded that at least on his trip

he didn't find any proof that this was the case. From his point of view Portuguese women still lived in the *shadow of imprisonment as in the time of the moors*. He considered the life of Portuguese women as monotonous and involving little chance to participate in public life. Cafes were reserved for men. Women had to ask for permission to leave home and would presumably become verbally harassed in the streets even so.³



A bar in the *Alem Tejo* region illustrating the male dominated and melancholic atmosphere of the 1950s. Kaspar von Oppen, Lousal 1958

The slight melancholy, which from Sieburg's point of view paralyzed everything in Portugal, including love, also dulled the daily life of Lisbon.

Sieburg's description of Lisbon as a calm and poor but clean city with very few cars meets with the description of Ruth Arons who had already fled Germany in the 1930s.

She became a witness to how Lisbon changed from a *village* to a cosmopolitan city within only a few years. After the fall of France in 1940, 100.000 emigrants flooded the city. Initially they were chocked by the social reality of Portugal. In comparison to other European capitals Lisbon appeared provincial with many social

³ Sieburg, Friedrich: Neues Portugal. Berlin 1937, P. 260-264

nuisances. Nevertheless, public life changed quickly. Soon people were sitting on esplanades eating cake and drinking coffee and it became more accustomed to see émigré women visiting cafes and smoking in public.⁴

They ignored the unofficial dress code of wearing a hat, gloves and stockings in public. The shirts and skirts of émigré women were considered too short and even greater scandal was their preferred beachwear. When Portuguese women began to adopt the same habits the new beachwear was forbidden.⁵

Generally the harsh rules imposed by the authoritarian regime hampered the development of a cultural life like in Paris. The emigrants were only tolerated as refugees on their way to final destinations. However, something had changed by 1944 when the German historian Willy Andreas made a short trip from Spain to Lisbon. He noted how the image of the city had changed dramatically. Andreas felt like a provincial. He was intimidated by the huge amount of luxury cars, goods and the enormous traffic.⁶

The new prosperous life in this vivid city is also the topic of Herbert Minnemann's article *No shortage of art of living* published in 1959 in a German travel magazine. Minnemann, born in 1913, grew up in Portugal and was obviously an admirer of the Portuguese regime. The only thing, which he considered incompatible with modern life, was the relationship between men and women. Like Sieburg he noticed a woeful masculinism. But at the same time he wrote that the gender issue had improved a lot.⁷

The influence of the emigrants in Portugal certainly wasn't as strong as in other countries, but if there was an influence then it was caused by the women. Not only in reference to the issue of gender equality but also many contributions brought by these women, such as the first Portuguese teddy bear, the first *Portuguese stationary shop*, the children books written by Ilse Losa, or the famous *bolas de Berlim*.⁸

⁴ Lissabon: Vom Exil zur Heimat

⁵ Heinrich, Christa: Zuflucht Portugal. Exilstation am Rande Europas. In: Filmexil p 23

⁶ Andreas, Willy: Reisebilder aus Spanien und Portugal. München 1949, p 131-133.

⁷ Minnemann, Herbert: Kein Mangel an Lebenskunst. In: Merian 1959, p. 74.

⁸ Heinrich, Christa: Zuflucht Portugal. Exilstation am Rande Europas. In: Filmexil p 12



Bolas de Berlim – reminders of the emigrant’s contribution to the Portuguese daily pastry culture. Christian von Oppen, Lisbon 2014

These stories are an ironic and pleasing part of our history that contrast with the macro-efforts of the imperial cultural diplomacy mission. They show that in the 1930s and 1940s there was a cultural impact on Portugal, but an impact, which was neither wanted by the Portuguese nor by the Germans.

And what stayed from the various attempts of the Reich:

- An image of monumentality, which affects all parts of daily life.
- An inhuman monstrous system, which did not even want to hide its evil grimace.

Unfortunately this bold image doesn’t reveal the complete evilness of the German regime. It ignores all the privileges and amenities connected with the promises of its political project with which the regime had lured its followers.

But at the same time we fail to remember the heritage of all of those who had to leave their homes. Especially the many traces that those people left on their way to their final destination as, for example, in Portugal.

In Berlin you can find a special memorial, the so called stumbling stones, which are laid in the pavement in front of the homes from where people were forced to leave by the German dictatorship. Unfortunately they only have room to mention these people's starting point and most often deadly destination. They do not mention if people had chosen a way via Lisbon in the hope of escaping the deadly terror of Nazi Germany. Some did arrive in Lisbon, which was, as we know today, a safe gateway to wherever they wanted to go. Maybe one day the memorial of stumbling stone will be extended with stepping stones memorializing the help of the Portuguese people and the cultural heritage, which did survive within the daily culture of Portugal.



Stepping stones – some members of these families could escape the deadly terror of Nazi Germany via Lisbon. Christian von Oppen, Lisbon 2014

A CONDIÇÃO DE ESTRANHEZA PERANTE A ARQUITECTURA DA JUSTIÇA.

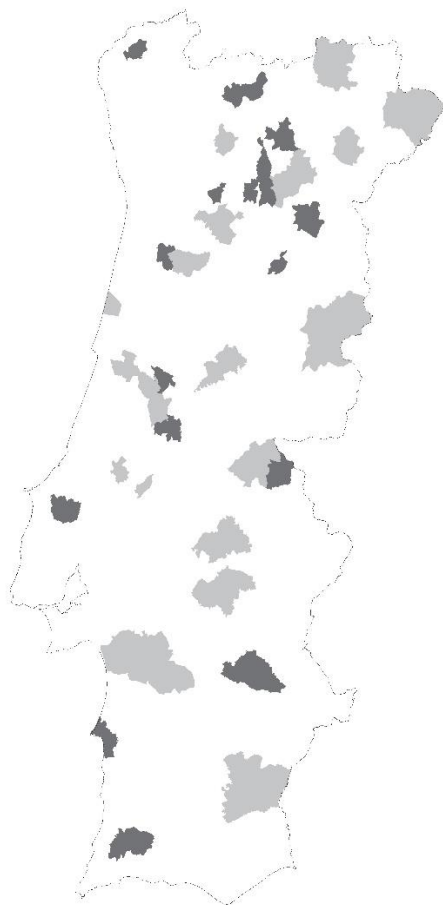
O abandono dos antigos edifícios e a retirada do Estado dos processos de concepção e construção dos novos edifícios.

Ivo Pereira Oliveira
Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT)
Escola de Arquitectura da Universidade do Minho

O presente texto procura reflectir as consequências para o espaço arquitectónico e urbano decorrentes do encerramento e da concentração de serviços da justiça. De acordo com o mapa judiciário de 2014 e em sintonia com as *Linhas Estratégicas para a Reforma da Organização Judiciária*¹, avançou-se com uma reforma da justiça assente na prática tecnocrática dominante que avalia as instituições apenas pela quantificação sectorial do seu desempenho e assumindo a dissociação entre o exercício da justiça e o espaço arquitectónico e urbano.

¹ Em 2014, a ministra Paula Teixeira da Cruz suportou, nas *Linhas Estratégicas para a Reforma da Organização Judiciária*, uma reforma que, segundo as suas palavras, primava pela simplicidade, pela agilização e por melhor justiça para os cidadãos. Da reforma faz parte um novo mapa judiciário que responde ao objectivo paradoxal de promover uma maior concentração da oferta judicial sem prejuízo da descentralização dos serviços judiciários. Foram estabelecidos os princípios gerais do novo Mapa Judiciário, colocado em discussão pública a 15 de Junho de 2012 e aprovado em Conselho de Ministros a 22 de Novembro de 2012.

Foram encerrados cinquenta e quatro tribunais e, tendo em vista uma maior optimização de recursos, concentraram-se serviços em novos espaços designados *campus* ou *ciudades* da justiça. Com recurso a Parcerias Público Privadas ou Ofertas Públicas de Arrendamento criaram-se novos tribunais preterindo-se o vasto conjunto edificado, propriedade do Ministério, bem como o que foi disponibilizado pelos municípios. Procedeu-se ao arrendamento de novos espaços, seleccionados através de concursos públicos regidos por cadernos de encargos cada vez mais encriptados, nos quais as exigências arquitectónicas e urbanas são reduzidas ao seu nível mais elementar. Decisões que ignoram que *as relações entre os cidadãos e as instituições têm lugar em edifícios e qu, a dimensão urbana de cada lugar é fortemente abalada com a perda do valor simbólico e da carga funcional que os tribunais oferecem* (OLIVEIRA, 2013: 65). Na actualidade não existe uma ideia ou estratégia, arquitectónica ou urbana, que, por exemplo, responda à complexidade das relações que a justiça estabelece com as inúmeras entidades que constituem a expressão urbana do poder central e local. A diversidade e precaridade de soluções, actualmente preconizadas para os espaços da justiça, contribuem para a crescente fragilização do ambiente construído.



Tribunais a encerrar (a preto): Armamar, Bombarral, Boticas, Cadaval, Castelo de Vide, Mação, Meda, Murça, Paredes de Coura, Penela, Portel, Resende, Sabrosa, Sines e Tabuaço. Tribunais que passam a secções de proximidade (a cinza): Mértola, Alfandega da Fé, Carrazeda de Ansiães, Miranda do Douro, Vimioso, Vinhais, Penamacor, Mira, Pampilhosa da Serra, Soure, Arraiolos, Sabugal, Alvaiázere, Ansião, Avis, Nisa, Alcanena, Alcácer do Sal, Golegã, Mondim de Basto, Castro Daire, Oliveira de Frades, Vouzela, e São João da Pesqueira.

O encerramento dos tribunais

Nas 525 páginas das *Linhas Estratégicas para a Reforma da Organização Judiciária*, apesar da referência discreta ao facto de ter sido ponderada *a qualidade das instalações de cada tribunal*² sobre o qual recaiu a decisão de encerramento, são inexistentes referências ao papel destes edifícios nos sistemas arquitectónico e urbano em que se inserem, nomeadamente no que se refere à complexidade das relações que estabelecem com os espaços e equipamentos públicos ou com o tecido económico e social. No documento, os assuntos urbanos são reduzidos à acessibilidade, às ligações às comarcas vizinhas e ao número de habitantes servidos, e pode confirmar-se que o encerramento tem como principal critério o volume processual de cada comarca sendo inexistente qualquer referência ao sistema de administração das instalações, aos custos de manutenção e ao investimento recentemente feito pelo Estado ou pelos municípios. Constata-se que a decisão de encerrar ou reduzir funcionalmente os tribunais não corresponde a um controlo de custos com rendas pagas pelo Estado. Verifica-se que 21 edifícios são propriedade de câmaras municipais, 19 pertencem ao Instituto de Gestão Financeira e de Infra-Estruturas da Justiça, 12 são do Estado e apenas os tribunais de Sever do Vouga e Sines são arrendados.

² Nas *Linhas Estratégicas para a Reforma da Organização Judiciária*, relativamente ao tribunal de Avis, refere-se à *muito acentuada degradação física das instalações* e, no de Penacova, considera-se que o encerramento, embora não previsto, poderá ocorrer devido à extrema degradação do edifício.

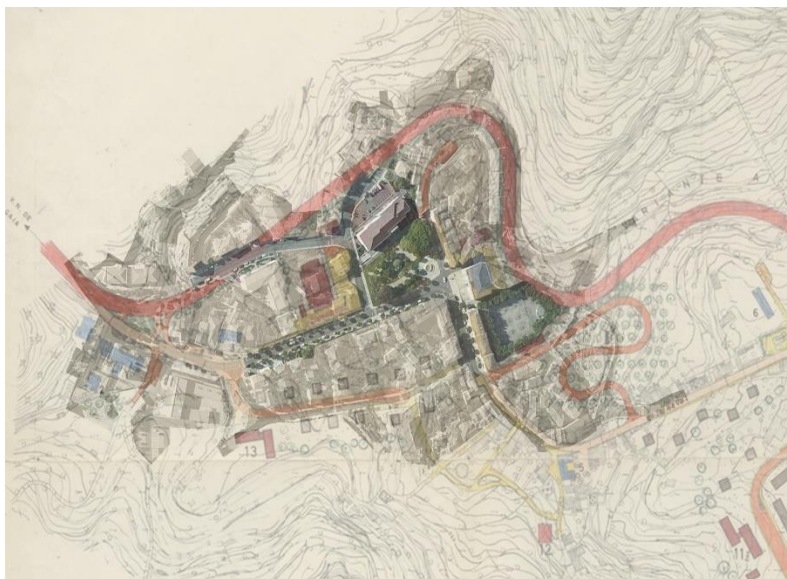


Oito dos tribunais encerrados pelo Governo em 2014, da esquerda para a direita e de cima para baixo: Armamar, Boticas, Mação, Portel, Tabuaço, Murça, Paredes de Coura e Resende.

O tribunal de Melgaço, propriedade do Estado e inaugurado em 2002, foi financiado pelo município através da expropriação do terreno e da prestação de apoio técnico à construção. *A decisão de abandonar o edifício põe em causa o objectivo municipal de desenvolver um centro administrativo no qual o munícipe pudesse*

aceder aos serviços da Administração Central e Local (OLIVEIRA, 2013: 65). Por mais flexíveis que sejam as estratégias urbanas dos municípios, nomeadamente as que são desenvolvidas para os seus núcleos centrais e para o seu espaço público, é muito provável que a decisão de encerramento dos tribunais as torne desajustadas. Algumas dessas estratégias têm o tempo longo comum à generalidade dos processos urbanos e, nos municípios mais isolados e de média dimensão, podem manter-se vinculadas a processos iniciados nas décadas de 50, 60 e 70³ que conferiram aos tribunais um papel estruturante e infraestruturante de planos de urbanização e, conseqüentemente, decisivo na afirmação de uma ‘modernidade’ espacial. São três décadas em que se assistiu à afirmação urbana dos tribunais decorrente da sua autonomização dos espaços da justiça em relação aos edifícios dos paços do concelho e antigos conventos ou palácios episcopais. É neste contexto que se pode afirmar que, ainda hoje, os *tribunais desempenham um papel específico no ambiente urbano e, para o melhor e para o pior, são a representação pública do poder judicial* (OLIVEIRA, 2013: 65).

³ Nomes como Alfredo Viana de Lima, António de Brito e Cunha, António Egêa, Carlos Chambers Ramos, Celestino Castro, Fernandes de Amorim, Formosinho Sanchez, Januário Godinho, João Guilherme Faria da Costa, Leonardo de Castro, Luís Amoroso Lopes, Luís Benavente, Luís Oliveira Martins, Mário de Oliveira e Raul Rodrigues de Lima integraram equipas que projectaram novos tribunais e elaboraram planos de urbanização. Destas décadas pode-se destacar: a dimensão experimental, muito controlada do ponto de vista estético, dos tribunais construídos durante o ministério de Cavaleiro de Ferreira; os 47 tribunais de excelência, reveladores de novas sensibilidades, muitos deles projectados por Raul Rodrigues de Lima, construídos durante o ministério de Antunes Varela; os 34 tribunais construídos durante o ministério de Almeida da Costa. Todos são exemplos inspiradores das relações que se podem imaginar entre a arquitectura da justiça, os lugares e os cidadãos. A espacialidade moderna que contêm e os envolve irradiou ficções e ilusões de modernidade e fez perdurar o seu contributo para o sistema urbano.



O Antepiano Urbanização de Resende, realizado em 1973 por José Miranda de Vasconcelos, corresponde a um dos muitos planos realizados neste período nos quais o tribunal é um elemento central e estruturante do sistema urbano.

A destruição do vínculo entre os tribunais e o sistema urbano dá visibilidade à crescente desconexão entre o exercício de uma função do Estado e o lugar onde essa função se exerce. Esta desconexão acentua-se à medida que em Portugal, entre 2010 e 2014, para além dos espaços da justiça, se procedeu ao encerramento de mais de 6500 espaços de entidades estruturantes do nosso sistema de organização social. A diminuição da expressão local do poder judicial é acompanhada da perda de expressão local de entidades que representam os restantes dois poderes, o executivo e o legislativo, implicando fortíssimas alterações na dimensão funcional, social, simbólica e económica do espaço urbano. Uma alteração que, num país sem níveis de governação regional, ganha gravidade por dar expressão a um sistema cada vez mais verticalizado no qual o espaço da participação individual e da pesquisa de caminhos alternativos às práticas dominantes é cada vez mais reduzido.

O desaparecimento das mais diversas entidades reflecte um Estado que, sob o guarda-chuva da austeridade, organiza os seus

processos internos esquecendo as consequências das suas decisões para os municípios, para o espaço público e para os cidadãos. A ausência de futuro para grande parte do conjunto de espaços deixados vagos ou os programas heterogêneos e de carga urbana muito variável que, fragmentadamente, neles se têm instalado produzem um ambiente urbano no qual é crescente a quebra de relação entre aquilo que se vê e aquilo que os edifícios contêm e para o qual é particularmente difícil desenvolver estratégias urbanas consistentes.

A concentração dos tribunais

No mapa judiciário de 2014 a estratégia de encerramento foi acompanhada pela estratégia, algo paradoxal, de concentração dos espaços da justiça melhorando a difusão no território de valências anteriormente apenas existentes nas grandes áreas metropolitanas. Uma estratégia que parte do pressuposto de que o cidadão, mesmo o mais idoso, empobrecido e em perda de mobilidade, tem autonomia para aceder a serviços do Estado, agora distantes de várias dezenas de quilómetros. Trata-se de uma ideia centrada na instituição judiciária que esquece as relações longas estabelecidas entre os cidadãos, os edifícios e os lugares bem como o facto de os problemas que levam o cidadão a aceder aos espaços da justiça terem, frequentemente, um forte vínculo ao seu território próximo. Um vínculo que não é apenas de posse, mas também simbólico, afectivo, cultural, *‘não é possível pensar uma concepção de justiça neutra sem pensar os valores da comunidade na qual essa justiça será realizada.’* (FILGUEIRAS, 2010: 69). Ao impor ao cidadão a deslocação para lugares cada vez mais estranhos aos do seu quotidiano, a estratégia de concentração é mais um contributo para a representação de um sistema de organização social muito verticalizado.



O Campus da Justiça de Lisboa [esq.] arrendado ao fundo Office Park Expo por um período de 30 nos e com uma renda mensal de 1.020.000 € e o Campus da Justiça de Valongo [dir.] arrendando à empresa Casais por um período de 15 anos e com uma renda mensal é de 45.000€.

Apesar de o ministério da justiça ser proprietário de um vastíssimo conjunto edificado, a estratégia de concentração suportou-se no aumento dos compromissos de arrendamento. Em 2015, dos 3,8 milhões de euros mensais gastos em rendas pelo

Ministério da Justiça 2,7 milhões são referentes ao arrendamento de tribunais⁴. O ministério tem desistido de um património de forte cobertura territorial e avançado com Parcerias Público Privadas e Ofertas Públicas de Arrendamento, inspiradas no modelo das *Whole-Life-Costing*, válidas por períodos de 10 a 15 anos. Um modelo que dificulta a intervenção do Estado nos espaços arquitectónicos e urbanos da justiça. Esta dificuldade acentua-se à medida que o Estado vai faltando às suas obrigações contratuais⁵ ou procede à sua renegociação tendo em vista a transformação de espaços ou substituição de mobiliário, equipamentos e sistemas infraestruturais que se revelaram desajustados ou insuficientes durante o período em que vigora o contrato.

O recurso a contratos de concepção, construção e manutenção obriga à existência, num único caderno de encargos, de um conjunto demasiado vasto de dados que, por sua vez, estão demasiadamente vulneráveis às metas financeiras que vão determinar a escolha final. As características que sobrevivem e às quais é dada resposta na solução final são, quase sempre, elementares⁶, até porque, na actualidade, *ninguém se atreve a*

⁴ Os 440 espaços alugados em todo o país pelo Ministério da Justiça para albergar tribunais, serviços de registo e notariado e lojas do cidadão custam ao governo mais de 3,8 milhões de euros por mês.' <http://www.asjp.pt> a 2011/10/13). Dos contratos de arrendamento recentemente assinados pelo ministério da justiça destaca-se: Campus da Justiça de Lisboa _ Contrato celebrado com o fundo Office Park Expo em 2009 com uma renda mensal de 1.020.000 €; Campus da Justiça de Valongo _ Contrato celebrado com a empresa Casais em 2011 com uma renda mensal de 45.000 € num período de 15 anos; Tribunal de Santa Maria da Feira _ Contrato de Arrendamento celebrado em 2008 com uma renda mensal de 62.000 €; Tribunal de Vila Franca do Campo, Açores _ Contrato de Promessa de Arrendamento de um prédio com 2400m2 com uma renda mensal de 28.500€ num período de 15 anos; Tribunal da Amadora _ Contrato celebrado com a empresa Euroalfragide com uma renda mensal de 44.000€ (+actualização 7% ano) por um período de 10 anos; Tribunal de Santarém _ Contrato celebrado com a empresa Irmãos Borges Imobiliária Lda., responsável pela reabilitação de um edifício camarário em 2011 e com uma renda mensal de 36.000€ num período de 15 anos.

⁵ No final de 2011 o Instituto de Gestão Financeira das Infra-Estruturas de Justiça tinha em dívida rendas no total de 22 milhões de Euros.

⁶ No anúncio público do concurso para arrendamento de edifício ou fracção para instalação de tribunais na Maia entre as múltiplas exigências orçamentais e de organização interna do edifício pode ler-se que ele deverá ter '*boa localização e ser bem servido de transportes públicos, sendo dada preferência à proximidade das actuais instalações, a pisos térreos, a acessos independentes ao exterior e à existência de estacionamento privativo na cave*. Um conjunto reduzido de exigências que em nenhum momento foram coordenadas com o município. (Anúncio do Instituto de Gestão Financeira dos Equipamentos da Justiça relativo a arrendamento para instalação dos Tribunais da Maia publicado a 10 de Setembro de 2013).

dizer publicamente o que deve ser um palácio de justiça, sendo mais fácil e convidativo enunciar os serviços que nele possam ter guarida e afirmar o que se pensa que o palácio não deva ser.' (NUNES, 2009: 120). Assim, neste contexto, é inevitável que as novas construções da justiça sejam insuficientes para alterar positivamente a estratégia e o ambiente arquitectónico e urbano onde se inserem ou para dar resposta às exigências do sistema judiciário.

A ausência de ideias, estratégias e princípios para os novos espaços da justiça é um importante contributo para a fragilização das relações entre o cidadão e os espaços da justiça e revela-se num conjunto edificado cada vez mais desconexo no qual existem *diferentes materiais construtivos, proliferam abordagens estéticas plurais, há distintas morfologias que coabitam e se vão inscrevendo nos espaços já urbanizados ou em processo de urbanização ou requalificação* (NUNES, 2009: 121). A condição de estranheza acentua-se à medida que se identificam diversas perplexidades funcionais, por exemplo, nas soluções espaciais que colocam em proximidade espaços relativos ao tratamento de processos de crime violento, nomeadamente os de sangue e, por exemplo, os espaços relativos a processos mais comuns ligados à herança ou ao solo. Em vez de edifícios pensados e adaptados às funções judiciais, são estas que têm que se adaptar a edifícios estranhos às suas funções.

Em Lisboa, a polémica instalação do novo campus da justiça⁷ traduziu-se na imposição de uma localização e de condicionantes tipológicas fortes. A transparência excessiva de espaços inicialmente pensados no âmbito de um edifício de escritórios de promoção privada revela o desconhecimento ou desinteresse pela especificidade dos espaços da justiça, nomeadamente as que têm a ver com a protecção e privacidade do cidadão e dos actores da justiça. As *fachadas cortina* do novo *campus* revelam uma acumulação de papéis, pouco a pouco convertida em megabytes de informação que simboliza a crescente complexidade administrativa

⁷ O arrendamento do campus da justiça veio cobrir o investimento ruinoso de 180 milhões de euros em terreno e edifício realizado pelo Fundo Imobiliário Fechado _Office Park Expo financiado por diversos fundos, nomeadamente Fundo de Pensões do Banco de Portugal, o Fundo de Pensões do Pessoal da Caixa Geral de Depósitos, o Fundo de Estabilização Financeira da Segurança Social e ainda a Fundação Calouste Gulbenkian

e processual e a progressiva perda de espaço para a palavra, para a arte discursiva na justiça.

Em Lisboa, a concentração suporta-se num conjunto edificado símbolo da cidade fragmentada feita de objectos desconexos de promoção privada que esquece o valor estrutural das relações urbanas que se podem estabelecer entre os lugares, os edifícios, os programas e as infraestruturas. No *Campus* de Lisboa está esquecida a complexidade das relações urbanas e, paradoxalmente, fortalece uma ideia de polis estranhamente dissonante daquela que o município quotidianamente afirma perseguir. A noção de *campus* e *idades* da justiça e a recente estratégia de encerramento dos tribunais abre portas à imaginação, nomeadamente a da existência de cidades sem justiça ou com uma justiça que não lhes é própria.

Um pacto para os espaços da justiça.

A ausência de um *pacto para a justiça* capaz de envolver e produzir consensos entre as diferentes forças políticas e agentes judiciais faz com que cresça a estranheza perante as reformas levadas a cabo e se repitam erros que ocorreram em tentativas de reforma anteriores. A justiça encontra-se inscrita num processo de permanente reconfiguração resultante da proliferação de Leis e Portarias que respondem, parcelarmente, às sucessivas alternâncias políticas.⁸ O resultado é uma estrutura judicial cuja configuração poucos conseguem dominar e na qual poucos se reconhecem, reforçando-se a condição de estranheza. É neste contexto que, em 2015, com a tomada de posse no XXI Governo

⁸ A primeira reforma democrática do sistema judicial foi realizada em 1977, dissociou a divisão judicial da divisão administrativa e criou novas comarcas. Em 1987 apostou-se na crescente hierarquização do sistema, criando três níveis de tribunais de 1.ª instância e os tribunais de círculo. Em 1999 extinguiram-se os tribunais de círculo e criaram-se tribunais de competência especializada: menores, família, comércio, entre outros) e a comarca afirmou-se como a 'célula base do tecido judiciário de 1.ª instância'. Em 2008 criou-se a figura da comarca-piloto, na qual se instalam serviços especializados comuns e que preside a um conjunto alargado de comarcas. As 'Linhas Estratégicas', de 2012, onde é perceptível a oscilação entre um modelo que concentra e um modelo que aproxima, foram delineadas para reequacionar a reforma de 2008 ainda em curso na sequência da primeira avaliação da Troika ao Memorando de Entendimento assinado em Maio de 2011 entre o Estado Português, a Comissão Europeia, o Banco Central Europeu e o Fundo Monetário Internacional.

Constitucional, a ministra da justiça, Francisca Van Dunem, afirma ser necessário reflectir sobre a expressão territorial da justiça e abre, novamente, portas a mais uma reorganização territorial dos espaços da justiça e à sua revalorização programática. Inicia-se, uma vez mais sem um pacto, uma nova reforma para combater os bloqueios do sistema judicial descritos em 2002 pelo Observatório Permanente da Justiça Portuguesa. *A degradação e a descredibilização que a justiça vive não resulta da sua arquitectura, mas sim de outros factores que debilitam cada vez mais o acesso ao direito e à justiça e a organização e funcionamento dos tribunais. A justiça é um bem público que deve estar ao serviço do aprofundamento da democracia e do desenvolvimento económico e social. A justiça portuguesa está longe de cumprir este objectivo* (SANTOS, 2013: 43).

A desconexão da relação entre Estado e cidadão advém de muitos factores, de entre eles encontra-se, seguramente, a dimensão física, o que implica a inclusão, neste debate, das questões da arquitectura e do urbanismo. A procura de respostas a estas questões inscreve-se em três âmbitos complementares: o funcional, o económico e o simbólico. De entre elas pode-se destacar a frente simbólica oferecida pelos espaços da justiça aos mais diversos lugares e que ultrapassa o desempenho específico da quantidade de processos em curso.

Muito sobre a visibilidade do Estado pode ser lido nos espaços da justiça das décadas de 50, 60 e 70 que permanecem em pleno funcionamento. *A estrutura institucional do Estado deve ser expressa na forma como este se faz representar fisicamente no território que é suposto tutelar. É necessário que a população e a administração compreendam a forma física dos edifícios da Justiça e a sua distribuição territorial. Essa legibilidade poderá oferecer chaves determinantes para a compreensão pública do que é o sistema judicial português. Não se trata de criar monumentos estanques, reflexos de uma arquitectura afirmativa e autoritária, os arquitectos dominam os instrumentos necessários para conciliar representação e flexibilidade e para adaptarem edifícios capazes de reagir à instabilidade contemporânea* (OLIVEIRA, 2013: 64). Perante o cenário de crescente compartimentação e legitimação tecnocrática de decisões cruciais para o Estado e para as cidades,

hoje, o contributo da arquitectura da justiça deverá ser o de reintroduzir, positivamente, os tribunais no sistema urbano e de neles imaginar espaços que abriguem e acarinhem as mais diversas populações. Trata-se de reintroduzir, no espaço urbano, o interesse pela qualidade das relações arquitectónicas e urbanas, de afirmar o valor simbólico das relações entre a boa arquitectura e as diversas entidades do Estado.

Deve instalar-se um amplo debate em torno das múltiplas possibilidades da arquitectura da justiça e clarificar processos e critérios de selecção, de âmbito nacional e local, de forma a que os espaços da justiça sejam socialmente legitimados. O debate é tanto mais necessário quanto sabemos que persistem questões pertinentes:

Devemos reprogramar ou refundar estes edifícios ou lugares após a retirada do Estado?

Como se poderão reequacionar estratégias específicas de consolidação e desenvolvimento urbano?

É provável que as características do debate e as suas temáticas tornem claro que a alteração do caminho que tem vindo a ser trilhado não pode ser da responsabilidade exclusiva dos municípios. No entanto, dos municípios devemos desde já reter a sua crescente capacidade de implementar modelos ancorados em estratégias de participação e de aumento dos níveis de poder dos cidadãos. Ou seja, a capacidade de diminuir a verticalização das instituições do Estado através do alargamento de uma base constituída por novas entidades e práticas. É para potenciar esta alteração que deve ser orientada a reflexão sobre os edifícios dos tribunais e as suas qualidades arquitectónicas, devendo contribuir para suspender o processo em curso, que coloca entidades altamente relevantes em edifícios do sistema urbano cada vez mais anónimos, e entrega edifícios estruturantes às entidades, mais ou menos em voga, das indústrias criativas, dos ninhos de empresas ou dos centros ambientais. Entidades frágeis, efémeras e altamente subvencionadas quase sempre mais orientadas para o desenvolvimento de um ambiente concorrencial entre os mais recônditos municípios do que para a sua interacção e consequente construção de sistemas espaciais e relacionais mais complexos.

É essencial que a acção do Estado de consolidação do território não se limite à execução das grandes infraestruturas financiadas

pela Europa que, ao garantirem acessibilidade ao mais recôndito dos municípios, justificam a desactivação de edifícios e o desaparecimento das mais diversas entidades que são expressão do próprio Estado no espaço local. A reforma da justiça que se tem verificado foi um exercício de racionalização do Estado imposto como resposta europeia a problemas de ordem financeira. Procurando atenuar esses efeitos, a própria Europa financia programas emergentes para os edifícios devolutos e envolve-se em processos desconexos e de efeitos, muitas vezes, contraditórios.

Acredita-se que, perante a baixa expressão local dos poderes legislativo, executivo ou judicial, a instalação de entidades regionais pode constituir um importante contributo para preencher o vazio simbólico e suspender o estranhamento. É com este objectivo que deverá ser retomado o debate sobre a regionalização reconhecendo desde já, nos edifícios hoje disponíveis no espaço urbano, um enorme potencial. Por agora, procurando clarificar a frente simbólica e o vínculo que deve criar com a entidades e programas supramunicipais, e, portanto, transversais a diversos municípios, sugere-se, como primeiro caminho no âmbito do poder judicial, a solução apontada no estudo coordenado por Boaventura de Sousa Santos de desenvolvimento nacional de espaços de justiça formal, mas não judicial. Espaços que acolham e dignifiquem entidades actualmente existentes avulso no espaço municipal que decorrem do desenvolvimento dos actuais centros de arbitragem, comissões de menores ou de conflitos de consumo.

Perante eventuais dificuldades em trilhar os caminhos apontados persiste a possibilidade de fazer perdurar o seu valor simbólico através da sua afirmação enquanto espaços abandonados, ruínas que testemunhem e eternizem a condição de estranheza. Ruínas a manter na esfera pública que simbolizam o Estado em que estamos. Em qualquer um dos caminhos que se tome importa que as decisões ultrapassem a tecnocracia e a ditadura dos números.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FILGUEIRAS, Fernando, 'Estado justiça e reconhecimento', in *Análise Social* nº194, 2010, p.64-90.

Governo de Portugal, *Linhas Estratégicas para a Reforma da Organização*, Ministério da Justiça 15 de junho de 2012.

NUNES, António Manuel, (2012) 'A evolução dos espaços de justiça em Portugal e a importância do ritual judiciário', in *Revista do Ministério Público*, nº129, janeiro/março, 2012, p.229-239.

NUNES, António Manuel, *Espaços e Imagens da Justiça no Estado Novo: Templos da Justiça e Arte Judiciária*, Edições Minerva, Coimbra, 2009.

OLIVEIRA, Ivo Pereira, 'Um destino cego para a casa da justiça' in *Jornal Arquitectos*, nº246, janeiro/abril 2013, p. 64-67.

SANTOS Boaventura Sousa (dir.), *Os tribunais e o território: um contributo para o debate sobre a reforma da organização judiciária em Portugal*, Observatório Permanente da Justiça Portuguesa, Centro de Estudos Sociais, FEUC, Coimbra, 2002.

SANTOS Boaventura Sousa, 'A justiça em Portugal: Diagnóstico e terapêuticas' in *Manifesto*, março 2005, p.76-87.

SANTOS Boaventura Sousa, 'A justiça armadilhada' in *Visão*, 14 de novembro de 2013, p.43.

Nota sobre as imagens:

Páginas 201 e 211 – Desenhos do autor

Páginas 209 e 213 - Fotografias do autor

LAUGHTER IN THE TEMPLE OF JUSTICE

Leslie J. Morgan
Universidade de Londres

Introduction

Our destination today is the Royal Courts of Justice located on the Strand in central London. Designed by the architect George Edmund Street and built between 1862 and 1882 in a French Gothic style (Brownlee, 1984) its size and scale befits the description a 'Temple of Justice'. The complex is made up of 90 courtrooms, judge's chambers, a range of support facilities and long corridors linking the many spaces that make up the public and back stage operations. It is the home of many of the highest courts of England and Wales, including the court of the Lord Chief Justice, the Courts of Appeal and branches of the High Court. It is at the centre of what has been described as 'Legal London',¹ which includes the Inns of Court and barristers' chambers, the headquarters of the solicitors' branch of the profession, the Law Society, and many solicitors' offices. The expansive front of the building with its cliff like white Portland stone walls and towering spires rises above a busy London artery linking Westminster in the west with the City of London to the east. A broad truncated pointed arch frames the public entrance that lies in its shadow. This provides a perfect counterpoint to the sight that greets the viewer on entering the building; a light filled lofty interior. When not distracted by

¹The phrase 'Legal London' is one more associated with tourism. <http://www.london-walking-tours.co.uk/inns-of-court-tour.htm> But it does signify a particular concentration of law and court related businesses that surround the Royal Courts.

negotiating the airport style security that greets visitors the design of the first internal space the visitor encounters draws the eye along the hall to an archway and balcony on the horizon. The columns that line the walls lift the eye up to the pointed arches and vaulted ceiling high above. On both left and right the walls are pierced by expanses of leaded glass that allow light to cascade into the hall. Reviews on the popular tourist website TripAdvisor² left by those who have visited the complex offer a snapshot of perceptions of the building and emotional responses to it. The exterior and the large hall that greets visitors are most frequently described as 'Gothic' and 'cathedral like', 'iconic', 'astounding', 'fantastic', 'imposing' and 'magnificent', 'CruiseInvestor' suggests the Gothic style of the building, '...shouts Empire and confidence.' 'Lovtogo6' talks about the emotions generated by the space in the following comment, '...the cathedral like majesty is meant to be awesome, to take the law seriously'. 'Neil C's' review records a rather different dimension of the experience of 'awe'.³ He describes his wife's response to the building in the following extract, 'Once inside the building she took some persuading I can tell you, she felt as though she may [be] evicted at any moment... she tiptoed around the halls and corridors not daring to impact the hallowed stones with her heels...' 'Maze like' and 'labyrinth' are other common descriptions of the interior. If 'wander' is the term reviewers commonly used to describe the experience of entering into this maze, the many references to the importance of a guide suggests the labyrinthine space has a potential to confuse and disorientate. Other reviewers expand on this. 'Wingate' reports his experience of the maze as one of, 'Tramping the endless corridors in search of the right [room]'. Many express surprise that the most sacred site of justice, the courtroom, is open for visitors. Reviewers report their fascination

²The Royal Courts of Justice is ranked number 231 in a list of 1,343 'things to do' in London on the TripAdvisor website. https://www.tripadvisor.co.uk/Attraction_Review-g186338-d214622-Reviews-Royal_Courts_of_Justice-London_England.html. Other courts appear in the list of 'Things to do'. The UK Supreme Court is ranked 219th and the Central Criminal Court, the Old Bailey is number 393.

³ While many of the reviewers note the age of the building scholars of courtroom design have noted how some of these experiences and emotional effects are still being used by those designing contemporary courts. For example see Haldar (1994) Mulcahy (2010), Resnik and Curtis (2011).

with these ‘theatres of ‘justice’; as a location associated with high drama and news making disputes, with celebrity and the uplifting sensations linked to ‘doing justice’ Others record their experience of mystification, ‘[not] entirely understanding what’s happening’, or an encounter with the ‘dreary’ (Connoneill) and the ‘mundane’ (WIMIN) nature of law and justice. Some experience the inner sanctums of justice as ‘univiting’ and ‘hostile’ places (CruseInvestor). Despite the rich diet of reactions and emotions recorded in the TripAdvisor archive there is no evidence that laughter is ever associated with this Gothic ‘Temple of Justice’.

The experiences of the Royal Courts that prompt this study, a total of 18 visits, have been filled with laughter; ranging from gentle smiles to raucous belly laughs. It is true that these experiences have a particular location; the courtroom of the highest judge of England and Wales, the Lord Chief Justice. But this inner sanctum is not the kind of setting readily associated with laughter. The diffuse lighting (part natural from clerestory windows over the body of the court, part electric) of that courtroom produces a sombre gloomy ambience. The dark wood panelled and book lined walls and the large monotone royal emblem that dominates the wall immediately behind and the dark wooden pew-like benches fill the well of the court all add to the serious air of the place. As befits the space, the business that has drawn me to the courts is the serious business of judicial institutional renewal; the inauguration of new judicial appointments and of women in particular. The goal of this paper is to examine the nature and role of the laughter in the court of the Lord Chief Justice in that context.

Courts, judges and laughter

There is little literature on law and laughter in the courtroom and laughter and the judiciary. The work that exists certainly offers some empirical evidence that laughter does occur in courts. Anleu, Mack and Tutton (2014) have undertaken a thoroughgoing survey of the literature that addresses this humour and responses to it. Their study explores the nature and uses of humour in the adversarial legal tradition. In this context the study of humour occurs within what might be thought of as the main business

conducted in courtrooms; litigation. In this setting the judge is the impartial referee managing the participation by the key players involved in that process with a view to ensuring that the rules of engagement are followed and that justice is delivered. Their review demonstrates that there is much opposition to humour. In general humour and laughter have no place in the courtroom. More specifically humour is taken to be a threat to 'core judicial values...' They identify a variety of reasons for this state of affairs: humour threatens to reveal judicial bias; it offers to expose judicial disrespect for the objects of humour; and has a potential to undermine confidence in the judiciary. Its appearance during the courtroom process may provide the basis for an appeal against a judge's decision or be the basis for disciplinary action.

Like others (Scarduzio, 2011) before them Anleu et al (2014) with some caution identify a limited context in which humour may be an acceptable aspect of judicial practice and courtroom behaviour. This is when humour is used to diffuse tensions or to create a more welcoming environment so as to better enable participants in the trial to realise their full participation.

While Anleu et al's (2014) study is an invaluable resource the literature they review and the conclusions they draw are problematic for this study. There are a number of reasons for this. The case study at the heart of this paper is not concerned with humour that occurs during the course of courtroom proceedings associated with litigation. It deals with a different type of courtroom business; a ceremony dedicated to the swearing in of new members of the senior judiciary. While this remains serious legal and courtroom business, the judiciary as an institution, the event differs from litigation in a variety of ways. It is not an adversarial contest between opposing parties. Its primary focus is on the judiciary and one member of the judiciary in particular. One audience member described the event as being, '... like a coronation'. This comment not only emphasises the ceremonial nature of the courtroom event and its institutional focus but also its celebratory dimensions. Another description that appears in my data is 'family event'. Far from suggesting that the swearing in is an adversarial this is a phrase that emphasises close connections and bonds in common. There is also evidence in the research data that humour and laughter is not so much an unwelcome aspect of the

swearing in event but a required part of it.⁴ During the course of one swearing in speech the speaker commented that in preparing the speech she was aware that the Lord Chief Justice, ‘...would expect...stories to entertain those assembled...’ (Eaton 2013) This fits with my experience of these events; humour has been a part of every event.

Unlike Anleu et al’s study in which a goal of their survey is to identify and prescribe when humour may or may not be used in court, the approach adopted here is empirical: the observation of an event in order to study the way judges and other courtroom participants use humour and a reflection on how humour is used, how it works, and with what effect. Of particular interest is the work humour and laughter do in the formation of the judicial institution and the legal community more generally. This particular focus draws upon an insight from Henri Bergson (1914), ‘...laughter always implies a kind of secret freemasonry or even complicity, with other laughers, real or imaginary.’(12) The analysis of the humour in the case study that follows provides an opportunity to begin a consideration of the nature of the judicial community that is being formed and performed in swearing in events.

Before turning to the case study itself I want to introduce two tools that will be used in the subsequent analysis (Stott 2005). One is the ‘superiority’ model of humour, the other is the ‘incongruity’ model. The first highlights the connection between the moment of pleasure produced through humour to the existence and the (re)production of violent social hierarchies. In this model the humour is connected with the positioning of the speaker as the superior/insider at the expense of the object of the humour; the present or imagined inferior/outsider. This insider/outsider dynamic is an aspect of humour that Anleu et al. (2014) identify as being a particular threat to the staging of justice in the courtroom especially where the ‘outsider’ is one of the parties to the litigation; be it the lawyers, their clients, the plaintiffs, defendants, unrepresented individuals before the court acting as litigants in person or witnesses.

⁴ There is a need for caution here as expectations may vary from court to court and between jurisdictions.

The 'incongruity' model of humour brings a number of other issues into the frame. One dimension of this model is its attempt to recuperate humour. Humour has a number of negative associations in its connection: with the 'lower' faculty of passion rather than the higher one of reason; with the body not the mind; with popular rather than elite culture. 'Incongruity' theory in part challenges these associations in an attempt to legitimate humour as a social practice. In this model humour is named as 'wit'. 'Wit' is said to be a form of humour that requires the engagement of the higher faculties; of intelligence, insight, imagination and wisdom. It is said to call for and demonstrate high linguistic ability. It relies upon a keen awareness of social and cultural conventions. All set 'wit' against other forms of humour that are linked to the body and its pleasures such as the physical humour associated with slapstick, lower, baser topics and passions and the lower classes. The incongruity model also highlights the way humour works with and draws attention not only to a gap between two or more situations (the high and the low) that are presented as inconsistent, unsuitable, normally taken to be mutually exclusive but also draws attention to their proximity; time bringing them together, making them the same.

The two models are introduced here not as alternatives, one being that which is to be forbidden in contrast to the other which is to be prescribed. They are offered here as tools, as two heuristic devices, two ideal types to facilitate the identification of particular social and cultural practices through which humour is generated and to assist in the process of understanding how humour works and more specifically to shed some light on how it works to form institutional cultures.

The swearing in case study

The swearing in of Lady Justice Macur took place at 9.30 am on 31st July 2013. The bench party was made up of, from left to right, Lord Dyson Master of the Rolls (the Head of Civil Justice for England and Wales), Sir James Munby (President of the Family Division of the High Court) the Lord Chief Justice, Lord Judge. Immediately to his left, and the only member of the bench party standing

throughout the whole event, was the new appointee, Lady Justice Macur. To her left was Sir Terence Etherton, The Chancellor of the High Court (Head of the Chancery Division). All were wearing full ceremonial robes including the full bottom wig. With the exception of the Lord Chief Justice who wears a scarlet robe with fur lined trim and a golden chain of office, all the others were dressed in the black and gold robes worn by judges of the Court of Appeal with a white lace scarf about the neck. Lady Justice Macur also carried a pair of white gloves. Other judges dressed in their working robes, and where appropriate wearing bench wigs, stood elevated at the same height as the bench but in the wings, to the left and right of the bench party. The clerk to the court, in black robes and full bottom wig, sat at a desk immediately beneath the Lord Chief Justice. Also in front of the bench and to the right in an enclosed box with ranked seating sat members of Macur's immediate family. The pews that fill the well of the court were packed with a mixture of bewigged and robed barristers and a variety of others in civilian clothing.

The event also followed the standard format. The formal start of the proceedings began with the command, 'All rise' uttered by one of the court ushers. The bench party then arrived entering the courtroom through doors behind the bench; to the left and right of the royal crest. Once in place the clerk to the court rose from his seat, turned to face the new appointee and administered two oaths; one of allegiance to the Crown and the other the judicial oath. Once signed by the new appointee the clerk returned to his seat. Two speeches followed. The first was by the Lord Chief Justice. The other as per usual was delivered by a senior barrister, (Queens Counsel) who speaks on behalf of the Bar and usually comes from the chambers of the newly appointed judge. After swearing the oath the new judge remains silent.

The case study at the heart of this paper is the swearing in ceremony for Julia Wendy Macur. It has been selected in part because it has much in common with all the 18 swearing in events I observed. All the swearing in ceremonies related to the appointment of individuals to high judicial office. All took place in Court 4; the court of the Lord Chief Justice. All followed a particular pattern of proceedings. The staging, roles performed, costumes

worn, props used and the structure of the event were very similar. All ran for between eight and 10 minutes. While the humour and the level of laughter varied from event to event, humour and laughter were a part of every one of the ceremonies.

The swearing in of Lady Justice Macur has also been selected because it stands apart from the norm. The majority of ceremonies attended related to the appointment of men. A minority, seven swearing in events including this case study related to the appointment of a woman to a senior judicial post.⁵ The swearing in event for Lady Justice Macur was to mark her elevation from the High Court to the post of judge in the Court of Appeal.⁶ The norm is that all the speeches were delivered by men. In this case one of the speeches, delivered on behalf of the Bar, was given by a woman; Deborah Eaton QC.⁷ It also stands out because of a particular coup de theatre that occurred during the course of Eaton's speech that resulted in an explosion of laughter in the Lord Chief Justice's court.

Common to all the speeches is their hagiographic form: they celebrate the life of the new appointee (Moran, 2011). It is a type of life writing that has a hyperbolic quality. Another distinctive feature is that the speeches produce a double textual portrait of their subject; individual and institutional. The speeches fashion their subject, the individual being appointed to judicial office, as the embodiment of virtues and values of that office.

The following are examples of the hyperbolic tone of the speech made by Lord Judge, the Lord Chief Justice at the time, about Lady Justice Macur. Some relate to particular qualities of the new appointee. For example he describes Macur's communication skills (her capacity to give speeches without notes and to deliver extempore judgements of the highest quality) as 'remarkable'. Her memory is 'incredible', 'photographic'. Her drive and enthusiasm are 'inexhaustible'. Her efficiency, energy, wisdom and judgment

⁵ This number represents an oversampling of events relating to the appointment of women.

⁶ The judicial swearing in ceremonies attended related to a variety of senior judicial appointments; 1 Lord Chief Justice, 10 appointments to the Court of Appeal (8 male, 2 female; 2 gay men 8 heterosexuals) and 7 judges of the High Court (2 male, 5 female).

⁷ The only other occasion in my sample where the Bar's response to the Lord Chief Justice was delivered by a woman was the swearing in of Geraldine May Andrews as a judge in the High Court on the 7th October 2013.

are 'great'. Another theme is her legal and judicial career. Her first judicial appointment in her mid thirties is indicative of her 'remarkable' career. 'Leading' meaning best/top makes several appearances. Her contribution to the chambers where she practiced as a barrister, Lord Judge explained, elevated them to 'the leading set'. She practiced in 'the leading city in a leading circuit'.⁸ Another device used by the Lord Chief Justice to denote her exceptional qualities is by drawing attention to a number of links she has with the Lord Chief Justice. The value attached to these links is represented by way of their long duration. They begin close to the birth of her career: the Lord Chief Justice first met her when she was 'a young lady' at Lincoln's Inn in 1979. The value also comes from institutional proximity: she was the 'assistant circuit junior' a demanding role in the Midland Bar that involves organizing events for fellow barristers when Lord Judge was head of the Midland Bar.

The hyperbolic tone of the reply to Lord Judge's speech by Deborah Eaton QC follows in the hagiographic tradition. On some occasions Eaton repeats phrases used by Lord Judge; Macur's memory is 'photographic'. On other occasions she uses different terms with similar hyperbolic effect. Her management and leadership skills are 'brilliant'. Her expertise crosses 'an almost unimaginable spectrum of work.' Her career is described as 'meteoric' and as if this were not enough Eaton adds, '...is an understatement'.

Where is the humour?⁹

Much of the humour comes from the swearing in speeches and their delivery. One outburst of laughter occurred during the course

⁸ The circuit is a unit of court administration that has its origins in the mediaeval period when the King's Justices went out of London to dispense the King's justice. The 'circuit' still refers to a unit of court administration. Barristers also organise themselves by reference to circuits that parallel those of the courts. Lady Justice Macur practised as a member of the Midland Bar which serves the Midland Circuit.

⁹ The following examples draw upon references to 'laughter' that accompany my notes of the speeches made during and immediately after each swearing in event. The following are selected from my notes of Lord Judge's speech. It is rare that speeches delivered in these events are publically available. Lord Judge described his speeches as, '...brilliant spontaneous, carefully prepared totally spontaneous speeches. (Moran 2012)

of Lord Judge's description of the links between Lady Justice Macur and his own career. Having developed the story about the *longue durée* of their social and institutional proximity culminating in the relationship between Macur as 'assistant circuit junior' and Lord Judge as head of the Midland Circuit Bar he proceeds to explain that this final relationship was in fact short lived, just 9 days. He then left to take up his first full time judicial post. My notes record Lord Judge's punch line, '...this short period was quite enough because he was exhausted by her drive, her enthusiasm and he found it difficult to take.' (Moran 2013) The 'incongruity' model helps to understand the laughter associated with this comment. The humour lies in the juxtaposition of the contrast between the long and short duration of the encounter. The surprising intensity of the latter is a hyperbolic reference to her skills more generally. A second example is produced through Lord Judge's repeated use of the term 'leading' to describe Lady Justice Macur's career; she worked in the *leading* set of chambers, in the *leading* city (Birmingham) of a *leading* circuit (the Midland Circuit). My notes record that the final 'leading' was accompanied by much laughter. The reason for the laughter is all to do with word play and grammar and knowledge about the organisational culture of the Bar. Lord Judge's use of the definitive article 'the' reinforces the status associated with the use of 'leading'. The substitution of the indefinite article 'a' in the third case introduces a qualification that threatens to diminish the status of the Midland Circuit, of which Lord Judge was the head. The humour, in good part, arises from Lord Judge drawing attention to this substitution. After highlighting that he hadn't said '*the* leading circuit' my notes record that he explained, 'He had to be careful because he had just been elected to the Welsh circuit so the Midland circuit was 'a' leading circuit rather than 'the' leading circuit. He added, he didn't want to tread on anyone's toes.' While the slippage from 'the' to 'a' potentially introduces a violent hierarchy of insider/outsider circuits that threatens to reduce the status of the Midland Circuit and thereby Lord Judge's status as its former head, by drawing attention to this and an explanation that it reflected his split loyalties he was able not only demonstrate his own commitment to loyalty across multiple professional communities but also to avoid any loss of face by recuperating the status of the Midland circuit as 'the best'. This

is another example of the importance of 'wit' in the swearing in speeches; humour being based upon language skills and prior knowledge of the conventions of the Bar.

One important source of humour in Deborah Eaton's is to be found in the results of her 'search for stories to entertain'. It produced a sequence of scenarios about Lady Justice Macur's career that provoked much laughter in the courtroom. Each makes use of incongruity; using a series of 'striking parallels' that make connections between things commonly taken to be mutually exclusive. All juxtapose what might be described as low skill jobs performed by working class people with the roles associated with the judicial elite who populate the Court of Appeal. Two of the parallels will be briefly outlined. The third will be described in more detail as it generated the biggest laugh of the ceremony.

One 'striking parallel' draws a link between working on the sweets counter, known by the brand name 'pick and mix', in a particular retail store, Woolworths, a low price mass market high street chain and working in the Court of Appeal. These apparently disparate types of work are brought together in the following way. The Woolworth's sweets counter offered the consumer the ability to combine a variety of sweets, 'a bit of this and a bit of that'. The work of a judge in the Court of Appeal is also made up of 'a bit of this and bit of that' being made up of appeals from a wide variety of disputes. Another parallel makes reference to the time Lady Justice Macur worked on the production line of a sweet manufacturer producing a particular product; 'Bassett's Liquorice Allsorts'. This time her factory role was to pick out those sweets that were misshapen. The punch line is that this factory work is, 'just like she will be doing in the Court of Appeal!' (Moran 2013)

The third parallel refers to the time Lady Justice Macur worked on a factory production line of a well known cake manufacturer. One source of humour involves the use of the catch phrase associated with this particular brand of cakes: it describes the cakes as, 'exceedingly good cakes'. This is repeated and adapted for use in a judicial context. Her judicial career demonstrates an ability to produce 'exceedingly good judgments'. A related parallel focuses on the particular kind of cake she was involved in producing; the 'cherry Bakewell'. It is a cake topped with a glacé cherry on a thin

coating of icing. The parallel involves a play with a well known phrase. 'putting a cherry on the cake' that acknowledges the exceptional status and extra special associations linked to a glacé cherry topping. In the factory setting Lady Justice Macur worked as a factory operative who put the cherry on the cake; both the final stage of the process and the one that adds a special, extra value. Eaton forges an otherwise unlikely connection between this job and the work she will be doing in the Court of Appeal; being in reality the final appeal court that finishes and perfects the justice process.

As she presented this particular part of her speech a fellow barrister, also dressed in wig and gown rose from the front pew close by the speaker and proceeded to advance towards the Lord Chief Justice and the other senior judges who made up the bench party with a box of 'cherry bakewells'. This culminated in him handing the box of cakes to the Lord Chief Justice accompanied by an explosion of laughter both on the bench and in the well of the court. This coup de theatre involved wit. This involved a parody of courtroom procedures; the box of cakes was described by her as 'an Exhibit'. She explained that it was being 'produced' in the proceedings, 'In case my Lord is unaware of the intricacies of the Bakewell Tart...' The humour connected to the presentation of the box also involved an element of physical comedy; a parody of the actions that would accompany the presentation of an 'exhibit'. Such was the volume of laughter, Eaton's delivery had to stop to let it subside being able to continue.

Reflections on swearing in humour: Context

The first reflection focuses upon the ubiquitous presence of humour in swearing in events. It is expected (Eaton 2013). The work of anthropologist Arnold van Gennep helps to make sense of this expectation. Swearing in ceremonies are examples of what van Gennep describes as a rite of passage having a 'magico-religious' quality (1960, 15). Rites of passage involve a crossing of a boundary. To facilitate understanding this process of crossing has a number of dimensions. One is 'separation' of the subject from their previous state. The second is 'transition'. The third stage is the arrival at a

new point. This sequential model can be applied to judicial swearing in ceremonies. Judicial appointment involves a movement from the status of 'natural subject' (an individual) to that of institutional subject (a judge). In the case of Lady Justice Macur the rite of passage has another dimension being also a transition from a lower to a higher position within the judicial institution. Van Gennep notes that the transition from one social position to another is a 'special situation' both physically and magico-religiously (symbolically) (van Gennep 1960, 18). As a zone of transition it has a particular quality; liminality. As a time and space 'in between' the rite is also a time and space of 'disturbance' when the ordinary rules of decorum are subject to suspension.

The time of swearing in events has is of particular note in this context. They take place outside the time of the 'ordinary' business of the courthouse: they occur in the time between the 'ordinary business' of justice. For example the swearing in of Lady Justice Macur occurred at 9.30 am. The ordinary business of justice didn't begin on that day until 10.00am. Other swearing in events I attended took place after the ordinary business of the day was over, at 4.45 pm. Another, though less popular time was during the lunch break, at 1.45. For anyone planning to visit the court to observe a swearing in event, a public event, the timing of these events generates a curious state of affairs. The visitor is faced with a building that is not yet open, has already closed, or in the case of a lunchtime event, a building in which the business of law appears to be taking a break.

Mohr's (1999) study of incidents in courts in Australia that take place in the time between the ordinary business of justice suggests humour and laughter is one of the possible forms of 'disturbance' that takes place during these times in between. His research also suggested that this is a particular time of 'satire' and 'carnival' in courtrooms. If this might explain in part the expectation of humour in the court at certain times there is evidence to suggest that the swearing in event is not the only case of humour taking place in the time in-between the ordinary business of justice at the Royal Courts of London. The cathedral like space of the main entrance hall of the court complex is use out of court time for a number of leisure activities such as badminton competitions, the performance of

operas, debutants balls, wedding receptions, conference cocktail parties and celebratory dinners. All have strong associations with entertainment and the frivolous.

Reflections on swearing in humour: audience.

The second reflection returns to Bergson's comment that 'laughter always implies a kind of secret freemasonry or even complicity with other laughers...' His comment draws attention to the importance of the audience. The phrase 'secret freemasonry' and 'complicity' suggests that for humour to work there has to be a particular proximity between those who laugh. One important factor shaping the audience is that they are limited to those who attend the events. It is not possible to experience swearing of the judiciary of England and Wales at a distance in a mediated form. The swearing in events I observed all take the form of face to face encounters. The audience is therefore confined to those who are in the court of the Lord Chief Justice. In addition in court swearing in events that are technically open to the public are a minority; preserved for those appointed to the highest judicial offices. Being a member of the audience depends upon some prior knowledge of the event. While notice of swearing in events is included in the public notices that announce the proceedings in the Royal Courts of Justice the public announcement is only made the evening before the event. I found little evidence that members of the public attend.¹⁰ The audience is much more selective. Members of the judiciary and members of the Bar are the main attendees. The regular description of swearing in ceremonies as 'family events' by those giving speeches at the ceremonies also helps to make sense of the particular composition of the audience. It's a phrase that has a double meaning. It refers to the presence of members of the biological family of the judge, (wives, husbands, children, parents, brothers and sisters). It also refers to the new judge's social family (Moran, 2011); the professional network ('brother' and 'sister' judges, other members of the judge's chambers, other legal

¹⁰ As others have noted public attendance in courtrooms is the exception rather than the rule. See Mulcahy 2010.

practitioners who have had close working relations with the new appointee and clients) and friends of the new judge.

Of particular interest for this study is the gender composition of the gathering. As noted above, in the majority of the events studied the speeches have been delivered by men. While the audience has always been mixed in terms of gender the balance has varied from time to time. In the case of Lady Justice Macur there was a noticeable presence of other women. My research notes for the event contain a comment on the composition of the judicial group that flanked the bench party, 'I counted 12 female members of the judiciary... The swearing in event seemed to be particularly well attended by judges.' (Moran 2013, 1) Scholarship on gender and humour has drawn attention to the potential impact of gender on the community of laughers. Research on women and humour suggests that certainly in the past women occupied a particular place as initiators of and as members of the 'secret freemasonry' of laughter. Being active players in the production of humour was frowned upon. Kitthoff (2006) notes that making laughter has long been associated with masculinity and as a threat to a woman's femininity. Women who were humorous in public were labelled unfeminine, immodest and indecent. In their audience role the tradition and practice has long been that women have occupied the place of being the complicit subjects in the production of women as the objects of laughter rather than as its subjects (Kotthoff, 2006). Another point to consider is the presence of multiple 'audiences' in a single setting. Alan Sinfield (1991) makes the point in relation to sexual orientation. He comments on the possibility of two adjacent members of an audience with different sexual orientations watching the same event, having two very different experiences of that event. Even if both are laughing they may not be laughing at the same thing. (Moran, 2011; Moran 2008) With these points in mind I want to return to some of the examples of humour set out above to examine the gender of the subjects of humour and the place of women in the community of laughter.

While the appearance of Deborah Eaton QC as the person giving the response to the Lord Chief Justice is some evidence that women's position has shifted enabling them to be instigators of humour in that context it remains the case that this is still an

exceptional state of affairs. Kotthoff notes that the person who has access to humour has access to a potential to create new, unusual perspectives of the object of humour and thereby perform and communicate sovereignty, creative power and power to intervene in the world (05). There is some evidence in my data to suggest that in swearing in events men still occupy the position from which they can use humour to imagine the judiciary as an institution. How does gender work in the examples referred to above?

First, it is important to note that the hyperbolic qualities of the hagiographic speeches are a requirement of all swearing in speeches regardless of the gender of the speaker or the object of the speech. The importance of 'wit' in the speech by Eaton suggests is also a feature of the speech by Lord Judge.

Two examples of humour will be considered in more detail. One is taken from the examples set out above. The second introduces another instance of humour that involved an exchange between the Lord Chief Justice and Deborah Eaton focusing on the Family Division of the High Court that has the highest concentration of women in any of the three major divisions of the High Court.

As noted earlier the humour generated by Deborah Eaton's three parallel stories illustrates the contiguity approach to humour. All juxtapose and bring together things that are usually understood to be separate and apart; the labour associated with working class jobs is both juxtaposed with and in so doing made close to the labour undertaken in elite institutions by its middle and upper middle class occupants. The wit that they draw upon is to be found in various forms. There is much in Eaton's speech to demonstrate her witty credentials. For example the incongruities she presents involve a running parody of the civilities of courtroom exchanges in describing the incongruities. For example she begins the three parallels sequence with the following, 'My Lord I am, as I hope my Lord knows, a diligent person.' (Eaton, 2013, 6) If Eaton's speech demonstrates her skills in occupying the position of the one who is in a position to imagine the world and thereby intervene in its formation is there any evidence that this involves reimagining judiciary as an institution and more specifically as a gendered institution?

There are two moments in the ‘cherry Bakewell’ I want to briefly consider. The first inverts the associations that circulate around the ‘cherry on the cake’ analogy. If this tends to be a phrase associated with the pinnacle of achievement then Eaton’s suggestion that the work of a judge in the Court of Appeal may be nothing more than adding ‘I agree and have nothing useful to add’ suggests that this is not always necessarily the case. The second example is connected to the coup de theatre that involved the presentation of the box of cakes to the Lord Chief Justice. The incident in its use of physical humour upturns the hierarchy between two approaches to humour; incongruity and superior. In part the explosion of laughter that accompanied the presentation of the box of cakes breaks the taboo against physical comedy. In staging this coup de theatre Eaton demonstrates her knowledge of the relevant conventions that regulate the use of humour. Both in different ways challenge the hierarchy; one of the institutional structure the other the structure of cultural and social conventions attached to an institution.

The last example from Eaton’s speech I want to consider appears to be a section that is in dialogue with comments made earlier by Lord Judge. It focuses on the career of Lady Justice Macur. At the end of a section that links her ‘remarkable’ talent to her ‘remarkable’ career my notes of Lord Judge’s speech record that after noting that she was appointed to the Family Division of the High Court in 2005 Lord Judge, ‘...commented that she could have been appointed to the QBD as she had ‘skills manifold’ for that role.’ It is a comment that resonates with the fact that the highest concentration of female judges is to be found in the Family Division and the perception and reality that women continue to be excluded from the higher status judicial positions that are associated with the civil and commercial areas of adjudication in the Queen’s Bench and Chancery Divisions of the High Court. Lord Judge’s comments appear to reaffirm that state of affairs. Lord Judge’s recognition that Lady Justice Macur had ‘skills manifold’ for the higher status job is little consolation for her appointment to what appears to be acknowledged as the lower status post.

It is a matter Eaton appears to address in her reply to the Lord Chief Justice. She uses the hyperbolic requirements associated with

the speech to rewrite the work done by judges in that Division. She emphasises the challenging nature of the work undertaken by those judges. The work is 'exacting' and involves disputes that are characterised by 'extreme complexity'. The Family Division is a 'jungle' and to be successful in that setting requires skills that can respond to the 'rich diet of Black Letter Law and psychology with accountancy thrown in...' How are we to make sense of the laughter that the comments about the work of the Family Division generated?

One answer is that it acknowledges the different world that Eaton is imagining. The shared experience of laughter is recognition of that proximity. The humour may lie in the challenge to the status quo that comes about by virtue of the uses of congruity; making proximate things that are usually separate. But it may also lie in the temporary nature of the pleasures of a disturbance of the status quo; the return of the status quo may enable some to laugh. This particular example of a humorous incident may offer some evidence of the use of humour in the context of the swearing in of a new female judge to reframe an established hierarchy offering a different characterisation that revalues aspects of the judicial institution.

This is also much in Eaton's speech that points to her allegiance with the status quo. The demonstration of her ability with wit may be one example of this. Another is in her choice of parallels. All three produce/reproduce a violent hierarchy of insider/bourgeois elite over against the working class as outsider. While equivalence is central to the humour, it is an equivalence that has a short duration.

Conclusions

The comments found on TripAdvisor in many respects capture many of the perceptions and experiences commonly associated with Temple of Justice. But one that is missing is humour. The findings and analysis presented here suggest that while humour may be an exception this does not necessarily lead to the conclusion that it is an aberration in that place. In some contexts it is a requirement. The fact that it occurs outside the ordinary

business of justice that is practiced in that place does not necessarily lead to the conclusion that it has nothing to do with the serious business of justice. The case that has been considered here is intimately connected to some major issues about a key institution that is involved in the delivery of justice; the judiciary. One of the questions at stake in that institution is the serious business of the composition of the judiciary and the ongoing under representation of women in the higher reaches of the judiciary.

The swearing in of Lady Justice Macur provides an opportunity to examine the nature and use of humour that is 'in place'; an accepted and required part of judicial proceedings. The fact that one of the individuals involved in making the humour was a woman is some evidence that in the context of this particular judicial institution the simplistic model of 'actively joking men and the receptively smiling woman' has lost some ground. The fact that this is a rare example suggests that the emphasis needs to be placed on 'some' when thinking about the progress women have made. But Eaton's speech provides an example of a woman who is in a position in which she has a degree of control over the processes of imagining the judiciary as an institution and the place of women within it. This is perhaps most clearly demonstrated in the humour associated with her re-characterisation and revalorisation of the Family Division. At the same time the incongruities she makes and deploys around social class have the potential to (re)inforce the status quo of class division in the judicial institution. Whether the contiguity has the potential to challenge it is more problematic.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANLEU, Sharon. R, Kathy, MACK and J. TUTTON (2014) 'Judicial humour in the Australian Courtroom' *Melbourne University Law Review* (38) 621

BERGSON, Henri (1914) *Laughter: An essay on the meaning of the comic*

BROWLEE David B. (1984) *The law courts: the architecture of George Edmund street. Architectural History Foundation/Mit Press Series, Boston.*

EATON, Deborah (2013) 'Lady Justice Macur'. Copy on file with the author.

HALDAR, Piyel. (1994) 'In and out of court: On topographies of law and the architecture of court buildings' *International Journal of the Semiotics of Law* 7(2) 185-200.

KOTTHOFF, Helga. (2006) 'Gender and humor: The state of the art' *Journal of Pragmatics*, 38(1) 4-25

MOHR, Richard. (1999) 'Unauthorised performances: Court rituals in satire, carnival and failure'. Available at: https://www.academia.edu/8229880/Unauthorised_Performances_Court_rituals_in_satire_carnival_and_failure

MORAN, Leslie. J. (2013) 'Research notes on the swearing in of Dame Julia Wendy Macur DBE as Lady Justice Court of Appeal 31st July 2013 at 9.30 am Royal Courts of Justice'. Copy on file with the author.

MORAN, Leslie. J. (2012) Interview 27/9/12, Royal Courts of Justice. Interviewee: Lord Chief Justice, Lord Judge. Rachael Collins Senior Press Judicial Office was also present'. Copy on file with the author.

- MORAN, Leslie. J. (2011) 'Forming sexualities as judicial virtues' *Sexualities*, (2011) 14(3), 273-289.
- MORAN, Leslie. J. (2008) 'Judicial bodies as sexual bodies: A tale of two portraits' *Australian Feminist Law Journal* 29 (December) 91-108.
- MULCAHY, Linda. (2010) *The Place of Law: The architecture of the law court and its relationship to due process*, Routledge Cavendish.
- RESNIK, Judith and CURTIS, Dennis, (2011) *Representing Justice: Invention, controversy, and rights in city-states and democratic courtrooms*. New Haven: Yale University Press.
- SCARDUZIO, Jennifer. (2011) 'Maintaining order through deviance: the emotional deviance, power and professional work of municipal court judges' *Management Communication Quarterly* 25(2) 283.
- SINFIELD, Alan. (1991) 'Private Lives/Public Theatre: Noel Coward and the politics of homosexual representation' *Representations* 36(Fall): 43-63.
- STOTT, Andrew (2005) *Comedy*, Routledge, Abingdon.
- VAN GENNEP, Arnold (1960) *The Rites of Passage*. Translated by Monika B Vizedom and Gabrielle L. Caffee. University of Chicago Press, Chicago.

LIVE DRAWING: FROM THE STREET TO THE UK SUPREME COURT

Isobel Williams
Artista e Blogger/Londres

From street to court and back again: drawing what the public sees

*In many cases, quick and dirty justice would do better justice than the full majesty of a traditional common law trial. – Lord Neuberger, President of the Supreme Court, in a speech, *Justice in an Age of Austerity*, 2013*

I hope to show you that there's room in court for quick and dirty drawing as well.

I draw from the viewpoint of the uninitiated stranger, straying into someone else's mystery.



It all starts in life class. One day I'm asked if I want to be artist in residence under the Westway, a road through London. This will be a temporary unpaid gig. Sounds perfect.

I start my blog, *Drawing from an uncomfortable position* (www.isobelwilliams.blogspot.com).



My chief muse on the street is Egbert, a Rastafarian born in Saint Lucia.



This is his friend Kili, short for Kilimanjaro 'because it's white on top'.

The Notting Hill Carnival passes under the Westway each year. These young people are getting ready for it.



There is a strong police presence at the carnival. This is Constable Shiels, a riot policeman.



After the carnival ...



...I'm wondering where to draw next. Then something happens.



Protesters from Occupy, the pro-equality movement, camp outside St Paul's Cathedral in the City of London. I drop in on this street tragi-comedy while it lasts. This is Tom, who changes his name to Marcus, after Marcus Aurelius.



Jimmy (seen here in the supply tent) is very charming and plays the piano. Two years later a play partly based on Jimmy's experiences, *Protest Song* by Tim Price, is performed at the National Theatre.

Here is Matt, an Iraq veteran, in the tech tent.

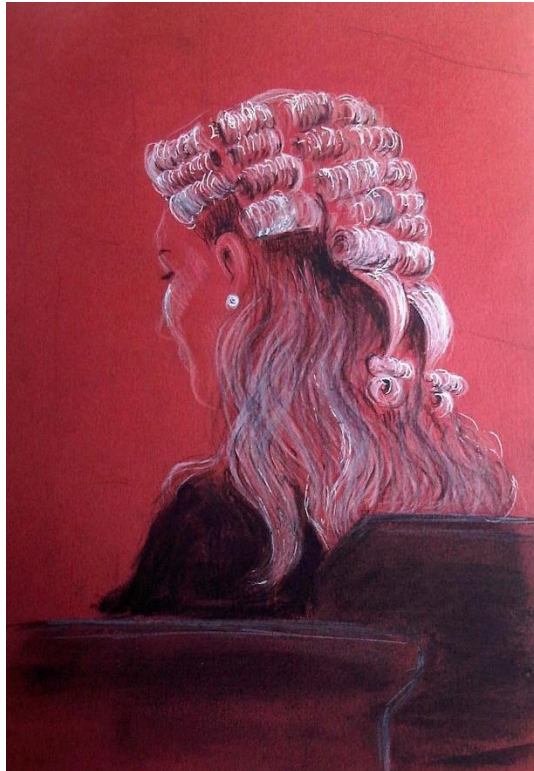


This is a study of layers of oblivion.

I don't know I'm being photographed by a Chinese student. The lovers give me permission to draw them, then withdraw into their world. The cathedral has just reopened its doors to the public after closing them for a week in a notorious error of judgement, one of the factors leading to the resignation of the Dean of St Paul's.

Behind the tents of the protesters – less popular with the public than in the first heady days of the occupation – are buildings owned by the Corporation of the City of London, which is preparing a lawsuit to evict the protesters (*Corporation of the City of London v Tammy Samede and persons unknown*).

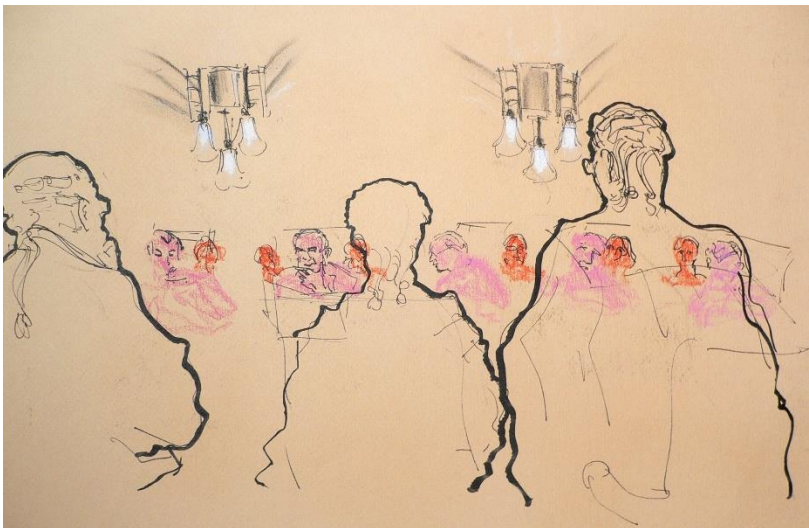
A court action deprives me of my pet place to draw so I start thinking about drawing in a court. What about the highest court? I write to the UK Supreme Court, which kindly gives me permission to draw discreetly from the public benches as long as I don't take up more than one seat.



This is my first drawing in the Supreme Court; it is also this barrister's first day there.



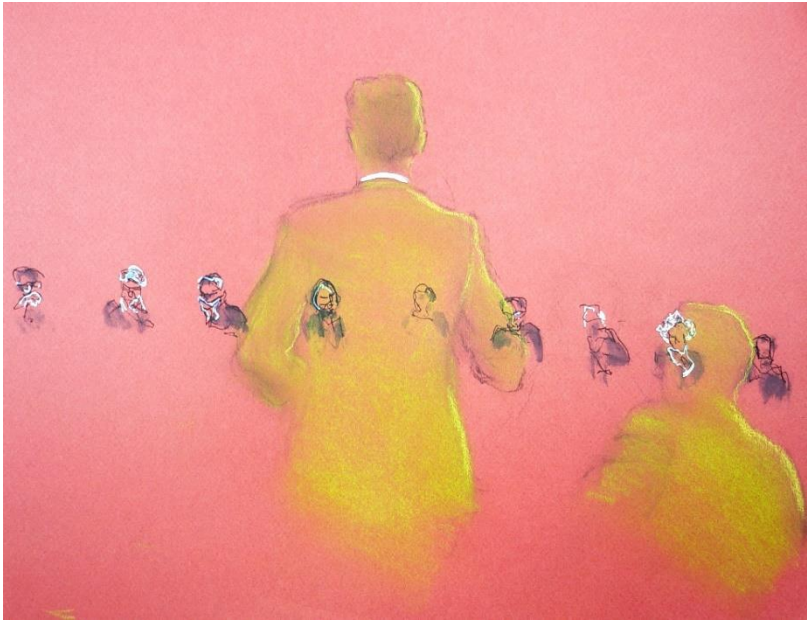
The courtrooms are democratically flat: no one is raised above anyone else. This means I have sightline problems. I solve them by making people transparent.



Court 3 is where the Judicial Committee of the Privy Council normally sits. This is the court of final appeal for UK overseas territories, Crown dependencies and some Commonwealth countries. A flag indicates the jurisdiction of each hearing. Here it is the Isle of Man.



A particularly resonant Supreme Court case is *R (on the application of Nicklinson and another) v Ministry of Justice*, about the right to assisted suicide. Tony Nicklinson brought the case after suffering a massive stroke, but died before the hearing. The case is heard by nine justices, reflecting its importance.



The judgment, delivered some months later, is over in minutes. Journalists gather outside.



Tony Nicklinson's widow, Jane, gives several interviews, then sits quietly on a stone bench with her daughter Lauren. The judgment didn't go her way.



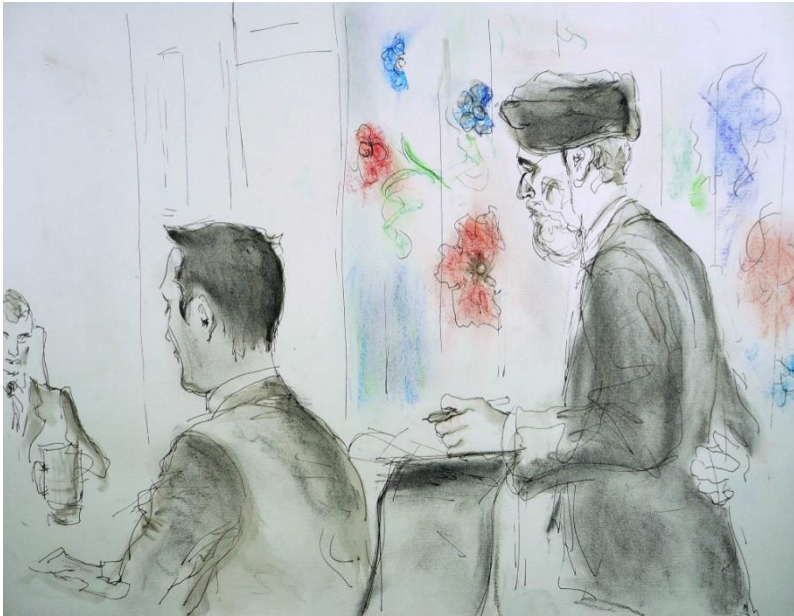
Oblivious to this tableau and its history of emotion, a triumphant bride pauses for a photo, her brand new husband just out of my view. *Till death us do part*. But it doesn't.



It's lonely when you're on your feet. This QC has no one to help him now he's in front of five justices. His junior sits beside him; above is a carved stone angel.



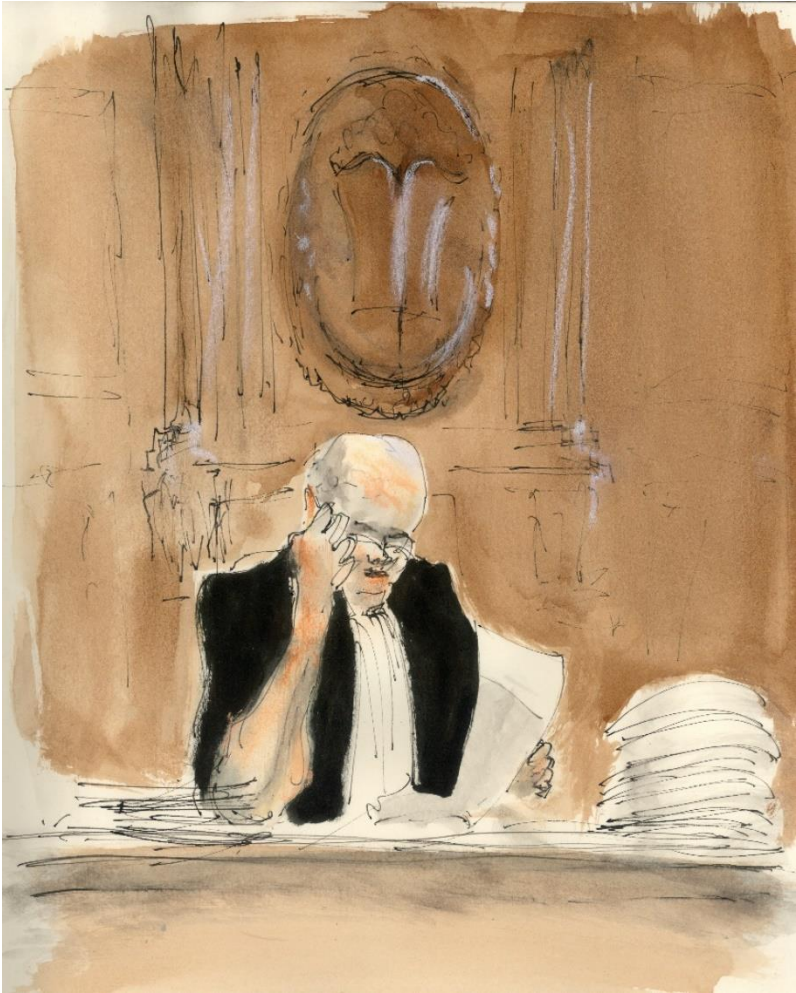
Court 2 is lofty with white walls and velvet hangings. The space emphasises the clarity of colour and thought; it reminds me of Peter Brook's white box production of *A Midsummer Night's Dream* for the Royal Shakespeare Company in 1970.



I travel. These are the doors of the Cour de cassation in Paris, closed to me...



...but I was allowed to draw in the Cour d'appel where, as an Englishwoman, I was shocked to see the judge's bare forearm.



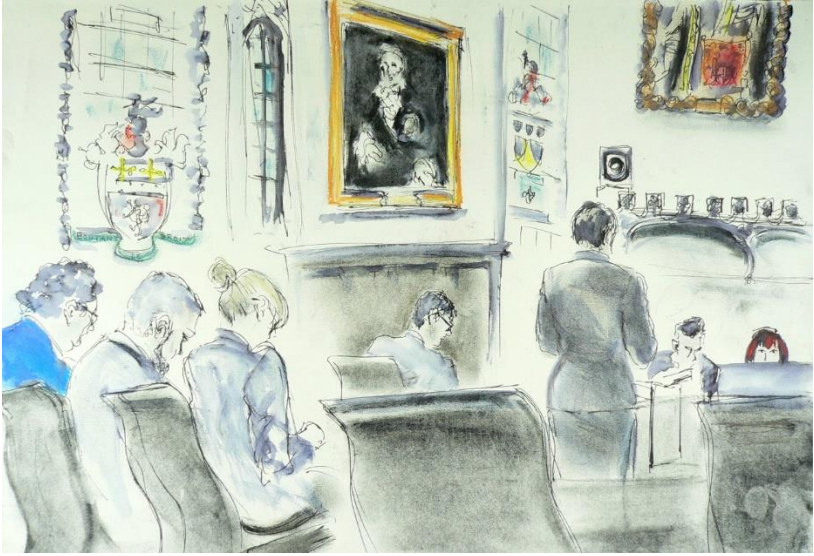
Sometimes my subjects know they are being drawn; sometimes they don't. But you never know when you're being googled. A stranger's internet search plunges me into a hectic project – drawing a cabaret-themed art exhibition called *The Violet Crab* at the David Roberts Art Foundation in London.



The organisers are looking for someone to log the exhibition's progress from set-up to dismantling. So they google 'court artist'. I'm not one of those, just someone in a court, but I'm happy to spend time spying in the gallery.



James flexes under Cindy Sherman's *Untitled*, #341, in *The Violet Crab*, exhibition created by artist Than Hussein Clark



When I'm drawing in court, I can't use potentially messy gear like this (bamboo, reed, rope, quills, ink, coffee stirrers, white man's dreadlock).



But at *The Violet Crab* I use the media I want. This drawing of pole performer Ayumi LaNoire is made by dipping sheep's wool in ink.





Ayumi LaNoire performing at the Grand Opening of *The Violet Crab* at DRAF, 2015. Photo: Dan Weill.

<http://davidrobertsartfoundation.com/projects/dz-hosts-the-violet-crab-nights-of-cabaret-at-draf/>

Ayumi also takes part in performances of Japanese rope bondage (shibari).

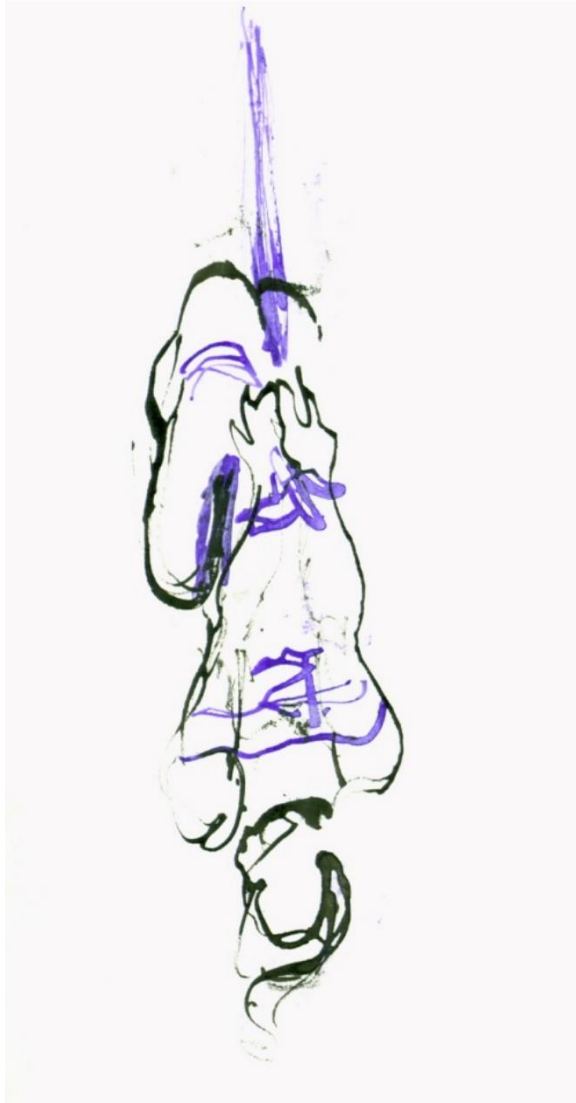
These people are practising shibari. They make me think of *The Burghers of Calais* by Rodin.



Here is Ayumi at *The Violet Crab* again. You can see me sitting on the stage: my task is to draw the cabaret and the audience.



Performance by Ayumi LaNoire and Nina Russ as part of *DZ Hosts The Violet Crab – Nights of Cabaret at DRAF*, 2015 (documentation video still: courtesy DRAF and ThisIsTomorrow)



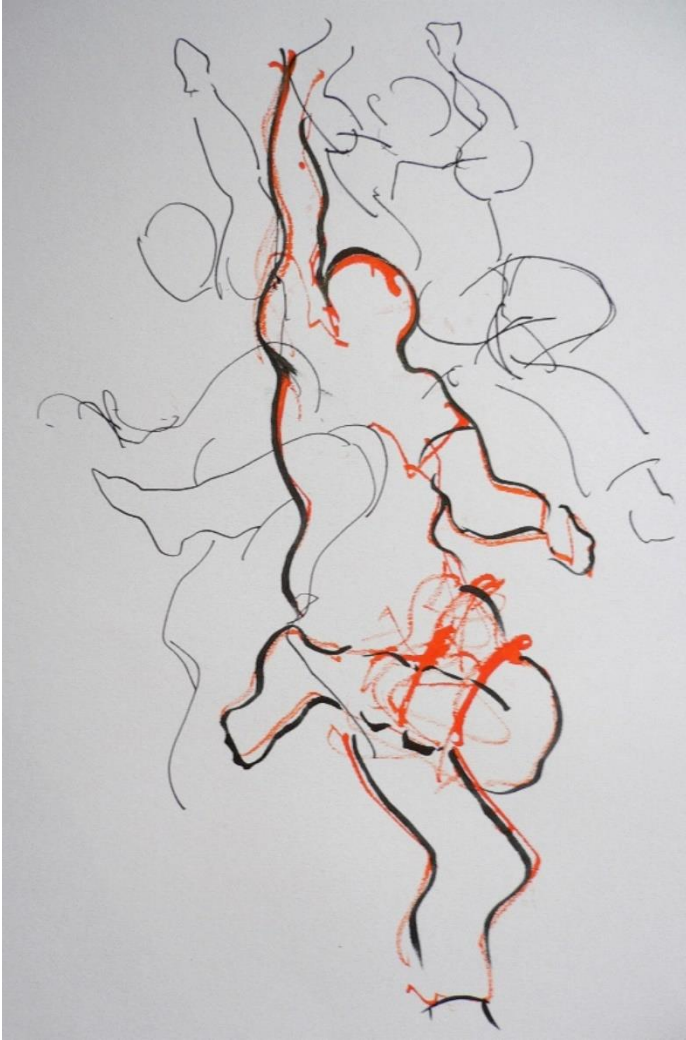
I start to draw a girl who is laughing at one of the cabaret acts where laughter is not the intended effect. She sees me drawing her and stops laughing. I feel bad. I've spoilt her enjoyment. But I am not judging.

'A transparent plastic curtain divided the on-stage area and the dressing room, meaning not only that backstage preparations were a visible part of the night's performance, but that the actors could watch the audience. Isobel Williams silently sketched members of the crowd (an experience I was surprised to find, once her pinched gaze turned to me, totally unsettling), while a vast, beautiful Enrico David canvas (Untitled, 2013) hung above the stage, depicting a screwed-up face, staring out at us like a sentinel. Watch or be watched – watch and be watched. If life is a cabaret, old chum, you're part of the spectacle too.'

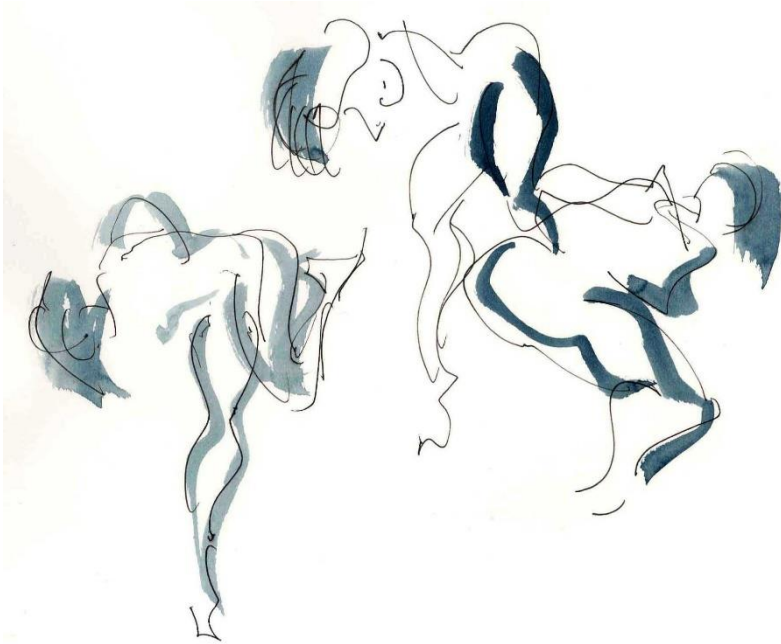
Matthew McLean, Frieze Magazine, May 2015



Dancer in front of Enrico David's *Untitled*, 2013



And I float in suspension between the subject of the drawing and you.



*My shibari blog is www.boulevardisme.blogspot.co.uk
Pictures © Isobel Williams unless otherwise credited*

VOLUMES PUBLICADOS *TEATRO DO MUNDO*

MARINHO, Cristina, e RIBEIRO, Nuno Pinto, eds.,

O Teatro na Universidade, Ensaio e Projecto, Porto, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2007.

MARINHO, Cristina, e RIBEIRO, Nuno Pinto, eds.,

Linguagens Barrocas do Teatro Europeu, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2007.

MARINHO, Cristina, e RIBEIRO, Nuno Pinto, eds.,

What's our Life? A play of passion: Lugares do palco, espaços da cidade, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2008.

MARINHO, Cristina, e RIBEIRO, Nuno Pinto, eds.,

Teatro e Justiça, Afinidades Electivas, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2009.

MARINHO, Cristina, e RIBEIRO, Nuno Pinto, eds.,

Tradição e vanguardas: cenas de uma conversa inacabada, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2011

MARINHO, Cristina, e RIBEIRO, Nuno Pinto, eds.,

A reescrita de mitos no teatro, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto/ Lisboa, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, 2012.

MARINHO, Cristina, e RIBEIRO, Nuno Pinto, eds.,

Da página à cena, da cena à página, Porto, Centro de Estudos de Teatro da Universidade do Porto, 2013.

MARINHO, Cristina, TOPA, Francisco, e RIBEIRO, Nuno Pinto, eds.,
Teatro e Censura, Porto, Centro de Estudos Teatrais da
Universidade do Porto, 2013.

GUIMARÃES, Clayton Santos, MARINHO, Cristina, e RIBEIRO, Nuno
Pinto, eds.,
*Law and Compassion, Drama and Pity: The Search for a
Common Ground/ Direito e Compaixão, Teatro e Piedade: A
Procura de um Lugar Comum*, Porto, Centro de Estudos
Teatrais da Universidade do Porto, 2014.

CRUZ, Tiago Lamolinarie, MARINHO, Cristina, e RIBEIRO, Nuno
Pinto, eds.,
Drama and Performance/ Direito e Representação, Porto,
Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2015.

CARRONDO, Carla, COSTA, Suellen Cavalcanti, MARINHO, Cristina,
e RIBEIRO, Nuno Pinto,
eds.,
*Strangeness and the Stranger in Drama/ O Estranho e o
Estrangeiro no Drama*, Porto, Centro de Estudos Teatrais da
Universidade do Porto, 2016.

2016
Este livro foi impresso por

